



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2011

L'«altro sé».Rappresentazioni letterarie d'opposizione nel Novecento italiano

Perrona Lorenzo

Perrona Lorenzo, 2011, L'«altro sé».Rappresentazioni letterarie d'opposizione nel
Novecento italiano

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

Université de Lausanne
Faculté des Lettres
Section d'Italien

Tesi di dottorato

sotto la direzione di

Prof.ssa Raffaella Castagnola Rossini
(direzione scientifica)

Prof. Niccolò Scaffai
(direzione amministrativa)

Dottorando:
Lorenzo Perrona

L'altro sé.

Rappresentazioni letterarie d'opposizione nel Novecento italiano

IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeurs de thèse :

Monsieur Niccolò SCAFFAI

Directeur administratif, Professeur, Faculté des lettres, UNIL

Madame Raffaella CASTAGNOLA ROSSINI

Directrice scientifique, Privat-docent, Université de Zürich

Membres du jury :

Monsieur Jean-Jacques MARCHAND

Professeur honoraire, Faculté des lettres, UNIL

Monsieur Paolo ORVIETO

Professeur, Université de Florence, Italie

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

MONSIEUR LORENZO PERRONA

intitulée

L'«altro sé».

Rappresentazioni letterarie d'opposizione nel Novecento italiano.

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 30 mai 2011


François Rosset
Doyen de la Faculté des lettres

Sommario

Ringraziamenti	6
Introduzione. La rappresentazione come campo critico-letterario.....	7
Rappresentazione e rappresentanza	7
Diversità italiana.....	11
Rappresentazioni letterarie, alterità, opposizione.....	18
Prospettiva metodologica	22
<i>Identità e subalterno nella civitas devastata.....</i>	<i>29</i>
Ignazio Silone.....	31
Lo scrittore e le voci dei senza voce.....	31
Il “cafone” come personaggio negato.....	43
L’identità sociale dello scrittore e la metafora di alterità	56
Carlo Levi.....	67
Un’autorappresentazione d’autore.....	67
L’identità in questione.....	75
La trasfigurazione della contadina: Madre-terra	85
Una sfida non raccolta.....	90
Il primitivismo letterario italiano come discorso dell’alterità	94

<i>Spazi di opposizione nella polis novecentesca</i>	97
Vitaliano Brancati	99
La crisi della rappresentazione, ovvero l'autorappresentazione portata al punto di crisi	99
Reagenti letterari: D'Annunzio e Verga.....	104
Significanza criptica: atto sessuale e gesto omicida.....	113
Una nuova autorappresentazione da Pachino	122
Oggettivazione del soggettivo e funzionalità dello stereotipo: il Don Giovanni catanese	129
Bellezza di Antonio e somatizzazione dell'alterità	136
Sceneggiature: disinnesco o potenziamento del discorso dell'alterità ...	145
Il brancatismo contro Brancati	152
Pier Paolo Pasolini	163
“L'Italia è un paese da laboratorio...”	163
Il mondo rappresentato di Pasolini e la “distanza” da colmare	173
La moralità dello scrittore attraverso i reagenti letterari	183
La funzione “Terzo Mondo”	190
La sessualità come dono.....	195
Il nuovo ultimo Pasolini: in cammino dalla “città distrutta” alla “città che deve essere ancora costruita”.....	203
Leonardo Sciascia	211
La Sicilia come immagine	211
L'occhio del mondo – la visione dello spettro	218
Reagenti letterari: le autorappresentazioni rimosse di Manzoni e di Verga	223
Il pirandellismo: l'intima soggezione alla critica teorizzatrice	228
L'essentialismo identitario di Sciascia	233

Conclusioni. La rappresentazione e il potere della letteratura	239
Opposizione letteraria.....	239
L’“altro sé” come dislocazione letteraria dell’identità.....	248
L’“altro sé” e l’arguzia	253
Uno snodo della narrazione nazionale.....	261
Bibliografia	269
Studi.....	269
Opere letterarie	279
Elenco delle immagini.....	285

Ringraziamenti

A lavoro concluso, desidero rivolgere un sentito ringraziamento al Prof. Jean-Jacques Marchand che ha accolto con favore il progetto di questa tesi di dottorato e i cui preziosi suggerimenti hanno permesso di migliorarlo; al Prof. Paolo Orvieto per il proficuo scambio di idee in sede di elaborazione; e alla Prof.ssa Raffaella Castagnola che ha supervisionato tutte le fasi del lavoro e con la quale il dialogo è stato costante e per me sempre proficuo. Ringrazio anche il Prof. Marco Praloran e il Prof. Niccolò Scaffai il cui interessamento ha fatto sì che la Section d'Italien dell'Università di Losanna fosse il contesto autorevole in cui il progetto ha raggiunto la sua realizzazione.

Introduzione.

La rappresentazione come campo critico-letterario

Rappresentazione e rappresentanza

Nel secolo scorso è avvenuto in Italia un mutamento nelle strutture della rappresentazione letteraria che non è stato messo sufficientemente in evidenza: il passaggio dalla contrapposizione fra identità e alterità (il sé *versus* l'altro) alla definizione di un'identità *altra*. Alcuni scrittori, nel momento di rappresentare nella loro scrittura l'"altro da sé", si sono imbattuti in un "altro sé" che, nonostante l'origine psicoanalitica del concetto di alterità, non va inteso come struttura della psiche radicata nell'inconscio individuale, quanto piuttosto come una struttura della rappresentazione che alimenta l'*imagerie culturelle* di un inconscio collettivo che elabora elementi perturbanti in una situazione storica ben precisa, quella della modernizzazione novecentesca. Originata da questo contesto, alcune figure letterarie sono diventate non solo parte dell'immaginario collettivo ma anche criteri di lettura del reale.

Questa nuova esperienza letteraria viene sviluppata in Italia a partire dagli esordi letterari di Silone (1933) e dal primo romanzo a-fascista di Brancati (1934); precede e segue la seconda guerra mondiale, investe non a caso il passaggio dal totalitarismo alla repubblica democratica, e resta significativa, nei decenni successivi, nelle opere di Pasolini e di Sciascia.

Questo studio si propone di analizzare, di una simile esperienza letteraria, l'evoluzione novecentesca e individuarne spinte innovative e agganci con la tradizione.

La figurazione di un'identità *altra* ha portato con sé nuove soluzioni espressive riscontrabili in particolare negli autori che hanno, in vario modo, indirizzato la loro scrittura verso un confronto serrato con la società del loro tempo. Infatti questo mutamento va individuato all'interno dei progetti di rappresentazione letteraria dettati in partenza da una volontà di opposizione a un sistema percepito come ingiusto e discriminatorio verso ciò che di volta in volta era sentito come "altro" (gli umili, i contadini, i proletari). Si tratta di un interessante processo di istituzione di identità e di alterità che viene ad essere un elemento determinante nel campo della rappresentazione letteraria tutte le volte che esiste un conflitto insolubile, una differenza incolmabile. All'origine di questo conflitto sono da porre le condizioni socio-economiche che determinano, nel concreto della vita sociale, lo scenario (fatto di opzioni politiche, economiche, di migrazione) in cui le persone o "soggetti" possono esercitare i loro diritti (un ruolo sociale, la disponibilità di un certo lavoro, le opportunità di un certo sviluppo). In quest'ottica materialista, sono le condizioni socio-economiche a stabilire anche qual è il sapere da considerarsi utile, rilevante e "vero" nel discorso pubblico.

Con "rappresentazione letteraria" si intendono solitamente le complesse qualità delle immagini letterarie dalle quali la scrittura trae il potere suggestivo e comunicativo, tramite la virtù della parola evocativa, sensuale, persuasiva. La rappresentazione letteraria è un dispositivo della scrittura, caratterizzante e profondamente radicato nel testo letterario. Un dispositivo interno al testo, che è però nello stesso tempo rivolto all'esterno, verso i lettori i quali, ogni volta che rinnovano l'atto della lettura, lo riattivano e ne modificano l'interpretazione. Questa doppia valenza, costitutiva interna e aperta verso l'esterno, è registrata nello spettro semantico della parola "rappresentare", che da una parte fa riferimento ad un'operazione signifi-

cante, artistica (produrre un simbolo, in relazione a valori fondanti) e dall'altra ad un'azione comunicativa e relazionale (far presente, far manifesto a qualcuno; e, persino, operare in nome di altri; da cui deriva la parola italiana *rappresentanza*). L'equivalente inglese *representation* racchiude le due valenze, rappresentazione e rappresentanza, e rende immediatamente chiara la dimensione comunicativa e comunitaria della rappresentazione che il nostro discorso intende affrontare. Infatti, se è vero che la "rappresentazione letteraria" è un'elaborazione mentale di quanto è offerto dalle sensazioni, o un'immagine mentale di un oggetto, essa è anche molto di più. A metà del secolo scorso, Auerbach prospettava che la "realtà rappresentata" si andasse affievolendo nelle dinamiche della coscienza e nei dati indifferenziati del reale, e lasciava presagire un altro ordine di problemi a cui gli scrittori si sarebbero rivolti:¹ questi problemi si sono rivelati essere quelli relativi alla comunicazione e alla condivisione dei contenuti veicolati dai sistemi discorsivi. Dunque, la questione centrale non è più tanto la rappresentazione della realtà, ma la definizione, tramite la rappresentazione letteraria, del campo di interazione di soggettività diverse. E la rappresentazione diventa rappresentanza in quanto rappresentare significa anche sentire la necessità di dare figura e voce a qualcun *altro*, esprimere parole *in vece* di qualcun altro, proporre identità (proprie o altrui) che necessariamente sono alternative, oppostive.

Si riprende, da un altro punto di vista, la questione del rapporto fra scrittura e collettività che Asor Rosa indagò nel noto saggio del 1966 sul populismo letterario, *Scrittori e popolo*.² Un saggio legato al contesto socio-culturale dei primi anni '60 che poneva come discriminante l'adesione o meno ad un progetto sociale alternativo e rivoluzionario, quello della classe operaia.

¹ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, vol. II, pp. 330-337.

² Asor Rosa Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988.

Ma incisivo tutt'oggi, quando mette in evidenza la persistenza nel dibattito pubblico (che allora era nutrito dai dictat di partito o dall'estetica del realismo socialista) di una tradizione postrisorgimentale essenzialmente populista, e la facilità con cui gli scrittori "progressisti" sono stati contagiati da moduli espressivi del passato recente. Secondo Asor Rosa, maggiore responsabile del protrarsi del populismo nella letteratura borghese italiana era l'idea di nazionale-popolare di Gramsci. Eppure, proprio di Gramsci – e senza che in Italia ce ne fosse particolare sentore – le analisi del postcolonialismo iniziavano a rivisitare negli anni '70 altri concetti chiave, come l'egemonia e il subalterno, utili a descrivere la costruzione che l'Europa si era fatta dell'Oriente³ e più in generale il processo culturale di riappropriazione di un'identità culturale e politica da parte delle popolazioni colonizzate. In quest'ottica, le rappresentazioni culturali sono state considerate il frutto di rapporti strutturali fra un potere imperialistico o eurocentrico e le diverse soggettività e culture (il locale che si contrappone al globale). Elemento focale non è più stata la lotta della classe operaia, ma la rivendicazione di diritti e *agency* politica da parte di soggetti subalterni attraverso la decostruzione delle rappresentazioni egemoniche. In questa prospettiva è possibile riaprire il discorso anche sul populismo borghese italiano come autorappresentazione nazionale.

³ Edward Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

Diversità italiana

Questo studio sulle modalità di rappresentazione letteraria in funzione di opposizione è dunque un modo diverso e nuovo di leggere alcuni testi italiani, non sulla base delle scelte ideologiche degli autori, ma sulla base dell'ampio spettro di scelte individuali che hanno dato luogo a gesti e pratiche letterari, in periodi ricchi di spinte contraddittorie, innovative e reazionarie, come gli anni '30, il dopoguerra, gli anni '70. L'approccio si fa forte del fatto che le rappresentazioni letterarie più incisive e feconde sono significative dei momenti di snodo, di riflessione e di impulso al cambiamento, e hanno espresso immagini portatrici di visioni alternative o d'opposizione rispetto ai dati del reale: siano questi le istituzioni sociali o le istituzioni letterarie, sollecitate entrambe all'innovazione. Si pensi a quanto, in Italia, le spinte novecentesche verso libertà e democrazia siano state frutto di progettualità in radicale contrasto con le condizioni esistenti di fatto nella penisola (il ventennio totalitario, le condizioni socio-economiche, la diversità culturale regionale, la differenziazione sociolinguistica), e a quanto la produzione letteraria abbia contribuito a costruire le basi culturali di questa progettualità. A ben vedere quindi, attraverso l'elaborazione di posizioni di opposizione e di proposte per un'alternativa è stata introdotta in Italia la questione della diversità e dell'alterità, il grande tema che ha dominato il dibattito internazionale della seconda metà del Novecento, con la riflessione sulle implicazioni culturali del colonialismo e i movimenti post-coloniali. Come si sa, in Italia, da una parte, la cultura del colonialismo italiano non è stata ripensata a sufficienza, diversamente da ciò che è avvenuto per il colonialismo di altri paesi europei; dall'altra, l'Italia possiede la diversità nel suo interno e possiede storicamente complesse modalità culturali, dinamiche e rapporti entro i quali è stato incapsulato il tema dell'alterità. È una caratteristica della letteratura italiana l'essere

composita e multiforme per la sua dislocazione regionale.⁴ Dionisotti mise in rilievo le fisionomie regionali e le componenti sociologiche e linguistiche delle singole realtà, e dimostrò che la letteratura italiana era variegata al suo interno e soprattutto policentrica, si era sviluppata su una feconda dinamica di interscambio fra centro e periferia, senza alcuna pregiudiziale in quanto a dislocazione geografica. È stata un esempio storico di periferie che possono diventare centro. Il contributo delle periferie sarebbe confluito naturalmente verso il centro ideale delle “lettere nazionali”. Allora la letteratura italiana dovrebbe essere portata a modello di nazione multiculturale, policentrica, addirittura multilingue. In realtà le cose non sono così semplici. Il problema è che la geografia letteraria di Dionisotti, in quanto geografia, descrive dall'esterno luoghi che sono nel tempo centri culturali, ne valuta i prodotti letterari, ma ne sottovaluta le dinamiche. Le opere letterarie diventano la voce astratta del luogo geografico, come se quel luogo non avesse potuto esprimere che quelle voci e quelle modalità, compiute e storicamente registrabili, le quali invece esistono in quanto frutto di una selezione. Lo spettro più ampio delle voci e delle modalità rappresentative prodotte da una certa località è rimasto fuori dal discorso critico che ha operato la selezione, utilizzando la forbice delle coordinate di spazio e tempo: ciò che non si dispone alla confluenza del luogo geografico e del momento storico viene reciso. Ciò che spesso è portatore della dimensione esistenziale della località, delle voci e del vissuto rimane escluso, diventa non rappresentabile in quanto non omologabile, difforme: è il perturbante che viene “superato” e non emerge. Da qui il vizio d'origine di questo procedimento. Il sistema di categorizzazione della rappresentazione è tale da depurare il concetto identitario di località dall'emergere del difforme, di un *genius loci* alternativo. L'errore di questo procedimento è dunque quello di sopravvalutare il concetto di identità e la località geografica, come se queste

⁴ Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.

fossero realtà effettuali e non invece frutto di un processo di *imagerie culturelle*. L'indagine culturale che, partendo da un testo letterario, individua come proprio oggetto l'*imagerie* sull'"altro" scaturisce proprio dalla problematizzazione del senso di identità e del senso di alterità.⁵ Essa mette a confronto le *images*, i *mirages* (che non sono altro che rappresentazioni letterarie che rimandano ad identità intese come oggetto altro-da-sé, prodotte sia all'interno di una "cultura nazionale" sia al suo esterno) e le *autoimage* cioè le rappresentazioni della propria identità.⁶

Il tema della diversità e dell'alterità porta quindi ad un altro tipo di considerazioni. Il senso di alterità in Italia non è stato causato dal contatto con popoli considerati "selvaggi", portatori di un diverso colore di pelle o detonatori di improvvisi choc culturali. Le condizioni storiche italiane hanno determinato una situazione diversa, frastagliata e autoreferenziale: storicamente il dominatore straniero è stato l'"altro" assimilato nel corso dell'età moderna; in letteratura l'"altro" si è spesso incarnato, durante tutta l'età moderna, nella figura del contadino, del *villano*; forme di alterità sono state correntemente e pervasivamente usate nella strutturazione dei rapporti interpersonali (differenza di classe), dei rapporti territoriali (municipalismi), dei rapporti sociali e politici (inclusione o esclusione rispetto a certi diritti). Questo ampio spettro di questioni sono presenti negli autori e nei testi letterari selezionati in questo studio: e letteraria è stata la modalità italiana di articolare il tema dell'alterità. Un'alterità che non viene da lontano, dall'esterno; al contrario è vicina, la si conosce bene, ci si convive.

Occorre quindi impostare la questione della rappresentazione letteraria nell'ambito della coscienza della diversità, e questo richiede una revisione delle categorie critiche del fatto letterario di fronte all'evolversi della società

⁵ Daniel Henri Pageaux, *L'imagerie culturelle: de la littérature comparé à l'anthropologie culturelle*, in "Synthesis", X, 1983.

⁶ Hugo Dyserinck, *Zum Problem der "images" und "mirages" und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, in "Arcadia", I, n. 2, 1966, pp. 107-120.

che non mi pare sia stata fatta in ambito italiano con la chiarezza e la forza con cui Bhabha ha denunciato l'eurocentrismo culturale, anche nei confronti delle esperienze più avanzate, dalla teoria critica all'antropologia culturale, al postmodernismo, al decostruzionismo. La critica nei confronti dell'eurocentrismo e dei valori della "cultura occidentale" riguarda, naturalmente, anche la cultura italiana, e va applicata alle categorie che la cultura italiana adotta per valutare se stessa. Questi criteri sono solitamente rigidi, pseudo-idealistici, discriminanti, naturalizzati, messi in atto quotidianamente e ripetitivamente dall'accademia e dalle istituzioni. Una pagina del saggio di Bhabha *L'impegno per la teoria*⁷ ci aiuta ad indicarne i punti fondamentali.

1) All'interno di un sistema culturale istituzionalizzato, per racchiudere e limitare gli effetti della differenza culturale, si formula una mediazione o una *metafora di alterità*. L'esempio italiano più macroscopico è la rappresentazione del Sud, che ha trasformato una diversità interna in un vasto repertorio di dati di fatto discorsivi che stigmatizzano qualcosa di *altro*.

2) Questa operazione ha un effetto di controllo, "sbarra la strada all'Altro". Il soggetto costruito come Altro non può svilupparsi, in quanto è sempre già definito.

3) Il "discorso" sulla differenza culturale diventa "il fantasma di una terribile battaglia disciplinare" che finisce per togliere la parola alla diversità stessa. Si veda il dibattito sulla Questione meridionale, senza esiti e sempre passibile di riaperture, perché impostato come problema di un Sud che rallenterebbe un'economia italiana di per sé virtuosa, e non come Questione italiana tout court che rimetterebbe in discussione le scelte e i modelli economici di sviluppo.

4) Il testo Altro non è considerato per i suoi aspetti che possono introdurre elementi di novità e generare cambiamento, ma sempre come

⁷ Homi K. Bhabha, *L'impegno per la teoria*, in *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, pp. 50-51.

terreno per esercitare il *discorso dell'alterità*. Questo avviene tutte le volte che un discorso critico spiega un testo usando il presupposto essenzialista della sua “meridionalità”.

5) La relazione di dominio sta nel semplice fatto che la differenza culturale è posta, come eccezione che conferma la regola, nel quadro di una teoria i cui elementi fondanti sono fuori discussione. Un discorso sul Sud che usa termini oppositivi come razionalità / irrazionalismo, modernità / arretratezza, da una parte accetta acriticamente questi termini di riferimento, dall'altra porta in sé un giudizio di valore: “il Sud” è naturalmente costretto entro questi *mirages* di passione e di arretratezza.

La puntualizzazione appena fatta vuole mettere sul tappeto alcune questioni fondamentali, solitamente eluse o edulcorate. Mostra che nucleo centrale dell'*imagerie culturelle* italiana è la diversità veicolata dalle rappresentazioni del Sud, e che questa diversità, questo irremovibile “altro sé”, è interno alla narrazione nazionale ed è individuabile non in termini ideologici, ma prettamente narrativi. L'opposizione degli scrittori che hanno sentito la presenza dell'“altro sé” è stata innanzitutto opposizione a questa *imagerie*.

Le questioni che gli autori di cui si parlerà nei prossimi capitoli hanno affrontato, con soluzioni nuove e originali per quanto riguarda la rappresentazione dell'alterità, sono in sintesi le seguenti e caratterizzano una linea significativa della narrativa novecentesca italiana:

- la mancata rappresentanza socio-politica di una vasta parte della società si è tradotta letterariamente nel modulo del “dare voce ai senza voce”, dare parola all'alterità muta (modulo di ascendenza ottocentesca – si pensi alle diverse soluzioni ideologiche di Manzoni e di Verga – che nel Novecento prende risvolti marxisti).

- l'incongrua e anti-moderna disparità socio-economica nella società ha fatto sì che i progetti di un'Italia contemporanea fossero ispirati dal tema

dell'emancipazione e dei diritti delle categorie sociali subalterne; in questo ambito la differenza e l'alterità entrano nello spazio letterario.

- la perdita di status e indipendenza della figura dell'intellettuale-scrittore lo ha indotto a lavorare, all'interno delle opere, sul posizionamento d'autore, cioè su quelle scelte extra o para-letterarie che orientano il significato dell'opera;

- la ricerca di un'alternativa alla condizione della società neocapitalista ha portato in primo piano le rappresentazioni dell'alterità e ne ha tematizzato la costruzione;

- l'analisi dei rapporti di forza in campo (rapporti fra istituzioni della cultura e istituzioni del potere, che tendono a omologare e controllare la differenza) ha determinato da una parte *rappresentazioni* di un'impossibilità, di un vuoto, e dall'altra la *rappresentanza* di una testimonianza civile.

Le linee di intervento, qui enucleate brevemente, saranno sviluppate nei capitoli seguenti, in cui appariranno attive nel concreto delle opere di Silone, Carlo Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia. Ognuno di questi autori servirà a enucleare uno di questi aspetti, tenendo presente che in realtà essi illustrano nel loro complesso una tendenza a cui tutti hanno in minore o maggiore modo contribuito. Essi hanno messo in questione in modo puntuale e pertinente le esperienze della sfera interpersonale, sociale, politica. Alla creazione di *rappresentazioni* letterarie hanno unito una decisa volontà di *rappresentanza* letteraria, che non è stata solo occasione di impegno civile e politico. L'engagement è stata la forma storica di uno specifico lavoro sul tema dell'alterità, la creazione di rappresentazioni che usano e rielaborano la cultura primo-novecentesca attraverso una fase storica improntata ai fenomeni legati al colonialismo e al totalitarismo. I testi e gli autori italiani esemplari da questo punto di vista sono quelli che hanno proposto rappresentazioni letterarie di momenti di snodo della storia e della società italiana, e che nel loro progetto di rappresentazione letteraria hanno tematizzato il soggetto enunciante, la soggettività autoriale, non per bisogno

di autobiografismo, ma per lavorare in profondità sul posizionamento dell'autore. Infatti, se Silone, Carlo Levi, Pasolini, Sciascia sono rubricati in partenza come scrittori "politici", Brancati non è certo ricordato oggi per il suo impegno politico (o meglio, per la significativa parabola del suo impegno). Nelle nostre letture Brancati è invece centrale, perché sarà l'autore che ha lavorato più coerentemente e lucidamente sulla rappresentazione letteraria dell'"altro sé", riuscendo a mettere in pratica una rappresentazione identitaria dell'alterità che, come vedremo, evita il ricorso allo stereotipo strumentale e "orientalizzante".

Il nostro discorso sulla rappresentazione letteraria andrà da una parte a ridimensionare i correnti giudizi su quanto di più esteriore presenta l'engagement di questi scrittori, dall'altra a individuare *dentro* la loro letteratura in che modo si è articolato il discorso dell'alterità, nel cuore di un secolo di sconvolgimenti e disorientamenti. Appariranno così le motivazioni profonde di quelle scelte coraggiose e innovative che hanno reso significativo il loro gesto artistico e che comunicano, nell'atto della rilettura dei loro testi, una *cognizione dell'altro* ricca di conseguenze. Ma – e di ciò saranno messe in evidenza le dinamiche e le motivazioni – il senso del loro lavoro molto spesso non è stato raccolto. Il loro *porre in questione*, inventando immagini e prefigurando discorsi alternativi, ha avuto risposte elusive. Le loro proposte o proteste sono state distorte dal sistema culturale, attraverso delle derive discorsive che hanno operato una normalizzazione o borghesizzazione del significato, come vedremo analizzando il fenomeno del brancatismo.

Rappresentazioni letterarie, alterità, opposizione

La rappresentazione letteraria è il campo privilegiato in cui analizzare questi processi di elaborazione dell'alterità, perché "rappresentare" implica un'oggettivazione del soggetto rappresentato, e quindi una definizione di identità. Quando il soggetto rappresentato è "altro", si istituisce un rapporto fra il soggetto enunciante e il soggetto rappresentato, che può presentarsi con una gamma di sfumature – la più esasperata delle quali è l'oggettivazione stereotipa, nella quale il significato è fissato una volta per tutte. Ci troviamo ad osservare un fenomeno provocato dalla "forza assertiva" dell'opera letteraria ("*force of statements in texts*"), di cui Said ha messo in luce e sottolineato l'effetto di *othering* o costruzione di una alterità, come concretizzazione testuale funzionale al discorso dominante.⁸ Nel contempo, questa stessa forza assertiva garantisce alla creazione letteraria, alle determinazioni autoriali, una libertà e un'incisività oggi sottovalutata, a favore della sopravvalutazione della potenza dei media. Infatti, così come la rappresentazione ha il potere di costruire un'identità, ha anche il potere di rimetterla in gioco, mutarla, variarla.

Nella rappresentazione letteraria viene quindi allestito un conflitto, dando parola a realtà che altrimenti sarebbero rimaste inesprese. Questa volontà di opposizione si è anche tradotta in simpatia ideologica verso una certa particolare forma dell'alterità, tanto da mettere in atto dei processi di proiezione della propria identità sull'alterità, e infine di scoperta di una alterità nella propria identità. Cioè, nelle condizioni storiche e culturali italiane, il carattere di opposizione della rappresentazione letteraria ha portato alla creazione di figure con un forte grado di oggettivazione anche di tipo stereo-

⁸ Edward W. Said, *Criticism between Culture and System*, in *The World, the Text and the Critic*, Vintage, London 1991 [1983], pp. 224-225.

tipo. Si ha in questo caso una *rappresentazione strumentale dell'alterità*, che fa un uso tattico dell'oggettivazione del soggetto. Quest'uso tattico da una parte favorisce l'inserimento con successo dell'alterità nel discorso culturale, dall'altra favorisce la fissazione di un significato dominante e la sua diffusione come stereotipo (ne vedremo alcuni esempi: il cafone siloniano; la donna Madre-terra e il contadino-paesaggio evocati da Carlo Levi).

La seconda modalità di rappresentazione letteraria vede un'oggettivazione del soggetto rappresentato, funzionale a una differenziazione di valori all'interno del mondo creativo dello scrittore. L'"altro" rappresenta la dimensione "diversa", "alternativa" di cui il soggetto enunciante lamenta la mancanza e su cui proietta progetti o utopie. Questa *rappresentazione proiettiva dell'alterità* crea una prospettiva di desiderio attraverso una distanza temporale o spaziale (l'arcaico, l'esotico). Ne è un esempio il "ragazzo di vita" pasoliniano.

Una terza modalità di rappresentazione letteraria è quella che attua l'oggettivazione non di una soggettività altra, bensì dello stesso soggetto enunciante, il quale diventa esso stesso un'alterità e, nel momento in cui produce nuovo senso, dà figura a un "altro sé". Il soggettivo viene oggettivato: i caratteri identitari, i dati ambientali, i caratteri culturali del soggetto enunciante diventano parte di questa *rappresentazione identitaria dell'alterità*. Questa oggettivazione del soggettivo, che è quasi una meta-rappresentazione o una rappresentazione arguta, fornisce all'autore una notevole libertà di significazione, mette in campo l'efficacia dello stile, dà forma al processo di autocoscienza e mette in pratica la significazione della diversità. È una rappresentazione che punta sul reale, sul locale e lo problematizza, senza fissare il significato della rappresentazione una volta per tutte, e senza investire su proiezioni alternative "altre". Ne tratteremo la vicenda esemplare nel capitolo su Brancati; a cui vanno aggiunte le invenzioni letterarie di Sciascia nel *Consiglio d'Egitto* e di Pasolini in *La Divina Mimesis*.

Questa classificazione della rappresentazione letteraria si basa quindi su uno stretto rapporto fra due elementi, il soggetto enunciante e il soggetto (oggetto) rappresentato. Gli scrittori italiani di cui parleremo hanno elaborato questo rapporto all'interno di condizioni di lavoro peculiari: un ambiente complesso e saturo, fortemente marcato da presenze culturali, legami sociali, vincoli comunicazionali, possibilità di scelte linguistiche ed espressive. Questo rapporto è stato talmente essenziale che, ogni qualvolta si è data una rappresentazione dell'alterità, si è attivata anche un'*autorappresentazione del soggetto enunciante*. L'auto-rappresentazione, cioè l'attività con la quale un soggetto iscritto in un certo campo mira a far riconoscere la qualità del suo enunciato costruendosi una particolare identità enunciativa, non è la costruzione di un'autobiografia, ma la costruzione dell'"altro sé" dislocato nel testo, di un'identità enunciativa da cui il soggetto trae forza. L'autore deve operare una dislocazione per contrapporsi alla realtà con una rappresentazione alternativa (tramite "la coscienza che io non sono tutto qui" che è nella "extralocalità" di Bachtin⁹). Il sorgere di una cognizione dell'altro e la sua rappresentazione hanno quindi posto l'esigenza di una modalità rappresentativa in cui "l'opposto viene riconosciuto e mantenuto nella sua differenza senza essere assimilato e senza essere capovolto nel suo contrario". Questa modalità di rappresentazione, suggerisce Perniola nella sua valutazione del pensiero estetico italiano novecentesco,¹⁰ è riconducibile alla categoria del *Witz*, dell'arguzia, "modo estetico di pensare una lotta estrema" fra soggetti sociali diversi. L'arguzia crea un livello di senso "sotterraneo e autonomo; essa è un compromesso ineguale che concede al nemico solo l'apparenza di una convergenza, quel tanto che basta per fargli allentare la rimozione".

⁹ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988, p. 34.

¹⁰ Mario Perniola, "Le ultime correnti dell'estetica in Italia", in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Garzanti, Milano 2001.

Questo movimento, o ri-posizionamento dell'autore, è reperibile nei testi attraverso la presenza di precisi elementi testuali o discorsivi, ed è estremamente importante perché rende possibile ogni rappresentazione alternativa o di opposizione. L'individuazione e rappresentazione di questo "altro sé" è stato il modo originale e peculiare degli scrittori italiani di affrontare il tema dell'alterità. Tenendolo presente, i loro testi acquistano nuovamente significati che altrimenti rischiano di scolorire.

Prospettiva metodologica

Il metodo per individuare e descrivere le dinamiche che la rappresentazione letteraria mette in moto e con cui verranno letti i testi nei prossimi capitoli è caratterizzato da tre momenti.

- *L'analisi critica della categoria dell'“identità”, che non è un dato di partenza genetico-nazionale, ma il risultato di processi e di scelte culturali riscontrabili nei testi tramite l'analisi della rappresentazione letteraria.* Linea guida dell'indagine è la *cognizione dell'altro*. Occorre valutare se la differenza (culturale, sociale, sessuale, di ubicazione geografica, di cittadinanza o di esclusione) venga rappresentata come alterità, e se venga rappresentata attraverso stereotipi essenzialistici; occorre valutare come vengono inquadrati i punti di vista diversi e quanto intervengono elementi di ambiguità come il desiderio, la violenza, il fantastico nella pratica di rappresentazione. L'analisi delle immagini letterarie che costituiscono la rappresentazione valuterà il grado di oggettivazione/reificazione della diversità; e, in un rapporto di peso e contrappeso con essa, individuerà la presenza dell'autorappresentazione, cioè la costruzione di un'immagine identitaria dell'autore.

- *La descrizione delle stratificazioni di significato e dei dispositivi significanti presenti nelle opere.* Si tratta di praticare un'*archeologia della rappresentazione* (cioè, in senso foucaultiano, una storia dei sistemi discorsivi che presiedono alla rappresentazione). In funzione di questa archeologia testuale, sono presi in considerazione e attraversati sia i testi maggiori che i testi minori dei singoli autori considerati, con prelievi funzionali all'indagine che privilegiano le scelte e soluzioni significative: la dimensione intertestuale (tradizione, *auctoritates*) e interdiscorsiva (riferimenti culturali, memoriali, giudizi condivisi, luoghi comuni). Prima del testo, l'autore affronta, attraversa, conferma o sovverte i sistemi di produzione del

sapere, il linguaggio, il significato. A partire dal testo, la rappresentazione letteraria entra nel “circuito culturale”, ri-elaboratore di “significato”, e interviene sui significati condivisi e variabili nel tempo. Infatti, una volta entrata nella sfera pubblica, una rappresentazione letteraria non è mai univoca, deve essere considerata in rapporto ai significati che l'hanno costituita e a cui, a sua volta, ha dato origine attraverso l'intertestualità e l'interdiscorsività. L'autore non è un'entità fattuale data, ma un'entità storica che si è mossa in uno spazio culturale, determinando attraverso le sue iniziative e scelte la storia della cultura. In questa prospettiva l'opera letteraria viene valorizzata come *narrative* significante che, traendo le sue motivazioni dalla realtà esistenziale dello scrittore, entra nel circuito culturale e nell'immaginario collettivo e, persino, in certe condizioni, diventa un elemento discorsivo comune.

Utile per entrare nel laboratorio dello scrittore è il procedimento dei *reagenti letterari*. Individuate *auctoritates* e tematiche privilegiate con le quali gli autori hanno scelto di confrontarsi, si ricostruiscono le dinamiche del confronto dell'autore con la sua tradizione. Significativamente la tradizione che emerge dalle scelte dei nostri narratori per quanto riguarda le problematiche della rappresentazione letteraria è una tradizione molto ravvicinata, riferibile alla generazione di scrittori a cavallo dei due secoli: Verga, D'Annunzio, Pirandello. In particolare, lascito formidabile che presiede all'emergere della rappresentazione dell'alterità è l'esperienza vergghiana (non tanto quella manzoniana) con la divaricazione della distanza fra l'autore e l'oggetto della sua rappresentazione. Da questa divaricazione, messa in luce chiaramente dalla critica, è discesa la rappresentazione di un'alterità, e nello stesso tempo l'istanza della “condizione dell'osservatore”, cioè l'autorappresentazione dell'autore. Significativamente Asor Rosa ha osservato che Verga traeva il diritto di rappresentare i “vinti” solo dal fatto che egli stesso aveva maturato l'esperienza della sconfitta, sentendosi “osservatore travolto anch'esso dalla fiumana”, il che gli ha

permesso di realizzare l'“osservazione coscienziosa” e l'introiezione del dramma dei personaggi.¹¹ Ma in questa partecipazione è insito il principio di lontananza per cui “la lontananza non è mai realmente superata ma solo esteticamente mediata [...] e gli strumenti adoperati per tale mediazione – la fantasticheria e l'immaginazione – appaiono congrui al tipo d'impostazione psicologica e sentimentale da cui Verga è mosso nella sua particolarissima scoperta di un particolare mondo popolare”.¹² In seguito al modello di scrittura verghiano dei livelli sociologico-espressivi, in cui l'oggetto narrativo subalterno deve rimanere distinto e puro, le successive esperienze letterarie novecentesche si sono trovate a sviluppare la rappresentazione dell'alterità secondo dei *narratives* che hanno richiesto (anzi le sono stati del tutto funzionali) una problematica, controversa elaborazione dell'identità da cui proviene l'enunciato narrativo. Vedremo quanto forte sia stato il condizionamento verghiano su Sciascia, che è ben consapevole del problema, ma non lo risolve. In Pasolini, che inizia la scrittura dei romanzi romani praticando un modello verghiano e sperimentandone l'inadeguatezza. E in Brancati, secondo il quale Verga manca di spirito critico e di spirito di protesta. Nelle esperienze di Silone e di Carlo Levi sarà centrale l'istanza autorappresentativa di fronte al subalterno.

- *La valutazione critica dei parametri di giudizio della tradizione e delle istituzioni.* La critica della rappresentazione letteraria dell'alterità, così come disunisce il concetto di identità, riconsidera su quali basi, su quali significati e su quali valori si fondano i criteri di giudizio all'interno di un sistema culturale istituzionalizzato. All'interno di un sistema culturale, le rappresentazioni letterarie forniscono delle *metafore di alterità* le quali non sono altro che figure di mediazione che racchiudono e circoscrivono gli effetti della differenza culturale. Tutte le volte che l'alterità non è considerata per i

¹¹ Alberto Asor Rosa, *Genus Italicum. Saggi sull'identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997, p. 448.

¹² Ivi, pp. 442-443.

suoi aspetti che possono introdurre elementi di novità e generare sviluppi, ma come terreno per ripetere e stigmatizzare metafore dell'alterità, ecco dispiegarsi il discorso dell'alterità. Nel concreto della situazione italiana, prenderemo in considerazione e discuteremo il trattamento letterario che ha caratterizzato la rappresentazione delle figure subalterne e del Sud. Queste rappresentazioni letterarie saranno lette come prese di posizione nei confronti di un'alterità interna all'Italia stessa. E il fatto stesso di aver sentito e riconosciuto l'alterità interna all'Italia è un carattere peculiare della cultura italiana novecentesca.

In altre letterature europee dell'età del colonialismo, l'alterità è stata rappresentata soprattutto attraverso lo specchio deformante del primitivismo otto-novecentesco, cioè attraverso quella distanza spaziale (esotismo) e temporale (mito delle origini) che circonda e controlla l'alterità. Invece l'operazione che è stata fatta dagli scrittori italiani è stata un'altra, originale. L'alterità emersa è stata quella interna alla cultura e alla società italiane, e la sensibilità che l'ha accolta è stato un particolare primitivismo novecentesco italiano, il quale ha ispirato, come emerge dalle nostre indagini, alcune fondamentali rappresentazioni letterarie. Il lavoro dentro la letteratura ha assunto così un'importantissima valenza culturale nel senso che, con l'elaborazione del tema dell'alterità e della differenza, la creazione letteraria ha supplito ad un vuoto critico e storiografico sulla complessa realtà novecentesca italiana. Se la storiografia sul totalitarismo italiano è stata ricca, la riflessione sul colonialismo italiano è stata minoritaria e la critica dell'idea identitaria è recente. Mi riferisco agli studi di Del Boca, che giungono a toccare non a caso l'autorappresentazione degli "italiani brava gente",¹³ e a quelli di Banti, che storicizza l'idea identitaria di Stato-nazione come strascico della forza propulsiva del Risorgimento.¹⁴ Da questo punto

¹³ Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Vicenza 2005.

¹⁴ Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Roma 2004.

di vista si può affermare che a una carenza di riflessione critica hanno supplito gli scrittori che nel corso del Novecento hanno messo in narrazione l'alterità italiana; e giustificare ulteriormente l'introduzione della rappresentazione letteraria come campo di indagine relativo a questo periodo della storia culturale. In questo complesso processo, le figure del "contadino", del "meridionale", del "borgataro", del "siciliano" trascolorano da intense figurazioni narrative a *imagerie culturelle*, e in questo passaggio subiscono un processo di fissazione e oggettivazione. L'archeologia della rappresentazione letteraria porta alla luce il processo che ha condotto lo scrittore alla figurazione di questi *ready made* discorsivi, riconoscendoli come feticcio testuale del discorso dell'alterità. Questo processo ha rilevanza non tanto nella definizione di una psicologia individuale o collettiva (che sarebbe inevitabilmente essenzialista), quanto piuttosto perché ha creato una particolare narrazione nazionale della modernizzazione borghese.

Significativamente, ciò che accomuna le figure appena ricordate è l'espressione di una localizzazione eccentrica: la campagna e la borgata sono eccentriche rispetto alla centralità urbana, fatta di istituzioni politiche (*polis*) e di diritti di cittadinanza (*civitas*). Proprio questa localizzazione eccentrica permette allo scrittore di fare un discorso di opposizione, di dare un taglio critico ai temi dell'appartenenza e dell'identità, di esplorare le condizioni di inclusione e le sanzioni di esclusione in vigore nella "città". Questa ipotesi sarà verificata nei testi, tenendo presente la complessità da cui scaturiscono le esigenze prime che hanno presieduto alla scrittura. Ogni testo non è mai "ingenuo", ma vibra e mette in vibrazione complesse armoniche intertestuali e interdiscorsive. E ogni testo "funziona" anche nei limiti e persino nelle contraddizioni, in termini letterari, delle soluzioni adottate dai singoli autori. Il risultato finale delle nostre letture sarà il riconoscimento della rilevanza europea degli scrittori che hanno dato *quella* forma alla realtà complessa del loro paese e della loro società.

I capitoli su Silone e su Carlo Levi affrontano quindi due rappresentazioni della figura subalterna del contadino in rapporto alle costruzioni identitarie degli autori. Il capitolo su Brancati discute lo stereotipo nazionale per eccellenza, quello del “Meridione”, proponendone una decostruzione che ne disinnesci la virulenza, riconoscendovi la rimessa in gioco del feticcio testuale prodotto dal discorso dell’alterità. Questo capitolo e quelli su Pasolini e su Sciascia ricostruiscono, nel lavoro letterario degli scrittori, un ideale progetto di letteratura civile, sconfitto dalla latitanza della società civile e dalla crisi dei significati tipica delle epoche di transizione, e mostrano come siano le problematiche legate all’“altro sé” a dare incisività ed efficacia alle rappresentazioni letterarie di opposizione.

Identità e subalterno nella *civitas* devastata

Ignazio Silone

Lo scrittore e le voci dei senza voce

L'opera e la figura di Silone offrono un campo estremamente stimolante e variegato per un'indagine sull'alterità nella rappresentazione letteraria. A patto di non lasciarsi condizionare dall'interpretazione corrente della sua opera e della sua figura di intellettuale, incentrata sulla lotta ideologica che monopolizzava il dibattito politico-culturale del mondo a lui coevo – e che in parte influenza tutt'ora il nostro –, e di osservare invece un elemento di fondo più generale e determinante del suo lavoro letterario. La nostra osservazione di partenza è che anche il programma letterario di Silone, come quelli di altri autori di cui si parlerà, è incentrato sulla rappresentazione di un'alterità italiana, di un'Italia senza voce, ed è caratterizzata da immagini stereotipe: l'alterità delle classi subalterne. E, parallelamente, la sua scrittura è la testimonianza di una drammatica messa a fuoco di identità personale e sociale – la “materia autobiografica dolente” di un Silone “notturno” (come si espresse Geno Pampaloni).¹ Perché questa identità personale e sociale, in fin dei conti, risulta fluida, contraddittoria, inafferrabile. Di ciò la critica ha ancora parlato in termini polemici o

¹ Geno Pampaloni, *L'opera narrativa di Ignazio Silone*, “Il Ponte”, gennaio 1949, pp. 49-58.

scandalistici, facendo riferimento non tanto alla vicenda di adesione e rifiuto del comunismo (da Silone stesso ampiamente sviscerata) quanto ai rapporti di Silone con i servizi segreti fascisti.² Il nostro discorso sulla rappresentazione letteraria permette invece una presa di distanza dai dati contingenti, fattuali e cronachistici, e la loro collocazione in una prospettiva più ampia in cui il processo creativo di scrittura e le sue complesse motivazioni vengono descritti con maggior precisione.

Silone è stato il primo narratore italiano a creare una potente metafora di alterità italiana che, da coscienza della differenza culturale, si rapprende nel discorso dell'alterità.³ La sua è stata una scoperta problematica che ha segnato, come vedremo, tappe significative nel suo percorso letterario. E non è superfluo sottolineare che questa scoperta letteraria nasce dalla

² Cfr. Dario Biocca e Mauro Canali, *L'informatore Silone, i comunisti e la polizia*, Luni Editrice, Milano 2000, a cui hanno risposto G. Tamburrano, G. Granati, A. Asinelli, *Processo a Silone: la disavventura di un povero cristiano*, Piero Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma 2001.

³ Questo passaggio va visto alla luce del concetto di "differenza culturale" come articolato da Bhabha: "dobbiamo sempre lasciare aperto uno spazio supplementare per l'articolazione di saperi che sono adiacenti e aggiuntivi, ma non necessariamente cumulabili, teleologici o dialettici. La 'differenza' di sapere che 'si aggiunge a' ma non 'si somma' è nemica dell'implicita generalizzazione del sapere o dell'implicita omogeneizzazione delle esperienze, che Claude Lefort definisce come le principali strategie di contenimento e chiusura presenti nella moderna ideologia borghese" (Homi K. Bhabha, *DissemiNazione. Tempo, narrativa e limiti della nazione moderna*, in *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, p. 227). Il riferimento è a Claude Lefort, *The Political Forms of Modern Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 212-214. *Discorso* è il modo in cui il sapere viene strutturato riguardo a un particolare argomento o procedura: è una conformazione, o *cluster*, di idee, immagini e procedimenti che forniscono modi discorsivi, forme di sapere e relativi comportamenti riguardo a un dato argomento, a un'attività sociale o a un'istituzione. Queste formazioni discorsive definiscono ciò che è o non è appropriato nelle formulazioni e nelle pratiche relative a quell'argomento o istituzione; qual è il sapere considerato utile, rilevante e "vero" in quel contesto; e quali persone o "soggetti" ne incarnano le caratteristiche (cfr. P. Du Gay, S. Hall, L. Janes, H. Mackay and K. Negus, *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*, Sage/The Open University, London 1997, p. 6. Cfr. anche Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004). In quest'ambito di studi culturali, è stato di recente indagato il rapporto fra l'analisi del discorso (intertestualità e interdiscorsività) e le scienze umane (cfr. Norman Fairclough, *Analysing Discourse - textual research for social research*, Routledge, New York 2003; Giuseppe Mantovani, *Analisi del discorso e contesto sociale*, Il Mulino, Bologna 2008). In generale, gli studi culturali e postcoloniali forniscono un impianto metodologico che mette a contatto le costruzioni discorsive, di ambito post-strutturalista, con il mondo reale e con le sue dinamiche storico-sociali.

riflessione e dall'attività politica. Negli interventi sull'“Avvenire dei Lavoratori” (che risalgono al 1944, ma valgono come bilancio e chiarificazione in retrospettiva sugli anni dei suoi primi romanzi) Silone dà un giudizio molto significativo sulla borghesia italiana: la borghesia italiana ha agito sistematicamente in modo antidemocratico a causa della “paura nei confronti del popolo”.

La grande borghesia italiana non è stata mai capace di stabilire tra sé e il popolo quei rapporti politici che si definiscono democratici. Il regno politico della grande borghesia italiana, dal 1860 ad oggi, è stato sempre caratterizzato dalla paura, dal compromesso, dalla corruzione, dalla violenza. Questi quattro elementi si trovano in modo costante, seppure in proporzione diversa, secondo le necessità, in Italia durante gli ultimi ottant'anni. La paura e la sfiducia nel popolo hanno impedito alla borghesia italiana di portare a termine, come nei grandi paesi dell'Occidente, la rivoluzione anti-feudale.⁴

Questa “paura e sfiducia nel popolo” è dunque il tono di fondo, impercettibile tanto è diffuso, che istituisce come alterità una componente sociale (il “popolo”). E sta alla base di quel *giudizio* che lo scrittore sempre formula – mettendo in gioco e a rischio la sua identità sociale – sulla società che si appresta a rappresentare in modo veritiero, come appare da questa presa di posizione del 1937.

Dare una rappresentazione vera di una società non è possibile senza giudicarla. Per uno scrittore, questo vuol dire andare in carcere o in esilio. Vuol dire anche qualche cosa di più: rompere con la tradizione cortigianesca e giullaresca dei letterati italiani; cambiar classe.⁵

⁴ *Il carattere della Rivoluzione Italiana*, in “L'Avvenire dei Lavoratori”, n. 4, 25 febbraio 1944; ripubblicato con modifiche sull'“Avanti!”, Roma, 12 novembre 1944, *Alcuni dati del problema politico italiano*.

⁵ *Sulla letteratura italiana e altre cose* (1937), in Ignazio Silone, *Romanzi e saggi*, a cura di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1998, vol. I, p. 1350.

È un giudizio importante, perché ci fa capire che per Silone la questione dell'alterità, in Italia, nell'età dell'imperialismo ottocentesco che ha preceduto la novità dell'esperienza fascista, è stata culturalmente formalizzata in termini classisti a causa di una persistente paura, in seno alla compagine sociale nazionale. Silone sente questo come problema politico, e lo riversa nel suo immaginario letterario. La rivoluzione socialista per merito della classe operaia e dei ceti medi dovrebbe esserne lo sbocco e la soluzione (a contrastare e rettificare la falsa rivoluzione fascista). Allo stesso modo, una letteratura radicale e sperimentale, come quella che segna i suoi esordi letterari (1933-34), dovrebbe aprire un nuovo fronte di lotta culturale e politica.

Infatti il suo primo romanzo dei "cafoni", *Fontamara*, svolge un ruolo rivoluzionario, di avanguardia. Tuttavia vedremo che la sua narrativa è costellata di soluzioni e sperimentazioni che rilanciano il discorso dell'alterità, e insistono, al massimo, su una *pietas* civile verso un'alterità che resta lontana: Silone non può rispecchiarsi tranquillamente nell'eroe di *Fontamara*, Berardo Viola, perché esiste e persiste una "paura" culturale e strutturale che Silone riconosce ma non risolve.

Per affrontare questo tipo di problema critico è necessario considerare l'opera dello scrittore in quanto produttrice di rappresentazioni letterarie, porre il discorso critico all'interno di queste dinamiche rappresentative, e renderlo sensibile alla politicità delle espressioni letterarie. Secondo Said, il discorso critico è un'"attività cognitiva" (*cognitive activity*) su di un patrimonio di sapere (*knowledge*); esso è sempre controverso (*contentious*) e deve assumersi la responsabilità interpretativa sul testo, una posizione di contestazione e alternativa che proviene dalla "forza assertiva dei testi" (*force of statements in texts*). Per Said la critica letteraria deve essere parte dell'agone della critica culturale, in cui la tradizione culturale ha valore di significante (*signifier*) di tutti quegli eventi che hanno lasciato tracce

durature sul soggetto.⁶ Una simile sensibilità critica permette di cogliere come Silone si è mosso all'interno del discorso dell'alterità, in un confronto serrato, ma passivo, con le forme letterarie della tradizione. Silone era convinto di poter risolvere i problemi della rappresentazione che egli stesso aveva suscitato facendo ricorso a soluzioni formali misurate e tradizionali, e portando il discorso dell'alterità su un piano di valori universali.

Per entrare nel laboratorio dello scrittore, occorre chiedersi qual è il posizionamento di Silone nel momento in cui si appresta a scrivere. In particolare torna utile il concetto di punto di osservazione (*standpoint theory*) sviluppato dalla critica postcoloniale e femminista, che mette in risalto come l'artista attinga ad un "sapere" e ad una "immaginazione" che sono essi stessi posizionati e che non sono solo patrimonio individuale, ma anche un patrimonio collettivo. In questo contesto l'immaginazione non è una diretta facoltà individuale, ma è anche una "facoltà *sociale*". Il punto di osservazione fornisce le categorie di riferimento con le quali si interpretano i dati di esperienza. L'immaginazione è condizionata in quanto "i nostri orizzonti dell'immaginario sono affetti dal posizionamento del nostro

⁶ Non essendo tradotto in italiano il saggio di Edward W. Said *Criticism Between Culture and System* (in *The world, the Text and the Critic*, Vintage, London 1991 [1983], pp. 224-225), riporto il passo in questione: "La critica letteraria è o dovrebbe essere un'attività cognitiva e una forma di sapere. Come Foucault ha cercato di dimostrare, ogni sapere è controverso, quindi anche la critica, come attività e sapere, dovrebbe essere fonte di aperti contenziosi. Mi interessa investire il discorso critico di qualcosa di più di un metodo che si applica allo sforzo contemplativo o alla corretta lettura di testi concepiti come oggetti su cui non si può prendere partito. Naturalmente la corretta lettura è insostituibile, e la critica proprio questa mette in pratica e insegna a mettere in pratica, in una delle diramazioni esemplificate da Derrida. La coscienza critica contemporanea, rappresentata da Derrida e Foucault, essendosi distaccata dalla cultura dominante, ed essendosi perciò assicurata una posizione di responsabile antagonismo, dovrebbe iniziare la sua attività significativa e cognitiva volta a rendere conto, e scoprire e indagare razionalmente, della forza assertiva dei testi: cioè l'efficacia di asserzioni e testi, di cui la critica dovrebbe impegnarsi a rivelare il grado. Dal momento che, se i testi sono un'imponente forma di attività umana, essi devono essere messi in relazione con (e non ridotti a) altre imponenti, e forse anche repressive e dislocanti, forme di attività umane. La critica non può assumere che solo il testo, foss'anche il grande testo letterario, sia il suo territorio di competenza. Deve sentire il suo discorso abitare uno spazio culturale molto controverso, in cui quello che ha contato nella continuità e nella trasmissione del sapere è stato il significante di tutti quegli eventi che hanno lasciato tracce sulla soggettività umana".

sguardo”. Ma, contemporaneamente, l’immaginazione è produttiva, offre alle nostre esperienze i loro particolari significati, le loro categorie di riferimento. “Siano esse ‘confine’, ‘casa’, ‘oppressione’, ‘liberazione’, i particolari significati che attribuiamo a questi concetti sono inglobati nella nostra immaginazione condizionata”.⁷ Le categorie di riferimento dell’immaginazione di Silone sono certo “oppressione”, “liberazione”, “patria”; ad esse si affianca la categoria “letteratura”. Si articolano intorno al bisogno impellente che l’individuo ha di svincolarsi: dall’Italia pre-fascista e fascista negli anni dell’adolescenza e della maturità, e dal partito comunista a partire dal 1930. Silone analizza costantemente ragioni sociali e valenze politiche (e con le sue pagine di autoanalisi esercita senza dubbio un’influenza sulle modalità di lettura dei suoi testi). Affronta invece solo occasionalmente il discorso sulla letteratura e sulle sue forme:⁸ la letteratura è per lui l’“uscita di sicurezza” dalla militanza comunista, è un bagaglio di forme a cui attingere (romanzo, dialogo, teatro, saggio), offre gli strumenti per rappresentare una realtà sociale e intellettuale. La sua immaginazione tuttavia è polarizzata sulla contrapposizione fascismo *versus* comunismo, ed è quindi “condizionata” all’interno di un orizzonte imposto dai totalitarismi. Insomma, il posizionamento di Silone è quello dello scrittore dell’età dei

⁷ Marcel Stoetzler, Nira Yuval-Davis, *Standpoint Theory, Situated Knowledge, and the Situated Imagination*, in “Feminist Theory”, 2002, 3.3, pp. 315-33. “Imagination is situated; our imaginary horizons are affected by the positioning of our gaze. But, at the same time, it is our imagination that gives our experiences their particular meanings, their categories of reference. Whether it is ‘borders’, ‘home’, ‘oppression’, or ‘liberation’, the particular meanings we hold of these concepts, are embedded in our situated imaginations [...]. Crucially, the imagination in this context is not a straightforward faculty of the individual, but is also [...] a *social* faculty”. Su questo approccio critico e sulla sua applicazione nella critica del postcolonialismo e del multiculturalismo Sneja Gunew, *Haunted Nations. The colonial dimensions of multiculturalisms*, Routledge, London - New York 2004.

⁸ Nell’articolo *Modernità e pompierismo nell’arte* (“L’Avvenire dei Lavoratori”, n. 9, 15 maggio 1944) Silone si pone all’interno dell’avanguardia, ma esprime cautela (“né approvazione né condanna”) nei confronti di Joyce, in cui vede una posizione di ricerca dell’“assoluto a-sociale e a-storico”; mentre apprezza, in Rouault e in Aragon, “come i valori formali dell’arte moderna possano riconciliarsi con l’umano senza scapito della loro bellezza”:

totalitarismi che subisce, suo malgrado, le determinazioni totalitarie, la costante messa in dubbio delle libertà individuali, e parla da una posizione di sradicamento, di esilio, di persecuzione; e il suo discorso ne resta pesantemente condizionato (così come la sua esistenza personale e quotidiana è stata condizionata dalle modalità della vita in clandestinità).

Occorre quindi vedere quali importanti conseguenze abbia questo punto di osservazione siloniano sulla modalità di rappresentazione attuata nelle sue prime opere. E cominciare notando che la figura del “cafone”, l’individuo subalterno, la “nuda vita”⁹ che lotta per i suoi diritti elementari, non è una figura di emancipazione, come ci si aspetterebbe da uno scrittore socialista, ma al contrario – proprio per le sue modalità di rappresentazione – conserva rafforzata la sua natura di vittima, è segnata da un essenzialismo che ne blocca gli orizzonti. Il cafone è l’immagine rappresa dei plurisecolari rapporti di forza fra proprietario e lavoratore della terra, immagine funzionale alla costruzione della differenza sociale che permette l’appropriazione della forza lavoro nella gestione delle campagne.¹⁰ Silone accoglie un’immagine tolstoiana del contadino (come racconta in *Uscita di sicurezza*: “Come doveva essere stato buono e coraggioso lo scrittore che aveva saputo ritrarre con tanta sincerità la sofferenza d’un servo”)¹¹ e adotta questa immagine con uno scopo ben preciso: la denuncia. Anche il modello letterario del romanzo naturalista francese – con la sua *vis* provocatoria e la necessità di sensazionalismo quasi giornalistico – potrebbe essere attivo in lui. Ma soprattutto si tratta di una difficoltà di messa a fuoco incontrata dal Silone “rivoluzionario comunista” che diventa “scrittore” – Silone diventa scrittore proprio quando decide di sganciarsi dal partito. Questo momento di

⁹ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

¹⁰ Giorgio Giorgetti, *Contadini e proprietari nell’Italia moderna*, Einaudi, Torino 1974.

¹¹ *Uscita di sicurezza* (1965), in Ignazio Silone, *Romanzi e saggi*, a cura di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1998, vol. I, p. 792.

svolta capitale e le sue motivazioni sono riconosciute e affermate con molta chiarezza retrospettivamente, in *Uscita di sicurezza*:

a un certo momento scrivere ha significato per me assoluta necessità di testimoniare, bisogno inderogabile di liberarmi da un'ossessione, di affermare il senso e i limiti di una dolorosa ma definitiva rottura, e di una più sincera fedeltà.¹²

Egli si trova davanti a una materia narrativa, a nodi ideologici talmente pressanti e urgenti che nel momento di scrivere un "romanzo" le modalità narrative per raccontare la storia del personaggio di cui Silone si prefigge di parlare (il bracciante, il contadino senza terra) risultano alquanto confuse. E quando un'idea è confusa prevale lo stereotipo¹³ suggerito dall'immaginazione condizionata. Se si considerano gli effetti che lo stereotipo genera e diffonde nel sistema della comunicazione, si nota che esso produce un

¹² *Uscita di sicurezza*, p. 802.

¹³ La nozione di stereotipo segna il limite negativo della rappresentazione, in quanto elemento di irrigidimento della significazione. Questa valutazione non è di tipo formale, linguistico-argomentativo, ma nasce dalla critica della rappresentazione, chiedendosi ogni volta da quale necessità di rappresentazione scaturisca lo stereotipo. Bhabha ha messo in evidenza la "fissità" della costruzione ideologica dell'alterità e la coazione ad essere ripetuta. "La fissità, come segno della differenza culturale / storica / razziale nel discorso del colonialismo, appare una modalità di rappresentazione paradossale: connota rigidità e ordine immutato tanto quanto disordine, degenerazione e ripetizione demoniaca. In modo simile lo stereotipo, strategia discorsiva di primo piano, è una forma di conoscenza e identificazione che oscilla fra ciò che è 'al suo posto', già noto, e qualcos'altro, che dev'essere impazientemente ripetuto" (*La questione dell'Altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo*, in *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, p. 97). L'analisi del discorso ha invece valorizzato il gioco di accettazione (*croyance*) o di rifiuto (*démythification*) di schemi prefissati che lo stereotipo attiverrebbe. Amossy precisa che la critica letteraria è passata da un'accezione ottocentesca di "banalità letteraria", ad un'accezione retorico-espressiva per cui il testo letterario può contenere una rappresentazione stereotipa senza che, necessariamente, l'autore e i suoi lettori vi credano (cioè si può avere descrizione, disegno o costruzione di un personaggio di ebreo avaro senza che autore e lettori prestino fede alla natura che una tradizione anti-semita attribuisce alla comunità ebraica); anzi, un ritratto può presentare uno stereotipo corrente per screditarlo e decostruirlo ("Le stéréotype est bien plus que le symptôme d'une lucidité impuissante: il constitue un ferment actif. A travers la (mauvaise) conscience du préconstruit, il conditionne les discours les plus divers", Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, Paris 1991, p. 11-12).

potente effetto di *othering*, ed è quindi uno strumento discorsivo disponibile ad essere applicato in particolar modo su categorie di “alterità” che richiedono un rapido inquadramento e, finalmente, controllo (la donna, lo straniero, il subalterno). Questa scelta di mettere l’accento su questo tipo di funzione strumentale o funzionale dello stereotipo all’interno della rappresentazione è soprattutto dovuta alla poca consapevolezza di queste dinamiche che in Italia sembra imperante, e alla convinzione, errata o in mala fede, che l’uso ironico, in superficie, postmoderno dello stereotipo sia innocuo. Questo perché, in termini strutturalisti, ci si è preoccupati soprattutto di mostrare il meccanismo nei testi (le unità che compongono l’intreccio e regolano il sistema dei personaggi, o “struttura attanziale”) piuttosto che formulare un giudizio critico sulla rappresentazione.

L’atteggiamento siloniano risalta nella sua peculiarità se messo a confronto con un atteggiamento diverso registrabile, solo una quindicina di anni prima, nell’esperienza di alcuni dei giovani di area vociana. Si era nell’imminenza della prima guerra mondiale e al di là delle impostazioni ideologiche, quei giovani scrittori erano portatori di una sensibilità radicale e moderna che l’evolversi degli eventi e la svolta fascista hanno poi sviato o travisato: il loro differenziarsi dall’idealismo crociano, la loro problematizzazione dell’esistenza li ha portati a vivere un rapporto antiretorico, paritario e poetico con il reale, le “cose” e “il popolo”. Comunanza certo coatta, dovuta alla guerra, ma non per questo meno significativa. Penso a Jahier,¹⁴ e poi a Lussu (la cui attività politica è coeva a quella siloniana). Ma fra tutti si distingue, per una radicale impostazione, Renato Serra: la seconda parte dell’*Esame di coscienza di un letterato* è incentrata sul motivo della comunanza di condizione esistenziale e di destino, e quindi di concreta

¹⁴ Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988, pp. 74-79.

fratellanza, fra il tenente (l'autore) e i tanti soldati in attesa di mettersi in movimento verso i fronti della prima guerra mondiale.

Una voce dal carro, che rasentavo passando; voce d'uomo supino, fra il sobbalzare e cigolare del carico di barbabietole o di carbone, che va sotto il sole e arriverà a notte alta [...]. Sentivo la voce, strana, fra il silenzio e il fremere uguale delle gomme. "Signor tenente, ci torniamo presto?"

La voce è "strana", e la coscienza individuale in autoanalisi ben potrebbe rifiutarne l'ascolto. E invece diventa la voce di un interlocutore, di un fratello, proprio perché è estranea, proviene dal mondo reale.

Tanto, quello che conta non è la parola: è l'occhiata di complicità che ci scambiamo e che ci unisce, anche su rive opposte e con animo diverso, gente legata alla stessa sorte, che s'incontra e si riconosce. Tutte le parole sono buone, quando il senso di tutte è uno solo: siamo insieme, aspettando oggi, come saremo nell'andare, domani.

Fratelli? Sì, certo.¹⁵

Le voci dei soldati, nella loro corporeità, non sono rese come cosa altra, ma riconosciute e accettate nella loro umanità. Questa disponibilità di base ad accettare l'alterità dei corpi è il punto che evita a Serra di imboccare il discorso dell'alterità. In Silone, invece, è prioritaria la formalizzazione e l'organizzazione politica del "popolo", in vista di una sua partecipazione democratica alla struttura del partito e quindi alla vita politica. Silone era consapevole che il "popolano" della società di massa ha caratteri del tutto nuovi, emancipati e moderni, rispetto al cafone, al contadino. È "lettore della grande stampa, frequentatore del cinematografo, assuefatto a

¹⁵ Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato e altri scritti*, a cura di Claudio Marabini, SugarCo Edizioni, Carnago (VA) 1992, pp. 60-61. Su Serra vedi Guido Guglielmi, *Esame di coscienza di un letterato di Renato Serra*, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, vol. 4, t. 1, pp. 405-429.

meccanismi estremamente complicati, edotto di una quantità di dicerie sensazionali, spesso assurde, su uomini e paesi, consapevole dei suoi diritti di cittadino e non più segregato da molte ‘tentazioni’ della civiltà, ha una visione della vicina e lontana realtà molto più vasta, molto più confusa e si può dire ‘sofistica’; nel senso che surrogati di quasi-scienza teorica, di quasi-esperienza pratica di cose disparate vi ingombrano parecchio posto”.¹⁶ Eppure, la presenza in questo popolano moderno di una visione “confusa” e “sofistica” della realtà ha portato Silone a rimanere strumentalmente legato alla figura del cafone (anche degradata e perfino clownesca) perché solo questa figura gli permetteva un’incisiva e radicale rappresentazione letteraria di opposizione.

Questa strumentalità della figura subalterna è l’impostazione di fondo che caratterizza gli esordi della scrittura siloniana. Lo si vede già nell’incipit del suo primo romanzo, *Fontamara* (che esce a Zurigo nel 1933 in traduzione tedesca e pochi mesi dopo in italiano da Oprecht und Helbling). Una sera alla porta dello scrittore in esilio in Svizzera, quasi evocati da uno stato mentale di “pungente nostalgia”, si presentano tre personaggi in fuga, i tre contadini di Fontamara, padre madre e figlio, che gli chiedono insistentemente di ascoltare le loro disgrazie, le ingiustizie di cui sono vittime.

Alla luce della lampada ho riconosciuto le facce. L’uomo era un vecchio alto, magro, con la faccia terrea e unta di peli grigi; accanto a lui, sua moglie e suo figlio. Sono dunque entrati. Si sono seduti. Han cominciato a raccontare. (Allora ho riconosciuto anche la voce).¹⁷

Sono le voci narranti di *Fontamara* nella convenzione letteraria, romanzesca, secondo la quale lo scrittore riferisce, traducendoli nella lingua

¹⁶ *I Socialisti e la “massa”*, in “L’Avvenire dei Lavoratori”, n. 4, 25 febbraio 1944.

¹⁷ *Fontamara*, in *Romanzi e saggi*, vol. I, pp. 13-14.

di un libro, fatti saputi da altre fonti (in questo caso le parole dei tre cafoni), per trasfigurare ciò che sono invece personali esperienze e linea narrativa originale. È la “funzione manoscritto” manzoniana, aggiornata in senso drammatico con la “funzione personaggio” di tipo pirandelliano.¹⁸ Intorno al 1929-1931, periodo di composizione di *Fontamara*, Silone usa questa struttura assai complessa – non altre più lineari come ad esempio il romanzo epistolare, o il romanzo di formazione – per rendere “romanzesca” una materia, reale e dolorosa, che romanzesca non è (e che forse è piuttosto epica) per il suo carattere di rappresentazione-denuncia di una condizione sociale .

Silone non si cura di sviluppare a fondo questa convenzione del personaggio che bussa alla porta dell'autore, anzi, le numerose revisioni in occasione delle edizioni successive del libro vanno nella direzione di compattare la voce narrante, attutendo la caratterizzazione di quelle voci e la dimensione corale della narrazione.¹⁹ Tuttavia le voci restano e si alternano nella narrazione e nei capitoli, ma non diventano personaggio, restano anonime, sono appiattite in una generica voce narrante, e quindi rivelano la loro natura strumentale di espediente per raccontare la storia di Berardo Viola, il vero protagonista.

¹⁸ Il tema del pirandellismo come borghesizzazione da parte del discorso dominante sarà affrontato nel capitolo su Leonardo Sciascia.

¹⁹ Cfr. Bruno Falchetto, “Principali varianti alle singole edizioni”, in *Romanzi e saggi*, vol. I, pp. 1467-1484.

Il “cafone” come personaggio negato

Per capire come Silone “monta” il personaggio del “cafone” occorre osservare i suoi primi testi narrativi, in particolare la prima edizione di *Fontamara* (1933) e il racconto *Il viaggio a Parigi* (1934)²⁰, scritto subito dopo *Fontamara* e molto legato stilisticamente alla prima edizione del romanzo.

Nella prefazione a *Fontamara* Silone fa due importanti affermazioni programmatiche, la prima sulla sua intenzione di ribaltare il significato dell'appellativo “cafone”:

Io so bene che il nome cafone, nel linguaggio corrente del mio paese, sia della campagna che della città, è ora termine di offesa e di dileggio; ma io l'adopero in questo libro nella certezza che quando nel mio paese il dolore non sarà più vergogna, esso diventerà nome di rispetto, e forse anche di onore.²¹

La seconda sulla sua volontà di ignorare volutamente il “pittresco” italiano noto agli stranieri.

In certi libri, com'è noto, l'Italia meridionale è una terra bellissima, in cui i contadini vanno al lavoro cantando cori di gioia, cui rispondono cori di villanelle abbigliate nei tradizionali costumi, mentre nel bosco vicino gorgheggiano gli usignoli.²²

Silone enuncia così i due problemi di rappresentazione letteraria che si accinge ad affrontare. Vediamo in che modo.

²⁰ *Il viaggio a Parigi* (1934), in *Romanzi e saggi*, vol. I, pp. 1424-1456.

²¹ *Fontamara*, p. 10.

²² *Fontamara*, p. 14

Nell'edizione del 1933 il personaggio di Berardo Viola – giovane forte nel fisico e nel carattere, di intelligenza vivace e di spirito ribelle – è portatore di aspetti inquietanti. È “nipote del famoso brigante Viola, l'ultimo brigante delle nostre parti giustiziato dai Piemontesi nel 1867”; ha “una statura quasi gigantesca, tarchiato come il fusto di una quercia, la testa dura e quadrata come un'incudine, due occhi enormi come uno spiritato, spavaldo, temerario, impulsivo, manesco, senza rispetto di Dio, amante del vino, prodigo, generoso con gli amici, ma, volentieri, anche prepotente”. La sua influenza sulla gioventù “conduceva spesso a violenze e distruzioni senza nessun vantaggio pratico”.²³

Se Berardo è segnato da una diversità che per certi versi infonde rispetto, per altri induce al sospetto, analogamente Beniamino, protagonista di *Viaggio a Parigi*, è un “tipo sociologico” da osservare nelle sue peculiarità e nel suo grottesco candore che diventa devianza. Fa parte del paesaggio rurale a cui appartiene (il padre in un litigio “lo spinse contro un pioppo e lo legò mani e piedi all'albero”),²⁴ la sua diversità spicca in contrasto con l'ambiente della città.

Era la prima volta che si trovava in città. I suoi stivali chiodati risuonavano forte sull'asfalto. La figura di quel temerario gigante che veniva dalla campagna attirava l'attenzione di tutti, e in particolare delle donne.²⁵

Beniamino lascia il suo paese per non dover mangiare più solo polenta guasta “dal gusto di aceto”. È il tema della fame ad aprire il racconto *Viaggio a Parigi*, e il basso-materiale-corporeo bachtiniano sembra svilupparsi in senso tragico, nella violenza dei cafoni che per fame “picchiano a sangue i loro asini con furia insensata” e “appena hanno in

²³ Fontamara, edizione 1933, pp. 43-44.

²⁴ *Il viaggio a Parigi*, p. 1429.

²⁵ *Il viaggio a Parigi*, p. 1433.

corpo il primo cucchiaino di polenta inacidita, picchiano le loro mogli con le ultime forze rimaste”.²⁶ Invece questo mondo di vite misere e degradate dà immediatamente origine ad una rappresentazione comico-grottesca, da maschere della commedia dell’arte: “Ficcarsi qualcosa nello stomaco” è l’unica espressione che la lingua dei cafoni conosce per indicare il nutrirsi.²⁷

Così come il tono, anche il procedere del racconto è a tinte forti. Silone mette mano a tutta una serie di soluzioni stilistiche funzionali a un’intenzione di propaganda per giusta causa. Si va dagli squarci di realismo grottesco (come la scena di ciò che vede Beniamino nella “casa equivoca”: “Attraverso la fessura vide due corpi nudi che si rotolavano su un pagliericcio, uno dietro l’altro, proprio come a Fontamara facevano le capre e gli asini”).²⁸ Alle visioni onirico-simboliche,

lungo il treno si attorcigliava, a velocità incredibile, un gigantesco serpente. Assomigliava a un binario, ma in realtà era proprio un serpente. [...] Il serpente lo guardò fisso negli occhi e sibilo:²⁹

Anche l’apertura del racconto ad elementi cronachistici d’attualità è

²⁶ *Il viaggio a Parigi*, p. 1424.

²⁷ Così prosegue l’ironico excursus sociolinguistico sul tema del cibo, ad uso del lettore di lingua tedesca cui è rivolto il racconto: “La lingua dei proprietari fondiari, invece, giù al piano, per fortuna della cultura italiana è molto più ricca. In questa lingua dei proprietari fondiari per indicare il nutrirsi di solito si dice: mangiare. E da mangiare viene mangione, e poi mangiata, che è un lusso. si dice anche bisbocciare, e da bisbocciare viene bisboccione, e poi la bisboccia, che è una vera magnificenza. Nelle feste, poi, a volte si dice abbuffarsi, e da abbuffarsi deriva l’abbuffone, e soprattutto l’abbuffata, che vale da sola un intero menù.” *Il viaggio a Parigi*, p. 1426. L’importanza dell’antropologia del cibo nella costruzione dell’immaginario è stata messa in evidenza da Piero Camporesi (in particolare *La maschera di Bertoldo: G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Einaudi, Torino 1976 e Garzanti, Milano 1993; *Rustici e buffoni: cultura popolare e cultura d’élite fra Medioevo ed età moderna*, Einaudi, Torino 1991; *Il pane selvaggio*, Il Mulino, Bologna 1980, Garzanti, Milano 2004). Per la storia dell’alimentazione cfr. Massimo Montanari, *La fame e l’abbondanza. Storia dell’alimentazione in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1993; *Il formaggio con le pere. La storia di un proverbio*, Laterza, Roma-Bari 2008.

²⁸ *Il viaggio a Parigi*, p. 1436-37.

²⁹ *Il viaggio a Parigi*, p. 1445e p. 1450.

utilizzata, con una tecnica giornalistica molto moderna, in funzione tragico-grottesca per esasperare l'alterità del subalterno – come quello sul divieto di emigrare imposto dalle autorità fasciste, per cui dodici cafoni calabresi che si erano imbarcati clandestini per l'America erano stati trovati morti all'arrivo a New York, asfissati dai gas del carbone.³⁰

Nella dinamica del racconto, l'individuo potenzialmente deviante non può che incappare nella polizia, e venire sottoposto a costrizioni via via più stringenti che confermeranno l'ipotesi della devianza: “lo fotografarono, lo misurarono in lungo e in largo e gli presero le impronte digitali”.³¹ I media e l'opinione pubblica lo trasformano in criminale.³² In particolare i media popolari, asserviti al sistema, sono chiamati in causa per le modalità con cui operano la consacrazione del deviante (“Questi contrassegni ereditari furono poi spiegati in lungo e in largo in un settimanale illustrato, e contemporaneamente si ricordò anche, con opportune citazioni in latino, che già ai tempi di Ovidio Nasone le foreste degli Abruzzi avevano offerto nascondiglio a terribili fauni, che insidiavano le sacre ninfe e le vestali”), sostenuti dalla cultura ufficiale (“un celebre professore universitario, orgoglio e ornamento della scienza italiana, vi aveva riconosciuto senza difficoltà i tipici tratti ereditari del satiro”).³³

Il personaggio di Beniamino, in termini di biopolitica, è così ridotto a “nuda vita”, una vita biologica priva di diritti civili (in quanto in condizione di arresto) e delle prerogative di umanità (il “mostro” dei media). Per Agamben “nuda vita” è “il nudo presupposto comune che è sempre possibile isolare in ciascuna delle innumerevoli forme di vita”; mentre la “forma-di-vita” è “una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita

³⁰ *Il viaggio a Parigi*, p. 1430.

³¹ *Il viaggio a Parigi*, p. 1437.

³² *Il viaggio a Parigi*, p. 1439.

³³ *Il viaggio a Parigi*, p. 1440.

in cui non è mai possibile isolare qualcosa come una nuda vita”.³⁴ Il corpo di Beniamino è quindi disponibile ad essere ulteriormente degradato a livello animale, e destrutturato, quasi vivisezionato, come accade nel seguito del racconto: senza soldi per viaggiare in cerca di lavoro, Beniamino si infila nella “cuccia dei cani” del vagone del treno per Parigi, dove rimarrà per cinque giorni (dal 1 al 5 novembre, forse non a caso nei giorni delle celebrazioni dei santi e dei defunti), in una grottesca posizione fetale e in stato di delirio e incoscienza.

A Beniamino sembrava di essere stato squartato e stivato a pezzi in una valigia. Diverse parti del suo corpo e diverse ossa gli facevano male, ma gli era impossibile muoversi: le singole parti del corpo non avevano più alcun rapporto tra loro. Le ginocchia erano sotto il mento, e i calcagni vicino al sedere.³⁵

Nel frattempo il treno è andato a Parigi ed è ritornato a Roma, con Beniamino che viene ritrovato mezzo morto nella cuccia dei cani. Nel tono espressionistico è evidente la strategia di una rappresentazione degradata per creare nel lettore il massimo effetto di amarezza e di scandalo.

Il viaggio a Parigi non sarà ripubblicato. Tentativo stilisticamente sbagliato, che l'autore ripudia; oppure logico sviluppo delle premesse di partenza che l'autore si affretta ad auto-censurare? Lo stile va verso una dimensione onirico-surreale che allontana il racconto dalla sua matrice realistica, e per questo motivo è comprensibile che Silone abbia in seguito

³⁴ “Il potere politico che noi conosciamo si fonda invece sempre, in ultima istanza, sulla separazione di una sfera della nuda vita dal contesto delle forme di vita. [...] La vita appare così originariamente nel diritto solo come controparte di un potere che minaccia la morte [vitae necisque potestas]. [...] La tradizione degli oppressi ci insegna che lo ‘stato di eccezione’ in cui viviamo è la regola. (Benjamin). [...] La vita, nello stato di eccezione divenuto normale, è la nuda vita che separa in tutti gli ambiti le forme di vita dalla loro coesione in una forma-di-vita” (Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 13-15).

³⁵ *Il viaggio a Parigi*, p. 1444.

deciso di non riconoscersi in esso. Ma è anche vero che, sottolineando al massimo la dimensione claustrofobica in cui il personaggio si trova in piena incoscienza, il personaggio di *Viaggio a Parigi* resta un oggetto inconsapevole, una “nuda vita” a cui è stato tolto tutto, anche la possibilità di un viaggio in treno, che è degradato allo stato animale e viaggia nello scomparto dei cani. È ipotizzabile che Silone, quando si accorse che *Il viaggio a Parigi* era il modo più suggestivo o troppo espressionistico di dipingere il cafone al lettore europeo (ricordiamo che questo racconto fu scritto in tedesco per lettori non italiani), ma anche che ne risultava una rappresentazione definitivamente degradata e “subalterna”, decise di abbandonare questo racconto, nonostante la sua forza narrativa e soprattutto nonostante l’efficace e preveggenza rappresentazione di controllo biopolitico del totalitarismo sull’individuo che esso propone. In questo vediamo che Silone è consapevole delle dinamiche comunicative messe in atto dalle “pratiche della rappresentazione”. La questione della trasmissibilità del significato è considerato da Hall come un dialogo interno al circuito culturale. Le “pratiche della rappresentazione” sono la concretizzazione di concetti, idee e emozioni in forme simboliche che possono essere trasmesse e significativamente interpretate. Il significato deve accedere al campo di queste pratiche per poter circolare efficacemente all’interno di una cultura. E il passaggio nel circuito culturale non è completo fino a che il significato non sia “decodificato” o ricevuto intelligibilmente in un altro punto del circuito. Il linguaggio è lo “spazio culturale” condiviso in cui avviene la produzione di significato, cioè la rappresentazione. Il significato va dunque visto meno in termini di accuratezza e di verità e più in termini di efficacia di scambio, un processo di traduzione che facilita la comunicazione culturale, tenendo sempre presente la differenza di potere fra i “parlanti” dello stesso circuito culturale.³⁶ La metafora di un’alterità (e il discorso

³⁶ *Cultural representations and signifying practice*, a cura di Stuart Hall, Open University

dell'alterità che la sottende) si rivela una modalità comunicativa efficace, ma insidiosa.

Silone attua allora un'umanizzazione del "cafone" a partire dalle revisioni di *Fontamara*. Come già notato da Luce D'Eramo, la descrizione di Berardo Viola appare decisamente attenuata nei toni espressionistici:

Del nonno, secondo la testimonianza dei più vecchi che lo ricordano ancora, egli aveva certamente ereditato la potenza fisica: un'alta statura, tarchiato come il tronco di una quercia, il collo breve e taurino, la testa quadra; ma aveva gli occhi buoni: aveva conservato da adulto gli occhi che aveva da ragazzo. Era incomprendibile, e persino ridicolo, che un uomo di quella forza potesse avere gli occhi e il sorriso di un fanciullo.³⁷

Scompare l'aggettivazione negativa ("spavaldo, temerario, impulsivo, manesco, senza rispetto di Dio") e appare un elemento tranquillizzante ("gli occhi e il sorriso di un fanciullo"), ma dissonante rispetto all'immagine virile che è propria del personaggio: questo istituisce quel candore che renderà possibile il martirio laico nel finale del romanzo.

Inoltre il nucleo narrativo del personaggio appare qui connotato socio-economicamente: infatti il "cafone" è tale in quanto non possiede alcuna terra, e la sua stirpe è segnata da una sorta di fatale maledizione. Questo emerge in un significativo episodio, inserito nelle edizioni del dopoguerra, che vede Berardo finalmente in possesso di una terra aspra e scomoda sulla montagna. Lui la lavora indefessamente per tutta una stagione e la montagna gliela porta via in una notte di nubifragio.

Press, London 1997; P. Du Gay, S. Hall, L. Janes, H. Mackay and K. Negus, *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*, Sage/The Open University, London 1997, pp. 10-11.

³⁷ *Fontamara*, p. 72. Cfr. Luce D'Eramo, *L'opera di Ignazio Silone. Saggio critico e guida bibliografica*, Mondadori, Milano 1971.

Nell'episodio si nota un *topos* della cultura contadina, l'accettazione della fatalità – che passa in Silone come un fatalistico senso dell'ordine delle cose, contro il quale combatte invano lo spirito libero. Ma soprattutto la centralità del possesso della terra. Essere senza terra fa di Berardo il rappresentante di tutti i contadini italiani che, a causa di un sistema sociale sempre più chiuso, si trovano estromessi dalla società: simbolicamente con la miseria che li esclude dall'ambito della vita civile; fisicamente con l'emigrazione. In questi termini la rappresentazione del contadino italiano è una figura di “senza terra”, di proletario destinato al sistema industriale, di cui però Silone coglie anticipatamente l'alienazione sociale.³⁸

Nel capitolo IX di *Fontamara* avviene ciò che abbiamo già riscontrato nel *Viaggio a Parigi*: il mondo poliziesco del sistema totalitario, facendo leva sulla “diversità del cafone”, è in grado di esercitare facilmente il controllo biopolitico sull'individuo e operarne l'annientamento.³⁹ Lo sguardo poliziesco si appunta sul soggetto incongruente del “cafone sovversivo”, per prepararsi a sopprimerne l'anomalia. “Il primo cafone che non muore per sé, ma per gli altri”.⁴⁰

La violenza del sistema (che si materializza nella prigionia, nella tortura e nella morte) non rimane circoscritta alla vittima precostituita, ma coinvolge nel suo vortice addirittura la voce narrante (e abbiamo visto come Silone sia sempre attento a stabilire delle distanze testuali fra la sua voce di

³⁸ “La promiscuità è il contrario della vera umana comunità. Il contatto fra uomo e uomo in una massa forzatamente promiscua è sempre esteriore, meccanico. L'uomo perciò non è mai tanto solo come nella massa. [...] Osservate l'uscita degli operai da una grande fabbrica: sono rari gli operai che tra loro si parlano, che si sorridono, che si danno appuntamento; e quelli che l'osano, si guardano attorno incerti, diffidenti. I più fuggono esauriti e tristi, come da un penitenziario. Oppure osservate l'uscita da un cinematografo: duemila persone sono state sedute assieme nel buio durante due ore; hanno sognato lo stesso sogno, ognuna a modo suo, e quando le luci si accendono, ognuna si affretta per la sua strada. (È una fortuna che vi siano ancora gli amanti. Ma anche tra essi quanta promiscuità!)”, *Sale nella piaga. Promiscuità e comunità*, in “L'Avvenire dei Lavoratori”, anno XXXV (nuova serie), n. 5, Zurigo 15 marzo 1944.

³⁹ *Fontamara*, p. 182.

⁴⁰ *Fontamara*, p. 187.

autore e quella degli attori delle vicende narrate). Qui gli eventi tendono a lambire lo spazio dell'autore perché la voce narrante del giovane fontamarese riferisce la propria esperienza di interrogatorio e tortura con una precisione di dettaglio, che giunge a cogliere il gesto del torturato che, quando riacquista i sensi, si disseta nel suo sangue.

Una sera ebbi anch'io una "chiamata speciale".

[...] Fui condotto in un sotterraneo, gettato su un banco di legno e legato, le mani dietro la schiena, con cinturini di cuoio. E all'improvviso fu come se cadesse su di me una pioggia di fuoco. Come se la schiena si aprisse e vi entrasse del fuoco. Come se sprofondassi in un precipizio senza fondo.

Quando rinvenni, vidi sul banco il sangue che mi usciva dalla bocca e che faceva sul banco un piccolo rigagnolo. Lo assaporai con la punta della lingua e ne bevvi un po', perché la gola mi bruciava.⁴¹

L'esperienza concentrazionaria non resta confinata nello spazio carcerario, ma è pervasiva, si diffonde nello spazio della società. Infatti è proprio la voce narrante (il giovane cafone che viene rilasciato dalla polizia e che riferisce i fatti all'autore) a confermare, con la sua firma, la falsa versione della polizia sul suicidio di Berardo.

Più che sottolineare, come è già stato fatto, che la fine di Berardo nel capitolo IX percorre le tappe di una Passione e che quindi Berardo diventa *figura Christi*, importa qui osservare che Berardo in queste pagine è letteralmente *homo sacer*, corpo da usare nel sacrificio, e quindi votato alla morte. La sublimazione del sacrificio non rivaluta le sue origini. Dal punto di osservazione siloniano, egli è sì un eroe sublime e consapevole, ma soprattutto uno strumento all'interno di un progetto rivoluzionario: tanto che verrebbe da indicare nell'Avezzanese, il rivoluzionario con cui Berardo parla a lungo in carcere e che una volta uscito racconterà l'eroismo di

⁴¹ Fontamara, p. 184.

Berardo sulla stampa clandestina, il personaggio più vicino al rispecchiamento autobiografico di Silone.

Se è la strumentalità della figura del contadino ad essere prevalente, ciò significa che la rappresentazione del “cafone” è un problema cui Silone non riesce a dare una soluzione convincente. I diaframmi letterari messi in atto dall’autore, e resi evidenti dall’analisi del suo punto di osservazione, risultano pesantemente condizionanti.

Tale punto di osservazione esterno persiste nei capitoli iniziali di *Uscita di sicurezza* (1965), il suo libro più originale e forse più riuscito proprio per l’intrecciarsi di narrativa, saggio, autobiografia e pamphlet, nel quale più che in altri Silone si batte per affermare la sua legittimità di intellettuale: in *Visita al carcere* il gesto generoso e gratuito di un misero contadino che regala un mezzo sigaro e che viene incarcerato per furto è osservato da un Silone bambino, sostenuto da una vigorosa e autorevole figura paterna; in *La chioma di Giuditta* è la voce del narratore onnisciente che riferisce la storia della povera donna insidiata e distrutta da un pretesco postino che brama la sua unica bellezza e ricchezza, i capelli. Questo racconto è molto interessante come esempio di rapporto fra classi sociali, un vampirismo piccoloborghese ai danni della proletaria il cui corpo presenta quell’unico elemento di attrattiva: il portalettere Nicola è preso da una passione inconsapevolmente feticistica. Non potendo soddisfare questo suo impulso, egli medita l’annientamento della donna.

Il termine “cafone” non compare più in questi racconti, ma “il contadino dall’aspetto molto povero”⁴² e la misera “cestaia”⁴³ sono delle alterità che restano insondabili, il loro mutismo conserva un fondo di mistero.

In *Il segreto di Luca* (1956), romanzo che è il tentativo di giustificazione della figura del cafone all’interno della società civile, il protagonista è

⁴² *Uscita di sicurezza*, p. 756.

⁴³ *Uscita di sicurezza*, p. 759.

costituito all'interno di una costruzione espressa con sarcasmo dall'avvocato d'accusa al processo. Un bell'esempio di "immaginazione condizionata":

Vorreste forse attribuire a un villano di quella fatta spirito cavalleresco? Ah, ah, ah, voi mi fate ridere. [...] Un cafone capace di preferire il carcere a vita alla rivelazione di un segreto? Ah, ah, ah.⁴⁴

Anche in questo romanzo il protagonista è condizionato da due elementi: 1) uno spostamento di identificazione: lo scrittore si identifica non con il protagonista, ma con il suo amico, il giovane politico progressista Andrea Cipriani che, come Silone da bambino, scrive in segreto le lettere di una madre analfabeta al figlio carcerato ("Fu, per me, la rottura precoce con l'infanzia; il primo incontro con i dolori dell'esistenza")⁴⁵. 2) un processo di negazione e sublimazione: Luca si riduce ad essere uno sradicato, un contadino senza terra, un laico "senza cultura" ma spinto da un purissimo e misterioso impulso etico.

Vale la pena notare che il mondo contadino e magico che sostanzia il romanzo è da una parte schernito come superstizioso, conformista e conservatore; e dall'altra diventa il "segreto di Luca", ciò di cui non si può parlare, ciò che veicola i temi dell'adulterio, lo spaesamento di fronte al debordare del sentimento e le conseguenze prodotte da questi stati mentali sulla sensibilità intersoggettiva. La razionalità nulla può di fronte alla forza misteriosa delle passioni e della magia ("aveva visto dietro di sé la signora Ortensia, tutta vestita di rosso. [...] La visione sparì, e lei si illuse di essere salva. Il maleficio però si era già impossessato di lei"). Eppure, contraddittoriamente, Silone esibisce nella dinamica narrativa razionalità e scetticismo ("Pare che l'altra notte sia stata vista una luce vagare nella casa abbandonata [...]. Quanto basta perché si parli di spettri e di altre diavolerie.

⁴⁴ *Il segreto di Luca*, in *Romanzi e saggi*, vol. II, p. 335.

⁴⁵ *Il segreto di Luca*, p. 325.

Immagino invece che eri tu”).⁴⁶ Gli intellettuali non possono riconoscersi nelle modalità culturali delle classi subalterne.

Ancora nei suoi ultimi libri, Silone persegue il tentativo di oggettivare al massimo il personaggio subalterno. Lo fa in *L'avventura d'un povero cristiano* (1968), adottando il “teatro” come forma testuale che permette di creare e fare agire personaggi tipizzati contemporaneamente sotto gli occhi di autore e lettore. E in questa forma oggettivata e drammatizzata troviamo il personaggio del contadino scisso in due personaggi teatrali con caratteristiche estremamente interessanti: il primo, Cerbicca, è un clown, arguto cialtrone e buffone, non più contadino ma “un poveraccio con vari mestieri”.⁴⁷

Come di sorpresa, arriva e compie un rapido girotondo attorno al gruppetto in conversazione, un buffo personaggio soprannominato Cerbicca, dall'aspetto di cafone e dai modi e smorfie del pagliaccio da circo, agile, allegro, nello stesso tempo ossequiente e familiare con tutti, anche con gli sconosciuti.⁴⁸

Il secondo è il protagonista stesso, Pier Celestino, le cui origini contadine sono tema ricorrente, ma la cui dinamica scenica ricorda molto le gloriose ascese e i sublimi martiri del personaggio tragico barocco (si vedano le regine prigioniere di Della Valle: Maria di Scozia e Judith), il cui dramma è attualizzato da Silone nei termini del conflitto fra ragion di stato e ragioni dell'umanità.

Appare ora chiaro che Silone, dando corpo all'immaginazione, in quanto “facoltà sociale”, ha attinto a piene mani alle forme letterarie della tradizione italiana; ma all'intenzione dell'autore, che era quella di forzare gli schemi acquisiti con un'iniezione di società e politica, un'attualizzazione

⁴⁶ *Il segreto di Luca*, p. 380 e p. 394.

⁴⁷ *L'avventura d'un povero cristiano*, Mondadori, Milano 1968, p. 44.

⁴⁸ *L'avventura d'un povero cristiano*, p. 87.

e modernizzazione, queste hanno offerto un'imprevista resistenza. Spesso Silone appare sperimentatore passivo di forme (mentre in *Uscita di sicurezza* la mescolanza di narrativa, saggio, autobiografia e pamphlet ha tutt'altra efficacia). Ancora una volta il personaggio subalterno viene evocato e poi negato. Il suo impulso libertario viene rinchiuso in una rappresentazione convenzionale, contraddittoria, non sufficientemente innovativa, perché normalizzata nelle forme della tradizione che costruiscono la metafora di alterità.

L'identità sociale dello scrittore e la metafora di alterità

Abbiamo già notato che il modo in cui l'autore si pone rispetto ai suoi personaggi è rivelatore del suo punto di osservazione, e di conseguenza del suo posizionamento come scrittore. Questo ha influito in Silone sulla singolare e costante presa di distanza dai personaggi nell'esordio narrativo (il rifiuto di un'identificazione con le voci narranti di *Fontamara*). Che è indizio di un processo profondo che non riguarda solo la creazione letteraria – la rappresentazione di una “identità” del personaggio –, ma che riguarda anche la definizione di “identità sociale” dello scrittore, di una dislocazione letteraria dell'identità. Bachtin, nella sua analisi del romanzo borghese, ha sentito la necessità di parlare di un movimento di dislocazione, vitale e dinamico (ma che a volte è “lotta mortale”), indicato come rottura dei legami idillici ed “espatrio dell'uomo”.⁴⁹ Ponendo esplicitamente il problema del rapporto fra l'autore e l'eroe (il soggetto e l'*altro*) e il problema della responsabilità dell'autore, egli ha parlato di una contrapposizione che l'autore deve assumere rispetto alla rappresentazione della realtà, e l'ha definita “extralocalità” dell'autore rispetto all'eroe. L'extralocalità si applica anche all'autorappresentazione: “il necessario coefficiente di ogni percezione e rappresentazione della mia espressione esteriore è la coscienza che io non sono tutto qui. Mentre la rappresentazione che mi faccio dell'altro corrisponde interamente alla pienezza della visione reale che ho di lui, la mia autorappresentazione è costruita e non corrisponde ad alcuna percezione reale; ciò che di più essenziale c'è nell'effettiva esperienza vissuta di me stesso resta escluso

⁴⁹ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 381: “Secondo la definizione di Hegel, il romanzo deve educare l'uomo alla vita nella società borghese. Questo processo di educazione comporta la rottura di tutti i vecchi legami idillici e l'espatrio dell'uomo”).

dalla visione esteriore”.⁵⁰ Bachtin coglie che nell’autorappresentazione è in atto una costruzione e che in essa “io non sono tutto qui”. Come si vede, però, il suo ragionare presuppone l’esistenza dei due elementi formali fondamentali, il soggetto (che si esplica nelle sue diverse esperienze vissute) e la realtà, i quali noi invece sentiamo di dover problematizzare. Il nostro concetto di dislocazione infatti si riferisce al processo che definisce lo status di soggetto dell’autore, alla sua costruzione identitaria.

I romanzi di Silone sono anche un’opera di autodefinizione in cui la figura del cafone in ultima analisi non è che una figura strumentale, utile a definire, giustificare, dare “senso” alla figura dello scrittore. Con ciò non si intende sminuire l’opera di Silone, ma fare emergere quali sono state le difficoltà cui egli si è trovato di fronte e le soluzioni, comunque interessanti, da lui adottate. La narrazione nazionale di fatto non comprendeva una compagine sociale che includesse il subalterno (il sottoproletariato, il contadino). Era cioè un contesto analogo a quello coloniale, che vedeva il nazionalismo anticoloniale configurarsi come progetto delle élite borghesi sganciato dalle battaglie quotidiane delle classi subalterne.⁵¹ Le espressioni anticoloniali di forme di resistenza contadina o di altre forme non assimilabili non erano mai messe in conto nell’ideologia liberazionista borghese, perché il contadino combatteva per i propri bisogni immediati e non per i bisogni presunti della nazione.⁵² Quello di Silone va quindi letto

⁵⁰ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988, p. 34. Le coordinate spazio-temporali (o cronotopo) di Bachtin postulano il carattere fortemente identitario della narrazione realistica e l’unicità del momento narrativo. Questa concezione è stata scompaginata da Bhabha, il quale sottolinea l’emergere della differenza e il superamento del perturbante da essa causato, cioè di una realtà fatta di soggettività “altre” (significativamente questa sua riflessione su Bachtin prende spunto da un passo del *Viaggio in Italia* di Goethe (Homi K. Bhabha, *DissemiNazione. Tempo, narrativa e limiti della nazione moderna*, in *I luoghi della cultura*, cit., pp. 200-201).

⁵¹ Neil Lazarus, *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 110.

⁵² Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, a cura di Patrick Williams e Laura Chrisman, Harvester Wheatsheaf, New York 1993, pp. 66-111. Un utile bilancio sul postcolonialismo è quello di

come un tentativo di rendere narrazione nazionale la lotta contadina, e questo tentativo si concretizza puntualmente nella rappresentazione letteraria del primo contadino che muore “non per sé, ma per gli altri”. Questo tentativo è rilevante perché rispetto a questa rappresentazione letteraria Silone si è davvero confrontato e messo in gioco attraverso la costruzione di particolari autorappresentazioni. Ne indicherò due, significative di due momenti diversi della sua vita: una autorappresentazione tattica spregiativa rivolta ai suoi lettori svizzeri ed europei alla fine degli anni ‘30; una autorappresentazione memoriale rivolta ai lettori italiani degli anni ‘60.

I ricordi e le impressioni di amici e conoscenti degli anni zurighesi mostrano la figura di Silone connotata da segni di diversità. Rudolf Jacob Humm ricordava che: “Ignazio Silone era [...] sempre dalla testa ai piedi un Romano, o meglio un Sannita che era rimasto un Romano, mentre gli altri Romani erano diventati burattini”. Robert Faesi lo definiva “flemmatico”. Artur Koestler lo trovava “affabile ma riservato, chiuso in sé e affetto da malinconia e depressione”. Per Franca Magnani, nei ricordi di bambina “l'uomo era alto, bruno, dalla carnagione olivastra. Portava uno strano cappello: nero, di feltro, con la tesa larga; era insolito, in quanto la cupola del copricapo era acciaccata e formava una specie di scodella. [...] I ragazzini sul piazzale lo guardavano e ridevano. [...] Mi colpirono [...] i movimenti ponderati che riflettevano l'immagine di un uomo cauto. Mi turbava il modo di porgere la mano che aveva Silone”.⁵³

Se Silone trovò in Svizzera solidarietà e aiuto, corrispondenza umana e intellettuale (“in Svizzera io sono diventato uno scrittore; ma, quello che più vale, sono diventato un uomo”, scrive nel *Memoriale dal carcere svizzero*,

Vijay Mishra e Bob Hodge, *What Was Postcolonialism?*, in “New Literary History”, The Johns Hopkins University Press, vol. 36, n. 3, Summer 2005, pp. 375-402.

⁵³ Raffaella Castagnola Rossini, *Incontri di spiriti liberi. Amicizie, relazioni professionali e iniziative editoriali di Silone in Svizzera*, Lacaita, Manduria 2004, pp. 15-16.

1944), per le autorità elvetiche egli era uno “straniero tollerato”. E dai giudizi e dalle impressioni appena citate possiamo farci un’idea del clima e dei rapporti interpersonali che Silone si trovò a gestire. Soprattutto la percezione della sua figura (flemma, malinconia, il Sannita) e del suo copricapo, che attirano l’attenzione e l’ilarità dei ragazzini per strada, ci ricorda l’effetto che il cafone Beniamino fa alle donne per le strade di Roma nel passo citato di *Viaggio a Parigi*. Se ora leggiamo l’autoritratto ironico che Silone scrive nel 1941⁵⁴ ci rendiamo conto che egli continua a mettere in atto una tattica. Questa tattica consiste nella creazione di un simulacro di se stesso, che serve allo scrittore per neutralizzare quegli elementi discriminatori che sente presenti intorno a lui, minoritario e diverso, ad opera della maggioranza. La totale strumentalità tattica di questo pezzo è chiara se si pensa che esso, come mostra Castagnola, è stato scritto con l’intento di promuovere il suo libro appena uscito, *Il seme sotto la neve*. Silone gioca ironicamente con l’immagine dello “scrittore cinico e rozzo” capace, nel suo nuovo romanzo, di dissacrare persino il simbolo stereotipo italiano degli spaghetti. E ne dà una giustificazione tramite la storia di un trauma infantile, il “maccheronico battesimo” del bambino che cade col sedere nella pentola bollente, all’insegna dell’anomalia e del ribaltamento (sono nato “nel mese consacrato alla vergine Madre di Dio, alle rose e agli asini. Quest’ultima circostanza purtroppo ha molto influito sul mio oroscopo”). E poi, nelle scelte della giovinezza e della prima età adulta, all’insegna di una forzata contrapposizione al sistema: “quello che ho imparato, devo confessarlo, l’ho imparato per strada. Di lì le due maggiori difficoltà ch’io ho dovuto vincere nella mia vita: quelle con la polizia e con la mia salute”; “lasciai gli studi in omaggio al proverbio italiano che dice: Meglio un asino vivo che un genio morto”; “Non fui nutrito di paglia, no,

⁵⁴ Testo pubblicato da Raffaella Castagnola Rossini, *Incontri di spiriti liberi. Amicizie, relazioni professionali e iniziative editoriali di Silone in Svizzera*, Lacaia, Manduria 2004, pp. 30-32.

ma, spesso, nel senso biblico, di tozzi di pane conditi d'escrementi"; "Il giorno in cui l'Italia sarà liberata dai gentiluomini che ora la governano, dovrò naturalmente tornare laggiù".

Interessa notare qui come Silone crei un suo simulacro con questa autorappresentazione tatticamente degradata,⁵⁵ e lo usi per differenziarsi da tutti gli altri italiani (quelli a cui piacciono gli spaghetti, e che in quel momento stanno dalla parte del fascismo) e per fare una celebrazione ironica (quasi carnevalesca: il "maccheronico battesimo", l'asino, i "tozzi di pane conditi d'escrementi") della sua diversità. Su questa strada arriva a ribaltare argutamente le stigma della diversità sui suoi interlocutori ("Quello che più mi piace degli svizzeri, a dire la verità, sono i loro difetti. Che il buon Dio glieli conservi!").

Questa tattica di abbassamento ironico-grottesco è analoga a quella che presiede alla scrittura del *Viaggio a Parigi* e della prima edizione di *Fontamara*. Nella prima fase della scrittura di Silone, i cafoni sono simulacri utili nella sua tattica di penetrazione e sopravvivenza nei confronti dei gruppi intellettuali svizzeri ed europei: una diversità viene così resa "narrativa" e accettabile nell'ambito del discorso dell'alterità, facendo deviare il moto di scandalo prodotto dal confronto con l'Altro verso un moto di compassione: l'autoironia produce simpatia nel lettore, il realistico/grottesco della denuncia mobilita il lettore contro l'ingiustizia sociale. Tanto è stata efficace questa operazione tattica dello scrittore, tanto maggiori sono gli effetti di *mirage* che queste rappresentazioni, diffuse e ripetute nel sistema letterario, hanno prodotto. Silone stesso ne rimane vittima: da una parte la sua figura resta intaccata da un sospetto di doppiezza; dall'altra la

⁵⁵ La tattica è utilizzata dagli individui per creare un proprio spazio in ambienti che sono definiti dalle strategie delle istituzioni e delle strutture di potere (Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001).

rappresentazione del cafone, da simulacro tattico diventa il feticcio testuale di cui parla Bhabha.⁵⁶

Invece l'autorappresentazione di *Uscita di sicurezza* non ha questo carattere strumentale. In *Uscita di sicurezza* (1965), Silone tematizza la sua provenienza sociale e ricostruisce ambienti dell'Italia pre-fascista e fascista, e le condizioni di vita imposte dalla militanza nel partito comunista al tempo di Stalin, per giustificare le sue vicende personali e per sostenere la propria identità di ribelle, di antagonista. Parlare della sua provenienza da “un comune rurale nell'Abruzzo” serve a mettere in evidenza “quello strano doppio modo di essere della gente in mezzo alla quale io crescevo”, “un contrasto stridente, incomprensibile, quasi assurdo, tra la vita privata e familiare, ch'era, o almeno così appariva, prevalentemente morigerata e onesta, e i rapporti sociali, assai spesso rozzi, odiosi, falsi”.⁵⁷ La mancanza di una società civile, ben prima della catastrofe naturale del terremoto che gli distruggerà precocemente il nucleo familiare, è eretta a sistema: “Badare ai fatti propri, era la condizione fondamentale del vivere onesto e tranquillo, che ci veniva ribadita in ogni occasione”.⁵⁸ Questi elementi sono confluiti in quello che è il giudizio comune degli italiani su se stessi (familismo, scarso senso del bene pubblico), in un discorso dell'alterità che, applicato alla *propria* diversità, finisce per diventarne la giustificazione. Del

⁵⁶ Bhabha interpreta il concetto di stereotipo come feticcio, considerando che all'interno del discorso, il feticcio rappresenta il gioco simultaneo fra metafora, intesa come sostituzione (che maschera l'assenza e la differenza), e metonimia, intesa come registrazione della mancanza percepita attraverso la contiguità. Il feticcio o lo stereotipo, prosegue Bhabha, dà accesso a una “identità” che è predicato tanto del dominio e del piacere quanto dell'ansia e dell'atteggiamento di difesa, dal momento che si tratta di una forma di credenza molteplice e contraddittoria proprio perché riconosce la differenza e la ripudia. (*La questione dell'Altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo*, in *I luoghi della cultura*, cit., p. 109). Nel corso della nostra analisi distingueremo il concetto di feticcio testuale da quello di stereotipo discorsivo, quest'ultimo inteso come formazione atta ad essere e diffusa nel sistema della comunicazione culturale e ripetuta continuamente dal discorso dell'alterità.

⁵⁷ *Uscita di sicurezza*, p. 804.

⁵⁸ *Uscita di sicurezza*, p. 805.

discorso siloniano è più interessante l'analisi della "doppia morale" dell'Italia pre-fascista e della pratica politica e culturale che l'ha allevata e diffusa, in particolare nell'educazione dei giovani. L'educazione civile era "addirittura pessima, in parte per il conflitto ancora aperto tra Stato e Chiesa. [...] La falsità, l'ipocrisia, la doppiezza dell'espedito erano troppo sfacciate per non suscitare un comprensibile turbamento in chiunque portasse in sé un po' d'amore per la cultura."⁵⁹

Criticare le mitologie ufficiali, osserva Silone, è sempre un utile esercizio critico, ma educare alla pubblica falsità, ipocrisia e doppiezza ha effetti devastanti, pari a quelli di un cancro culturale. Non si tratta qui di innate propensioni di un popolo o di una classe sociale, ma di una malattia con una precisa origine: il sistema istituzionale che ha prodotto e diffuso l'educazione alla "doppia morale".

I brani da cui sono tratte queste citazioni sono di fatto un'auto-rappresentazione dell'identità borghese del '900 con le sue luci e le sue ombre. E descrivono bene il punto di osservazione da cui scaturisce l'opera di Silone. Proveniente da una famiglia di piccoli proprietari, egli "vede" grazie ad una sensibilità umana e una curiosità intellettuale inusuali la realtà sociale che lo circonda. Le esperienze infantili più forti registrate in *Uscita di sicurezza* riguardano il turbamento provato venendo a contatto con individui che sono delle vittime (la donna assalita dal cane del ricco prepotente; il misero contadino che regala al padre la sigaretta in *Visita al carcere*; il rapporto epistolare con un ergastolano, alla base di *Il segreto di Luca*). Da questo punto di osservazione il contadino senza terra è un'immagine tangibile di scandalo muto: scandalo per il senso di giustizia sociale del socialista; e scandalo per il conformismo del benestante, proiezione e incarnazione della paura di perdere patrimonio e status sociale.

⁵⁹ *Uscita di sicurezza*, pp. 820-21.

L'autorappresentazione borghese, d'altra parte, è anch'essa incentrata su un silenzio e su un vuoto. La "casa" benestante degli Ascia, nel *Segreto di Luca*, è abbandonata e spettrale perché la coppia Ortensia e don Silvio è stata distrutta dalle dinamiche di passione e scandalo: lei è morta in convento dicendosi pazza; lui scomparso nell'emigrazione in America. Questo abbandono spettrale rispecchia il vuoto della società civile (la doppia morale privata e pubblica, il farsi i fatti propri, il disorientamento culturale, l'entrare a corte) occupato dalla ragione del più forte e, in quei giorni, materializzatosi nel totalitarismo fascista. Anche la classe borghese appare strumento del sistema di potere (l'entrare a corte significa accettare di perdere gran parte della propria libertà in cambio di benessere materiale). Per Silone, a livello individuale e pulsionale, pare che non resti che la lotta nell'esilio, l'anarchismo, il monachesimo ("Agli spiriti vivi le forme più accessibili di ribellione al destino sono sempre state, nella nostra terra, il francescanesimo e l'anarchia").⁶⁰

Nel momento in cui afferma che uno scrittore, per "rompere con la tradizione cortigianesca e giullaresca dei letterati italiani", deve "cambiar classe", Silone si trova di fronte al vuoto perturbante della classe contadina devastata e della classe borghese asservita. Le soluzioni letterarie che trova sono testimonianza di percorsi intorno a qualcosa di irrapresentabile. Egli sente il bisogno di prendere le distanze dalla storia del protagonista tentando il romanzo corale con *Fontamara*; esclude il romanzo di taglio autobiografico; scongiura ogni possibile identificazione perché l'autore non è e non può essere tutto lì, in quel personaggio subalterno e vittima sacrificale. Carica i toni grotteschi ed espressionistici in *Viaggio a Parigi*, salvo poi accorgersi che questa soluzione degradata dava adito a facili

⁶⁰ *Uscita di sicurezza*, p. 822-23.

fraintendimenti e stereotipi nel lettore non italiano.⁶¹ Ma occorre sottolineare che Silone pone al centro della sua opera proprio questo vuoto perturbante della rappresentazione. Ed ha ben presenti i termini del problema della rappresentazione, tanto da denunciare quasi sprezzantemente il “pittresco” italiano sempre in voga. Ma deve continuamente intervenire per precisare i suoi intendimenti e contrastare le derive discorsive che il discorso dell’alterità continua a produrre. Silone contrasta lo stereotipo, ma il suo discorso continua a rigenerarlo. Usa volutamente la parola “cafone”, illudendosi di ribaltarne il significato che invece resterà denigratorio. Si veda ancora come questo accade in un saggio come *Le idee che sostengo* (1942), rivolto anch’esso ai lettori stranieri. Silone articola ancora con originalità la figura del contadino nell’ambito della sua presa di distanze dal marxismo. La critica a Marx sul tema della svalutazione dei contadini a favore degli operai è quanto mai interessante (“Marx parla spesso dei contadini come persone dalla mente torpida. Ma che cosa ne sapeva?”) perché muove da un’ottica alternativa che non accetta l’industrialismo metropolitano come unica prospettiva del proletariato, dà valore al lavoro della terra, e parla dell’“esperienza di generazioni” che sta alla base di una civiltà.

Il cafone non è affatto un primitivo, in un certo senso è troppo civilizzato. L’esperienza di generazioni lo induce a credere che lo stato non sia che una Camorra meglio organizzata. Pensa che le principali occupazioni delle classi intellettuali, che servono da intermediari tra lui e lo Stato, è di scrivere lettere di raccomandazione. E quando le famiglie contadine compiono sacrifici enormi perché un figlio possa studiare, è per farlo entrare a corte.⁶²

⁶¹ Ma sarebbe interessante approfondire come simili modalità di tragicità comicità e grottesco saranno utilizzate con successo nel cinema del dopoguerra con la “commedia all’italiana”.

⁶² *Le idee che sostengo* (1942), in *Romanzi e saggi*, vol. I, p. 1388 (scritto in inglese e pubblicato nel 1942 su “La Parola”, New York, 16 novembre 1942, e su “The New Republic”, CVII, 18, 1942, pp.582-3).

Il problema della rappresentazione prende qui chiaramente per Silone un senso politico. Eppure proprio ad opera di questa universalizzazione della figura subalterna, costruita ambigualmente come un oggetto privo di parola e portatrice di un quid essenzialista che la fissa nella sua condizione di subalternità, ecco che l'originalità soggettiva si irrigidisce (“Hanno cominciato a esistere dal momento in cui li ho messi sulla carta”) e riemerge lo stereotipo, l'oggettivazione subalterna rispetto alla quale lo scrittore pone la propria scrittura come una *rappresentanza*.

Mi è stato chiesto se esiste qualcosa nel mondo reale che corrisponda alla società descritta nei miei romanzi, o al loro triste paesaggio mediterraneo con le sue cappelle neoclassiche e le sue tombe. [...] Sono stati i censori di Varsavia e di Zagabria che hanno veramente risposto alla domanda proibendo che le mie opere venissero tradotte [...], visto che i contadini poveri che parlano quelle lingue avrebbero potuto riconoscersi nei miei cafoni.⁶³

Se i “cafoni” sono degli oggetti assoluti, decontestualizzati, figure astoriche e sradicate, la loro disumanizzazione è confermata e completata. Il “cafone” – figura anacronistica rispetto al sistema socio-economico di metà '900 – si muta nella figura che è invece funzionale alle esigenze del quadro socio-economico postindustriale, cioè il proletario la cui immagine è appiattita e costretta nello stereotipo. E questo proprio perché l'*image* (fra le altre) del cafone siloniano ha prodotto e veicolato il *mirage* della figura sociale italiana subalterna e sradicata. Il discorso dell'alterità ha attraversato lo sperimentalismo siloniano dei primi anni '30 (quasi propagandistico per la causa dei contadini italiani e di riflesso per la sua figura di perseguitato politico portabandiera di quella battaglia) e la successiva sperimentazione passiva di forme della tradizione letteraria.

⁶³ *Le idee che sostengo*, p. 1387.

Questo inconveniente si è prodotto perché le rappresentazioni siloniane ruotano intorno al nucleo di vuoto perturbante gettato dal sistema dominante sulle classi subalterne, senza riuscire a scioglierlo, e perché le pressioni del totalitarismo hanno polarizzato la sua creatività sulla figura storica dell'individuo reso nuda vita, privato di ogni diritto. Pur esprimendo una vigorosa denuncia morale e civile, Silone ha riprodotto sul piano della rappresentazione quelle stesse dinamiche oppressive e alienanti dalle quali cercava una via di libertà.

Carlo Levi

Un'auto-rappresentazione d'autore

Carlo Levi ha molto operato come artista e intellettuale per definire che cos'era e che cosa avrebbe potuto essere l'Italia uscita dal fascismo e dal secondo conflitto mondiale. In particolare, un suo scritto minore contiene un raffinato progetto di rappresentazione che auspica l'alterità e la differenza come elementi portatori di arricchimento all'Italia moderna e del domani. Questo progetto è un coerente sviluppo della sensibilità leviana e propone una rappresentazione strumentale dell'alterità di cui ci interessa verificare l'efficacia. Lo scritto *Un volto che ci somiglia* (1959), nato come introduzione ad un libro fotografico, con la sua sottolineatura dello "sguardo" e della "visione", si presta particolarmente a una lettura imagologica. Si tratta a tutti gli effetti di una cosciente, programmatica, controllatissima rappresentazione (auto-rappresentazione) dell'Italia nel momento del cambiamento degli anni '50. Una rappresentazione tanto più programmatica in quanto contenuta in uno scritto d'occasione, per un libro sull'Italia del fotografo ungherese János Reismann.¹ In generale la

¹ *Italien. Alles ist gewesen, alles ist Gegenwart. 108 Schwarzweiß-Aufnahmen und 12 Farbfotos*, testo di Carlo Levi, foto di János Reismann, Chr. Belser, Stoccarda 1959; la stessa edizione in italiano è *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*, Einaudi, Torino

rappresentazione letteraria crea un'immagine in rapporto con un'identità intesa come oggetto altro-da-sé (*image*) che può scadere in una rappresentazione distorta dell'alterità (*mirage*); oppure nel rapporto con la propria identità (*autoimage*). Rispetto a questi concetti dell'imagologia,² ciò che interessa qui non è tanto il livello di distorsione rispetto ad una presunta verità dell'identità, quanto la dimensione comunicativa-relazionale di immagini e miraggi, da porsi quindi sullo stesso piano in quanto a dignità/statuto comunicativo. Nella distorsione del miraggio c'è un differenziale di elaborazione culturale che sarà proficuo indagare.

Notando il nome di Levi in bella evidenza a lettere maiuscole sulla copertina dell'edizione italiana, Fofi osserva che “L'attrattiva del libro avrebbe dovuto essere il nome di Levi, autore di un ‘ritratto dell'Italia’ corredato da molte foto, e non viceversa”, e che “Con qualche immagine di miseria in meno, avrebbe potuto essere, in definitiva, un bel volume del Touring italiano”.³ Verrebbe quindi da definire questo libro un *coffee table* progressista – denuncia sociale e belle immagini, sognanti o comunque consolatorie – ma sarebbe improprio applicare tout-court i criteri dell'editoria commerciale di oggi alla realtà editoriale di cinquant'anni fa. Piuttosto interessa qui vedere questo prodotto editoriale come mezzo di diffusione internazionale di immagini dell'Italia – perché in questo si è impegnato Levi scrivendo il suo testo. E non a caso su questo hanno giocato i titoli delle edizioni tedesca e inglese. Il titolo tedesco, seguendo il discorso di Levi, sottolinea la continuità e la compresenza passato/presente (*Italien*.

1960; l'edizione in inglese è *Eternal Italy*, Viking Press, New York, 1960. Il testo di Levi è ora in Carlo Levi, *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era*, a cura di Goffredo Fofi, Edizioni e/o, Roma 2000, pp. 19-64 (insieme alla conferenza del 1950 “Il contadino e l'orologio” e lo scritto “Ritorno in Lucania” apparso sull’*“Illustrazione italiana”* nel novembre 1962).

² Hugo Dyserinck, *Zum Problem der “images” und “mirages” und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, in *“Arcadia”*, I, n. 2, 1966, pp. 107-120).

³ Goffredo Fofi, Introduzione a *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era*, cit., p. 6.

Alles ist gewesen, alles ist Gegenwart); dal titolo americano le cose sembrano ancora più semplici: *Eternal Italy*; dicendo Italia c'è poco da aggiungere, tutto è già conosciuto e riconosciuto, basta andarci e godere delle pittoresche bellezze, come a Roma, “città eterna” – al massimo il testo di Levi ce ne spiegherà alcune ancora più pittoresche. Per esempio quelle che fino ad allora non erano state considerate degne di commento, e delle quali fino ad allora erano portatori inconsapevoli tutti quegli “italiens / Italians /italienisch” che a migliaia circolavano all'estero in cerca di lavoro, spesso sviliti, considerati alla stregua di cifre o di problema socio-economico, e che dalle campagne e dalle città italiane andavano e venivano (o restavano) nelle metropoli della modernità industriale.

A Levi questo progetto di libro poteva andare bene, incluso l'aspetto economico del contratto con l'editore tedesco Belser.⁴ In *Un volto che ci somiglia* Levi gestisce il suo successo di scrittore (autore di un libro che è un best-seller internazionale; protagonista di un'esperienza intellettuale pienamente accolta e riconosciuta dalla cultura del suo tempo). Ma si trova di fronte anche ad altre istanze: come trasporre in immagini, in modo equo e convincente, la realtà degli italiani? E quale identità proporre agli italiani della “nuova Italia”, al di là degli stereotipi di “contadino”, “operaio”, “antifascista”, “emigrante”, “italiano”. Levi ha avuto esperienza diretta di queste condizioni, nella sua vita errabonda in Italia e all'estero; ma oggi occorre verificare se la risposta leviana sia stata efficace e lucida o debole e ambigua, a causa di strutturazioni di pensiero condizionanti.

Secondo Fofi, il primo capitoletto di *Un volto che ci somiglia* è “una sintesi di una visione del nostro paese e della sua cultura che dovrebbe figurare in ogni antologia”, “Levi rivendica dell'Italia un'armonia che già

⁴ “Quell'editore tedesco mi chiede la prefazione sull'Italia a un libro di fotografie (paga bene, credo 4 o 5 mila marchi, ciascuno dei quali credo che valga 150 lire)” (lettera del 16 settembre 1958, in Carlo Levi, *Carissimo Puck. Lettere d'amore e di vita 1945-1969*, Mancosu, Roma 1994).

esiste e che non è da cercare; e in questo la sua posizione è davvero originale e anzi unica”. D’altra parte Fofi definisce il testo nel suo complesso un testo tipicamente d’occasione, “un esercizio di alta retorica” che “procede volentieri per elencazioni e sovrapposizioni barocche, per ritorni e variazioni da prosa d’arte come in un lungo elzeviro anni Trenta” e che è innervato di “passione civile che produce una sorta di oratoria civile”, di cui oggi diffidiamo.⁵ Non sembra accorgersi, invece, che la posta in gioco, da Levi intuita, anche se non abbastanza lucidamente, era dare una *auctoritas* a quelle immagini.

La riedizione di Fofi del 2000, con il testo avulso – se non per l’immagine di copertina – dal contesto di fotografie che lo scritto intende “leggere”, amplifica e assolutizza la dimensione retorica di questo scritto e ne cancella la funzionalità: l’autore del testo si era prefisso di “sigillare” un corpus di immagini, una sua avventura intellettuale, un grumo esperienziale, uno sforzo interpretativo della realtà che sono stati quelli di Levi stesso e che avevano prodotto quindici anni prima il *Cristo si è fermato a Eboli*. Il discorso di Levi solo accidentalmente, quasi inavvertitamente quando la retorica gli prende la mano, ripiega sul passato, in una dimensione nostalgica. Lui voleva fare un discorso sul presente e sul futuro dell’Italia – ma era incappato come vedremo nella trappola “primitivista”. La riproposta di Fofi, invece, va smaccatamente nel senso del rimpianto per un’Italia che non esiste più, anche se è un rimpianto nutrito di passione civile. Rileggere il testo (e vedere le immagini di Reismann) è per Fofi “straziante”, perché quell’Italia “è morta e sepolta; l’abbiamo noi stessi uccisa e abbiamo, velocemente smaniosamente aggressivamente, distrutto la sua bellezza; e quella diversità di cui riusciamo ancora a godere solo sprazzi ed echi, strappandoli al conformismo e all’omologazione dei più, rivendicati e anzi

⁵ Goffredo Fofi, Introduzione a *Un volto che ci somiglia. L’Italia com’era*, cit., pp. 8-12.

imposti dai media e dalla cultura dominante prodotta dalla onnivora cetomedizzazione della società occidentale.”

Parole condivisibili, ma è necessario andare più a fondo e decostruire il discorso di Levi per individuarvi quegli elementi (come ad esempio l'idealizzazione del mondo contadino) che ne minano l'efficacia propositiva, e che tuttavia rimangono vivi nel discorso contemporaneo. È necessario riconoscere che proprio attraverso le formulazioni retoriche del suo testo, lo scopo di Levi era di dare dignità, di elevare, di articolare ciò che era difficilmente articolabile perché gravato da enormi pregiudizi sociali e culturali, e sancito dal silenzio degli apparati statali che preferivano gestire senza nominarlo l'enorme fenomeno dell'emigrazione, come Levi stesso denuncia in Senato il 17 gennaio 1969:

Anche noi siamo italiani all'estero, quando ci rechiamo a fare un viaggio, anche i turisti sono italiani all'estero. Il fenomeno che è davanti a noi non è tanto quello degli italiani che si trovano all'estero, ma il problema degli emigranti, dei lavoratori, dell'emigrazione di massa, dell'emigrazione forzata, che, come fenomeno, rappresenta un aspetto fondamentale del nostro sistema economico, sociale, politico.⁶

Levi capiva l'importanza del problema della rappresentazione e l'intento di *Un volto che ci somiglia* era quello di offrire un'interpretazione controllata a *images* e a *mirages* che conosceva bene e di cui sapeva la diffusione e la pervicacia, e che il libro fotografico rischiava di amplificare in modo incontrollato. Infatti queste fotografie scaturiscono da una *imagerie culturelle*⁷ italiana che è caratterizzata da un discorso dell'alterità, di cui è

⁶ Carlo Levi, *Discorsi parlamentari*, con un saggio di Mario Isnenghi, Il Mulino, Bologna 2003, p. 222.

⁷ Il concetto di *imagerie culturelle* è stato sviluppato in ambito comparatistico da Daniel Henri Pageaux. Esso si profila come indagine culturale la quale, partendo da un testo letterario, individua come proprio oggetto l'*imagerie* sull'"altro" e mette a confronto *images* e *mirages* prodotti sia all'interno di una "cultura nazionale" sia al suo esterno, per

necessario individuare origini e sviluppi. L'opera di Levi è paradigmatica perché presenta una autorappresentazione borghese di un'identità "altra", indigena, primitiva, e tutto ciò come proposta di cambiamento sociale.

Le fotografie del libro insistono sull'idea di un'Italia in cui la gente abita e vive con naturalezza, nella quotidianità, il suo patrimonio artistico-culturale. Ma in quelle fotografie il lettore colto e cosmopolita vede e si confronta anche con una indigenalità locale che ai suoi occhi appare pre-moderna. Il raffronto di queste due condizioni è esplicito nelle foto affiancate (figura 1) dove un bimbo, moderno e borghese, è connotato da un'atmosfera turistica e domenicale, e un altro bimbo, pre-moderno e socialmente subalterno, è connotato da una miseria pittoresca e pare il soggetto di un dipinto dello stesso Levi. Si tratta infatti di una visione "leviana", nel bene e nel male. Per tenere insieme questi due aspetti è essenziale che sia Levi stesso a intervenire e "leggere" quelle immagini. "Così abbiamo cercato di comprendere e interpretare quello che l'occhio fotografico aveva visto":⁸ è la conclusione del suo testo, con una sottintesa preoccupazione per il potere comunicativo delle immagini quando un sistema di discorso se ne appropria. Ma l'architettura e l'intenzione del testo producono la chiusura del discorso leviano, nei suoi pregi di onestà intellettuale e disponibilità verso il reale, e nei suoi difetti, l'inevitabilità della dimensione mitica entro la quale lui ri-codifica) la realtà.

Proprio il fatto che quello di Levi risulta un discorso "sigillato", dimostra che in *Un volto che ci somiglia* Levi sta operando quel processo, che a noi

chiarire e demistificare le dinamiche fra le cosiddette "culture nazionali". A livello più generale, l'imagologia offre strumenti per definire l'immaginario specifico di una cultura-nazione, il che permette di sottolineare il legame costitutivo fra letteratura e vissuto. "Non solamente le immagini usate per la scrittura, ma anche quelle usate per pensare, per agire, sentire, vivere" sono costitutive del discorso letterario (Daniel Henri Pageaux, *L'imagerie culturelle: de la littérature comparé à l'anthropologie culturelle*, in "Synthesis", X, 1983, p. 86).

⁸ *Un volto*, p. 63.



Figura 1. Il bambino moderno e quello pre-moderno in *Un volto che ci somiglia* di Carlo Levi e János Reismann (1959).

interessa, di costruzione di una rappresentazione. L'analisi di tipo imagologico induce quindi a dissigillare questo suo discorso per capire su che cosa questo discorso chiuda e se altri discorsi sarebbero stati possibili.

L'identità in questione

La formulazione “un volto che ci somiglia”, che sta nel testo di Levi e fu scelta con Einaudi come titolo dell'edizione italiana del libro fotografico di Reismann, è tecnicamente una perifrasi eufemistica intorno al concetto comunitario di “noi italiani”. Istituisce un rapporto di somiglianza occultando quello di identità, con un trasferimento dal soggetto all'alterità che produce un'immagine accessoria⁹ votata a divenire feticcio testuale. Suggerisce, in positivo, il ri-conoscimento di una realtà storica e sociale (le società del sud Italia). E, contemporaneamente, stigmatizza una alterità italiana (il “contadino”), attua una oggettivazione retorica come “altro da sé” di una condizione sociale riscontrabile nella comunità e “letta” come estranea. Si tratta di un'operazione, di una struttura del pensiero, di uno strumento retorico-espressivo che Levi scrittore usa quasi inconsapevolmente perché gli viene dalla cultura letteraria che gli proponeva da una parte il motivo rinascimentale della satira del villano, dall'altra il motivo illuministico del “nobile selvaggio”. Questo ha fatto sì che, contro la sua ideologia socialista, una pregiudiziale culturale abbia reso arduo,

⁹ Nella concettualizzazione di Bhabha, l'idea strumentale e retorica di *immagine accessoria* è utile in due momenti dell'analisi delle rappresentazioni letterarie di tipo strumentale e proiettivo: per valutare il grado di oggettivazione/reificazione della diversità nello stereotipo; per definire lo statuto dell'autorappresentazione, cioè la costruzione di un'immagine identitaria dell'autore in un rapporto di peso e contrappeso con la rappresentazioni del reale. Per Bhabha, l'immagine è solo e sempre qualcosa di accessorio rispetto all'autorità e all'identità: per questo non deve essere interpretata mimeticamente come l'apparenza di una realtà. L'accesso all'immagine di identità è possibile solo e sempre tramite la negazione di qualunque senso di originalità o pienezza: il processo di dislocazione e differenziazione (assenza/presenza, rappresentazione/ripetizione) lo trasforma infatti in una realtà marginale. L'immagine allora diviene al tempo stesso una sostituzione metaforica, l'illusione di una presenza, e per questa stessa ragione una metonimia, un segno della sua assenza e perdita (*Interrogare l'identità. Frantz Fanon e la prerogativa postcoloniale*, in *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, p. 76).

problematico, ambiguo, il riconoscimento da parte di Levi dei “suoi contadini” come di suoi concittadini.¹⁰

Nel testo, suddiviso in dodici capitoletti (“L’umile Italia”, “Conchiglia”, “Gli occhi neri”, “Le finestre, le strade”, “Terra e solitudine”, “La forma del tempo”, “Le parole del tempo”, “I vicinati”, “Il peso del tempo”, “Colonna”, “I numeri del villaggio”, “La bandiera dei piccoli”), il discorso di Levi si sostanzia di immagini, usate spesso con effetto retorico: l’Italia è la “madre” riconoscibile da tutti, cittadini e visitatori; è una stratificazione del tempo; l’esistenza individuale in Italia riceve naturalmente una “forma” grazie alla fecondità che è frutto di millenni di vita culturale; il “movimento operaio e contadino” è “nuova vita” e “nuova cultura” dell’Italia; l’Italia appenninica è “il dorso della balena”, dove persiste una “bellezza arcaica e presente”; la vita “misera” delle comunità è “intensa e completa”, “così profondo il legame, come quello sacro della tribù”.

Se non le diamo per scontate e retoriche, e se consideriamo la storia di Levi e Levi nella storia culturale europea, queste immagini ci dicono qualcosa sulle motivazioni profonde del discorso leviano. Alla fine degli anni ’50 Levi non fa che ribadire le sue tematiche, i suoi cavalli di battaglia, che si possono sintetizzare in “la storia e il mito”, “le origini e il primitivo”. Perché? Certamente per motivi professionali e autopromozionali; e (abbiamo visto) per una sorta di salvaguardia dell’immagine dell’Italia. Ma anche, bisogna aggiungere, perché restavano irrisolti interrogativi di fondo che erano scaturiti dalle esperienze degli anni ’30 e che vertevano sulla questione dell’identità individuale. Nucleo della concezione leviana è questa convinzione: “uno dei caratteri fondamentali della vita italiana è una profonda sicurezza esistenziale”. Da contrapporre a fenomeni “anche

¹⁰ Nell’incipit del *Cristo* si legge: “Sono passati molti anni, pieni di guerra, e di quello che si usa chiamare la Storia. Spinto qua e là alla ventura, non ho potuto finora mantenere la promessa fatta, lasciandoli, ai *miei* contadini, di tornare fra loro, e non so davvero se e quando potrò mai mantenerla” (corsivo mio).

rilevanti” ma marginali “di perdita della presenza, come quelli che ritroviamo in momenti critici del costume popolare, nelle lamentazioni funebri, nei riti magici, o in mille vicende individuali”.¹¹ Parlando di “profonda sicurezza esistenziale” italiana, Levi ha in mente il suo opposto, cioè il “pericolo della perdita della presenza”, i “limiti incerti e vaghi” dell’io, “il carattere liquido e mostruoso di una agglomerazione provvisoria”, che sarebbero tipici del problema esistenziale in culture non italiane, in “paesi più giovani” con “un fondo barbaro vicinissimo e virulento, appena coperto da una crosta sottile di civiltà estranea e posteriore, e pronto a rivelarsi tumultuoso e a prevalere in esplosioni terribili, rompendo feroce la crosta recente”¹². Non è qui ben chiaro a che cosa Levi si riferisca: il “fondo barbaro” è stata la barbarie storica del nazifascismo; o le pulsioni del profondo di cui parla la psicoanalisi? L’ambiguità suggerisce che in realtà Levi stia qui parlando soprattutto di sé, della sua gioventù, di quando pittore non ancora trentenne partecipava alle Biennali di Venezia, era uno dei Sei pittori di Torino (1929), esponeva alla Bloomsbury Gallery di Londra presentato da Lionello Venturi (1930), ed inaugurava la prima personale a Parigi nel 1932: insomma di quando era un artista di successo con studio a Parigi e a Torino saldamente inserito nel panorama artistico europeo. Che questo artista avesse assorbito le inquietudini esistenziali della cultura europea è testimoniato da un testo della fine degli anni ‘20 in cui Levi, sotto lo pseudonimo di Ercole Sacerdoti, parla della sua pittura.¹³, e che testimonia la suggestione sul fare

¹¹ *Un volto*, p. 28.

¹² *Un volto*, p. 24.

¹³ Ercole Sacerdoti [Carlo Levi], *Il naturalismo essenziale della pittura di Carlo Levi*, Fondazione Carlo Levi, b. 99, f. 2412, databile fine anni ‘20; cit. in Gigliola De Donato, Sergio D’Amaro, *Un torinese del sud: Carlo Levi. Una biografia*, Baldini & Castoldi, Milano 2001, p. 71. “L’importanza che ha, nella pittura di Carlo Levi, il senso cosmico del moto, dello slancio, del premere, del divincolato erompere dei plasmi organici, dell’irruzione di calde e dense fiumane di volontà abissale entro il conchiuso spazio ed il pietrificante silenzio dei mondi delle cose dipinte [...] I miti della nascita del mondo e

artistico, sulle scelte stilistiche di Levi di motivi come “il senso cosmico del moto”, “la nascita del mondo”, “l’unicità del primo elemento di tutto ciò che è”, motivi che circolavano in Europa fra le due guerre nel dibattito sulla psicoanalisi.¹⁴

In *Paura della libertà*, il suo primo libro scritto in fuga in Bretagna nel 1939, negli anni della catastrofe storica, Levi utilizza in modo forte questa immagine junghiana quando parla del problema (interessante ai fini del nostro discorso) della definizione del soggetto individuale di fronte allo Stato-idolo e alla massa. Ma il “primigenio indistinto” appare anche qui con le due solite valenze antitetiche: da una parte “l’incapacità totale a differenziarsi, mistica oscurità bestiale, servitù dell’inesprimibile”; dall’altra “il luogo del contatto dell’individuo con l’universale indifferenziato, [...] il fecondo sonno immortale, l’eterno ritorno a un indistinto anteriore”.¹⁵ Da questa concezione consegue l’idea dello Stato-idolo come segno pauroso “del bisogno di rapporti umani veri, e della incapacità di istituirli liberamente [...], segno soprattutto del terrore dell’uomo che è nell’uomo”. “Lo spavento della impossibilità di distinguersi come *persone*; il senso della *massa*, dell’umanità informe”.¹⁶

Da questi rilievi testuali appare chiaro come l’immaginario di Levi, negli anni più significativi di esperienze di vita e di realizzazioni letterarie, sia

dell’unicità del primo elemento di tutto ciò che è, si coordinano nella celebrazione d’un eterno dolore del poeta tellurico. Nudi femminili, che diresti impastati di plancton; ramaglie, che palpitano come intestini; dense arie, ove fiottano i fiumi del sangue; montagne tumultuose di colore, che tepido sugo di midolla impiasticcia; sonni, che non sai se di morte oppure di vita fetale; iridescenze di peritoneo su fallici gonfiori di frutti; chiome intrise di miele e di polline; schiume di latte maturo; poltiglie di tenebra slabbrate dai lumi d’umide vive mucose”.

¹⁴ Cfr. Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1966. Sui ricalchi junghiani di *Paura della libertà* vedi Giovanni Falaschi, *Carlo Levi*, La Nuova Italia, Firenze, 1978, pp. 86-87 e Gigliola De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, Bari, 1974, pp. 54-71 e 248-250.

¹⁵ *Paura della libertà*, Einaudi, Torino 1946; Torino 1975, p. 23.

¹⁶ *Paura della libertà*, p. 27 (corsivi dell’Autore).

culturalmente costituito da una polarizzazione, una dimensione “altra” che è alternativamente sogno di felicità e fonte di inquietudine e minaccia.¹⁷ E che questa polarizzazione permanga, ma con un’altra strategia, in *Un volto che ci somiglia*.

Il motivo di questa persistenza sta nel fatto che essa è un pre-concetto insito nella strutturazione del discorso culturale negli anni della formazione e della maturità di Levi. Si tratta di una caratteristica del dibattito sulla modernità individuata da Torgovnick come primitivismo novecentesco e presente in diversi autori europei del ‘900. “In *The Plumed Serpent*, Lawrence posits the primitive as a point of entry to this mixing of things beyond language [a state of cosmic oneness, beyond words because beyond humanity, an utter mixing of things antipodal to language]. Others in his time used Eastern myths (T.S.Eliot, for exemple), or abstract art (Virginia Woolf) to express a vision beyond words, a voyage into silence, a transcendence of the mess in which the modern West found itself”.¹⁸ Mentre

¹⁷ “The West seems to need the primitive as a precondition and a supplement to its sense of self: it always creates heightened versions of the primitive as nightmare or pleasant dream. The question of whether that need must or will always take fearful or exploitative forms remain pressing” (Marianna Torgovnick, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, University of Chicago Press, Chicago 1990, p. 246). Anche Mario Perniola considera il primitivismo artistico novecentesco come una lente deformante in senso “etnocentrico” e “imperialistico” (“Oltre neoclassicismo e primitivismo”, in *Disgusti. Nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Milano 1998, pp.116-7). D’altra parte un giovanissimo e militante Italo Calvino coglieva nettamente l’ambiguità di Levi recensendolo sull’edizione piemontese dell’“Unità” il 15 dicembre 1946: “[Da *Paura della libertà*] si comprende qual è la posizione del Levi nella cultura d’oggi: un uomo di interessi e di esiti moderni ma di sensibilità sorpassata, reazionaria. [...] ché il suo gusto, la sua forma-mentis è legata a quella cultura irrazionalista mistico-barbarica che caratterizzò la parte avversaria, con in più un’impalcatura idealistico-dialettica di derivazione crociana” (cit. in Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, p. 61).

¹⁸ Torgovnick, *Gone Primitive* cit., p. 170. “Western discourse on primitive has often been considered a rhetoric of control and domination – its purpose to justify to men the ways of the West with regard to territories we arrogantly call non-Western and, more particularly, with regard to the “lowest” category of the non-Western, the primitive. But this emphasis on control *over the others*, while accurate to a point, remains incomplete. That a rhetoric of control and domination exists in Western discourse on the primitive is beyond question. And it exists in at least two senses: control and domination of primitives (and those thought of as like primitives) abroad; and a parallel control of the lower classes, minorities, and women at home, who are linked, via a network of tropes, to the primitive. But the rhetoric

diversi intellettuali e artisti europei rivolgevano il loro sguardo sulle cosiddette “società primitive” del mondo coloniale per trovare risposte alle questioni poste dalla modernità, Levi, artista italiano, fa lo stesso scoprendo il “primitivo” nel cuore stesso della sua Italia – e forse di se stesso.

L’affermazione sulla “profonda sicurezza esistenziale” italiana di *Un volto che ci somiglia* va ulteriormente decostruita, anche andando contro l’immagine di Levi artista, contro il suo carattere attivo, energico, propositivo, olimpico e narcisista, immagine che ha voluto dare di sé.¹⁹ E ricostruire “archeologicamente” la sua vicenda intellettuale di fronte alla crisi mondiale e alla sopraffazione del totalitarismo. Si tratta di mettere in evidenza i momenti di crisi intellettuale, di ripiegamento, scatenati in lui dalla privazione fisica della libertà da parte del potere. Per mettere a fuoco l’atteggiamento e le modalità con cui Levi affrontò l’esperienza centrale e innovativa della sua vita, il confino e la scoperta del sud Italia.

Il suo carattere forte e dinamico, l’attivismo della sua formazione culturale (Gobetti, Gramsci), la sua classe sociale (la borghesia illuminata torinese) lo portarono al ben noto impegno civile e politico negli anni della dittatura fascista accanto ai fratelli Rosselli; dal primo articolo richiestogli da Gobetti per la “Rivoluzione liberale” nel 1922, all’età di vent’anni, ininterrottamente fino all’arresto nel 1934, e fino alla Liberazione, Levi svolge con determinazione attività politica clandestina contro il regime fascista, pur essendo molto visibile in quanto artista di successo. Per anni, insieme ad altri, riesce a confondere i servizi segreti dell’Ovra, dissimulando l’attività politica in “Giustizia e Libertà” dietro la sua

of control and domination over others often exists alongside (behind) a rhetoric of more obscure desires: of sexual desires or fears, of class, of religious, or national, or racial anxieties, of confusion or outright self-loathing.” (ivi, p. 192).

¹⁹ De Donato e D’Amaro (p. 228) riportano un ritratto scanzonato di Levi nella poesia di Alfonso Gatto *Il Carlo Levi*: “Non crede d’esser vero / stupisce di mostrarlo / levandosi da Levi: / sporgendosi da Carlo / per cogliere l’intero ritratto del suo gaudio [...] Ha scelto dall’armadio / il sigaro, le sciarpe / i riccioli, i suoi raggi, / le gemme sulle scarpe [...]”.

posizione sociale e la sua attività artistica. Poi durante i due periodi di incarcerazione precedenti il confino (13 marzo-9 maggio 1934 alle Nuove di Torino, maggio-luglio 1935 a Regina Coeli), nel “Quaderno di prigionie” (Archivio della Fondazione Carlo Levi) Levi registra com’è ovvio la profonda crisi che scaturisce dalla privazione della libertà personale, dopo la privazione della libertà politica. L’io dello scrittore è messo a dura prova, i valori crollano, gli amici sono dispersi. Nonostante le sue risorse, lo scrittore si sente svuotato, sente di aver bisogno di un’altra vita.

Levi parla di una perdita di presenza, di una condizione atemporale “ai margini della viva esperienza”, tra “i vastissimi e beati campi della memoria” e “un ozio” che diventa “vera privazione”; “l’eterno crepuscolo dei morti”, “i paesi grigi dei trapassati”, i “prati non verdi” dove ci si immagina “i fratelli maggiori che solo ieri ci hanno lasciati” (la morte di Gobetti nel 1926, e dello zio Claudio Treves nel 1933), smarrito anche “il ramo d’oro”.²⁰

Il vuoto carcerario è un “tempo-non-tempo”, un “luogo-non-luogo”.²¹ Come scrive De Donato, è un “universo immateriale di oggetti assenti”, che rispecchia “il senso più generale del destino dell’uomo, nel contesto di una crisi epocale che andava smarrendo il senso e la direzione stessa del corso storico, e metteva in dubbio uno dei capisaldi del pensiero idealistico, quello cioè della razionalità della storia”.²²

Nei disegni fatti in carcere, alle Nuove di Torino nel 1934 e a Regina Coeli nel 1935, egli registra una “nobile e distaccata aridezza” a causa di “una sorta di difficoltà di aderenza agli oggetti, che li rendeva ancor più

²⁰ Lettera alla madre del 1935, nel catalogo della mostra *Carlo Levi – Disegni 1920-1935*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, maggio-giugno 1980.

²¹ Nel *Quaderno di prigionie*, iniziato il 14 luglio 1935. Cfr. *È questo il “carcer tetro”?* *Lettere dal carcere 1934-1935*, a cura di Daniela Ferraro, Il Melangolo, Genova 1991.

²² Gigliola De Donato, “Concordanze leviane. Tra scritti e disegni del periodo carcerario 1934-1935”, in *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, Edizioni Dedalo, Bari 1998, pp. 39-48, con i disegni dal carcere della Figura 2.

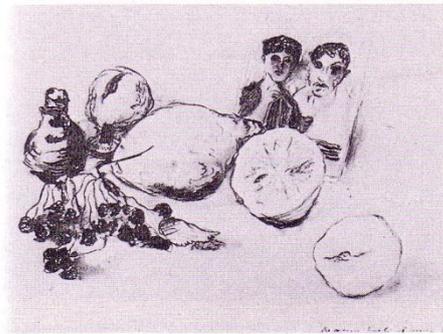
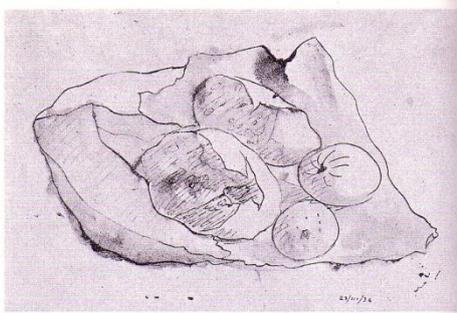


Figura 2. Carlo Levi, disegni dal carcere (Nuove di Torino, 1934; Regina Coeli, 1935)

oggettivi e distinti”²³. Aridità che indica sia una condizione esistenziale, sia un’ipotesi di uscita (la riconquista degli oggetti lontani, nel loro essere oggetto). Una dichiarazione di poetica ben diversa da quella dello scritto firmato Ercole Sacerdoti. È documento di quanto la sua ricerca sia orientata sulla necessità di individuazione identitaria, “di autoriconoscimento o di momenti forti di rinascita dell’io, che trovano nell’amore di sé o nell’amore sdoppiato il segno tangibile di un processo di perdurante esistenza”,²⁴ come si vede, già negli anni ’30, nei numerosi autoritratti, nei *Narcisi* e, negli anni ’50, nelle litografie di *Amanti*.²⁵

Accanto a questa dimensione introspettiva, gli anni del nazismo e del fascismo incidono anche sul posizionamento di Levi come artista e intellettuale, e determinano un altro elemento di sconcerto e alienazione. Anche se Levi fu perseguitato essenzialmente per motivi politici, dopo la parentesi del confino – che si conclude anticipatamente grazie all’ammnistia per la proclamazione dell’impero nel 1936 – nel 1938 lo stato fascista avrebbe emanato le leggi razziali. La propaganda antisemita fascista, così come quella nazista, era volta a oggettivare l’ebreo come “altro”, come diverso, come minaccia oscura e mostruosa. Levi doveva provare qualcosa di simile a quello che, secondo Torgovnick, stava provando nel 1938 Freud, quando fu costretto a lasciare a malincuore Vienna per Londra, dove morirà l’anno seguente: “Freud conceived of himself as an imaginary citizen of Rome; the Nazis conceived of him as a prize Jew whom they reluctantly

²³ Ivi, disegni 2 e 3 p. 80 (da *Carlo Levi - Disegni dal carcere 1934 – Materiali per una storia*, Archivio Centrale dello Stato 1983).

²⁴ Gigliola De Donato, Sergio D’Amaro, *Un torinese del sud: Carlo Levi. Una biografia*, Baldini & Castoldi, Milano 2001, p. 243.

²⁵ Scrive Levi nel 1952: “questo motivo mi aveva sempre seguito o esplicitamente, o in altre forme e apparenze. È il motivo della Persona e dell’Altro; dell’Uno e del Due; della doppietta unita che è nelle cose: è il motivo dello specchio, dell’acqua, di Narciso; dell’indistinto, della differenziazione e del ritorno all’indistinto originario; della separazione e del sacro; dell’amore come relazione e dell’amore come libertà” (testo del catalogo di *Amanti*, ora in Carlo Levi, *Opere grafiche*, a cura di F. Fiorani e P.P. Tarasco, Centro Carlo Levi, Matera 1997, p. 137).

spared the death camp. [...] All these terrible things could happen in Freud's beloved Vienna in part because the Nazis' processing of the Jews as primitives. [...] Anti-Jewish propaganda portrayed Jews in the same terms Freud and his culture routinely used for primitives".²⁶

Questa situazione, mai affrontata esplicitamente da Levi – ma questo silenzio equivale, a mio parere, a una rimozione – è un elemento insidioso per quanto riguarda il posizionamento di Levi artista nel sistema culturale: se la persecuzione politica e la lotta per la libertà sono di fatto una legittimazione, la persecuzione razziale annichilisce ogni legittimazione, è l'esatto suo contrario.

Come si struttura tutto ciò in Levi? Resta attiva, del mondo precedente che viene a mancare, la percezione del mondo degli "oggetti", come epifanie che popolano il vuoto e la paura individuale, e che si caricano inevitabilmente di significati ulteriori. E la scoperta (di cui Levi aveva così bisogno) della realtà, della verità, nel mondo contadino della Lucania, è vissuta e ci è restituita in termini di epifania e riconoscimento di un'alterità.

Colpisce – e lascia perplessi – come in *Un volto che ci somiglia*, nel momento di dare una rappresentazione sintetica e complessiva del proprio paese, che è così tanta parte della sua vita e delle sue battaglie, Levi adotti una strategia comunicativa che mette in sordina alcuni aspetti importanti della sua vita intellettuale e chiude il discorso in formule fin troppo divulgative e accettabili. Attua una normalizzazione che non fa che rinsaldare l'impostazione di fondo – colonialista/primitivista – delle due Italie: una civile e raffinata, l'altra muta, nera, ineffabile, violenta, arcaica – e disponibile ad un discorso di controllo.

²⁶ Torgovnick, *Gone Primitive* cit., p. 198.

La trasfigurazione della contadina: Madre-terra

Nella strategia del testo volta a offrire una lettura “alta” e nobilitante delle fotografie dell'Italia proposte dal libro fotografico di Reismann, Levi sceglie un'immagine portante che è la figura femminile, o più precisamente la figura della donna-madre. E la descrive dipingendola nelle sue volumetrie carnali e terrestri:

Siamo tentati di descriverla veramente come una persona, non diversamente di come facevano, in immagini simboliche e reali, gli antichi scultori di Dee: con i suoi occhi neri, la nuvola bionda dei suoi lunghi capelli di grano sulle pendici toccate dal vento del mare, i suoi fianchi di spiagge, i suoi gesti arcanamente familiari, i suoi sorrisi d'amore, e l'ombra violetta delle nuvole, il dolore nascosto delle sue solitudini; e la sua giovinezza antichissima, e il turgore dei suoi seni di terra germogliante, e la sua sciocchezza leggera e pesantissima saggezza, e il suo ozio laborioso, e la sua vitalità armoniosa, e le sue lacrime.²⁷

È la Madre-terra, potente e domestica; immagine in cui si placa ogni conflitto – le antitesi e gli ossimori, che pullulano nel testo, operano proprio un reciproco annullamento dei significati conflittuali (“immagini simboliche e reali; occhi neri / nuvola bionda; gesti arcanamente familiari; giovinezza antichissima; sciocchezza leggera e pesantissima saggezza; ozio laborioso”). La rielaborazione del concetto junghiano, che in Italia è sviluppato da Ernst Bernhard con la sua riflessione sulla Grande Madre mediterranea,²⁸ porta allo scoperto, proprio in quegli anni di cambiamento, certe dinamiche di rapporti e ruoli sociali e sessuali. È nel 1952 che Corrado Alvaro conia il

²⁷ *Un volto*, p. 21.

²⁸ Ernst Bernhard, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1985.



Figura 4. Arcaico e contemporaneo in *Un volto che ci somiglia* di Carlo Levi e János Reismann (1959).

termine “mammismo”.²⁹ Levi è fra quegli intellettuali che si sono dedicati a costruire la nuova Italia, e lo ha fatto con originalità di percezione. Questa sua percezione – che si può indicare nella valorizzazione del sostrato arcaico, “primitivo”, italiano – Levi vuole incorporarla nella sua Italia contemporanea e futura. “L’arcaico è vicinissimo al familiare, per l’uso non interrotto delle generazioni”.³⁰ Ma l’operazione non riesce così agevole: i concetti di “primitivo” e di “moderno”, così come sono stati elaborati nel Novecento, sono conciliabili solo nel mito e nelle formulazioni retoriche.

Nel *Cristo si è fermato a Eboli*, Levi non ha questa preoccupazione di conciliazione unitaria. E due figure femminili esprimono l’arcaico in tutta la sua fascinazione perturbante, e il moderno in tutta la sua accogliente razionalità e familiarità. La prima è Giulia la Santarcangelese, che è donna magica, strega; la seconda è la sorella Luisa in visita a Carlo confinato, alla quale Levi mette in bocca l’excursus sui Sassi di Matera³¹ – risparmiandolo al Carlo personaggio, che resta così l’elemento libero di intrecciare rapporti privilegiati con entrambi i mondi. Giulia incarna la femmina arcaica, sessuata, procreatrice; Luisa è la donna fraterna, moderna, emancipata, medico. La raffigurazione delle due donne è, però, un chiaro esempio della polarizzazione culturale leviana attiva nel *Cristo*, perché la realtà fu più

²⁹ Marina d’Amelia, *La mamma*, Il Mulino, Bologna 2005, secondo la quale il mammismo è uno dei miti unificanti individuati dagli intellettuali nel dopoguerra. Lo stereotipo della madre italiana, fanatica sostenitrice del figlio maschio che protegge e alleva con dedizione esclusiva, ha diffuso l’idea che esso rappresenti la condizione originaria della mentalità familiare italiana.

³⁰ *Un volto*, p. 23.

³¹ Queste famose pagine di denuncia hanno lo stile del reportage giornalistico e raccontano la discesa in un cono infernale, fra nuove costruzioni fasciste, miseria ed epidemia. Quest’immagine ha perdurato a lungo, incidendosi nell’immaginario collettivo italiano come il simbolo del primitivismo e dell’arretratezza meridionale. Gli stessi motivi che nel 1993 – ribaltando il negativo in positivo – hanno fatto includere i Sassi di Matera nella World Heritage List dell’Unesco (“the most outstanding, intact example of a troglodyte settlement in the Mediterranean region, perfectly adapted to its terrain and ecosystem. The first inhabited zone dates from the Palaeolithic, while later settlements illustrate a number of significant stages in human history”, dal sito web <http://whc.unesco.org>).

complessa: Levi al confino ricevette non solo la visita della sorella Luisa nel settembre 1935, ma anche quella di Paola Olivetti un mese prima, con la quale aveva al tempo una relazione e dalla quale avrà la figlia Anna nel 1937. Visita illegale che gli causò il trasferimento da Grassano ad Aliano. Tacere nel libro la visita di Paola e presentare Carlo in rapporto esclusivo e consanguineo con la sorella, permette a Levi (al di là di opportunità contingenti e personali) di saturare di alterità, anche tramite la sessualità, l'immagine femminile arcaica e selvatica.

Le donne, chiuse nei veli, sono come animali selvatici. Non pensano che all'amore fisico, con estrema naturalezza, e ne parlano con una libertà e una semplicità di linguaggio che stupisce. Quando passi per la via, ti guardano con i neri occhi scrutatori, chinati obliquamente a pensare la tua virilità, e le odi poi, dietro le tue spalle, mormorare i loro giudizi e le lodi della tua nascosta bellezza. Se ti volti, celano il viso tra le mani e ti guardano attraverso le dita. [...] l'emigrazione ha cambiato tutto. Gli uomini mancano e il paese appartiene alle donne.³²

L'arcaico e il selvatico, così presenti nel libro, qui si smontano facilmente, se pensiamo al sincero turbamento del borghese Levi di fronte ad espressioni di una sessualità femminile popolaresca e provinciale, che forse poi così ferina e minacciosa non doveva essere, e che va inoltre contestualizzata come effetto dell'emigrazione maschile. Allo stesso modo gli antropologi occidentali in visita ai "popoli selvaggi" erano spesso sopraffatti dalla fisicità dei corpi alla quale non erano abituati. Le modalità della rappresentazione sono il frutto di complesse proiezioni culturali che l'autore può modulare fino a un certo punto, ma sono in ultima istanza influenzate da proiezioni inconsce, individuali e collettive. Nell'intento nobilitante e idealizzante di *Un volto che ci somiglia*, quelle stesse donne

³² *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1945; Oscar Mondadori, Milano 1979¹³, p. 91.

vengono trasfigurate con un'iperbole dannunziana; ma la struttura ideologica non cambia, l'"altrove misterioso" resta.

[Queste donne] che vediamo andare in qualche remota strada della Calabria, portano con sé l'incanto misterioso dell'altrove, di un altrove che non è solo dei luoghi, ma del tempo. [...] e il loro passo umile e scalzo è quello di una dea greca che danza leggera.³³

³³ *Un volto*, p. 48.

Una sfida non raccolta

Nel *Cristo* temi e motivi molteplici formano un quadro complesso, articolato, sinfonico, che permette di decodificare alcune scelte costruttive del resoconto esperienziale di Levi. Nel libro ci sono le strutture per la comprensione profonda di una realtà complessa. A partire dalle prime pagine che introducono alla dimensione temporale della scrittura (nel 1943-44, dopo altri tre mesi di carcere a Firenze, ospitato e protetto da un'altra compagna, Anna Maria Ichino), al recupero memoriale e al momento storico-politico. Per proseguire con il graduale avvicinamento ad un paesaggio e ad una società. Nei luoghi di Grassano e Gagliano Levi incontra innanzitutto le stratificazioni di una borghesia degenerata, con la quale è in grado di comunicare e sulla quale è in grado di dare subito un giudizio di merito. È chiaro che questa degenerazione è la causa della fame, della miseria e della morte che poi viene sottoposta ai nostri occhi di lettori. Infatti il mondo dei contadini è altra cosa, e Levi costruisce il rapporto con loro all'insegna dell'umana comprensione – e questo è obiettivamente il grande pregio del libro – ma non di una concreta comunanza. Da una parte Levi usa troppo indiscriminatamente il nesso mondo contadino / mondo magico – che pure è un nesso importante e vitale del libro, e che ha ispirato a Ernesto De Martino le innovative ricerche antropologiche sul meridione d'Italia iniziate nel 1952; ne subisce la fascinazione, tutto preso com'era dal bisogno di epifanie del reale, dal trauma dello sradicamento e dell'incontro con l'Altro primitivamente costruito. Dall'altra parte Levi lascia intuire che si tratta di un coacervo di saperi e mitologie pre-scientifici che appaiono superstizioni soprattutto perché associati alla miseria. Così le insolite capacità del vecchio becchino e incantatore di lupi, incontrato nel cimitero, sono viste da Levi con simpatia e interesse, ma restituite al lettore nella stessa costruzione con



Figura 3. Carlo Levi che sfoggia un tabarro contadino (1974)

cui lui le ha ricevute, così come la comunità le percepisce: cioè magia.¹

Nel libro, a ben vedere, l'individuo Levi tiene le distanze dal mondo contadino, lo osserva con simpatia e turbamento. Risponde solamente a stimoli e iniziative che da esso gli provengono, come accade per la testarda richiesta della sua opera di medico da parte della gente. Lo scambio interpersonale è limitato e puramente utilitaristico, non è una condivisione.² Un momento di comunanza, di rapporto alla pari, scatta solo quando i contadini gli fanno la solita, elementare e fondamentale domanda:

Quando, nei primi giorni, mi capitava di incontrare sul sentiero, fuori del paese, qualche vecchio contadino che non mi conosceva ancora, egli si fermava, sul suo asino, per salutarmi, e mi chiedeva: - Chi sei? Addò vades? (Chi sei? Dove vai?) - Passeggio, - rispondevo, - sono un confinato. - Un esiliato? (I contadini di qui non dicono confinato, ma esiliato.) - Un esiliato? Peccato! Qualcuno a Roma ti ha voluto male -. E non aggiungeva altro, ma rimetteva in moto la sua cavalcatura, guardandomi con un sorriso di compassione fraterna.

L'episodio è intenso perché fa scaturire una comunanza inaspettata, il patire comune sotto un peso inspiegabile e inevitabile. Levi registra la "compassione fraterna" del vecchio che gli sta di fronte, ma, a differenza di Serra che scopre i "fratelli" nei soldati che andranno al fronte con lui (vedi il capitolo su Silone), Levi non riesce a gestire questa comunanza troppo intima, troppo egualitaria. Interrompe lo scambio paritario e allontana l'interlocutore, non più individuo ma rappresentante di un'entità

¹ L'episodio è in *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., pp. 64-5.

² Levi in qualche modo ne è cosciente e lo registra quando annota come veniva percepita da Giulia la Santarcangelese l'assenza di sessualità nelle loro relazioni: "La strega si stupiva anche che io non le chiedessi di fare all'amore. - Sei ben fatto, - mi diceva - non ti manca nulla. Ma non insisteva, né diceva niente di più, abituata, in questo, a una animalesca passività, e rispettava la mia freddezza, che doveva certamente avere le sue ragioni misteriose" (*Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 133).

indeterminata, un “loro” indifferenziato depositario di un indifferenziato e passivo sentimento comune.

Essi non hanno, né possono avere, quella che si usa chiamare coscienza politica, perché sono, in tutti i sensi del termine, pagani, non cittadini [...]. Non possono avere neppure una vera coscienza individuale, dove tutto è legato da influenze reciproche, dove ogni cosa è un potere che agisce insensibilmente.³

Se l'indifferenziato primigenio è estrema aspirazione e meta ultima a cui l'artista tende, come abbiamo visto, ecco che il mondo contadino leviano non è altro che la proiezione di questo miraggio. E grazie a questo miraggio l'identità dello stesso Levi supera sì la crisi, ma a patto di mantenere un certo distacco e disimpegno sia dal modello borghese che dal modello contadino. Resta se stesso solo mantenendo fluida e ibrida la rappresentazione di sé (come nella foto dell'anziano e sorridente senatore della Repubblica a cui piace vestire un tabarro di foggia contadina, figura 3). La rappresentazione di un'identità che resta se stessa solo nella libertà di interagire con le proiezioni del mondo. La libertà e la fluidità del *flâneur*.

³ *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., pp. 71-2.

Il primitivismo letterario italiano come discorso dell'alterità

Un volto che ci somiglia intende inglobare l'alterità primitiva nella "civiltà" della nazione perché, come ha scoperto Levi, ad essa appartiene, e ad essa dovrebbe essere familiare. Ma il "primitivo" italiano come l'ha costruito Levi significa anche e soprattutto disuguaglianza, fame, malattia, analfabetismo, disoccupazione – tutte questioni che a ben vedere caratterizzano la modernità. Siamo di fronte alla costruzione di un "primitivo italiano" immediatamente censurabile e che quindi resta muto, su cui occorre esercitare un controllo e in ultima analisi un superamento. Controllo e superamento messo in atto dall'artista borghese, per il quale finalmente "l'ambiguo originario diventa espressione".⁴ Allora Levi è essenzialmente un artista primitivista, che usa per il suo lavoro gli elementi di una cultura "altra" che lo affascina e lo turba. A volte li fraintende e li decontestualizza, ma più spesso si sforza di capirli con onestà di ideali:

È una civiltà complessa e antica [...] la più difficile a penetrare e comprendere, se soltanto il senso dell'uomo, e l'amore, aprono le sue porte. È una realtà inesauribile [...].

Questa sensibilità e apertura – qui si configura come amore cristiano verso il prossimo – è la novità di Levi, che lo riscatta dalle ambiguità del suo impianto ideologico. Cioè dalla difficoltà, profondissima, di soffermarsi sulle persone, di continuare a vederle come persone e non come simboli di "altro". Come puntualmente accade nel passo che segue quello appena citato:

Questo mondo non parla se non nelle cose: e anche le facce sono cose [...].

⁴ *Un volto*, p. 24.

Non vi si manifesta una psicologia, ma l'epica popolare [...]. Quante volte ho dipinto questi visi che sono paesaggi.⁵

I volti diventano maschere, forme, cose. E l'artista, consapevole di fare un'operazione di disumanizzazione e reificazione, ha bisogno di un riscatto, di un'operazione nobilitante, ancora una volta sul piano dell'immagine: una modalità iperbolica, di ascendenza inevitabilmente dannunziana, che restituisce come divino l'umano negato.

e il loro passo umile e scalzo è quello di una dea greca che danza leggera.⁶

In Levi interessa oggi il percorso verso la rappresentazione identitaria, percorso che risulta convincente quando, come in alcune pagine del *Cristo*, il soggetto che scrive si lascia libero e recettivo nella sua ricerca di determinazioni. E interessa vedere come invece il progetto di costruzione di un'identità nazionale italiana riconoscibile e condivisibile da tutti, in Italia e nei confronti degli stranieri, rimanga esercizio retorico perché troppo condizionato da vecchie strutture di pensiero. Ci spieghiamo questo percorso con il fatto che il *Cristo* registra l'epifania del reale e il riconoscimento a cui Levi anelava nel momento della sua crisi identitaria. E *Un volto che ci somiglia* s'illude di costruire un'identità collettiva introiettando, ma non risolvendo, la proiezione di un'alterità arcaica e primitiva.

⁵ *Un volto*, p. 47-48.

⁶ *Un volto*, p. 48.

Spazi di opposizione nella *polis* novecentesca

Vitaliano Brancati

La crisi della rappresentazione,
ovvero l'autorappresentazione portata al punto di crisi

La necessità di Brancati di *spiegarsi* mettendo in campo l'autobiografia, è già stata sottolineata dalla critica.¹ In realtà l'autobiografismo brancatiano è il mero materiale esistenziale e la convenzionale forma letteraria per fare un altro discorso, che è un incessante discorso di opposizione e che dà alla sua opera la “forza assertiva” per incidere sul “mondo”. I riferimenti alla propria vita sono le pedine del gioco più complesso che è la costruzione di un'autorappresentazione problematica.

Per cogliere questa dimensione del fatto letterario, la critica deve considerare con attenzione diversi dati con-testuali. Ma la critica letteraria italiana ha manifestato dubbi, in certi casi fondati, sull'uso di metodologie che rischiano di considerare il testo non in quanto “monumento”, ma come “documento” volto a illustrare ricerche di storia della cultura, della mentalità e del potere.² Questa cautela ha però prodotto un arroccamento e una preclusione del discorso critico rispetto agli sviluppi post-strutturalisti.

¹ Domenica Perrone parla di “intreccio inscindibile di autobiografismo e invenzione, riflessione diaristica e vocazione moralistica” (*Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i 'piaceri' della scrittura*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma 2003).

² Per esempio Romano Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. VIII.

Invece, mantenendo sempre presente la centralità del testo, è possibile usare con profitto metodologie che rivelano e precisano le dinamiche del contesto. Dal momento che il testo è un dispositivo che nasce da un contesto e agisce nei contesti nei quali successivamente si produce la lettura, un approccio di tipo semiotico studia il “come” della rappresentazione, cioè come il linguaggio produce significato (la sua poetica); un approccio di tipo discorsivo studia gli effetti e le conseguenze della rappresentazione (la sua politica).

Nella scrittura di Brancati questa particolare politicità è ben riconoscibile nelle sue diverse fasi: la prima fase è stato il suo giovanile proporsi come scrittore fascista; la seconda è stata la presa di distanza dal fascismo e la costruzione di una autorappresentazione nuova, alternativa; la terza fase, infine, la posizione di intellettuale liberale impegnato nelle battaglie civili dell'Italia del dopoguerra.

Possiamo leggere l'adesione al fascismo di Brancati ventenne come l'identificazione in una serie di valori socialmente condivisi e vincenti, che nel complesso offrivano una soluzione, per quanto illusoria, ad una serie di conflitti e cesure fra l'individualismo giovanile e la società. Come appare nelle note pagine di autocritica del 1946, *Istinto e intuizione* (in *I fascisti invecchiano*, su cui torneremo), il problema che sottostà alla produzione del Brancati giovane scrittore fascista è un problema di autorappresentazione. Partecipare al flusso di vitalismo fascista (allo stesso tempo rivoluzionario e ufficiale) significa non solo prendere posizione per il nuovo contro il vecchio, ma soprattutto trovare un sostegno indiscutibile, granitico, ad alcuni atteggiamenti psicologici giovanili. Alla base della scrittura di Brancati c'è la messa a fuoco di un rapporto con il suo blocco sociale: un rapporto, in questa fase giovanile, antagonista e nichilista; che trova nel

fascismo una nuova struttura concettuale a cui aderire decisamente.³ In questa fase il giovanile problema dell'autorappresentazione viene risolto nella piena adesione al regime. La soggettività dello scrittore si aliena nel suo oggetto di scrittura, nell'illusione della piena identificazione. Scrivere a vent'anni testi teatrali (*Fedor. Poema drammatico*, 1928; *Everest*, 1931; *Piave*, 1932), un romanzo (*L'amico del vincitore*, 1932) di ortodossa osservanza fascista, ricercare l'avallo del *duce* (l'incontro a Palazzo Venezia del 16 giugno 1931⁴) non è solo ricerca di sponsor o manovra d'inserimento nel sistema culturale corrente da parte di un giovane; è la risposta d'impulso di un talento letterario alla richiesta di *messa a disposizione* intimata dal sistema. E il giovane Brancati volle essere scrittore fascista inserito nel sistema. Il conterraneo Telesio Interlandi⁵ lo chiama a collaborare a "Il Tevere" dal 1929 e a lavorare come redattore capo nella rivista culturale "Quadrivio", dalla sua fondazione nell'agosto 1933 al giugno 1934, quando Brancati decide di lasciare la redazione e chiudere questo primo periodo romano. Certo, proprio nel momento del trasferimento dalla Sicilia a Roma

³ L'antagonismo brancatiano è testimoniato ancora nella Lettera al padre (1937, gli anni della sua presa di distanza dal fascismo): "In ogni modo quello che tu giudichi frivole non sono alcune mie cose, ma tutto me stesso, nel punto a cui mi hanno portato la coscienza finalmente emancipata, la maturità dei miei anni e la rinuncia a facili successi. Frivole sembrano a me tutte le cose che tu chiami serie" (in *La noia e l'offesa. Il fascismo e gli scrittori siciliani*, a cura di Leonardo Sciascia, Sellerio, Palermo 1976, 1991, p. 83).

⁴ *La mia visita a Mussolini*, "Critica Fascista", 1° agosto 1931, in Vitaliano Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di Marco Dondero, Mondadori, Milano 2003, pp. 1628-34.

⁵ Giornalista e inquietante figura di intellettuale fascista, Telesio Interlandi (Chiaromonte Gulfi, Ragusa, 1894 - Roma 1965) seppe avvalersi delle collaborazioni di giovani scrittori e giornalisti siciliani (Brancati di Pachino, Corrado Sofia di Noto, Alfredo Mezio di Solarino) negli anni del "Tevere" (dal 1924) e di "Quadrivio" (dal 1933). Voce ufficiosa del fascismo mussoliniano, ebbe l'incarico di divulgare le idee razziste con il quindicinale "La difesa della razza" dal 1938 al 1943 e con il libello antisemita *Contra Judaeos* (Tumminelli, Roma-Milano, 1938) a sostegno delle leggi razziali. Nella Repubblica di Salò non ebbe incarichi ufficiali ma fu attivo come ufficio stampa. Scrisse un appello di fedeltà al regime rivolto agli intellettuali, trasmesso dall'Eiar e pubblicato dal "Corriere della Sera" nel novembre 1943. Per la valutazione del suo rapporto con Brancati si vedano le *Notizie sui testi* di Marco Dondero in Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, Mondadori, Milano 2003, p. 1609.

alla fine del 1932 e dell'inserimento nel sistema culturale del regime, Brancati aveva iniziato a sviluppare le sue riserve ideologiche, culturali o semplicemente di gusto, proprio rispetto a quel regime la cui ideologia aveva sposato dalla giovinezza in Sicilia. Significativa a questo proposito la polemica letteraria esplosa intorno a *Singolare avventura di viaggio* (scritto nel 1933 e pubblicato da Mondadori), stroncato dal suo vicedirettore Luigi Chiarini proprio su "Quadrivio" e ritirato dalle librerie per immoralità.

Esauritasi questa prima fase, Brancati capisce di dover affrontare il problema identitario. L'alienazione emerge come tale, dal momento che è venuto meno l'oggetto dell'identificazione. Tanto perentoria era stata la sua messa a disposizione del sistema, che il Brancati non più fascista si trovò a tematizzare il suo attraversamento del fascismo, facendo nuovamente problema della sua individualità personale come elemento centrale del suo posizionamento d'autore. È necessario problematizzare, prendere le distanze criticamente, ironicamente: continuare a scrivere all'interno del discorso fascista facendo passare altri intendimenti. Con una doppia messa a fuoco: una messa a fuoco ideologica, nel rifiuto del "modernismo", dell'attivismo, del volontarismo fascista di ispirazione gentiliana, soprattutto in *Singolare avventura di viaggio*; e una messa a fuoco della autorappresentazione che accoglie un nuovo senso dello scorrere del tempo, della lentezza, del sonno in alcuni racconti di *In cerca di un sì*. Questo significa che lo scrittore si è trovato a un certo momento della sua vita a fare i conti con una autorappresentazione in cui egli non si riconosceva più (lo scrittore fascista), e per poter continuare a operare nella scrittura ha dovuto costruirsi un'altra, cioè intervenire globalmente sulle sue posizioni ideologiche, culturali e umane.

Vedremo ora in che modo la rappresentazione dell'alterità e un discorso di opposizione si siano attuati nell'opera di Brancati, a partire dai primi racconti degli anni '30, e poi nelle narrazioni che raccontano una realtà così riconoscibile (il mondo "catanese", la mentalità "siciliana"), fino ai saggi

sul post-fascismo e sulla censura dei primi anni della repubblica di dominanza democristiana. L'archeologia della rappresentazione letteraria mostra che le immagini letterarie di cui le opere di Brancati sono portatrici hanno una gamma di significazioni molto più vasta e incisiva di quelle messe in luce dalla critica.⁶ E fa emergere, attraverso la genesi e la ricezione dell'opera, una dinamica che mette in evidenza nella lettura odierna le ragioni di una rivalutazione: una più forte dimensione politico-sociale (non bozzettismo d'ambiente), una critica ai modelli letterari (D'Annunzio e Verga), un originale uso straniato dello stereotipo.

⁶ A partire da quella di Emilio Cecchi, che eludeva le problematiche presenti nei testi di Brancati parlando di "figurine da commedia antica" per *Don Giovanni e Bell'Antonio*, e di "disfacimento morale" per *Paolo il Caldo* (*Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Garzanti, Milano 1969, nuova edizione 1987, vol. II, pp. 403-407). Allo stesso modo, parlare di una "poetica dell'insignificanza" (Natale Tedesco, *Per Brancati. L'esistenzialismo "siciliano" e la poetica dell'insignificanza*, in *La scala a chiocciola*, Sellerio, Palermo 1991; e poi ancora nell'introduzione all'Oscar Mondadori *Singolare avventura di viaggio/Sogno di un valzer*, Mondadori, Milano 2005) significa svuotare Brancati di incisività e appiattirlo su una posizione tardo-decadente. La critica sta ora percorrendo altre e più interessanti ipotesi di lettura, come quella di Anna Carta, *Una casa visitata dai ladri. Lo spazio urbano nell'opera di Vitaliano Brancati*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2009.

Reagenti letterari: D'Annunzio e Verga

Nella critica della rappresentazione il rapporto con le *auctoritates*, le correnti letterarie, i modelli, è visto in una dimensione dinamica e plurilineare: la funzione di una *auctoritas* o un modello letterario sull'autore agisce da reagente o enzima, fornisce spunti, linee e problematiche da affrontare, è occasione per costruire percorsi anche contraddittori nella propria ricerca: in sostanza, il posizionamento d'autore si pone anche in dialogo con la tradizione letteraria. L'autore adotta un modello letterario per smentirlo, per esplorarne valenze fino ad allora trascurate, per perfezionarlo. Anche un suo ribaltamento parodico è significativo in funzione del progetto di scrittura. In Brancati possiamo osservare questi determinanti processi nel rapporto con due scrittori con cui era inevitabile confrontarsi, D'Annunzio e Verga.

Brancati compie il suo definitivo attraversamento di D'Annunzio con il racconto *Singolare avventura di Francesco Maria* (che risale al 1941, confluisce nella raccolta *Il vecchio con gli stivali*, e ispira alcuni momenti del film *Anni difficili*). Ma il suo antidannunzianesimo è precedente, ha motivazioni letterarie, e nasce da una posizione interna al realismo fascista: la poca funzionalità della scrittura di D'Annunzio non riesce a far presa sulla realtà. Già nel 1931 Brancati sentiva D'Annunzio antiquato e inadeguato alle istanze di realismo e di tenuta sulla società, che erano parte della modernità fascista⁷. Il problema era che le sue parole non aderivano

⁷ Il realismo doveva servire a confermare le “verità” del regime e a far vedere che la gente vera stava bene. Sul realismo fascista si veda il contributo del critico fotografico Enrica Viganò (*NeoRealismo. La nuova immagine in Italia 1932-1960*, Admira Edizioni, Milano 2006). “Finora si considerava generalmente che il neorealismo fosse nato alla fine dell'epoca buia del fascismo, grazie al recupero della libertà di espressione. In realtà le origini del neorealismo vanno ricercate nell'atteggiamento di Mussolini verso il cinema e la fotografia”.

alle cose, le coprivano anzi di cortine colorate ed erano come espresse nel sonno.

Il dannunzianesimo è un caro ricordo d'ozio per la nostra sensibilità. Colui, che vien chiamato maestro d'azione e di vita, ha dormito sempre, nell'intimo della sua anima, e ha insegnato a dormire. [...] Le sue descrizioni, un giorno famose, sono delle vere e proprie cortine colorate sul paesaggio. Per vedere il paesaggio, a cui si riferiscono, bisogna scostarle. [...] La debolezza di d'Annunzio è proprio nel far sentire che c'è una realtà e che è rimasta fuori.⁸

E nel 1936 su "Il Selvaggio" annotava:

Quando una società diventa al più alto grado materialista, con tutti gli stupidi vanti, i falsi idoli ecc. che ne seguono, gli artisti, che vogliono rappresentarla, devono necessariamente essere comici. (Altrimenti si diventa comici a proprie spese, come il romanziere d'Annunzio quando cade in estasi davanti a taluni arnesi di nichel o di velluto di una ricca casa moderna).⁹

L'antidannunzianesimo di *Singolare avventura di Francesco Maria* è modulato in modo diverso. Coglie, di D'Annunzio, quella modernità e popolarità *imaginifica* che fu prima di tutto fenomeno di costume con successive ricadute sullo stile di vita e sull'agenda politica e che si risolse in modelli comportamentali diffusi e deteriori. Ma in una zona di frontiera, qual è l'estremo lembo sud d'Italia (Pachino), D'Annunzio ha l'apoteosi grottesca che lo distrugge. Un commesso viaggiatore porta nella farmacia del paese il libro che ha appena acquistato, *Alcyone*, rivelando alla gente lì riunita, i pachinesi istruiti, abituati al fracasso del vento e al frastuono delle voci, la Poesia di cui sentivano la mancanza. Fra essi il ventenne Francesco

⁸ *Chiuso mondo dannunziano*, "Il Lavoro Fascista", 8 agosto 1931, in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, pp. 1635-1638.

⁹ *Diario B2*, "Il Selvaggio", 15 ottobre e 30 novembre 1936, in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, p. 1655.

Maria che, grazie all'età, accoglie in pieno il verbo del Maestro, diventa dannunziano. A Catania incontra la giovane compaesana, dannunziana anche lei, con cui indulge in una notte di passione che avrà gravi conseguenze in ambito familiare.¹⁰

L'attraversamento di D'Annunzio operato da Brancati si compie dunque nella deformazione umoristica. Un procedimento simile a quello che era stato di Lucini, e che Sanguineti di fatto ha descritto come lotta contro un sistema di rappresentazione: "È in causa una 'maschera', la sua 'maschera', la 'categoria che rappresenta'. È in causa, manifestamente, la tabe letteraria dannunziana, e il dannunzianesimo come malattia morale, come morbo ideologico, come fenomeno sociale allargato". La prospettiva con cui Brancati si incammina verso la critica del costume e della società, dal di dentro, con l'arma dell'arguzia, con un sottinteso spirito polemico, è quella descritta da Sanguineti per Lucini, quando constata che la lotta alla "funzione D'Annunzio" porta il discorso sul ritmo della cronaca esistenziale individuale, sul dettaglio, sull'aneddoto: "è sintomatico, quanto più energica è la lotta contro la 'funzione D'Annunzio', tanto più stringente diventa il nesso tra l'allegoria che in lui si esprime e la sua cronaca esistenziale individuale, perseguita nei minimi dettagli, nei più banali aneddoti, nei più incontrollabili, se occorre".¹¹ Queste parole di Sanguineti spiegano, per Brancati, da dove nasca l'arguzia non tanto applicata a D'Annunzio, quanto al dannunzianesimo come deleterio fenomeno di costume, che ha portato il nostro scrittore a narrare dettagli e aneddoti delle sue molto verosimili città siciliane.

Nei confronti di D'Annunzio scrittore constatiamo invece un inaspettato recupero, come poeta della fanciullezza: "Lessi d'Annunzio quand'ero poco

¹⁰ *Singolare avventura di Francesco Maria*, in *Il vecchio con gli stivali*, Bompiani, Milano 1946 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, pp. 239-274).

¹¹ Edoardo Sanguineti, *Introduzione* a Gian Pietro Lucini, *D'Annunzio al vaglio dell'umorismo*, Costa & Nolan, Genova 1989, pp. VIII-IX.

più che bambino. La prima impressione ch'ebbi fu quella di aver messo l'udito, l'olfatto, la vista e il tatto entro una macchina che li centuplicasse di vigore. [...] la sensualità è propria della fanciullezza".¹² Come moderno uomo di spirito,¹³ scrittore che fa della società il suo termine di riferimento, scrittore che "rappresenta" e "si rappresenta",¹⁴ e maneggia il linguaggio del desiderio facendolo diventare feticcio testuale. Quindi il presunto "maestro d'azione e di vita" che invece "ha dormito sempre, nell'intimo della sua anima, e ha insegnato a dormire", il facitore di "cortine colorate" stese sui paesaggi della realtà – così Brancati su D'Annunzio nel già citato articolo del 1931 – viene implicitamente rivalutato per la funzione svolta a livello di comunicazione di massa.

Nel racconto *Singolare avventura di Francesco Maria* la funzione di feticcio è data dal fatto che le parole dannunziane danno corpo al desiderio di fronte a una mancanza: la "mancanza d'arte" per i pachinesi ("Di arte il paese era totalmente privo"¹⁵), la "noia" per i due giovani compaesani il cui incontro amoroso avviene solo grazie alla comune fede dannunziana. E non sarebbe potuto essere altrimenti: la normalità e la morale comune avrebbero tolto ai due giovani la possibilità di abbandonarsi alla passione ("Dopo quella pausa, la Rarità, la Lentezza, la Buona Pronuncia erano pronte sia dall'una parte che dall'altra").¹⁶ La seduzione procede a livello linguistico

¹² *Lettere al direttore, Ricordo*, "Omnibus", 2 aprile 1938, *Romanzi e saggi*, pp. 1309-10.

¹³ "Gabriele d'Annunzio era un letterato solenne, ma un uomo di molto spirito. Definì Marinetti 'un cretino con qualche lampo di imbecillità'. Negli ultimi anni della sua vita, non gli piaceva vedere donne; ma una signora insisteva più delle altre per essere ricevuta. 'E va bene' disse finalmente d'Annunzio, cedendo alle tante richieste: 'la riceverò. Ma ditele che non ho più i miei sessant'anni!'" (*Diario romano*, febbraio 1947, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, p. 1304).

¹⁴ "L'ultimo scrittore, che comprese e condivise quest'amore [*per i beni materiali di uso privato*], fu Gabriele d'Annunzio, e per questo l'Italia l'adorò" (*Ritorno alla censura*, 1952, *Romanzi e saggi*, p. 1501).

¹⁵ *Singolare avventura di Francesco Maria*, p. 240.

¹⁶ *Ivi*, pp. 260-261.

retorico e la comicità nasce dall'accostamento arguto fra la normalità della morale comune e le fantasie di vita inimitabile.

“Non ho peccato, ma sono una peccante!”

Se Maria Sapuppo avesse detto: sono una peccatrice, forse Francesco Maria, terminata la cena, l'avrebbe salutata, magari baciandole la mano, e lasciata al suo destino di graziosa maestra elementare e onesta ragazza di paese. Ma ella aveva detto: peccante. Eh, peccante no! Peccante era una parola che gli entrava come le dita nelle dita, e lo teneva legato col suo calore umano e umido.¹⁷

Quello dannunziano è dunque, culturalmente e socialmente, un modello ingannevole, fittizio, e il linguaggio dell'immaginario con cui questo modello viene efficacemente comunicato e diffuso è un sostituto del desiderio, un feticcio testuale – che non a caso elude il reale con il piacere di una fuga nel termine raro, nell'arcaismo, nel neologismo saporoso. Parodiando un modulo dannunziano, la parola – *peccante* invece di *peccatrice* – smette di essere connotativa nei confronti del reale e diventa attributiva nei confronti delle immagini culturali, e in questo passaggio diventa feticcio testuale: in questo caso *peccante* invece di *peccatrice* ammicca all'immagine crepuscolare della donna-suora e nello stesso tempo veicola il significato verso l'immagine della *femme fatale*, risolvendosi in un arguto concettismo intertestuale.

Nella conclusione comica del racconto, a trionfare è la più corriva morale comune, sotto forma di botte inferte dal padre e dal padre della ragazza “sui fianchi e perfino sulle orecchie” del povero Francesco Maria, dannunzianamente renitente al matrimonio riparatore. E contro tale morale comune le parole alate del Poeta non fanno premunire né salvaguardare la “vita intima” del giovane.

¹⁷ Ivi, pp. 262-263.

L'esito dell'antidannunzianesimo sociologico di Brancati conferma l'esito dell'analisi stilistica: il feticcio testuale, così come la metafora, opera quell'oggettivazione, lo scarto straniante del *Witz* brancatiano a cui giunge la sua scrittura alla ricerca di una modalità di autorappresentazione.

Accanto alla dimensione individuale e identitaria di questo progetto di rappresentazione, di cui l'autobiografismo d'autore è semplicemente forma occasionale, occorre chiarire come vi si presenta la dimensione sociale, comunitaria. Nella rappresentazione del popolo, afferma Brancati in *Diario romano*, il termine di riferimento è Verga: "il conservatore Verga ha racchiuso in modo magistrale, nel principio di una sua novella [*Libertà*], tutto il linguaggio di un popolo in rivolta"¹⁸ (ma su *Libertà* torneremo ampiamente parlando di Sciascia). E su Verga è uno degli ultimi interventi di Brancati, che esce postumo su "Il Mondo", il 27 settembre 1955. L'articolo *L'orologio di Verga* può essere letto come una riflessione sullo stato dell'arte del romanzo nel momento della scrittura di *Paolo il Caldo*.

Brancati apprezza il progetto verghiano, ma mostra anche un'insofferenza per i limiti che le sue impostazioni hanno stabilito. Non è vero che Verga nella seconda metà della sua vita si seppellì in provincia e fu uno sconfitto, al contrario portò avanti il progetto di approfondire "di due o tre parole immortali la conoscenza di un sentimento".

Quello che Verga sapeva sull'orologio di piazza Stesicoro, guardato dieci volte al giorno, valeva più dei cangianti ricordi di caffè notturni, salotti, ritrovi che, con l'aria di arricchirla, toglievano all'intelligenza dei suoi colleghi viaggiatori qualunque concentrazione.¹⁹

Verga, nonostante ne avesse raggiunto il limite, continuò ad avere presente il suo progetto di scrittura riferito alla rappresentazione sociale, proprio

¹⁸ *Diario romano*, marzo 1947, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, p. 1317.

¹⁹ *L'orologio di Verga* (1955), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, pp. 1783-84.

nella lucida autocritica (“E l’aver capito che il tono fondamentale della sua arte [...] non riusciva a farsi sentire nella *Duchessa di Leyra*, può veramente definirsi impotenza, o non piuttosto finezza d’orecchio, operosità critica, perfetta comprensione?”).²⁰ Brancati ammira di Verga la “concentrazione dell’intelligenza” come procedura di analisi e risorsa per la messa a punto di nuove soluzioni stilistiche ed espressive. L’errore che gli rimprovera sta invece nell’essersi fissato su quello “stile”, o meglio su quel tono profondo di lamentazione funebre al di sotto della cultura e quasi della storia (“Verga aveva trovato non quello che egli chiamava realismo, e nemmeno un modo di scrivere, ma soltanto la musica dolorosa dei sentimenti non confortati né chiariti dalla cultura [...]. L’errore in cui era caduto Verga è molto semplice”).²¹ La critica di Brancati si appunta dunque non sui risultati, su quel tipo e quelle modalità di rappresentazione (che egli ammira e di cui, se non altro, adotterà il distacco che in lui diventa arguzia), ma sui presupposti da cui quella rappresentazione discende, una carenza congenita nel modello. Il giudizio è secco: Verga “l’artista, che voleva scrivere la storia di una società, mancava completamente del sentimento della storia (così forte nel Manzoni), di spirito critico e di spirito di protesta”.²² Quali ne sono state le conseguenze? Il perdurare del problema della non corrispondenza fra le parole e le cose, la quale cancella la realtà con l’adozione di un surrogato, che abbiamo visto essere argomento brancatiano di polemica contro D’Annunzio e vedremo essere la posta in gioco del suo lavoro letterario nel momento dell’allontanamento dal fascismo (l’antiretorica di *Singolare avventura di viaggio*). Vero è che il problema era ben presente a Verga, come appare nell’aneddoto che Brancati riferisce a Verga e Guglielmino,

²⁰ Ivi, p. 1784.

²¹ Ivi, p. 1786.

²² Ivi, p. 1787.

dove un problema economico diventa, di eufemismo in eufemismo, emicrania.²³

Analogamente, proprio dello scrittore di cui apprezza, nei *Malavoglia*, la precisa corrispondenza fra la parola e le cose, e la densità di sentimento racchiusa in ogni parola (“Ogni parola è garantita da un peso enorme di sentimento e, per dirla col linguaggio degli economisti, fa aggio sulla cosa”²⁴), Brancati nota il particolare slittamento retorico della rappresentazione dell’alterità subalterna, cioè l’uso sistematico di paragoni con gli animali (“Questi personaggi hanno una vita da animali [...]. Infiniti sono i tratti in cui ricorre il paragone con le bestie”²⁵) che offrono una particolare immediatezza e chiarezza allo stile del romanzo. Ed è proprio questo a segnare il limite stilistico-espressivo del brillante risultato verghiano, l’abbassamento metaforico, dettato dalla prospettiva dei livelli sociologico-espressivi, che fissa per sempre nell’“incultura” una “società illetterata fino all’analfabetismo”.

Abbiamo quindi individuato quali erano le condizioni di rappresentabilità letteraria che Brancati si trova di fronte, che acquisisce e a cui reagisce²⁶.

²³ Ivi, p. 1785. “E allora vi dico che non scriverò mai *La duchessa di Leyra*. La gentuccia, sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo no. Questi per dire una cosa mentiscono due volte: se per esempio hanno debiti, dicono di avere mal di testa... E dicessero mal di testa! No, dicono che hanno l’emicrania’. La menzogna era doppia: invece di debiti, mal di testa, e invece dell’espressione semplice e diretta: mal di testa, una parola convenzionale: emicrania”.

²⁴ Ivi, p. 1792.

²⁵ Ivi, p. 1789.

²⁶ Torna utile citare una pagina di Asor Rosa in cui egli coglie la questione della rappresentabilità parlando del principio di rimpicciolimento in Verga: “Fuor di metafora, stiamo cercando di descrivere cosa accade nella mente di uno scrittore borghese *di un certo tipo*, quando si sforzi di rappresentare il mondo mettendosi all’altezza (cioè nello stesso punto di osservazione) di personaggi che egli sente per tanti versi più ‘piccoli’ di lui. [...] A tale costrizione e a tale rivoluzionario sono affidate non solo le possibilità di rappresentare personaggi, ambienti, situazioni, che altrimenti sarebbero letteralmente non rappresentabili (l’‘ideale dell’ostrica’ [...]); ma anche l’attitudine a realizzare quella forma perfetta d’impersonalità, che è la spersonalizzazione, ben diversa dal canone naturalista, in quanto non comporta soltanto un’assoluta fedeltà all’oggetto, ma addirittura la capacità di assumere i suoi modi di pensare, di parlare, di vedere ecc. [...] questa pratica del rimpicciolimento psico-ottico [...] sembra comunque rivelare la presenza di un trauma

Infatti, precisando in quale punto e perché Verga si sia fermato nel progetto di rappresentare l'intera società (la sua mancanza di "spirito critico e di spirito di protesta"), Brancati mette a fuoco il suo intento di proseguire quel progetto.

Nei nostri termini, Verga annulla totalmente l'autorappresentazione a favore della rappresentazione del suo oggetto narrativo. Il progetto verghiano funziona quando l'oggettivazione dell'oggetto narrativo può avvenire senza remore, e il canone dell'impersonalità è rispettato; fallisce quando il progetto di analisi si allarga all'intera società, incluse le classi superiori. Nel modello di scrittura verghiano l'oggetto narrativo subalterno deve rimanere distinto e puro. L'opera di Brancati va vista in questa prospettiva come affermazione dell'istanza dell'autorappresentazione che era stata soppressa dalla spersonalizzazione verghiana. In questo modo l'individuo e la società entrano programmaticamente nel progetto di rappresentazione letteraria di Brancati e nei romanzi che vanno da *Sogno di un valzer* (1938) a *Il bell'Antonio* (1949) e al postumo *Paolo il Caldo*.

profondo, di una falla nella sua compatta armatura di scrittore appartenente alla classe dominante, attraverso cui la sua vitalità fluisce fino ad autorappresentarsi in soggetti totalmente diversi da sé" (*Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 446-7). Questa sua riflessione tangenziale avrebbe permesso al critico di indicare l'impostazione verghiana come determinante per gli sviluppi, le reazioni, le alternative novecentesche che stiamo considerando, e non indicarla semplicemente come nuovo capitolo del pessimismo italiano.

Significanza criptica: atto sessuale e gesto omicida

Come Silone, Brancati si trova a fare i conti – molto presto, per motivi anagrafici – con la vicenda storico-politica del fascismo, e si trova a farlo dovendo mettere in gioco la sua identità personale, costruendo ed esibendo una sua autorappresentazione. Il totalitarismo fascista costituisce la pre-condizione ambientale rispetto alla quale lo scrittore si trova a subire impostazioni vincolanti o a reagirne. Di ciò Brancati era ben consapevole. In *Diario romano*, commentando l’inserimento del suo racconto *Il bacio* in una “lunga relazione di Antonicelli sulla letteratura e la resistenza”, Brancati si schermisce contrapponendo ai suoi meriti i suoi precedenti demeriti fascisti, e parla (con una punta di polemica ironia) proprio delle pre-condizioni ambientali e ideologiche che determinano l’opera di alcuni scrittori, in questo caso il “germe del fascismo” che ha portato molti o all’adesione o alla polemica: invece “l’opera di Palazzeschi, che Antonicelli non ha ricordato assolutamente, di Montale e di Moravia, ha per me maggiore importanza che non le opere d’altri, scopertamente polemiche. In nessun rigo di questi scrittori si può trovare la minima indulgenza al gusto corrente. Chi li leggerà fra cento anni potrà domandarsi: ‘Ma in Italia ci fu davvero il fascismo fra il ‘22 e il ‘45?’ ”.²⁷ Dove la *pointe* ironica (ma il fascismo ci fu davvero?) testimonia anche qui l’insofferenza di Brancati per la scarsa onestà intellettuale e sostanziale falsificazione culturale ad opera del conformismo del dopoguerra.

Ma veniamo alle modalità di rappresentazione attive nei testi di questa fase di presa di distanza dal fascismo. Le narrazioni gravitano intorno a gesti criptici, a scioglimenti narrativi non catartici, che, proprio per questo, conservano una irriducibilità che ne garantisce la natura di gesti di

²⁷ *Diario romano*, maggio 1950, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, p. 1484.

opposizione. Ci riferiamo all'atto sessuale di *Singolare avventura di viaggio* (1934) e al gesto omicida di *Sogno di un valzer* (1938).

Ferroni coglie l'importanza di *Singolare avventura di viaggio* come snodo fra la scrittura nel fascismo e la scrittura oltre il fascismo; coglie il nucleo centrale che è il tema generazionale e le possibilità di azione dei giovani; e, venendo nello specifico segnatamente letterario, parla di “un rapporto ritardato con i miti vitalistici e protagonistici del primo Novecento” e del “richiamo tormentoso e distruttivo del sesso: sensualità dannunziana e ‘lussuria’ meridionale vengono a scontrarsi con il richiamo al fare, all'energia, alla partecipazione ai destini della patria”.²⁸

Ma perché il sesso è tormentoso e distruttivo? Che cosa è stato D'Annunzio per il giovane Brancati fascista? E che cos'è la lussuria meridionale, oltre ad essere un classico *topos* orientalista? L'archeologia della rappresentazione ci permette di decodificare e neutralizzare lo stereotipo e portare in luce la realtà testuale che spesso cela. Infatti il romanzo di Brancati fa un'altra, ben più interessante e ideologicamente forte, operazione: la messa in crisi del modernismo e dell'attivismo conformista-fascista tramite la realtà del corpo e della sessualità, e tramite una dislocazione identitaria e alternativa: l'origine provinciale. Iniziamo a chiarire che le condizioni storico-politiche ponevano un problema generazionale di espropriazione e di vuoto.

C'è Mussolini; c'è Hitler in Germania, Stalin in Russia... Il suolo trema sotto i piedi... Ma la verità è un'altra: che tutto è tranquillo; [...]. L'uomo di genio sottrae problemi da tutte le parti, li prende per sé, lascia gli altri disoccupati.²⁹

La presenza dell'“uomo di genio” alla guida della nazione manda i cittadini

²⁸ Giulio Ferroni, *Introduzione a Romanzi e saggi*, p. XLVII.

²⁹ *Singolare avventura di viaggio* (1934), *Romanzi e saggi*, pp. 7-8.

“in vacanza”, cancella i problemi degli individui, i quali, restando “disoccupati”, devono ben esercitare quell’attivismo e volontarismo che viene comunque loro richiesto, se non altro come stile di vita. E quindi, perché non applicarsi a sviscerare il rapporto, ahimé, problematico con il femminile? Inevitabilmente l’esito di questo approccio è una rappresentazione maschilista, ma come vedremo l’operazione non si limita a questo: raccontare il rapporto con il femminile è il modo di minare dall’interno il discorso maschile.

Mai gli era avvenuto di avere con una donna delle conversazioni intime, nel senso benefico e profondo che ha questa parola. [...] Ma proprio quando la voce diventava più calda e opaca, e il pensiero non si faceva soltanto parola, ma dilagava in fremiti e onde di sangue, qualcosa di enorme rimaneva sepolto nell’anima e chiudeva gli occhi amaramente.³⁰

La “conversazione intima” con una donna, cioè l’uso scambievole della parola, appare inadeguata rispetto a quel “qualcosa di enorme sepolto nell’anima”, al dilagare “in fremiti e onde di sangue” della parola maschile. Di fronte a questo problema di punto di vista e di confronto, di fronte a questa frustrazione, la conclusione maschilista stabilisce che è la donna ad abbassare il livello della vita con la sua “stupida grazia”.

Singolare avventura di viaggio è un romanzo ancora acerbo ma estremamente interessante per come l’autore dispone i suoi temi. L’inquietudine, l’insoddisfazione intellettuale di fronte al conformismo e alla mancanza di libertà portano l’autore a costruire una sorta di *morality play* fra etica e sesso da non responsabilizzare troppo contenutisticamente, ma interessante piuttosto per la scelta strategica di contrastare il conformismo, la noia, il totalitarismo, con il discorso sulla sessualità (“Capi allora ch’egli lottava contro la sensualità per il fatto che nessun imperativo

³⁰ Ivi, pp. 9-10.

della coscienza lo spingeva a lottarvi”).³¹ La situazione serve a mettere in narrazione una questione etica tendenzialmente a-fascista, l’emergere del libero arbitrio e lo sfumare dell’“imperativo”. La sensualità è funzionale a questo *morality play*: è un impulso spontaneo, con connotazioni chiaramente maschiliste, ma senza alcun accenno a ciò che a posteriori viene etichettato come lussuria meridionale. Ci interessa invece sottolineare che l’operazione di Brancati è corretta e coerente, non fa appello ad alcuno stereotipo comportamentale “meridionale”: lo stereotipo “lussurioso” essendo allora quello socio-culturale creato da D’Annunzio. Ma ciò che nel 1931 Brancati aveva formulato come accusa a carico di D’Annunzio – il “sonno” – , nel romanzo del 1934 (la cui vicenda è una reazione ai vagheggiamenti erotici dannunziani) è presente proprio nel momento del recupero memoriale e dell’emergere di immagini legate a una sessualità adolescenziale e incestuosa, che funge da background narrativo a motivazione della passione adulta di Enrico per la cugina.

Rivide, prima di scivolare nel sonno, le vie della Sicilia, in un giorno di estate [...]. Poi apparve una ragazza con le vesti corte e le calze lunghe. Egli, ch’era un bambino coi baffetti, la minacciò coi pugni; poi fu preso da un attacco epilettico, durante il quale gridava, con la schiuma alla bocca: “Vattene! Tu somigli a mia sorella! Vattene! Vattene, ti dico!”. Ma la ragazza afferrò i lembi estremi della veste e li alzò, facendo vedere le gambe e le sottane che, proprio sull’ombelico, erano lacerate. Poi fu buio.³²

Dunque, collegando l’impulso sessuale col ricordo d’infanzia – dove non è tanto la sessualità a fare problema (persino l’idea di incesto è ammissibile come ipotesi transitoria preadolescenziale, impostata com’è nel flashback siciliano del protagonista) – Brancati indica che è piuttosto l’autoritarismo,

³¹ Ivi, p. 28.

³² Ivi, pp. 26-27.

la repressione della sensualità ad opera di imperativi di vario tipo (il tabù dell'incesto, l'imperativo morale, le regole sociali) ad aver impostato il desiderio maschile nel senso maschilista di appropriazione e uso del corpo femminile, e nel senso di un'esperienza che nasce nel sonno, dal basso, con "dolore" e con "sforzo". Nel nucleo narrativo di *Singolare avventura di viaggio* i *mores* fascisti sono la causa del problema della sessualità intorno al quale Enrico si dibatte – senza che ciò assuma connotazioni lussuose o stereotipe. Questo emerge anche a livello stilistico: un incontro erotico che potrebbe essere reso con modi dannunziani, è volutamente raccontato con uno stile asciutto e oggettivo, le parole rimandano con precisione a cose e parti del corpo ("Egli immerse le braccia, fino ai gomiti, fra l'accappatoio e la carne di lei", "i nastri che solleticavano il suo braccio nudo"), con precisione analitica e evidenti anti-climax ("qualcosa di molle e febbricitante [...] il collo, il seno, l'ascella di lei", "quel fiato femminile che sentiva sulle sue labbra, come se egli respirasse alla rovescia", "il tacco alto, che gli si era conficcato nel dorso del piede", "quel cuore estraneo").³³

Evitando la metafora, il corpo emerge nel suo essere oggetto (maschile, nelle sue esplosioni sessuali; femminile, in quanto carni da penetrare), la cui interiorità è oppressa nella negazione di libertà e negata nella riduzione a corpo sessuale, e proprio in questa inevitabile negazione si chiude il dramma dell'impotenza del protagonista:

ella scoppiò a piangere e istintivamente fece l'atto di piegare la faccia sulla spalla di lui. Enrico si ritrasse e la guardò piangere sola, lontana da lui.³⁴

Il maschilismo nei testi di Brancati è tale perché riflette le coordinate mentali di una società italiana accentuate dal clima fascista. Ma nel testo

³³ Ivi, p. 25.

³⁴ Ivi, p. 30.

funziona come terreno di analisi narrativa di tale società. In generale, le figure femminili non sono mai stereotipi anche se ricoprono ruoli prestabiliti (fidanzata, moglie, prostituta). In un testo tardo come la commedia *La governante*, la protagonista lesbica ha un intenso scambio di battute polemiche con lo scrittore Alessandro Bonivaglia (alias Moravia) proprio sulla rappresentazione in letteratura del corpo femminile. La discussione prefigura problematiche femministe che Brancati avrebbe forse articolato ulteriormente.³⁵

La nota fondamentale della rappresentazione del sesso in Brancati è quella che qui si riscontra per la prima volta, cioè un erotismo materialista senza seduzioni, la “lussuria” di cui parlerà ancora nelle prime pagine di *Paolo il Caldo*.³⁶ Il sesso è *élan vital* che rinnova “nella realtà quell’impressione di dolore e di sforzo con cui [Enrico] s’era svegliato e che l’aveva fatto soffrire nel sonno”.³⁷ Il sesso è abbassato a gesto animalesco eppure fatale, contropartita dell’essere di fronte alla morte (“la giovinezza avrebbe potuto ripetere all’infinito quel monotono atto, in cui non brillava

³⁵ *La governante* (1952), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, p. 1230. Il momento culminante della scena è il seguente:

ALESSANDRO I corpi delle donne che ho ritratto nei miei romanzi sono pieni di vitalità. [...] (*Caterina si è coperta gli occhi con le mani*)

ALESSANDRO (*a Caterina*) Cosa fa, ride ancora?

CATERINA (*levandosi le mani dagli occhi*) Poveri corpi di donne! Poveri corpi di donne! Che figura fanno, nei suoi romanzi.

ALESSANDRO Mi hanno anche rimproverato di ritrarre sempre corpi di donne pieni di bellezza.”Nella vita” mi ha osservato un critico “ci sono anche le donne brutte”.

CATERINA Oh, non dico di no. Lei parla sempre di ragazze che, a suo dire, e anche per certe caratteristiche del tutto esteriori, sarebbero molto belle. E tuttavia, non appena lei le descrive nude, i suoi aggettivi, io non lo so, si sparpagliano su di loro come vermi. (*gridando*) Sono macabre, macabre, macabre!

³⁶ “Lo sforzo costante della mia vita è stato di vedere la luce del mondo (che per me è quella della Sicilia) dalla parte ridente, ed espellere dal cervello le influenze della sua ripresa buia, dalla quale derivano l’apprensione e la lussuria” (*Paolo il Caldo*, in *Romanzi e saggi*, p. 833)

³⁷ *Singolare avventura di viaggio* (1934), *Romanzi e saggi*, p. 25.

mai nulla”³⁸). L’immaginario sadomasochista serve a dare rilievo al “silenzio e freddo di qualcosa che non si muoveva, dentro di lui”.

Enrico ideò di recarsi nella camera di Anna su quattro piedi, come un cane. [...] Enrico entrò muto, strisciando sulle ginocchia e sulle palme aperte. Vedeva, in alto, profilarsi Anna in senso orizzontale; vedeva il gomito destro di lei e la mano posata sul ventre; vedeva il profilo esatto come quello di una statua funeraria.³⁹

Messo da parte l’equivoco del gallismo meridionale, appare ancor più chiaramente che il progetto di questo racconto è un progetto di autorappresentazione: la rappresentazione dei “giovani”, i trentenni della generazione dell’autore.

Mi pare che in quell’articolo [...] si facesse una tirata contro i giovani di venticinque anni. [...] Ma la verità è che, quindici anni fa, dei giovani, dei ragazzi, salirono in un treno che li portava alla guerra; e che io, invece, mi reco a Viterbo.⁴⁰

Il tema generazionale è articolato con la visita di tre amici che fa da intermezzo alla storia erotica. La nota che emerge è un’immaturità, nella doppia espressione “ora infantile, ora seria”.⁴¹ Giovani alla ricerca di una maturità, ma dediti ad un vaniloquio mondano. E, come nella storia erotica di Enrico, incapaci di amare, di fronte al buio del sonno. Che è anche un buio storico, il loro essere morti in vita.

Nel Millenovecentoquattordici, per le strade d’Europa passeggiavano, come

³⁸ Ivi, p. 84.

³⁹ Ivi, pp. 82-83.

⁴⁰ Ivi, p. 7-8.

⁴¹ Ivi, p. 34.

noi, forse anche nella stessa disposizione, uno davanti con una ragazza, e tre dietro, l'uno a braccio dell'altro...[...] Ah, ecco... Dei giovani che poi sarebbero stati niente più e niente meno che dei morti in guerra.⁴²

In questo modo, l'autorappresentazione, così programmatica e così insistita, resta solo enunciata, un'intenzione a cui la scrittura si applica ma ne ricava una rappresentazione inconsistente e insoddisfacente. E questa intenzione critica della scrittura è il punto focale nella tramatura dei temi del racconto.

In *Sogno di un valzer* (1938, pubblicato a puntate su "Quadrivium")⁴³ è presente non solo l'analisi dell'ambiente di provincia, ma anche quella delle dinamiche intersoggettive influenzate dai modelli culturali. La tanto desiderata festa da ballo nella sala comunale di Nissa viene procrastinata a causa di un susseguirsi di conferenze (dei predicatori paolini, dell'antroposofista steineriano) che appagano la passione degli abitanti per le mode culturali complesse e indecifrabili, a cui aderire in modo entusiastico ed eccentrico. Motore della storia sono le immagini che due personaggi proiettano vicendevolmente l'uno sull'altro (l'ex prete e professore Ottavio Carrubba e il nullatenente La Pergola). Il piccoloborghese insoddisfatto proietta intellettualisticamente su un subalterno inesistenti qualità superiori di grazia e genialità. Da parte sua, il subalterno è influenzato e indotto all'azione dalla cultura intellettualistica e spiritualistica a cui il professor Carrubba lo espone, che, invece di dargli strumenti di analisi della realtà e di autopromozione e riscatto, lo rinchiude in un mondo fittizio di ossessioni personali (il sogno in cui il fratello ucciso lo convince che fu Carrubba il suo assassino). L'omicidio si produce in una situazione caratterizzata da un insieme di alienazioni personali che diventano ossessione collettiva, talmente totalizzante e senza alternative che ne risulta una rappresentazione straniata. Le motivazioni sono reali, la povertà, la noia prodotte da una

⁴² Ivi, pp. 42-43.

⁴³ *Sogno di un valzer* (1938), *Romanzi e saggi*, pp. 91-172.

mancanza di libertà passivamente subita nel conformismo. Le condizioni dell'ambiente (che è la Nissa/Caltanissetta dove Brancati si è trasferito a fare il professore di liceo) premono sui protagonisti fino a portarli ad essere vittima e carnefice di un omicidio che risulta essere un gesto straniato e criptico.⁴⁴

Con le prime prove di romanzo, la rappresentazione viene risolta attraverso un'“azione”, erotica nel primo e omicida nel secondo. Queste azioni sono la manifestazione dello stesso impulso indotto dal contesto, dal gioco dei rapporti sociali: come in seguito a una distorsione dell'*élan vital*, l'individuo, inteso come organismo vivente, reagisce in modo a-ideologico all'oppressione della noia e della libertà cancellata.⁴⁵ Il gesto, sia esso il conato di vitalità attraverso il sesso che sta dietro a *Singolare avventura di viaggio*, sia esso il gesto distruttivo di *Sogno di un valzer* (o in seguito autodistruttivo di *La noia nel '937*), è l'unica ed estrema espressione di dissenso.

⁴⁴ Come nel noto racconto del 1944 che si chiude con il plateale suicidio del protagonista, *La noia nel '937* (in *Il vecchio con gli stivali*), antologizzato da Sciascia in *La noia e l'offesa. Il fascismo e gli scrittori siciliani*, Sellerio, Palermo 1976.

⁴⁵ De Martino spiega la cripticità del gesto erotico in quanto “il sesso è mediatore di una presa di contatto con la realtà”; “in un mondo in decomposizione, in cui i valori morali sono crollati fragorosamente nell'odio, la collera e il disprezzo, o lentamente nell'indifferenza e nel conformismo” il fatto sessuale è “lui stesso una verità indecomponibile, il residuo puro e incorruttibile di un'analisi esauriente... Il sesso è la scoperta dell'irrefutabile, ad un tempo appassionata e paziente, che dà allo spirito la certezza che gli mancava” (Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Carla Gallini, Einaudi, Torino 1977, 2002, p. 544). Bazzocchi usa questa osservazione per addentrarsi nel tema della sessualità in *Petrolio* di Pasolini (Marco Antonio Bazzocchi, “*Tutte le gioie sessuali messe insieme*”: la sessualità in *Petrolio*, in *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, cura di Paolo Salerno, CLUEB, Bologna 2006, pp. 9-23).

Una nuova autorappresentazione da Pachino

Il solo distacco ideologico dal fascismo farebbe un Brancati nemico del sistema, non basterebbe a fare un Brancati diverso (“In certe epoche non basta essere nemici, bisogna anche essere *diversi*”).⁴⁶ Lo sviluppo più profondo del processo di autorappresentazione iniziato con la pubblicazione di *Singolare avventura di viaggio* avviene, proprio negli anni 1933-1934, con la scrittura dei primi racconti che confluiscono nella raccolta *In cerca di un sì* (1939, non a caso la raccolta è pubblicata a Catania e non a Roma). La novità del libro sta nel diverso posizionamento d’autore operato grazie anche all’uso di elementi autobiografici in funzione di recupero memoriale dell’età infantile come origine fondativa della persona e della scrittura, ciò che segna la differenza e fa da presupposto alla costruzione della nuova autorappresentazione dell’autore dopo la giovanile adesione al fascismo: infanzia e Sicilia sono i territori, memoriale l’una e decentrata l’altra, di un ritorno *ad origines* per scavalcare il fascismo.⁴⁷

A lei, alla fanciullezza, io avrei dovuto sempre voltarmi se avessi voluto essere spontaneo e veritiero. Ma ero stato sempre spontaneo e veritiero? E non avevo invece mostrato le ossa, come un cavallo magro che tiri il suo carro da un fossato, nel tristissimo sforzo di essere diverso da quello che sono?⁴⁸

L’io narrante di *Stagione calma*, il racconto proemiale della raccolta *In*

⁴⁶ *I fascisti invecchiano* (1946), in Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, a cura di Marco Dondero, Mondadori, Milano 2003, p. 1494.

⁴⁷ Sulla particolarità e difficoltà del fascismo siciliano si veda *Le bocche spalancate non fanno la storia*, “Il Tempo”, 19 dicembre 1946, in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, pp. 1706-09.

⁴⁸ *Il nonno*, in *In cerca di un sì* (1939), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, p. 25.

cerca di un sì (1939), sta lavorando a quella autorappresentazione d'autore che in *Singolare avventura di viaggio* era stata solo enunciata, di cui era stata espressa la mancanza. *Stagione calma* è scritto nel 1933, va considerato quindi frutto del momento creativo di cui abbiamo appena parlato: è il recupero memoriale "condizionato" di un giovane che scrive nel 1933 (l'autore) come se fosse un giovane del Quattordici, uno di quelli che poche settimane dopo sarebbero saliti su un treno che li portava in guerra (come dice Enrico in *Singolare avventura di viaggio*).

La posizione proemiale, evidenziata dal corsivo, responsabilizza il racconto. La chiarezza e nitidezza dell'immagine memoriale di un momento del passato che resta fisso nella memoria – "la chiara visione di quel tempo" (p. 11), "del modo con cui la vita si fece, per alcuni mesi, chiara, nitida, sicura" (p.12) – è sentita drammaticamente come una cesura operata dalla scrittura sulla "durata reale" del dato della coscienza riconosciuto nella sua fluidità originaria. Possiamo parlare di un bergsonismo di Brancati, in cui il dato memoriale fissato nell'immagine diventa feticcio sentimentale, cioè il surrogato di una mancanza.⁴⁹

Senza sapermi mai dare torto, mi sono visto cadere in uno strano feticismo verso quella stagione. Essa mi pose, per circostanze fortunate, vicino a sentimenti misteriosi e più grandi di me. [...] L'autunno del Dodici non tornerà più. Esso mi diede, in una sola volta tutta la felicità della mia vita.⁵⁰

L'archeologia della rappresentazione mette in evidenza ciò che nel racconto resta sottinteso o accennato: il Quattordici è l'*annum terribilis* che ha dischiuso ai giovani una serie di esperienze: annunciate come ineffabili e

⁴⁹ Gli elementi del bergsonismo (*durée, mémoir, élan vital*) individuati da Gilles Deleuze (*Le bergsonisme*, PUF, Paris 1966) per riproporre una metafisica vitalistica, in Brancati sono riconoscibili nel contrasto straniante fra l'impulso vitalistico e il vuoto, la perdita di senso.

⁵⁰ *Stagione calma*, in *In cerca di un sì* (1939), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, pp. 12, 13.

catartiche secondo le modalità comunicative interventiste e dannunziane, si sono rivelate alla prova dei fatti semplicemente inaudite e indicibili, hanno spazzato via vite e progetti di una generazione; sono state la prefigurazione del buio e dell'impotenza che i giovani degli anni '30 patiscono. Questa essendo la linea del discorso, occorre vedere con quali soluzioni stilistiche Brancati sviluppi la sua idea di discontinuità temporale. Lo fa, come in *Singolare avventura di viaggio*, con il dettaglio non metaforico che insiste su se stesso e non rimanda ad altro.

Mario Coronini ballava con mia sorella Luisa, ed io con la piccola Rosa. La stanza era stretta e l'una coppia inciampava spesso nell'altra: le ragazze si bisticciavano, tirandosi i capelli. Solo una volta io guardai, in maniera singolare, la mano bianca, giovane, minuta di Rosa Coronini tenere i capelli scuri, vividi, lucidi di mia sorella. Quel gesto, io non lo vidi nella successione di tanti altri, mutevole, regolare e già pronto a farsi dimenticare, ma come la chiara visione di quel tempo in cui la mano di Rosa Coronini era così giovane.⁵¹

Quella mano che afferra quei capelli sono pura immagine nella “chiara visione” dell'occhio che scardina il flusso temporale e opera uno scarto, uno straniamento, che è l'unico modo per poter conservare quella felicità, almeno nella memoria. Ma, come si esprime lo stesso Brancati, questo osservarsi vivere avviene al prezzo di “uno strano feticismo” verso quella dimensione emotiva. Le poche similitudini conducono anch'esse dall'animato all'inanimato, dall'organico all'inorganico, dal vivente all'artificio suo surrogato (“le farfalle scure, ad ali chiuse, camminavano coi loro esili piedini, come foglie di lusso portate da una formica”); “come i

⁵¹ Ivi, p. 11.

pezzettini di una lettera lacerata [...] scendevano a lente ruote per l'aria le piccole farfalle bianche e si posavano sulle viti").⁵²

Il tema della discrasia temporale è ancora presente nel secondo racconto, *Il nonno*, la cui scrittura risale anch'essa al 1934, e il cui impulso è fortemente sentimentale ed evocativo. Il racconto contiene i noti passi descrittivi di Pachino e del suo vento, carichi di afflato memoriale ("Pachino è posta su di un'altura battuta dal vento di due mari"), ma la sua storia testuale testimonia la volontà di Brancati di smorzare l'effusione sentimentale per accentuare il tono di lucida riflessione sul rapporto fra infanzia e maturità, e sulla a-sincronia delle esperienze esistenziali. ("Questo perfetto accordo, che io ebbi la fortuna di raggiungere con un vecchio signore, i cui ritratti ingialliti di quando era bambino mi somigliavano stranamente, ebbe un grande potere su di me").⁵³ Ma lo stato di grazia sfuma coll'invecchiare del nonno e col crescere del nipote: "il fatto straordinario che insensibilmente mio nonno sia scivolato fuori della mia vita e, quindici anni dopo, quando io avevo ventiquattro anni, egli per me esistesse appena".⁵⁴ Contemporaneamente si fissa come esperienza sempre presente. Nel momento della sua morte, il nonno torna ad esistere com'era allora:

il nonno, che io vedevo morto, non era il piccolo vecchio insignificante che da dieci anni sfuggiva al mio affetto. Era invece il signore dal pizzo grigio, l'amico dei miei primi anni, [...]. Io potrò qualche volta dubitare che egli sia esistito veramente, ma potrò sempre sperare che, dalla tenda presso la quale mi sarò seduto in un momento di noia, egli allunghi la sua forte tiepida mano e mi tocchi la testa, sorridendo.⁵⁵

⁵² Ivi, p. 10.

⁵³ *Il nonno*, in *In cerca di un sì* (1939), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, p. 18; e si veda la *Nota al testo* di Marco Dondero, p. 1800.

⁵⁴ Ivi, pp. 21-22.

⁵⁵ Ivi, p. 24 e p. 27.

L'immagine, una volta formulata con chiarezza e nitidezza, persiste oltre il suo referente reale, ed è persino in grado di riproporsi come conforto sentimentale, ma a condizione che sia chiara la sua essenza di sostituto e feticcio. In questo modo il recupero memoriale non può confluire e contribuire alla propria autorappresentazione, se non in una modalità di *oggettivazione del soggettivo*, che diventa ironica.

Questa impossibilità di autorappresentazione torna significativamente nel racconto conclusivo di *In cerca di un sì*, *La nave del sonno* (scritto nel 1939). Il motivo del sonno, che in *Singolare avventura di viaggio* era il momento del radicamento del desiderio nel passato memoriale in funzione anti-attivistica e anti-moderna, è ancora di più motivo antifrastico e polemico che contrappone attivismo e inazione, e che blocca la possibilità di un'autorappresentazione univoca: il protagonista, il venticinquenne Raffaele, colui che viene colto alternativamente dal sonno abulico o dall'attivismo più frenetico, è l'amico della voce narrante, Luigi, che ne osserva disapprovandolo il comportamento. Alla catatonìa, al sonno della stasi e dell'incoscienza, si contrappone l'attivismo altrettanto inconcludente della modernità. Nel sonno il protagonista cancella il proprio corpo, e cancella il proprio essere ("Raffaele mi pregava di rincalzargli la coperta. Si accordava assai quel suo sentimento di non esserci col non vedere la propria persona").⁵⁶ D'improvviso, il protagonista si apre alla vita, si mette in attività (spostandosi incessantemente sulla sua dannunzianeggiante "moto leggera"), inseguendo il mito del lavoro come ingegnere, ma ottenendo solo una serie di piccoli lavori insufficienti alla professione. Quindi decide di andare in America, fidanzandosi il giorno stesso della partenza e costringendo la ragazza al matrimonio per procura – pratica diffusa e

⁵⁶ *La nave del sonno*, in *In cerca di un sì* (1939), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, p. 102.

comune nelle classi inferiori per mantenere i vincoli familiari durante le lunghe assenze dovute all'emigrazione o alle permanenze all'estero. Ma ecco che in Sudamerica, al momento di chiamare a sé la moglie, cade nuovamente nel suo sonno catatonico. Nell'interpretazione di Luigi, gli occhi di Raffaele, originariamente "intelligenti, forti, gentili", sono alternativamente persi nell'"opaco sonno" o animati da "uno scintillio di ubbriachezza" perché un "tempo" inadatto, noioso, opprimente, glieli ha spenti ("Occhi fatti per un tempo, e smarriti in un altro che li aveva spenti").⁵⁷

Brancati afferma quindi il condizionamento del "tempo" storico-sociale sull'individuo. I termini del problema, così come Brancati li ha enucleati nel suo processo di distinzione dal fascismo e nel tentativo di costruire un'autorappresentazione alternativa, sono da una parte la modernità che costringe all'azione, alla volizione, al dinamismo, ma non ne ricava che vuotezza; dall'altra la caduta nella corporeità più opaca e indistinta, che è quasi un'inevitabile autodifesa a quella pulsione imperativa, a salvaguardia della propria integrità. In entrambe le situazioni, il grande appuntamento mancato è quello col desiderio, l'impossibile incontro amoroso con l'Altro. Come abbiamo visto in *Stagione calma*, il flusso temporale può essere interrotto dalla "chiara visione" che opera uno straniamento nel flusso della memoria, e instaura un rapporto feticistico con il desiderio. Di conseguenza il dato autobiografico e il tema della felicità recuperata dalla memoria non sono il focus della scrittura; che è invece la modalità con cui la scrittura può o non può essere "spontanea e veritiera" cioè comunicare ciò che lo scrittore davvero è.

I primi due racconti della raccolta del 1939 hanno la funzione molto importante di disegnare una possibile identità originaria (infanzia, sospensione, meditazione), alla luce però del cambiamento dettato dal flusso

⁵⁷ Ivi, p. 123.

temporale (la figura del nonno che invecchia e sparisce ancor prima della sua morte fisica, ma che ritorna nella memoria). Nel frattempo l'identità ideologico-culturale del giovane Brancati (attivismo e volontarismo fascista) viene smantellata dalla dilatazione, dall'annullamento temporale rappresentati dalla figura del sonno.⁵⁸ Se questo è ciò che l'autore riesce a ottenere, egli assiste nella sua scrittura a un'autorappresentazione che raggiunge un punto di instabilità e crolla: l'autore non può vedersi vivere nello scorrere del tempo senza ricorrere a una drammatica cesura, a uno straniamento, che relativizza la sua condizione identitaria. L'"io non sono tutto qui" di Bachtin, l'emergere di un "altro" che è tuttavia un "sé". Da qui l'esigenza di una presa di distanza critica, attraverso il comico e l'arguto, sulla cui linea Brancati sviluppa la sua narrativa e, ideologicamente, la sua nuova fisionomia liberal-progressista.

⁵⁸ Il sonno e la lentezza sono fra gli elementi che, secondo Franco Cassano (*Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996, 2005), caratterizzano il pensiero meridiano. Piuttosto che cercare di disegnare un modello meridionalista, ritengo metodologicamente più corretto considerare elementi di questo tipo nella dinamica antagonista che li genera, come il caso di Brancati che stiamo illustrando.

Oggettivazione del soggettivo e funzionalità dello stereotipo:
il Don Giovanni catanese

La costruzione del primo importante romanzo, *Don Giovanni in Sicilia* (1941), parte dalla crisi dell'autorappresentazione, e dalla necessità di relativizzare la condizione identitaria dello scrittore. Brancati, all'interno del problematico processo di autorappresentazione, anzi di un'autorappresentazione impossibile, sceglie di raccontare il "proprio" ambiente, la provincia, la piccola borghesia, la stasi, il feticismo del desiderio. Ma di raccontarlo facendo un'operazione di oggettivazione del soggettivo, creando cioè un'alterità del soggetto stesso. Il risultato è brillante, e l'operazione ebbe un grande successo e fu il prototipo di successive amplificazioni e banalizzazioni stereotipe. Oggi è importante ricostruire le intenzioni della rappresentazione letteraria di Brancati proprio per recuperarne il significato genuino, prima dei *mirages* cui ha successivamente dato origine.

La storia di Giovanni Percolla è un quadro molto circostanziato di una realtà concreta, geograficamente determinata e riconoscibile, Catania e i catanesi, che l'autore conosce bene e in cui in parte si riconosce. Egli presume che anche i lettori riconoscano quel clima psicologico-morale e, almeno in qualche misura, vi si possano rispecchiare. Ma il meccanismo narrativo fa sì che nella rappresentazione il soggetto diventi oggetto, la condizione psicologica diventi parodia di se stessa. Brancati ottiene questo circoscrivendo al massimo lo spazio esistenziale del protagonista, il quale non può che agire e reagire all'interno del quadro ristretto in cui è posto: lo spazio fisico è quello domestico caratterizzato dalla presenza delle sorelle non sposate; lo spazio mentale è quello piccoloborghese caratterizzato dalla routine e dalla consuetudine. Anche la città è un'estensione di questo spazio mentale, con le sue regole introiettate e il suo clima morale. È un microcosmo prodotto da un processo rappresentativo di rimpicciolimento,

simile a quello individuato da Asor Rosa in Verga. Il pubblico e il privato si intrecciano a formare una dimensione esistenziale totalizzante e fissata nell'immobilità delle "cose", che Brancati rappresenta con una ripresa ironica di moduli crepuscolari ed evidenziando il loro essere oggettuale, prezioso e reificato. Nell'attacco del VII capitolo, che parla degli effetti della luna estiva quando a Catania il cielo è terso, Brancati dà spessore al suo testo passando da una puntuale descrizione delle cose ad un uso incisivo della similitudine e della metafora, che danno consistenza di oggetto ad esseri animati e viceversa un'aura vitale agli oggetti.

Una luce purissima fa scintillare tutto quanto si muove, dallo specchio, che viaggia sopra un carro, al più piccolo verme che striscia nel fondo della polvere. Sulle imposte chiuse, colui che dorme vede appiccarsi un fuoco bianco, capace di fondere la pietra sebbene così silenzioso e privo di calore, e fin nella sotterranea dispensa, ove non è mai scesa altra luce che quella di una candela, il formaggio muffito e l'uva passa si affacciano piano piano alla vista in un leggerissimo albore di argento filtrato dalle mura e dai pavimenti. Anche le mosche, uscendo dalle finestre, brillano nell'aria, non più nere, ma bianche come perle.

Se, in una di queste notti, si svolge un ballo modesto entro un cortile, fra povera gente che ha messo fuori dell'uscio le panchette, gli occhi delle ragazze paiono fatti di una materia incorruttibile e destinati a scintillare nei secoli; le galline, accovacciate sulle scale a pioli, somigliano a pavoni; le colombe, sulle tegole, ai cigni; il fango del cortile al velluto, e le vesti di scatarzo a veli preziosi. Il mondo cambia di qualità.⁵⁹

Questo momento epifanico prende l'avvio dalla descrizione del dettaglio (il riflesso dello specchio, la fluorescenza del verme attivati dalla luce lunare) con l'improvvisa accensione della metafora ("vede appiccarsi un fuoco bianco", "un leggerissimo albore di argento"), per passare alla stabilizzata

⁵⁹ *Don Giovanni in Sicilia* (1941), *Romanzi e saggi*, pp. 446-7.

somiglianza della similitudine nobilitante (“le mosche bianche come perle”, “gli occhi delle ragazze paiono fatti di una materia incorruttibile”, “le galline somigliano a pavoni”).

Al di fuori di questo mondo fatto di “cose”, che rappresentano un intreccio di oggettivo e pubblico e di soggettivo e privato (rappresi in quelle “cose”), la società sembra non esistere, è un semplice dato di sfondo del romanzo. Ciò che resta fuori è la società dell’Italia fascista degli anni Trenta. Dobbiamo allora porre anche questo romanzo all’interno di un clima culturale e politico (il totalitarismo) che una vena comica tende a mettere in ombra, e leggerne la comicità come il frutto della limitazione degli scenari possibili di azione: nella narrazione, ogni azione è in qualche modo una coazione. L’impulso sessuale, che dovrebbe essere segno di naturalezza e libertà, è invece represso, distorto e deviato in forme tipiche della società borghese: la sublimazione (il culto dell’eterno femminile che giunge a forme di feticismo) o viceversa la degradazione (il maschilismo, l’amore ancillare o addirittura, la violenza sulla povera ragazza che si prostituisce nella miseria). Tutti questi modi di essere (psicologico, sociale, politico, sessuale), che, riferiti a un individuo o a un gruppo sociale, vanno a costituire lo stereotipo essenzialista (il gallismo siciliano), sono trattati dalla scrittura di Brancati alla stregua dei modi di essere metaforici attribuiti alle cose nella narrazione. In questo modo lo scrittore ottiene l’oggettivazione di elementi particolari e soggettivi (non importa se veri o dati per veri) che ne permette il distacco critico. Il bergsonismo brancatiano fissa il dato memoriale nell’immagine ricorrente a cui il soggetto è legato da uno “strano feticismo” sentimentale; allo stesso modo, il don Giovanni siciliano è un alter ego che permette di raccontare ciò che in condizioni narrative normali non avrebbe senso (perché sarebbe un cumulo di stranezze ed eccentricità maniacali, individuali e di gruppo). Notiamo ancora che questo procedimento viene usato in senso “sentimentale” nei racconti sull’infanzia, in senso comico nel *Don Giovanni*. In entrambi i casi si ha un alleggerimento

del discorso, grazie alla presa di distanza, rispetto all' autorappresentazione in crisi; e così il discorso è possibile, e risulta un discorso anticonformista che dà voce ad un ambiente minoritario, di solito silenzioso.

Ma il romanzo ha in sé anche un elemento di dinamismo e di evoluzione interna che non è stato messo in evidenza: ciò che nella narrazione era stato costruito come miracoloso, il rapporto con una donna, si avvera e il protagonista, sposandosi e andando a vivere a Milano, si trasforma e si adatta al nuovo ambiente in un modo positivo. È capace di cambiare e adattarsi, appropriandosi dello stile di vita borghese del nord (il salutismo, l'efficientismo).

Piano piano divenne un altro: asciutto, magro, di colorito normale (non più chiazzato dopo i pasti) e con gli occhi lucidi e a fior di testa. [...] ma intorno a quella magrezza c'era sempre un che di flaccido e ingombrante, come il fantasma di un uomo grasso.⁶⁰

Ma l'evoluzione del personaggio viene bloccata dalla narrazione: il comico sancisce narrativamente l'alterità incancellabile del personaggio, così come viene percepita dall'intelligenza borghese milanese: Giovanni Percolla “è visto” come un diverso, e la sua diversità viene caricata a sua insaputa di significati e proiezioni che non gli appartengono (è vittima di un processo di *othering*):

guardavano Giovanni con un tenero sorriso. Egli sentiva di rappresentare per quei signori troppe cose, di cui gli sfuggiva il vero senso; e quando i loro occhi rimanevano a lungo sulle sue spalle, usciva con un pretesto qualunque dal salotto, a riposarsi di quel carico di ammirazione muta che gli era gravato addosso.⁶¹

⁶⁰ Ivi, p. 498.

⁶¹ Ivi, p. 503.

La narrazione tematizza qui la questione dell'essenzialismo: il personaggio si sente gravato da un'immagine di sé che è quella che i borghesi milanesi hanno costruito su di lui. Il finale stesso del romanzo funziona proprio perché è attivato dall'impostazione essenzialista: tornato in vacanza a Catania, Giovanni viene nuovamente catturato dal calore del suo letto e dalla mollezza delle vecchie abitudini. E l'impostazione comica conduce all'interpretazione essenzialista: il maschio catanese è sempre uguale a se stesso, non cambia mai, Giovanni non tornerà più a Milano. Ma a ben vedere la narrazione permette anche un'interpretazione ben più realistica e arguta, cioè che Giovanni continui a spostarsi fra Catania e Milano, che la sua identità si sia articolata nell'impatto con le due realtà catanese e milanese, che in qualche modo lui possa scegliere e partecipare ad entrambe, che porti dentro di sé il peso dell'angustia catanese e del pregiudizio milanese.

Vediamo così confermata l'impostazione della nostra lettura: Brancati sceglie il tema della sessualità in modo strumentale nel momento in cui pone fine alla sua adesione al fascismo e nel tentativo di costruire un'autorappresentazione alternativa a quella fascista. Abbiamo notato un riutilizzo ironico di moduli retorici primo-novecenteschi e un uso della metafora che disumanizza e rende "cosa", cioè rende fenomeni inanimati i fenomeni viventi. E questo concorre a creare immagini di alterità all'interno di un'autorappresentazione in crisi.

Sostegno a questa analisi viene dal racconto *Il vecchio con gli stivali* (1946), che è la fonte del film di *Anni difficili*, su cui torneremo. Il protagonista è stigmatizzato e oggettivato tramite una serie di modalità metanarrative. Come l'uso marcato della voce narrante ("Dal 1930 al 1934 la vita di Aldo Piscitello, per la sua liscia e compatta semplicità, rimane impenetrabile, non diremo all'occhio nostro, ma anche a quello di un grande narratore e poeta"; "Così passarono altri due anni. Che cosa abbia fatto in

quel tempo Aldo Piscitello, io non lo so: mi mancano molte notizie e mi mordo le mani. [...] Ma qui di nuovo lo perdo di vista, e lo ritrovo nella mia città, dentro lo sgabuzzino di un farmacista”; “E dopo? Dopo, cosa disse o fece? Sinceramente non lo so”).⁶² Le descrizioni fanno ricorso a immagini reificate, cioè a fotografie, immagini riflesse da specchi, parti del corpo che diventano di marmo; le quali parlano di una forma umana disumanizzata (“Già in numerose fotografie di gruppi fascisti, si vedeva la sua faccia”⁶³; “Non era mai accaduto infatti che, dopo aver riflesso il proprio padrone in divisa, lo specchio non rimanesse con uno scaracchio sulla superficie [...] gli specchi dei negozi sembrava gli si parassero davanti ad arte, per mostrargli continuamente quel se stesso in stivaloni, con la faccia verde e sconcertata”⁶⁴; “Nella fotografia, che tutti gl’impiegati vollero farsi insieme al sindaco, nel 1923, si vede Piscitello che sbadiglia”⁶⁵). Nel finale la testa del protagonista è “completamente di marmo”⁶⁶, e la trasformazione è tanto vera che la descrizione vi indugia elaborandola con gli insetti che vi si posano sopra come su cosa senza vita: “Gl’insetti, [...] ne aumentavano per contrasto il candore, e la piccola ombra che li seguiva pareva, piuttosto che un’ombra, la loro immagine riflessa dalla lucida superficie su cui camminavano.”⁶⁷

Così viene raccontata la nevrosi di un individuo quiescente che di fronte al conformismo aggressivo sviluppa un odio autodistruttivo, non trovando le parole su cui fondare la propria opposizione – cioè non trovando le parole per costruire una propria posizione (e quindi un’autorappresentazione), indipendente da quella che gli è imposta.

⁶² *Il vecchio con gli stivali* (1946), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, pp. 208, 221, 223.

⁶³ Ivi, p. 211.

⁶⁴ Ivi, p. 216.

⁶⁵ Ivi, p. 204.

⁶⁶ Ivi, p. 235.

⁶⁷ Ivi, p. 238.

Aldo Piscitello [...] uscì sul balcone a guardare il cielo. Le stelle, purissime e chiare, così diverse dagli occhi torvi e limacciosi dei gerarchi, gli dissero che aveva ragione lui; ma questo lo incoraggiò fino a un certo punto; esse infatti non aggiunsero perché avesse ragione.⁶⁸

La difficoltà non è avere ragione ma avere le parole per affermarlo. La verità, “le stelle, purissime e chiare”, sono lì a segnare un’altra dimensione che è raggiungibile, ma solo con uno sforzo dell’intelletto, con una dislocazione rispetto al discorso dominante. L’alternativa per Brancati (facile o difficile che sia da raggiungersi) esiste, ed è garantita dalla distanza che separa le stelle dagli “occhi torvi e limacciosi dei gerarchi”. La rappresentazione rende Piscitello una cosa senza vita, ma contrariamente al cafone siloniano e al contadino di Levi, egli può vedere le stelle, può sempre essere un nostro concittadino, avere davanti a sé una strada da imboccare, e non essere solo un’immagine strumentale e stereotipa su cui proiettiamo, per scaricarci, i nostri turbamenti.

⁶⁸ Ivi, pp. 218-219.

Bellezza di Antonio e somatizzazione dell'alterità

Lo sviluppo della scrittura brancatiana verso l'affresco di una società con valore epocale è evidente nel *Bell'Antonio* e ancor più in *Paolo il Caldo*. Per un motivo estrinseco, la narrazione si allarga a includere la società e le sue problematiche politiche (il fascismo, la guerra, e poi il sottobosco romano delle classi privilegiate). Ma questo aspetto interessa meno la nostra ricerca. Più notevole è il motivo intrinseco, il tema della diversità che si fa avanti nella sua complessità e ambiguità, come fattore scatenante della narrazione, del dramma, del perturbante: Antonio Magnano sarà portatore di questa ambigua diversità. Ma le rappresentazioni brancatiane di diversità non alimentano il discorso dell'alterità, anzi lo bloccano perché non sono dominate da metafore che formalizzano immagini accessorie o rappresentazioni strumentali (come abbiamo visto risolversi quelle di Silone e di Carlo Levi). Vediamo come, individuando questa linea creativa brancatiana negli straordinari racconti scritti fra il 1942 e il 1945, confluiti in *Il vecchio con gli stivali* e ambientati nella Catania bombardata.⁶⁹

In questi racconti appare il motivo dell'alterità abnorme e perturbante che sta dentro il microcosmo conformista-crepuscolare del *Don Giovanni*, resa visibile e tangibile dalla catastrofe civile che è stata l'esperienza dei bombardamenti su Catania, in un gruppo di racconti in cui questo microcosmo mostra i crateri vuoti delle case sventrate e le sue vittime che patiscono in una sorta di colpevole impotenza (si vedano *Il cavaliere* e *Passo del silenzio*). Appare qui il motivo dell'"altro sé" come somatizzazione del perturbante. In particolare, il protagonista di *La casa felice* (scritto nel 1944), Luigi Panarini, è un Giovanni Percolla diventato

⁶⁹ La funzione di tramite fra il momento della scrittura di *Don Giovanni* e di *Tobaico* e quello del *Bell'Antonio* è confermata dai rilievi testuali di Dondero, *Romanzi e saggi*, pp. 1728-9.

l'opposto di quello che era, perché ha vissuto la guerra e ne porta i segni sul corpo patito e battuto e negli abiti cenciosi. Ecco l'incipit del racconto, che prosegue poi su questo contrasto tra il prima (con le piccole cose familiari all'insegna di uno stucchevole e crepuscolare estetismo dannunziano in dimensione ridotta e, significativamente, ereditato dal padre)⁷⁰ e il dopo della violenza e della distruzione scoppiata all'interno del microcosmo: non a caso gli occhi che vedono la trasformazione sono quelli dei monelli di via Etnea e i valori in vigore sono ancora quelli di quel mondo, nonostante la catastrofe.

Un pomeriggio del 1943, due monelli di via Etnea si toccarono col gomito, per indicarsi un personaggio che scendeva lentamente verso piazza del Duomo. [...] In così squallida veste si ripresentava ai vecchi conoscenti un uomo che, per tutta la sua vita, aveva amato svisceratamente la felicità, e che ora si vergognava di non essere un uomo felice come qualunque altro si vergognerebbe di recarsi ammanettato al carcere per scontarvi una pena infamante.⁷¹

Da questo punto di vista di somatizzazione del perturbante, il racconto *La noia del '937*, scritto nel 1944 (e antologizzato da Sciascia) vede confermata la sua importanza, così come un altro racconto cronologicamente vicino, *La doccia* (scritto nel 1945). In *La doccia* il trauma e l'orrore del reduce di guerra sono letteralmente indicibili, e fanno agire il protagonista nel senso di un'autopunizione, il negarsi ciò che prima riteneva essenziale, la pulizia del proprio corpo. Un gesto di rabbiosa e muta contestazione autolesionista

⁷⁰ *La casa felice*, in *Il vecchio con gli stivali* (1945), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*: "Il padre, capitano di lungo corso [...], aveva riempito le stanze di tappeti e pelli, scimitarre, divinità cinesi, [ecc.]. Non si poteva smuovere nulla senza suscitare un blando scampanio o una polvere dolce come fumo dell'incenso. La stanza da letto di Luigi era talmente imbottita di tappeti ch'egli poteva spingersi fino al balcone o alla scrivania senz'aver mai la sgradevole impressione d'essersi levato dal letto" (pp. 300-1).

⁷¹ Ivi, p. 297.

(parallelo al suicidio di *La noia del '937*). Il protagonista accetta di continuare a vivere soltanto nel degrado, dopo lo sconvolgimento del suo mondo e la visione dell'orrore.

Giuseppe non aveva ucciso nessuno, ma aveva visto, a pochi passi da lui, tre soldati stranieri, degli uomini robusti e ben nutriti, uccidere a colpi d'accetta, lentamente, come pigri tagliaboschi che non hanno alcuna premura nel segare un albero, due donne e due bambine. E adesso portando al culmine quel sentimento di accidia, abbiezione, disprezzo degli altri e di sé nel quale consisteva tutta la sua vita da quando aveva visto il truce spettacolo, espellendo con forza uno sputo perché gli ricadesse in piena faccia, trovava, nell'addossarsi a voce alta il delitto degli altri, feroce e completo lo sfogo che solo in parte e malamente aveva trovato nel coprirsi di sozzume e di pidocchi.⁷²

Coprirsi di sozzume e di pidocchi è l'esatto equivalente dell'auto-accusarsi di un delitto orrendo non compiuto ma a cui – *impotenti* – si è assistito. E tutto ciò precipita la vita in un “sentimento di accidia, abbiezione, disprezzo degli altri e di sé” che a un livello minore di intensità, ma maggiore di diffusione e pervasività, non è altro che la nota fondamentale del chiuso microcosmo, dal quale persino un Giovanni Percolla avrebbe la possibilità di svincolarsi – e anche del mondo borghese e altoborghese di *Paolo il Caldo*. In questo modo abbiamo ricostruito i nessi causali che il racconto, in questa e in altre narrazioni brancatiane, abilmente teneva celati per creare la massima tensione sul dettaglio concreto, scardinare l'ordine conformista delle cose e insinuare una visione alternativa. Questi racconti sono quindi importanti per capire la tecnica compositiva di Brancati. In entrambi, ma scopertamente in *La doccia*, il racconto ha un montaggio ad effetto, con la costruzione graduale e minuziosa dell'abnormità di una situazione talmente degradata e pervasiva che l'alterità perturbante è somatizzata dal

⁷² Ivi, p. 315.

protagonista. All'inizio della narrazione le motivazioni sono inesprese, finché queste non irrompono nel finale in tutta la loro illuminante tragicità. È questa modalità di costruzione narrativa che crea ciò che abbiamo definito, parlando di *Singolare avventura di viaggio* e di *Sogno di una valzer*, significanza criptica nelle narrazioni di Brancati: siamo di fronte a fenomenologie degli effetti, mentre le cause sono lasciate implicite, rese pervasive e impalpabili.⁷³

L'importanza di questo gruppo di racconti sta anche e soprattutto nel fatto che in essi Brancati realizza una netta presa di posizione, nel concreto della scrittura, nei confronti dei suoi referenti/reagenti letterari. Lo indicherò solo in un brano del racconto già ricordato *Passo del silenzio*. Il racconto prende le mosse dallo stravolgimento causato dalla catastrofe bellica: Giovanni Damigella scopre di essere un uomo pauroso quando si trova sotto il bombardamento di Catania. Essendo "possidente", si rifugia in un "paesino piccolo quanto un cortile". Ma anche lì "un trimotore si buttò giù come un bolide".

Un tuono fragoroso, una nuvola nera, e un misero prete di campagna con le carte siciliane nella sinistra, un vecchietto con la pipa in bocca, un giovane medico che si aggiustava sul naso le lenti a pinzetta, e uno sposino che teneva affondata una mano nella tasca interna della giacca per stringere dolcemente la fotografia della propria moglie, saltavano a duecento metri dal suolo, più alto delle campane che avevano salutato le nozze dei loro genitori, e ricadevano in una pioggia di cenci.

"Diavolo! Diavolo! Così si fa? E perché? Si può sapere perché?"

Era Damigella che gridava dal balcone, mentre la nuvola di polvere, in cui stava ancora sospesa la malinconia di quattro vite umane, alzandosi

⁷³ L'osservazione di Segre, secondo il quale la lingua di Brancati (come quella di Moravia) è una rielaborazione del linguaggio comune, coglie l'esito che abbiamo illustrato di un processo di messa a punto stilistica (Cesare Segre, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Lingua, stile e società: studi sulla storia della prosa italiana*, Feltrinelli, Milano 1963, 1974, pp. 425-26.

lentamente da terra, gli oscurava la facciata della casa, il balcone e l'interno della camera donde era uscito per gridare:

“E perché? E perché?”⁷⁴

In questo brano, dove il fatto tragico è descritto di scorcio con la precisione dei dettagli concreti, diversi elementi sono dei micro-rimandi letterari. La paura del protagonista è il ribaltamento parodico dell'eroismo dannunziano; il “bolide” di futurista memoria non porta creazione e progresso ma la distruzione degli affetti più intimi e domestici (lo sposino con la fotografia della moglie in tasca, i campanili testimoni delle nozze degli avi). A saltare in aria sono anche i simboli del regionalismo e della gerarchia sociale siciliani (le carte siciliane, il prete, il medico) e persino le innocue abitudini personali che fanno bozzettismo (la pipa, le lenti a pinzetta, la partita a carte), dettagli comportamentali che tanta parte hanno anche nella sensibilità di tipo crepuscolare che abbiamo individuato nel microcosmo del *Don Giovanni*. E non è tutto. Siamo di fronte ad una protesta amara che sfiora il sarcasmo nei confronti dell'*auctoritas* letteraria, accusata qui davvero di colpevole mancanza di “spirito critico” e di “spirito di protesta” (che è la critica che Brancati avanza nei confronti di Verga). La bomba esplose su di un “paesino piccolo quanto un cortile”, che ricorda la visione rimpicciolente e distanziante dell'Acì Trezza verghiana; e il grido tragicomico (ma più tragico che comico) del Damigella alla finestra (“E perché? E perché?”) è l'inutile invocazione rivolta a una manzoniana Provvidenza degli umili che manifestamente non esiste, perché il male ha origini tutte interne e banali. Il racconto prosegue, in modo disincantato, con la storia di un ottundimento misticheggiante del protagonista e di una truffa a suo danno che finisce con un colpo di fucile.

⁷⁴ *Passo del silenzio*, in *Il vecchio con gli stivali* (1945), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, pp. 338-9.

La raccolta *Il vecchio con gli stivali* è rappresentativa di questa fase che va dal *Don Giovanni* al *Bell'Antonio* (e che storicamente nasce nella guerra e vede la caduta del fascismo) e produce degli elementi importanti per capire la successiva produzione brancatiana. Osservando le modalità di rappresentazione dell'alterità, emerge chiaramente che la catastrofe storico-politica causa lo scatenamento dell'alterità abnorme e perturbante che sta dentro il microcosmo conformista-crepuscolare. D'altra parte l'"altro da sé", che si espande nello spazio lasciato vuoto dalla crisi dell'autorappresentazione, assume le movenze di una somatizzazione del perturbante concretizzandosi in un "altro sé".

Sempre in questa raccolta occorre sottolineare un'importante scoperta brancatiana, che permette anche un alleggerimento della rappresentazione: l'alterità non è concepibile solo come perturbante, ma anche secondo un'idea del tutto nuova, cioè quella dell'identità composita che apre spazi di vita e accettazione della diversità. Il tema dell'identità viene risolto con delle modalità spregiudicate, anticonformiste e demistificanti. Nel racconto *Storia di Mila*, una bella ragazza di origini norvegesi è a tutti gli effetti siciliana a dimostrazione del fatto che ciò che costituisce la persona non sono la razza o il sangue, ma l'ambiente e la cultura.⁷⁵ Nel racconto *La ragazza e la cimice*,⁷⁶ il viaggio dell'altoatesina Anna verso il Sud è perturbante: costringe la ragazza ad affrontare l'alterità, oggettivata nell'incubo della cimice notturna sul proprio viso ("Oh questo Sud! Che paese maledetto!"), ed a scoprire, con un colpo di scena finale, che il segno della cimice è semplicemente un neo che, in verità, va ad aumentare infinitamente la sua bellezza. Il perturbante che scaturisce dall'alterità dapprima è sentito come qualcosa che deturpa, ma poi si rivela una

⁷⁵ *Storia di Mila* scritto nel 1942 e pubblicato in *Il vecchio con gli stivali* nel 1946 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, pp. 285-290).

⁷⁶ *La ragazza e la cimice* (1945), in *Il vecchio con gli stivali* (1945), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, pp. 326-332.

ricchezza in più. La nostra lettura del *Don Giovanni*, che mette sullo stesso piano, a convivere, la diversità siciliana e la diversità milanese, ne viene confermata e rafforzata come una linea costante, direi quasi libertaria, della narrativa brancatiana.

Abbiamo anche notato un particolare trattamento dell'“altro sé”, tramite la tecnica compositiva di presentazione ravvicinata degli effetti e allontanamento della causa, che spiega la significanza criptica brancatiana, e che è riconducibile alla categoria estetica dell'arguzia in quanto formazione che condensa termini fra loro in conflitto. Vediamo in breve come questi elementi siano attivi nel *Bell'Antonio*, non solo per motivi di sintesi, ma soprattutto perché ritengo che *Paolo il Caldo* segni una svolta significativa (purtroppo senza sviluppi in Brancati a causa della sua prematura scomparsa) non tanto per la novità delle soluzioni di rappresentazione dell'alterità (che abbiamo già fin qui individuato), quanto per l'attuazione del progetto di una narrazione che riesca a rappresentare la società italiana esprimendo una coscienza dell'alterità e una forte protesta civile e di opposizione. Questa istanza è stata raccolta da Pasolini e ne vedremo gli sviluppi nel prossimo capitolo.

In *Il bell'Antonio* (1949) l'arguzia brancatiana crea ancora una volta un gesto, sessuale e non compiuto, che mette in crisi la compagine sociale, evocando la crisi della potenza maschile (“L'unico modo di guarire quanto v'era di femminile nel popolo italiano della funesta passione per l'aspetto maschio, la voce virile, la forte mascella, la fronte volitiva e gli altri pezzi anatomici della nuova idolatria, era il ridicolo...”).⁷⁷ Antonio è segnato da una speciale bellezza fisica e soprattutto da un fascino dolce che attrae le donne mettendole a proprio agio, diversamente da quello predatorio dei suoi amici e conterranei. La sua natura un po' dandy lo porterebbe a gesti anticonformisti se non si risolvessero in un atteggiamento superficiale e

⁷⁷ *I fascisti invecchiano* (1946), *Romanzi e saggi*, p. 1496.

passivo. L'evolversi della narrazione segue un'interiorità "altra" del protagonista, che sottilmente si pone come astensione passiva e a-ideologica rispetto all'ambiente fascista/maschilista del Ventennio, entrato decisamente nella trama romanzesca. Infatti il romanzo è strutturato su due elementi narrativi, il primo è l'analisi introspettiva di un carattere psicologico che evidenzia gli effetti della diversità del protagonista, diversità forzata dentro gli schemi della normalità conformista, ma lasciandone implicite e in ombra le complesse cause psicologiche e storiche, secondo la tecnica compositiva che abbiamo rilevato nei racconti. Il secondo elemento narrativo è la descrizione d'epoca e d'ambiente, anch'essa volta a marcare sottilmente la diversità del protagonista (la politica romana e catanese, i gerarchi di partito, la carriera politica del cugino Edoardo) e a costruire il finale, la catastrofe storica dell'ultimo capitolo che segna il fatale (non provvidenziale) scioglimento esteriore di una situazione bloccata (Antonio chiuso nel mutismo e nella vergogna).

La diversità di Antonio è una chiara somatizzazione, che scarica a livello psico-fisiologico un disagio inespresso le cui radici stanno nella mentalità che detta le azioni e le priorità sociali della propria epoca e della propria società. Antonio (e gli altri personaggi "normali") sono chiusi nelle loro abitudini e in una dimensione di vita ridotta, diminuita, compromessa. Non solo non esistono grandi ideali (perché uno solo è quello vigente, per di più nella retorica fascista, e quindi tutti i personaggi sono dediti ad ogni tipo di opportunismo); ma il loro spazio di azione è limitato a pochi moti sentimentali, elementari e sfuggenti. Per questo l'impotenza di Antonio è colpevole: non perché ha messo in crisi l'ordine sociale, ma perché l'ha pienamente accettato – come i cittadini che hanno accettato il conformismo fascista e sono rimasti vittime della dittatura o uccisi sotto le macerie della loro città. Così il tema generazionale ha un esito drammatico: Antonio e il cugino Edoardo sono tragiche vittime della loro immaturità adolescenziale, l'uno chiuso nell'impotenza come colpa e lutto, l'altro nel disorientamento

morale. La conclusione del romanzo, che presenta di nuovo l'impulso sessuale come sordida rivalsa (il sogno di violenza di Antonio e l'effettiva violenza perpetrata da Edoardo sulla portinaia), sancisce questa immaturità con il pianto al telefono dei due cugini, adolescenti tardivi.⁷⁸ Eppure il significato del libro è anche un altro. Il romanzo è comunque lo spazio per una diversità: una diversità criptica, ogni volta da ri-collocare e ri-spiegare, e che proprio per questo costringe a prendere in seria considerazione l'esistenza di qualcosa di diverso, di irriducibile. E quindi di accettarlo.

⁷⁸ *Il bell'Antonio* (1949), *Romanzi e saggi*, pp. 813-815.

Sceneggiature: disinnesco o potenziamento del discorso dell'alterità

Il rapporto di Brancati con il cinema è significativo nel nostro discorso sulla rappresentazione letteraria in quanto illustra perfettamente il lavoro di posizionamento dello scrittore, e come questo si è svolto sia nell'ambito della scrittura letteraria, sia nel lavoro para-letterario della scrittura per il cinema – il nuovo medium a cui molti scrittori non erano stati insensibili.⁷⁹

Nella vita privata di Brancati due elementi, apparentemente minori e contraddittori, saltano all'occhio: il primo è una forte attrazione per i nuovi mezzi tecnologici; il secondo è l'ostentata affermazione di fastidio per il lavoro di sceneggiatore cinematografico, al quale l'avrebbero costretto esclusivamente esigenze economiche.⁸⁰ In realtà la manifestazione di fastidio è indice sì di insoddisfazione, ma non tanto verso il lavoro di scrittura per il cinema come investimento creativo (prova ne è la qualità e la rilevanza per Brancati di almeno due film, *Gli anni difficili* e *Viaggio in Italia*) quanto piuttosto verso gli aspetti di routine, il lavoro in gruppo, le costrizioni imposte dalle produzioni, le frustrazioni e i fraintendimenti a cui chi scrive per il cinema va incontro. L'insofferenza è direttamente proporzionale all'importanza di ciò che poteva significare per Brancati la scrittura per il cinema: un'occasione di autorialità moderna, popolare e democratica, come strumento di popolarità e rappresentatività su cui l'autore contemporaneo può rafforzare il suo status sociale oltre che

⁷⁹ Sui rapporti degli scrittori con il cinema delle origini Irene Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003. Su Pirandello in particolare Franca Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Marsilio, Venezia 1990; Francesco Càllari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991.

⁸⁰ Anna Proclemer in *Lettere da un matrimonio* (Giunti, Firenze 1995) racconta del piacere ludico che Brancati manifestava per le "macchinette" (dall'automobile al magnetofono a filo, dalla macchina fotografica al registratore telefonico, al vogatore; p. 166); e afferma che il lavoro per il cinema di Brancati fu "sempre e solo per ragioni economiche" (p. 100).

economico. E in questo la scrittura per il cinema consuona ed è parte del tentativo di autorappresentazione di cui l'opera di Brancati offre uno straordinario esempio. Fortemente solidale con gli intendimenti dell'opera letteraria, il suo lavoro per il cinema è stato innovativo, realistico, antiretorico, in contrasto con altre impostazioni di scrittura cinematografica, queste ultime più facilmente votate al successo perché più in sintonia con il gusto dominante. Considerare i film che sono il frutto più significativo dell'attività di soggetto e sceneggiatore di Brancati, evidenzia anche un altro dei nostri assunti, che un testo letterario è un congegno di creazione e diffusione di "immagini" e di "rappresentazioni".

Fra le cose notevoli accadute in un anno particolarmente denso di avvenimenti come il 1948, ci fu l'uscita di due film importanti come *La terra trema* di Luchino Visconti (girato ad Aci Trezza) e *Anni difficili* di Luigi Zampa (girato a Modica).⁸¹ Coincidenza interessante per noi è che questi due film, pur essendo tratti entrambi da opere letterarie siciliane – dai *Malavoglia* di Verga il primo, da un paio di racconti di Vitaliano Brancati (*Il vecchio con gli stivali* e *Singolare avventura di Francesco Maria*)⁸² il secondo – sono in realtà espressione di due concezioni antitetiche della stagione del neorealismo, una antiretorica l'altra estetizzante. Con Brancati e *Anni difficili* abbiamo il caso piuttosto raro di un autore di un testo letterario che è anche autore della trasposizione cinematografica dello stesso testo letterario, in veste di soggetto e sceneggiatore. E, caso ancora più

⁸¹ *Anni difficili* (1948), regia: Luigi Zampa; soggetto: dal racconto di Vitaliano Brancati *Il vecchio con gli stivali*; sceneggiatura: Sergio Amidei, V. Brancati, Franco Evangelisti, Enrico Fulchignoni; fotografia: Carlo Montuori; musica: Franco Casavola; montaggio: Eraldo Da Roma; interpreti: Umberto Spadaro, Massimo Girotti, Ave Ninchi, Milly Vitale, Odette Bedogni, Ernesto Almirante; origine: Italia; produzione: Briguglio Film; durata: 92'. Aldo, un modesto impiegato del comune di Modica, è costretto per necessità a iscriversi al partito fascista, imitato dalla moglie e dai figli. Il figlio maggiore viene ucciso dai tedeschi durante la ritirata. Finita la guerra, Aldo viene accusato di essere stato fascista.

⁸² Brancati considerava strettamente connessi questi due racconti, tanto da pubblicarli insieme in un volumetto del 1945 (L'Acquario Editore, Roma) che precede l'edizione Bompiani della raccolta *Il vecchio con gli stivali* del 1946.

notevole, questo autore racconta una storia e un mondo decentrato e marginale (la sua Sicilia, la città di Modica) inserendoli in un discorso di forte rilevanza nazionale. Dopo vent'anni di retorica fascista, la comicità del film si applica a smontare le rappresentazioni volute dal regime e pone al centro, protagonista, l'uomo comune, senza particolari ambizioni e un po' qualunque (interpretato da un misurato caratterista come Umberto Spadaro). Lo accompagna la moglie (Ave Ninchi) dotata di senso pratico e di sufficiente entusiasmo fascista. Ad arricchire l'intreccio del *Vecchio con gli stivali*, nel film è inserito il personaggio di un figlio, onesto e responsabile (il cittadino italiano che fa il suo dovere umilmente e con onore: Massimo Girotti) e una figlia (Delia Scala) che si è formata sulle letture dannunziane e agisce di conseguenza nelle sue relazioni sentimentali. Questo personaggio è ispirato all'altro racconto, *Singolare avventura di Francesco Maria* del 1941, dove Brancati ironizzava sui grotteschi effetti del dannunzianesimo come modello socio-culturale.

Il rapporto del film con la fonte letteraria sta dunque in questi termini: lo scrittore traspone in forma cinematografica un paio di suoi racconti senza discostarsi, con lo stesso atteggiamento ideologico e sentimentale. L'unico cambiamento nel film, dettato dalla necessità di popolarità del *medium* stesso, è lo smussamento delle punte negative più acri (qualunque, insignificanza, viltà) che caratterizzavano nel racconto il personaggio principale Aldo Piscitello, il quale nel finale del film si riscatta dal punto di vista umano. Resta immutata la satira sociale, il progetto brancatiano di messa in ridicolo di un regime e della società che l'ha espresso: le accuse di vigliaccheria e opportunismo colpiscono sia le classi dirigenti (inclusi gli antifascisti) che le classi popolari.

Rivisto oggi – grazie anche al restauro della pellicola presentata da Tatti Sanguineti alla mostra del cinema di Venezia 2008⁸³ – *Anni difficili* colpisce per l’equilibrio fra la componente popolare e lo spessore autoriale del film, frutto della brevissima stagione postbellica in cui la posizione intellettuale antifascista si è espressa in modo schietto e immediato. Tuttavia all’epoca la lettura demistificante, tragicomica di quelle recenti vicende collettive suscitò reazioni inaspettate: oltre alla scontata diffidenza degli uffici ministeriali – gestiti dallo stesso personale fascista passato indenne alle strutture dello Stato repubblicano – fu visto con un certo disappunto dalla sinistra. Come riferisce lo stesso Brancati nelle lettere alla moglie, le reazioni di area comunista non furono univoche: Antonello Trombadori, Franchina, “tutti gli scagnozzi di Luchino”, scrissero su “Vie Nuove” che il film “insultava il popolo italiano”. Togliatti e Secchia invece furono colpiti dal film e rettificarono tale giudizio dandogli un taglio politico: la Democrazia cristiana equivale al fascismo, e il popolo non deve accontentarsi di barzellette ma “passare all’azione”.⁸⁴ “Giornate di lutto per i tipi come Luchino Visconti che hanno finto di essere comunisti per cercare, inutilmente, di ottenere dal ‘Partito’ quello che un liberale ha ottenuto senza sforzi e rimanendo liberale”.⁸⁵ “Ma so che il film è molto piaciuto ad Andreotti...” dice Brancati.⁸⁶ Per volontà del produttore, fu messo “in tutta fretta tra i nomi degli sceneggiatori del film quello di un ragazzo”, Franco Evangelisti, “che aveva assistito due o tre volte, con gli

⁸³ Si veda il documentario di Tatti Sanguineti “...di nuovo Anni Difficili...”, nel DVD *Il sogno di Ferdinando Briguglio* (Medusa Home Entertainment, 2009).

⁸⁴ *Lettere da un matrimonio* cit., pp. 127-37.

⁸⁵ Ivi, p. 134. Per completezza di informazione, è bene ricordare che Visconti fu tra quegli intellettuali che attestarono la propria solidarietà a Brancati dopo la pubblicazione nel 1952 di *Ritorno alla censura* con in appendice *La governante* (Vanna Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati. Poetica, mito e pubblico*, Milella, Lecce 1972).

⁸⁶ Corrado Brancati, *Vitaliano mio fratello*, Greco, Catania 1995, p. 35.

occhi imbambolati e in silenzio, alle nostre ultime sedute di lavoro. Questo ragazzo faceva parte del gabinetto del sottosegretario, ed era suo amico”.⁸⁷

Diversa l’operazione di Visconti. Egli scende in Sicilia con un progetto artistico-politico. Poche settimane dopo l’eccidio di Portella della Ginestra (1° maggio 1947) e in previsione delle elezioni del 18 aprile 1948, il regista è in Sicilia con il sostegno del PCI e con l’idea di girare un documentario o un film-lampo, senza sceneggiatura per evitare la censura preventiva – è assistito dai giovani Francesco Rosi e Franco Zeffirelli. Visconti stende il progetto di una trilogia sugli “ambienti tipici di lavoro in Sicilia”, il mare, la miniera e la terra, che pone l’accento sulla lotta degli oppressi.⁸⁸ Ma il film che realizzerà sarà un altro, la sola storia di mare, sulla falsariga dei *Malavoglia* con il noto ribaltamento marxista (non è il Destino che condanna i Malavoglia, ma il sistema capitalistico). In questo modo Visconti getta il suo sguardo sul popolo, di cui egli racconta le sofferenze e intende evocare il riscatto, ma lo fa proiettandolo su un modello che ne dà il paradigma autorevole, lo riduce a oggetto letterario e di fatto blocca il discorso allo stadio della denuncia, tarpandone la possibilità di prefigurare positivamente un’emancipazione.⁸⁹ Al di là delle sincere intenzioni del suo autore, preme qui sottolineare come lo sguardo di Visconti si sia adeguato a

⁸⁷ *Ritorno alla censura* (1952), *Romanzi e saggi*, pp. 1533-4.

⁸⁸ “I pescatori guardano sempre con rabbia il passaggio, lontano, al largo, dei grandi motopescherecci bene attrezzati che ‘raschiano’ il fondo del mare con le reti, intercettando l’afflusso del pesce nelle piccole reti dei pescatori del golfo. Antonio e un gruppo di giovani prendono l’iniziativa di dare battaglia al motopeschereccio. (Anche i vecchi pescatori sono d’accordo). Dieci, venti barche che partono all’attacco. Escono al largo e con furia, con disperazione, cominciano a tagliare le grosse ‘sciabbiche’, le reti del motopeschereccio. Una furibonda, drammatica rissa si accende fra l’equipaggio del motopeschereccio, accorso con scialuppe alla difesa, e i pescatori del villaggio” (Luchino Visconti, *Appunti per un film documentario sulla Sicilia*, in “Bianco e nero”, 1951).

⁸⁹ Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Edizioni Kaplan, Torino 2008. Secondo Mancino, la scelta dei *Malavoglia* è stata una soluzione di ripiego in seguito alle pressioni politiche e ad un accordo tra comunisti e cattolici che hanno spinto il regista a cercare nei *Malavoglia* un’ispirazione più neutra rispetto al progetto iniziale. Decisivo per la realizzazione del film sarebbe stato un finanziamento proveniente dalla casa di produzione cattolica Universalia attraverso il produttore siciliano Salvo D’Angelo.

un paradigma, a una *actoritas* (Verga) che, proprio mentre dà una chiave di lettura del reale, ribalta fatalmente il reale stesso sullo stereotipo (la Sicilia ottocentesca) presumendo che l'operazione sia efficace dal punto di vista propagandistico. Ma l'operazione risulta solo parzialmente efficace perché se è vero che lo stereotipo è facilmente, linguisticamente comunicabile, d'altra parte caricando il suo discorso di *images/mirages*, l'artista manca l'appuntamento con il reale, non offre una visione nuova. Detto in altri termini, dal momento che Visconti intendeva fare un film di denuncia contro una situazione di sfruttamento, ingiustizia e miseria, il suo progetto sugli "ambienti tipici di lavoro in Sicilia" non fa che costruire una visione condizionata del reale. Questo perché egli interpreta la realtà attraverso i paradigmi letterari che egli possiede (Verga, Pirandello) e sanziona in termini di arretratezza, di miseria, di agonia una realtà nonostante tutto viva e dinamica: da lungo tempo ormai l'elemento dinamico, moderno, della migrazione faceva parte della realtà lavorativa della Sicilia. Ma questo aspetto Visconti lo ignora, e col suo silenzio lo cancella.

L'accostamento contrastivo di *La terra trema* e *Anni difficili* mostra che in quest'ultimo la rappresentazione antiretorica, tragicomica, corresponsabilizzante ha una presa maggiore sulla realtà e riesce a comunicare una posizione, un giudizio su se stessi e sul proprio passato, forieri di cambiamento. Ma il messaggio di *Anni difficili* è più articolato, problematico, persino eccentrico, meno comunicabile rispetto, per esempio, alla rappresentazione oggettivante, essenzialistica, estetizzante di *La terra trema*.

Questa difficoltà a veicolare un messaggio complesso e alternativo nel sistema della comunicazione è confermata, e trova ulteriori elementi significativi, nelle traversie di un altro film straordinariamente avanti rispetto ai tempi, *Viaggio in Italia*, che Brancati sceneggia con Rossellini nel 1953. Dialoghi scritti giorno per giorno durante le riprese, spoliatura del linguaggio cinematografico, messa in scena del "diverso": queste le

novità del film.⁹⁰ La censura rifiuta la prima versione del soggetto a causa della crudezza e del realismo di alcune scene di miseria a Napoli.⁹¹ E, all'uscita del film, non lo apprezzano né il pubblico né la critica – ad eccezione di Jacques Rivette, nella famosa *Lettre sur Rossellini*,⁹² che lo lesse come una tappa essenziale nella nascita del cinema moderno. Il film è importante perché contiene un progetto più ampio di riflessione sul senso della rappresentazione dell'Italia. Vestigia del passato, rovine e miseria, ma anche una concezione della vita carica di umanità: questo trova a Napoli una coppia inglese il cui matrimonio è in crisi, e questo fa ritrovare loro le ragioni per continuare ad amarsi. La coppia, borghese e straniera, è messa in gioco di fronte all'alterità italiana, è scompaginata e poi ricostituita, arricchita.

Sul rapporto di Brancati con il cinema si può fondatamente dire che almeno questi due progetti cinematografici dimostrano un lavoro autoriale e di ricerca originalissimo: un realismo razionale che riesce a mettere in discussione il discorso dell'alterità. È altrettanto evidente che questo suo lavoro è stato minoritario e non ha avuto fortuna.

⁹⁰ Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, LED, Milano 2005, p. 28. Da ricordare anche, come elementi che responsabilizzano la partecipazione di Brancati alla realizzazione di un film il cui soggetto è una crisi matrimoniale, che il matrimonio di Brancati era in crisi e che la moglie Anna Proclemer vi appare interpretando il personaggio secondario della prostituta.

⁹¹ “La lettura di questo “Viaggio in Italia” ci ha vivamente e dolorosamente sorpresi. [...] L'Italia e soprattutto il quadro dell'umanità italiana che il film presenta non costituisce certo [...] uno spettacolo edificante e positivo. [...] È un'Italia nella quale la gente sporca “vive sulle strade come in casa sua”, è un'Italia di “gente selvaggia”, di “bestie” [...]; questa Italia sarebbe un paese “pazzo”, di una pazzia contagiosa. [...] Il tutto con un contorno di folla, o meglio di plebe anonima, ritratta secondo gli abusati clichés tanto cari agli anglosassoni allorché essi intendono vilipendere l'Italia e gli italiani”. Nota dattiloscritta dell'Ufficio Revisione Cinematografica Preventiva, datata 5 febbraio 1953, Archivio Centrale dello Stato (Roma), Ministero Turismo e Spettacolo, Divisione Cinema, fasc. n.1616.

⁹² “Cahiers du cinéma”, n. 46, aprile 1955.

Il brancatismo contro Brancati

Ciò che ha avuto fortuna è stato il “brancatismo”, il quale non nasce tanto dal cinema di Brancati quanto dalla fortuna dei romanzi e dal loro sfruttamento cinematografico dopo la prematura scomparsa dell’autore.⁹³ Una lettura singolare che ne ha anestetizzato la dimensione critica e ha ricondotto figure e trame narrative all’interno del discorso dell’alterità, funzionale a una normalizzazione e borghesizzazione della società italiana. Se Brancati ha problematizzato e messo in crisi il discorso dell’alterità, il brancatismo ha annullato la sua ricerca e il suo percorso, rinsaldando in modo pervicace il discorso dell’alterità con *topoi* culturali diffusi come il gallismo e l’essenzialismo siciliano.

A dare evidenza alla peculiarità della cifra brancatiana, cifra che resterà minoritaria e alternativa, torna utile un ulteriore raffronto contrastivo con un film illustre di pochi anni dopo, *L’avventura* di Antonioni (1959), rappresentativo della nuova, aggiornata tendenza del discorso dell’alterità italiano. Antonioni ha attraversato il senso profondo dell’opera narrativa di Brancati. Ha acquisito l’avvenuto crollo della mitologia erotica dannunziana, il suo abbassamento da dimensione inimitabile ed elitaria (e per questo memorabile e fittizia) a fenomeno di costume nella società di massa (e per questo quotidiano e alienato); un erotismo spogliato da ogni

⁹³ *Il bell’Antonio* di Mauro Bolognini (1960), sceneggiato da Pasolini e Gino Visentini, e interpretato da Marcello Mastroianni e Claudia Cardinale, svolge il tema psicologico della ricerca di un amore inattuabile, con un lieto fine da commedia, e, rispetto al romanzo, limita la portata politica della vicenda (l’ambientazione nel dopoguerra elimina tutti i riferimenti al fascismo). Gli altri film traducono in commedia all’italiana le storie di Brancati, o nascono dal libertarismo sessuale di stampo maschilista che ha caratterizzato il costume dell’Italia degli anni ‘60 e ‘70. Hanno un’impostazione sessista e blandamente voyeuristica *Don Giovanni in Sicilia* di Alberto Lattuada (1967), con Lando Buzzanca; *Paolo il Caldo* di Marco Vicario (1973), con Giancarlo Giannini. Meno gratuitamente lascivo è infine *La governante* di Giovanni Grimaldi (1975), con Turi Ferro e Martine Brochard.

orpello retorico, che si rivela, per Antonioni, malattia dei sentimenti. Ma a osservare bene, i borghesi romani di *L'avventura* si comportano in Sicilia come degli inglesi in India al tempo del colonialismo: in un ambiente che non è il loro, ma che sanno padroneggiare, sono in grado di spostarsi a piacimento e di soggiornarvi limitatamente al tempo della vacanza. Antonioni fa uso insistito di un erotismo d'ambiente siciliano, un'esuberanza predatoria maschile che egli trae dal brancatismo (gli uomini che si affollano intorno alla cocotte straniera, gli sguardi maschili su Claudia): un uso non ironico dello stereotipo di un'alterità italiana, diffuso dal successo dei romanzi di Brancati e dalla lettura che se ne fece nell'Italia del dopoguerra. Uno stereotipo collegato a un territorio di frontiera, il Sud, spazio disponibile al viaggio, all'avventura e alla sensualità. Nell'economia dell'*Avventura* questo brancatismo ambientale serve a costruire un'alterità arcaica e passionale sulla quale vengono proiettate le inquietudini "moderne" dei protagonisti. Per svolgere questa funzione, l'ambiente siciliano ha subito un processo di *orientalizzazione* (il processo di oggettivazione e fascinazione della diversità individuato da Said,⁹⁴ secondo il quale l'*altro* viene connotato narrativamente da sfrenate passioni, crudeltà, esotica sensualità ecc.) e funziona nella narrativa del film come contraltare a quanto c'è di inquietante nell'erotismo dei protagonisti. Ciò che si vuole esorcizzare, lo si proietta nell'immagine orientalizzata dell'*altro*. Attraverso questi rapporti di alterità fra i personaggi e l'ambiente, il film opera, sulla realtà, una selezione di immagini e, sulle classi subalterne, una marginalizzazione narrativa. Tutto ciò in funzione della ricerca, da parte della modernità borghese italiana, di una "scena" in cui autorappresentarsi e autoaffermarsi. Il nuovo senso del film è l'orientalizzazione della Sicilia, territorio nazionale istituito culturalmente a moderno

⁹⁴ Edward Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

scenario di avventura, a luogo del desiderio, a spazio nazionale “arcaico” che la modernità ha tutte le ragioni per “possedere”.

La nostra lettura del lavoro di Brancati, che ha individuato i momenti significativi nell’istanza e nello sviluppo dell’autorappresentazione, solidale con la reazione a-fascista e con la scoperta della sessualità, e nell’oggettivazione del soggettivo con la somatizzazione dell’alterità, ci ha permesso di recuperarne le intenzioni e i risultati, e di sganciarlo da una ormai storica successiva distorsione. C’è da sottolineare che la distorsione del brancatismo è iniziata presto. La copertina col gallo di Picasso della prima edizione 1949 del *Bell’Antonio*, citata da Sciascia nel *Giorno della civetta*, dimostra come le *images* di Brancati siano state facilmente trasformate in un *mirage* (il gallismo) nel momento in cui il procedimento della promozione editoriale ha formulato (si badi bene, con almeno un certo grado di consenso dell’autore) un compromesso fra originalità e pregiudizio che potesse circolare facilmente nel sistema della comunicazione italiana.

Il brancatismo è stato quindi un singolare fenomeno culturale che ha diffuso un’idea distorta dell’opera di Brancati. A rileggere oggi Brancati è evidente quanto la sua opera sia altra cosa, e quanto il brancatismo ne abbia resa difficile la comprensione. Essa è irriducibile al discorso dell’alterità, ed è più problematica, meno comunicabile. L’irriducibilità nei confronti del sistema della comunicazione è infatti una caratteristica dell’opera di Brancati nel suo complesso: essa presenta, fuor di metafora e con nitidezza corrosiva, un atteggiamento morale e politico che il sistema della comunicazione tende o a volgere in scandalo e polemica oppure a semplificare, travisare, eludere. Studiando la dinamica fra la rappresentazione e l’auto-rappresentazione letteraria presente nei suoi testi, abbiamo giustificato il rifiuto del cliché di divertente celebratore del “gallismo” siciliano, e riconosciuto uno scrittore novecentesco che usa i materiali socio-culturali con estrema consapevolezza e originalità, e che rivela attraverso la comicità e l’arguzia il senso tragico del reale.



Figura 5. Copertina dell'edizione di *Il bell'Antonio* citata da Sciascia nel *Giorno della civetta*.

Questo fenomeno è di particolare interesse per lo studio della rappresentazione letteraria: il brancatismo è stato una mutazione di senso della rappresentazione letteraria una volta che essa è entrata nel circuito della comunicazione, editoriale e cinematografico: da una innovativa rappresentazione brancatiana che sollevava criticamente la questione identitaria e la questione dell'alterità, e che quindi prefigurava un conflitto, si è passati nel circuito della comunicazione culturale a una rappresentazione strumentale che stigmatizzava la diversità nello stereotipo e nel subalterno funzionale al discorso dominante, il quale ha bloccato nel luogo comune ogni discorso alternativo.⁹⁵ Non a caso nel brancatismo scompaiono gli elementi di conflitto presenti nell'opera brancatiana, anche in quella del dopoguerra la cui società di riferimento è la nuova Italia repubblicana verso la quale Brancati assume una posizione critica e polemica, a causa del clericalismo e della persistenza di fascismo che caratterizzano l'Italia democristiana. Il brancatismo ha volutamente dimenticato e cancellato il mostruoso "altro sé" che Brancati invece esorta ad affrontare nel ritratto del "fanatico" che spicca fra gli scritti giornalistici del dopoguerra ed è confluito in apertura di *I fascisti invecchiano* (1946). Nell'immagine del fanatico è racchiuso il prodotto dei totalitarismi novecenteschi. Se un pittore ne avesse ritratte le sembianze, quella faccia avrebbe il potere di far intuire il "segreto dei nostri tempi" meglio e con maggiore immediatezza di ogni documento storico ("i libri, i giornali, gli opuscoli, le distruzioni, le armi e gli strumenti di tortura").

⁹⁵ Il modello teorico del "circuito della comunicazione" è utile a spiegare il fenomeno del brancatismo, anche se tende a non discernere qualitativamente fra un significato e l'altro, mentre il nostro discorso sottolinea la differenza fra un significato con un contenuto conflittuale e d'opposizione e un altro solidale con il discorso dominante. La trasmissibilità del significato come un dialogo interno al circuito culturale resta comunque valida (*Cultural representations and signifying practice*, a cura di Stuart Hall, Open University Press, London 1997).

Non so come i nostri pittori non abbiano sentito il bisogno di tramandare ai posteri la faccia del fanatico!

Questo ritratto mette davanti agli occhi, come uno specchio volutamente deformante, la rappresentazione di un tipo novecentesco (non esclusivamente italiano): è membro di una gerarchia dittatoriale, sfoga nella banalità del male e del servilismo le pulsioni più violente e, in una sorta di coazione a ripetere, è chiuso in una moralità di infimo livello. A una simile tipologia Brancati dice, “con raccapriccio”, di aver potuto rassomigliare in un periodo della sua giovinezza. Il brano citato funziona infatti come l’evocazione di un’autorappresentazione che viene qui finalmente oggettivata nel mostruoso “altro sé”, che si teme di non essere ancora riusciti ad esorcizzare.

Questo personaggio, che per vent’anni è cresciuto sotto i nostri occhi, e al quale forse, in taluni giorni della nostra giovinezza, pensiamo con raccapriccio di aver potuto rassomigliare, [...] può dirsi finalmente scomparso? Sarebbe doloroso che fra i tanti morti di morte violenta, fra le donne, i vecchi, i bambini, gli ignari, allineati nell’enorme cimitero di guerra che va dall’Africa alla Norvegia, non si trovasse proprio lui!⁹⁶

Poche pagine dopo, nel noto capitolo *Istinto e intuizione*, Brancati dipinge su se stesso il mostruoso “altro sé” (“Sui vent’anni, io ero fascista fino alla radice dei capelli”).⁹⁷ Affrontare questo “altro sé” è la cura che guarisce lo stato di “perpetua nausea” al “pensiero di se stessi” per aver scritto e pensato in buona fede fino al 1934 certe cose e certe idee fasciste: “Finalmente si vomita. Allora, faticosamente, penosamente, si comincia a

⁹⁶ *I fascisti invecchiano* (1946), *Romanzi e saggi*, pp. 1453-54.

⁹⁷ *Ivi*, p. 1473.

guarire”): con queste parole Brancati risponde a una lettera aperta di Telesio Interlandi del novembre 1949 sul “Giornale d’Italia”.⁹⁸

Per Brancati l’antifascismo doveva restare attivo e vigile,⁹⁹ e la disparità delle forze sociali in campo richiedevano una lotta di opposizione contro un avversario ben preciso: la borghesia liberticida. Nel 1952 Brancati scrive il pamphlet *Ritorno alla censura*, in seguito agli interventi censori patiti dalla sua commedia *La governante*. Si tratta di un duro atto d’accusa contro le classi dirigenti da un punto di vista di un liberale di sinistra.

Non siamo d’accordo con i ricchi e i possidenti italiani, i quali sono pronti a perdere la libertà di pensiero e d’espressione pur di rimanere ricchi. Siamo del parere contrario: che le terre, le ville e le macchine possono andare al diavolo, purché rimanga la libertà di pensiero e d’espressione. Questo fondamentale disaccordo su una questione di tanta importanza ha scavato un solco fra l’Italia possidente e i suoi scrittori, che essa chiama con disprezzo “intellettuali”, cioè a dire persone del tutto inesperte di cosa voglia dire l’amore per i beni materiali di uso privato. L’ultimo scrittore, che comprese e condivise quest’amore, fu Gabriele d’Annunzio, e per questo l’Italia l’adorò.¹⁰⁰

Il censore fascista è riemerso nell’Italia democratica perché le classi possidenti avversano la cultura e perché il clericalismo sta soffocando l’Italia democratica; la sua fisionomia è quella di uno scrittore mancato, ossequiente al potere, col privilegio di essere a contatto con le opere d’arte e il potere di sovvenzionarle o di censurarle. Come in un incubo ricorrente, Brancati vede nel censore il reincarnarsi dell’oppressione fascista sempre

⁹⁸ In *Romanzi e saggi*, pp. 1610-11.

⁹⁹ Nella *querelle* sul revisionismo storico (su cui si veda *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, a cura di Angelo Del Boca, Neri Pozza, Vicenza 2009) l’antifascismo liberale di Brancati sconfessa la tesi “revisionista” per cui l’antifascismo sarebbe stato una forzatura della componente comunista egemonica nella Resistenza.

¹⁰⁰ *Ritorno alla censura* (1952), *Romanzi e saggi*, p. 1501.

gradita alle classi privilegiate italiane. Quella del censore è ancora un'immagine di alterità perturbante e un "altro sé" (un intellettuale, pur sempre uno scrittore anche se mancato). Ma il magistero di Brancati sta nel fatto che quest'immagine non diventa strumentale, non raccoglie su di sé il conflitto rendendolo astratto e vano. Il conflitto resta concreto, l'obiettivo è la gestione del potere nella società italiana da parte della classe dei "ricchi e possidenti". Non al censore, oscuro esecutore, ma a loro, nemici dell'intelligenza e della cultura, è rivolta l'accusa di censura. L'opposizione di questo scrittore liberale che soffriva nel non vedere applicati i principi del liberalismo, continua a sparigliare le carte, insofferente di ogni disonestà intellettuale, utilizzando qui una posizione marxiana per cui "l'amore per i beni materiali di uso privato" non è necessariamente un bene e anzi diventa ciò che fa scegliere fra libertà di pensiero e censura. La società italiana, su cui incombe l'incubo dell'illiberalità, appare come un intricato meccanismo sociale la cui *ratio* continuano ad essere il conformismo, la mediocrità e la grettezza.

Riassumendo il risultato delle analisi svolte fin qui, si possono trarre alcune conclusioni sulla scrittura di Brancati. Le istanze di rappresentazione della realtà sono alla base della sua scrittura, e si chiariscono nel rapporto con i modelli letterari: reagendo a Verga, Brancati supera il canone dell'impersonalità e intraprende la rappresentazione della società nel suo complesso; reagendo a D'Annunzio, egli instaura un realismo fatto del rapporto chiaro e netto fra le parole e le cose; ma giunge anche a riflettere sulla funzione di feticcio testuale che le mode culturali svolgono nella società di massa. Il giovanile posizionamento fascista, e la successiva necessità di ri-posizionarsi, producono nella sua scrittura un forte problema identitario e di appartenenza e, conseguentemente, di autorappresentazione. La soluzione è stata quella dell'oggettivazione del soggettivo tramite chiarezza e ragione, che permette il distacco critico dalle anguste condizioni sociopolitiche dell'Italia tardofascista. L'esito comico della sua scrittura

nasce dal dissidio fra un'appartenenza insostenibile e l'oggettivazione, il distacco critico, che ne permettono la messa in narrazione. Quest'esigenza di concretezza e realismo ha il suo tema privilegiato nel sesso usato strumentalmente e provocatoriamente come elemento di antiretorico realismo e impulso vitale.

È indubbio che il successo editoriale dei romanzi di Brancati abbia diffuso immagini di un'alterità tutta italiana, e specificamente siciliana, attraverso una serie di *topoi* erotici (brancatismo). E che questo abbia avuto ripercussioni anche sulle sue ultime opere. Tant'è vero che in *La governante*, dove l'autore procede per autocitazioni, le sue principali tematiche si presentano già come *topoi* o addirittura *mirages* (l'impulso erotico motore dell'agire; il calo di erotismo nella complicata città di Roma; il ricordo di desideri erotici in un albergo di Viterbo; la lussuria siciliana: "È l'artiglio della Sicilia che ci portiamo dappertutto. Non possiamo farci nulla").¹⁰¹ Ma quella di Brancati non è un'ideologia essenzialista, le sue narrazioni si aprono alla molteplicità del reale: nel *Don Giovanni in Sicilia*, il finale comico di Giovanni che si addormenta e non tornerà più a Milano attua un'inversione di verosimiglianza rispetto alla sua possibilità di vivere le due identità, quella originaria siciliana e quella milanese acquisita. Allo stesso modo, il *topos* del catanese lussurioso, nato come parodia del dannunzianesimo di provincia, è inserito in un quadro storico-sociale ben preciso ed è usato strumentalmente come elemento narrativo straniante e provocatorio. Una concezione antiretorica e materialista del sesso e la diversità sentita come forza di opposizione sono il lascito di Brancati riguardo alle modalità di rappresentazione, sia sul piano del discorso culturale, sia sul piano del costume degli anni '60 e '70.¹⁰²

¹⁰¹ *La governante* (1952), *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, p. 1244

¹⁰² Pasolini acquisisce questo stigma di alterità, proiettandolo sui borgatari romani e sulla lotta di classe. La sceneggiatura del *Bell'Antonio*, a cui Pasolini lavora nel 1960 per Bolognini, produce invece un film convenzionalmente psicologico, con un lieto fine che

Una diversa lettura di Brancati, come quella delineata, rivela che la sua scrittura non si chiude nell'essentialismo regionalistico, ma al contrario e inaspettatamente, con l'oggettivazione del soggettivo, il comico, l'arguto straniante, si apre a un più ampio e spregiudicato discorso sull'identità molteplice che caratterizza l'Italia.

recupera il valore della potenza virile. Solo più tardi Pasolini si dimostra davvero brancatiano non tanto portando alle estreme conseguenze l'uso politico della sessualità, come arma di scandalo, quanto affrontando in *Petrolio* il binomio sesso e potere. *Paolo il Caldo* e *Petrolio* hanno evidenti motivi comuni: l'iperattività sessuale del protagonista; il rapporto sesso/potere; lo sfondo di Roma, urbe multiforme e arida; i fitti dialogati nei salotti del sottobosco politico-letterario (vedi il capitolo dedicato a Pasolini).

Pier Paolo Pasolini

“L'Italia è un paese da laboratorio...”¹

L'opera di Pasolini, a una rilettura distaccata che l'allontanarsi della sua prorompente contemporaneità oggi permette, presenta nel suo complesso un appassionato lavoro di costruzione di un'alternativa rispetto alla condizione della società neocapitalista, che in questo scrittore diventa man mano sempre più una lotta senza quartiere, e una lotta mortale. La cosa che ci interessa soprattutto è che questa sua lotta si svolge con gesti di parola dentro la scrittura: la lingua, lo stile, l'ideologia, la persona dell'autore, il suo privato, il suo status di celebrità, i costumi dei suoi contemporanei, tutto è messo in gioco e diventa discorso letterario. Questo ha due importanti conseguenze: la prima è che in questa costruzione di una rappresentazione alternativa Pasolini tematizza e porta in primo piano la rappresentazione dell'“altro”; la seconda è che la tematizzazione dell'“altro sé” avviene in un modo esplicito e drammatico, e diventa addirittura l'arma per marcare continuamente la differenza fra sé e il suo ceto sociale, intellettuale e

¹ La frase pasoliniana completa è: “L'Italia è un paese da laboratorio, perché in essa coesistono il mondo moderno industriale e il Terzo Mondo”, in *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon* (1969), *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 1638. Se non indicato altrimenti, tutte le citazioni sono tratte dall'edizione critica diretta da Walter Siti per i Meridiani Mondadori, Milano 1998-2003.



Figura 7. Pasolini fra la gente intervistata in *Comizi d'amore* (1965)

borghese. L'autore si posiziona antagonisticamente, proclama a oltranza la sua irriducibilità e la sua non omologazione.²

Sottolineare questa sua esemplarità non esime dal problematizzare gli esiti della sua opera. Le sue rappresentazioni dell'alterità hanno avuto un carattere proiettivo che molto ha contribuito al suo successo, a certe sue ambiguità, alla sua fortuna critica e diffusione come icona culturale. Da quest'ultimo fenomeno, senz'altro epigonale ma che riguarda l'odierno sistema della comunicazione culturale, mi sembra utile partire, prima di mettere a fuoco nei testi in che cosa è consistita la rappresentazione pasoliniana dell'alterità e perché ha avuto un carattere proiettivo.

Il rotocalco "Velvet", "mensile glamour di Repubblica", ha pubblicato nel novembre 2007, un ritratto fotografico di Pasolini trentenne, corredato non solo da un corretto articolo di Maria Pace Ottieri, sull'importanza della figura intellettuale e artistica di Pasolini, ma anche da un servizio fotografico in bianco e nero, in stile anni '50, che pubblicizza costosi capi d'abbigliamento, spacciandoli per "lo stile di un poeta".³ L'operazione pubblicistica/pubblicitaria, che usa, anzi ricrea, immagini pasoliniane per strategie commerciali (caratterizzate dalla proposta di oggetti di consumo e dall'enfasi sul "prodotto"), testimonia quanto Pasolini sia connotato nel sistema culturale contemporaneo da un repertorio di immagini che circolano come patrimonio comune nel sistema della comunicazione e che sono diventate (come tante altre) delle icone svuotate di senso e cooptate. Notiamo che le immagini pasoliniane di più immediata evidenza nel patrimonio collettivo di immagini sono quelle di cui l'esempio di "Velvet" è

² Questo posizionamento antagonistico fa anche parte della reazione alla perdita di status e indipendenza della figura dell'autore contemporaneo, di cui parla Carla Benedetti in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.

³ "Maxipull di cashmere con tasche a marsupio (1.040 euro); pantaloni a sigaretta (390 euro); polacchine (485 euro). Tutto Yves Saint Laurent": così recita la didascalia del servizio fotografico "Lo stile di un poeta" di Matthew Brookes su "Velvet-Repubblica" (novembre 2007).



Figura 6. Sfruttamento commerciale dell'immaginario pasoliniano (2007).

solo una variante edulcorata: il viso pulito di un Pasolini giovanile e l'immagine di un vivace ragazzo di borgata risalgono al periodo dei romanzi romani.

Era una caldissima giornata di luglio. Il Ricetto che doveva farsi la prima comunione e la cresima, s'era alzato già alle cinque; ma mentre scendeva giù per via Donna Olimpia coi calzoncini lunghi grigi e la camicetta bianca, piuttosto che un comunicando o un soldato di Gesù pareva un pischello quando se ne va accittato pei lungoteveri a rimorchiare.⁴

Negli anni '60, il film *Accattone* diffonde immagini più enfatiche e crude: ragazzi di vita e periferie degradate. Ninetto Davoli proporrà sempre il suo volto allegro “dagli occhi ridarelli”, ma il viso di Pasolini diventerà sempre più spigoloso, scavato, cupo.

L'immagine di Pasolini, cioè l'espressione visiva di una sua autorappresentazione, inizia a tematizzarsi, come vedremo, nella narrativa successiva ai romanzi romani, fino a *La Divina Mimesis*. In *La Divina Mimesis* il sé poeta degli anni '50 – la cui figura parafrasa il Virgilio dantesco (“Tu sei colui il cui stile è stato ragione per me di affermazione e successo!”⁵) – è così minuziosamente descritto.

Egli camminava davanti a me, indifeso. E io non potevo impedirmi di posare sulla sua nuca, sulle sue spalle quello sguardo che finisce per umiliare chi osserva e chi è osservato. Un'indebita appropriazione della realtà altrui, che rende ancor più indebito lo stringimento di pietà che poi se ne prova.

L'“altro sé” è fatto personaggio indipendente, con una forzatura rispetto al modello dantesco in quanto il Dante personaggio era voce narrante mentre Pasolini è voce narrante che ha come guida il suo doppio degli anni '50. Ma

⁴ *Ragazzi di vita* (1955), *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. 523, 528-9.

⁵ *La Divina Mimesis* (1975), *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 1084.

qui interessa soprattutto la qualità del rapporto instaurato fra queste due figure, un rapporto conflittuale dato dal semplice fatto di essere due soggetti uno diverso dall'altro (e questo è paradossale essendo queste due figure proiezioni dello stesso Pasolini). L'“indebita appropriazione della realtà altrui” umilia entrambi, e a nulla vale, è del tutto inappropriata e filistea la buona disposizione sentimentale, la benevolenza paternalistica, “lo stringimento di pietà”. Il punto di vista non solo è esterno, ma è quello del pubblico che chiede conto del minimo comportamentale individuale (“la rapidità di un ragazzo”, “l'andare sportivo e muscolarmente disinvolto”, “la pietosa civetteria”) e sociale (“poeta su cui si facevano studi all'università”), ed esige una “confessione senza pudore”.

Perché in tutto il suo corpo c'era qualcosa di vergognoso, di umiliante: e perciò quella sua salute giovanile, che, nei gesti del camminare su per la difficile salita, si indovinava dietro la apparente magrezza e sfinitezza del suo corpo, irritava chi non lo amasse, e faceva pietà a chi lo amasse.

L'unica discriminante nel giudizio su di lui è l'amore nei suoi confronti, un amore che quando non c'è produce irritazione, quando c'è produce pietà. Così quel suo corpo è portatore di vergogna e umiliazione, di uno scandalo: “E poi quei vestiti: quei vestiti smaccati, legati alle sue possibilità finanziarie dei famosi Anni Cinquanta”. Questo “altro sé” è già diventata icona nazionale, povera e borghese, ribelle e conformista.

Camminava ignaro, davanti a me: figlio di una nazione povera e borghese, poeta divenuto poeta chissà come, chissà in che angolo provinciale, in che intimità straziante, in che mal vissuta, nobile mescolanza di ribellione e conformismo.⁶

⁶ *La Divina Mimesis* (1975), pp. 1088-89.

Questa descrizione di sé, così singolarmente invereconda, non è solo una pagina introspettiva, ma intende costruire minuziosamente un'immagine insieme di personaggio e di figura: personaggio di una narrazione e figura di una coscienza di sé. L'auto-mitizzazione, attraverso l'accentuazione di aspetti del costume e della moda, avviene per celebrare la "nazione povera e borghese". Lo stile dei "famosi Anni Cinquanta" serve a mitizzare quella quotidianità attraverso un'immagine che si stacca dal soggetto, è lui ma è altro, è un sé stilizzato. Un'immagine più che mai alienata, ma questa scissione fra il soggetto e la sua immagine è plateale, è volutamente messa in scena. E questo metterla al centro della rappresentazione, assieme al fatto che essa problematizza il concetto identitario, la accomuna all'oggettivazione del soggettivo di Brancati ed ha alla fine un effetto fecondo di sviluppi. Infatti è il modo con cui Pasolini supera l'impostazione primitivista della rappresentazione dell'alterità che, come vedremo, è in origine presente anche in lui.

La nostra indagine sul tema della rappresentazione e dell'auto-rappresentazione letteraria viene così a intercettare un nodo centrale dell'opera pasoliniana. Che cosa voleva "rappresentare" Pasolini? E a che cosa egli sentiva di "appartenere"?

Caratteristica di Pasolini è la centralità con cui egli pone nell'opera la propria soggettività, il che ha indotto la critica a parlare di narcisismo o, meglio, di presenza del corpo dell'autore nell'opera come originale modalità rappresentativa. La critica concorda nel considerare la sua scrittura un gesto "morale" compiuto dallo scrittore verso la realtà, un gesto che è entrato in una profonda crisi quando (dagli anni '60 in poi) egli ha constatato l'irrappresentabilità morale di quella realtà (borghese, neocapitalista) ed ha

inventato dei modi di fare letteratura andando contro la letteratura.⁷ Ciò che invece non è stato pienamente messo in rilievo è che la reazione di Pasolini a questo stato di cose non fu nichilista o epigonale, ma operò un rilancio creativo proprio basato sull'analisi delle modalità di rappresentazione e autorappresentazione e su di un'azione-progetto conseguente. La rappresentazione della realtà si è rivelata un problema: l'autore Pasolini sussume la realtà nel soggetto, vi si rispecchia e vi si moltiplica (*La Divina Mimesis*); l'autore Pasolini è pronto a "raccontare" nuovamente la realtà con il massimo di documentarismo e il massimo di introspezione soggettiva (*Petrolio*).

Oggi la fortuna di Pasolini è caratterizzata da un doppio giudizio: le sue idee sono patrimonio comune, le sue opere godono di un'aura singolare fra chi, intellettuali o artisti, si sente in consonanza con il suo radicalismo e le sue battaglie. Il giudizio della critica letteraria è invece limitativo, valorizza l'attività critica e saggistica a scapito di quella di poeta o narratore (Pasolini sarebbe dunque grande *malgré soi*). Una simile ambiguità pesa anche sull'edizione critica dell'opera omnia. La scelta del curatore Walter Siti di pubblicare nei dieci volumi dei Meridiani Mondadori, divisi per generi (i romanzi, i saggi, il teatro, il cinema, le poesie), le opere pasoliniane in un flusso continuo di testi editi e inediti, di opere licenziate dall'autore e di progetti scartati o non portati a termine, ha privilegiato una formulazione di poetica pasoliniana (lo sperimentalismo formale dell'"opera progetto" e dell'"opera non fatta") la quale andrebbe invece meglio contestualizzata e storicizzata. La scelta curatoriale si è sovrapposta all'autore e si è attivata

⁷ Nell'autorecensione a *Trasumanar e organizzar* su "Il Giorno", 3 giugno 1971, Pasolini scrive: "accettazione totale della letteratura – rifiuto totale della letteratura" (ora in *Pasolini recensisce Pasolini, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, p. 2579). Su questo concetto Carla Benedetti (*Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998) elabora la sua idea di "letteratura impura".

prima del testo, condizionandone fortemente la fruizione stessa.⁸ Di conseguenza, la percezione di Pasolini attraverso quest'edizione critica resta segnata da una riserva nel giudizio, che è a mio avviso, ancora, un'incomprensione. Come in queste parole di Fernando Bandini sulla poesia pasoliniana, parole che, peraltro, colgono puntualmente alcune questioni centrali: “La poesia di Pasolini è, sino alla fine, essenzialmente autobiografica, ma con la pretesa di fornire alla propria autobiografia un valore esemplare valido ad interpretare anche la storia”. (Dove nella “pretesa” si insinua una inadeguatezza.) “Così da indurre il sospetto che non soltanto la lingua, ma l'ideologia stessa sia usata strumentalmente come sfondo di una personale psicomachia”. (Dove la “personale psicomachia” limita la portata del progetto culturale pasoliniano, e fa sbandare il giudizio nel senso del narcisismo, dello psicologismo, dell'ideologismo che Pasolini ha sempre suscitato come reazione ostile). Prosegue Bandini: “Ma è proprio per questo che la poesia di Pasolini, dalle *Ceneri di Gramsci* in poi, rimane la testimonianza più acuta della visione di sé e del mondo che ha caratterizzato un certo ceto intellettuale. Fermo restando che il poeta proclama anche, e non è istanza secondaria, la propria diversità da quel ceto, l'unicità della propria esperienza”.⁹ Questo giudizio critico si limita a descrivere un fenomeno, ma non ne indaga le ragioni profonde, cioè non stimola una lettura di Pasolini come autore che agisce all'interno di un sistema culturale volendone modificare i rapporti. È importante considerare, come fa Bandini, l'uso strumentale dell'ideologia; è importante valutare la visione di sé e la visione del mondo, e anche le ricorrenti affermazioni di appartenenza e di non appartenenza al ceto intellettuale borghese. Ma non come provocazioni fini a se stesse, ma come elementi di una strategia dello

⁸ Questo tipo di perplessità è stata espressa da Carla Benedetti, *Le ceneri di Pasolini. (Lettera aperta a Walter Siti)*, “l'Unità”, 29 aprile 2003.

⁹ Fernando Bandini, *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. I, p. XXV.

scrittore nei confronti della società di cui fa parte e su cui intende esercitare il suo potere della parola. Questa natura strategica del fare pasoliniano è stata colta da Carla Benedetti quando ha parlato di “mossa performativa” che si ripercuote “non tanto sul *linguaggio* della poesia quanto sul *gesto* che si fa scrivendo poesia”.¹⁰

Un altro spunto critico è quello che vede in particolare nell’esperienza pasoliniana di “Officina” (1955-1959) una spinta “contro l’ontologia del novecentismo, in cui il principio di individuazione del soggetto passa tutto per una soggettività che trascende il sociale”, e che invece “afferma un bisogno di oggettivazione del soggetto, una necessità di sconfinamento nel ‘vasto arco di generi extralirici’. Il principio d’individuazione dell’io poetico passa per la socialità; l’identità si costruisce premendo verso il fuori”.¹¹ (Questo rilievo conferma che la nostra individuazione in Brancati di una oggettivazione del soggettivo prelude e consuona con le più innovative e consapevoli esperienze letterarie degli anni ’50, ed è il nesso su cui impostare un nuovo rapporto di continuità fra Brancati e Pasolini).

Da un’impostazione critica tesa a valorizzare l’opera di Pasolini, e non a chiudersi nella stigmatizzazione del radicalismo e dell’eccentricità, è bene iniziare, per mettere a fuoco i problemi legati alla rappresentazione letteraria, affrontando i quali egli ha elaborato le sue soluzioni espressive.

¹⁰ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 153.

¹¹ Daniela Brogi, *Un’estetica passione: la patria di Pasolini*, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di Romano Luperini e Daniela Brogi, Piero Manni, San Cesario di Lecce 2004, p. 137. Che cita a p. 151 una definizione di Golino che mette sul tappeto tutte le questioni: “Il marxiano ‘sogno di una cosa’ – riforma della coscienza, rivoluzione, palingenesi sociale – secondo Pasolini era anche e soprattutto il sogno di un mondo da educare a propria immagine e somiglianza, era l’intreccio vissuto di pedagogia, eros, letteratura” (Enzo Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 5).

Il mondo rappresentato di Pasolini e la “distanza” da colmare

Le opere degli esordi propongono da subito delle rappresentazioni alternative dell'Italia del dopoguerra. Eppure ben presto Pasolini sente queste rappresentazioni inadeguate, formalmente e ideologicamente; inizia a riflettere, progettare, innovare, e il cambiamento avviene proprio all'insegna della rappresentazione dell'alterità. Infatti il mondo rappresentato del primo Pasolini è la *periferia* come luogo geografico/topografico e come spazio culturale. La giovanile periferia regionale che era stata Casarsa, si materializza come scoperta nuova nelle borgate della Capitale fra le quali si aggira il provinciale e disoccupato Pasolini alla fine di gennaio 1950, reietto ed espulso in seguito all'accusa di corruzione di minore e atti osceni in luogo pubblico formulata contro di lui nell'ottobre 1949 (accuse che, come si sa, non ebbero seguito giudiziario ma che segnarono la vita di Pasolini). Nella borgata romana Pasolini incontra con gioia persone da amare perché nelle loro vite ritrova i caratteri naturali dell'umanità e dell'espressività. Trova anche la ragion d'essere di un suo ruolo di scrittore marxista sui generis: “attratto da una vita proletaria” e dalla sua “allegria”, non dalla “millenaria sua lotta”; dalla “sua natura”, non dalla “sua coscienza”. In sintesi, la dichiarazione di poetica delle *Ceneri di Gramsci*: “È la forza originaria / dell'uomo che nell'atto s'è perduta, / a darle l'ebbrezza della nostalgia, / una luce poetica”.¹²

È presente da subito il riferimento ad un'alterità, la scissione fra il “me borghese” afflitto dal “male borghese” e l’“allegria” e “natura” della vita sottoproletaria: cioè una visione essenzialista e primitivista di sé soggetto (borghese) e degli altri diversi da sé (sottoproletari), dei quali non contano

¹² *Le ceneri di Gramsci* (1954), *Tutte le poesie*, vol. I, pp. 819-20.

tanto “la millenaria lotta” e “la coscienza”, quanto la nostalgia e l'alone poetico che sono in grado di produrre.

Questa dimensione esistenziale e poetica produce i romanzi romani *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) e resta valida almeno fino al 1958. Un realismo sperimentale e morale che Pasolini sente il bisogno di sviscerare e persino giustificare con dichiarazioni di autocommento, come nelle sue risposte alla rivista “Città aperta” sul metodo di lavoro dello scrittore.¹³

Pasolini afferma che, “secondo una graduazione razionale”, egli “scende al livello di un mondo storicamente e culturalmente inferiore al *suo*”, si immerge “nel mondo dialettale e gergale della ‘borgata’”; ma afferma anche che questo mondo è in realtà “contemporaneo, per non dire più avanzato, nel suo vitalismo puro in cui ‘si fa’ la storia”.¹⁴ La distanza da questo mondo è costituita come distanza che esiste fra il razionale e l'irrazionale, fra una classe borghese e una “classe proletaria o comunque popolare”. “Vista marxisticamente la cosa si presenta come una regressione più che da un livello culturale a un altro, da una classe all'altra”.¹⁵

Tutta l'operazione (la “regressione”) è giustificata dall'impegno marxista. Eppure restano pendenti possibili accuse di “gratuità, o cinismo, o diletterismo estetizzante”, cui Pasolini risponde dicendo che è lecita quella regressione che avvenga per “scelta”, per “volontà”, e che abbia per scopo “un recupero in qualche modo oggettivo del mondo”. Ma a questa argomentazione teorica antepone nel suo discorso la sua personale storia di marginale, di disoccupato a Roma, e perfino “la particolare tendenza del *suo* eros” (su cui dovremo tornare).

¹³ *La mia periferia* (1958) “Città aperta”, a. II, n. 7-8, aprile-maggio 1958, pp. 30-2, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, pp. 2727-33.

¹⁴ *La mia periferia* (1958), p. 2733.

¹⁵ *La mia periferia* (1958), p. 2731.

la prima [ragione], di tipo, diciamo, morale (riguardante cioè il rapporto tra me e le persone particolari dei parlanti poveri, proletari e sottoproletari) è che, nel caso di Roma, è stata la necessità (fra l'altro la mia stessa povertà sia pure di borghese disoccupato) a farmi fare l'esperienza immediata, umana, come si dice, vitale, del mondo che ho poi descritto e che sto descrivendo. [...] Alla coazione biografica si aggiunge la particolare tendenza del mio eros, che mi porta inconsciamente, e ormai con la coscienza dell'incoscienza, a evitare incontri che causino possibili (e sia pur molto leggeri, come m'insegna l'esperienza), traumi di sensibilità borghese, o di borghese conformismo: e a cercare le amicizie più semplici, normali presso i "pagani" (la periferia di Roma è completamente pagana: i ragazzi e i giovani sanno a stento chi è la Madonna), che vivono a un altro livello culturale, e nei quali il bombardamento ideologico non ha ancora toccato se non genericamente i problemi del sesso. Quindi – placatasi la necessità sociologica – io continuo comunque a vivere necessariamente nella periferia.¹⁶

Su un simile discorso occorre fare alcune osservazioni. La prima è la presenza del "dato documentario, un recupero in qualche modo oggettivo del mondo esplorato" come fondamento e garanzia dell'opera narrativa – che altrimenti sarebbe in balia della scelta o della volontà o del senso estetico dell'artista borghese che da una cultura "alta" si affacci ad osservare la società in cui vive. La seconda è che le "esplorazioni" pasoliniane altro non sono che un'originale variante del primitivismo novecentesco italiano, il quale si conferma caratterizzato non dall'esotismo coloniale, ma dal sentimento di un'alterità interna alla stessa identità italiana. Infine, la terza osservazione riguarda l'esibita strategia espositiva pasoliniana, che antepone questioni di ordine personale (quindi occasionali e secondarie: l'indigenza dell'autore, la particolare tendenza del suo eros) alle questioni fondanti di teoria letteraria (la scrittura e il rapporto con il mondo); ma in realtà opera

¹⁶ *La mia periferia* (1958), p. 2731-2.

un ribaltamento di priorità, per cui non risulta importante che cosa l'autore narri, ma con quale atteggiamento, da quale posizione egli lo narri.

Pasolini ha scoperto, con l'aiuto di Contini (secondo il quale quella di Pasolini è "un'imperterrita dichiarazione d'amore"¹⁷), che l'impulso morale di cui egli sentiva la necessità come scrittore contro le strutture socioculturali dominanti poteva attuarsi in *forme amoroze*.

Il mio realismo io lo considero un atto d'amore e la mia polemica contro l'estetismo novecentesco, intimistico e para-religioso, implica una presa di posizione politica contro la borghesia fascista e democristiana che ne è stata l'ambiente e il fondo culturale.¹⁸

Quello di Pasolini è dunque un atto d'amore verso il reale, una mimesi amorosa,¹⁹ e questo amore si esprime focalizzandosi su un oggetto d'amore altro da sé: questo atto d'amore ha alle spalle tutte quelle strutture letterarie di *forme amoroze* attuate dalla tradizione poetica, dai provenzali in avanti

¹⁷ Gianfranco Contini, *Dieci anni di letteratura 1945-1955*, ora in *Altri esercizi 1942-1971*, Einaudi, Torino 1972.

¹⁸ *La mia periferia* (1958), p. 2729.

¹⁹ Pasolini opera all'interno dell'interpretazione novecentesca del rapporto fra arte e realtà, tradizionalmente espresso nel termine della *mimesis* aristotelica. Ma l'accezione rinascimentale, per cui mimesi sarebbe imitazione della natura, è limitativa del significato complesso di *mimesis* (secondo gli studi di Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Bern 1954, "il suo centro significativo risiede nella danza"). *Mimeisthai* e *mimesis* significano "presentazione su di un altro piano", che ora assume il carattere di imitazione, ora di rappresentazione (Hellmut Flashar *Die klassizistische Theorie der Mimesis* (1979), in *Eidola. Ausgewählte Kleine Schriften*, Verlag B. R. Grüner, Amsterdam 1989, pp. 201-219). L'imitazione ha a che fare con la presenza di un modello e quindi rimanda ad una concezione classicista; la rappresentazione, invece, essendo *presentazione su di un altro piano*, apre la possibilità a una pluralità di determinazioni espressive che è d'interesse per la concezione contemporanea del fatto artistico: la fase compositiva, fatta di scelta (o negazione) dei modelli, scelta (o contestazione) di codici linguistici, indirizzo verso un tipo o un altro di lettore ecc., è preceduta e determinata dall'ethos, dall'entusiasmo, dall'*atteggiamento* dello scrittore. Il fatto artistico ha quindi implicazioni eteronome (è legato a situazioni culturali o addirittura culturali, siano esse religiose o laiche) e finalità con primarie ricadute sociali, che ci interessano nel momento in cui consideriamo l'apertura e l'inclusione di aspetti culturali del reale che il concetto di *mimesis* dischiude nella riflessione contemporanea.

(non a caso la dedica di *La meglio gioventù* del 1954 è così dettata: “A Gianfranco Contini, / con ‘amor de loinh””). Ecco che la formula continiana mette in atto un complesso sistema di riferimenti culturali e letterari, e a Pasolini piacque proprio perché essa lo posizionava e giustificava all’interno di una tradizione letteraria. A ben vedere questa formulazione evocava anche, senza problematizzarla, la questione dell’alterità.

Nel momento della scrittura dei romanzi romani il problema di Pasolini era come accorciare la distanza che separa lo scrittore dal reale, dall’oggetto d’amore. Significativamente Pasolini trova a disposizione la formula verghiana, e la utilizza prontamente, ma stravolgendone il significato: lo scrittore dedito al vero dovrebbe far parlare l’ambiente popolare per darne un’oggettiva rappresentazione: Pasolini attua la mimesi, trasforma la sua voce, il suo stile, con lo scopo di fare della scrittura azione politica. Lo scrittore dedito al vero dovrebbe annullarsi nella scrittura impersonale: Pasolini ci si abbandona quasi con voluttà perché annullandosi come soggetto narrante sente di avvicinarsi all’oggetto d’amore. Egli stesso descrive questa tecnica di scrittura come una “selezione linguistica mimetizzante” che attiva “tipi d’uso dialettale di specie verghiana: implicanti cioè una regressione dell’autore nell’ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico, mimetizzandolo incessantemente, fino a fare di questa seconda natura linguistica una natura primaria, con la conseguente contaminazione”.²⁰

Individuando le *forme amoroze* come tramite letterario fra il soggetto e l’alterità, si coglie e valorizza un atteggiamento positivo, un’esigenza profonda di Pasolini (che non va inficiata da un giudizio di edonismo o ideologismo, come traspare invece da alcune analisi critiche di cui si è già accennato). D’altra parte non intacca ancora l’apparato concettuale primitivista che istituisce questa alterità agli occhi di Pasolini. Infatti il

²⁰ *La mia periferia* (1958), p. 2729.

recupero del realismo verista implica, come abbiamo visto, la persistenza di una distanza che in Verga era distanza ideologica;²¹ e che in Pasolini si conforma nella distanza instaurata dal gusto primitivista fra la modernità del presente e la lontananza del passato contadino, distanza imposta dalla cultura borghese; e implica naturalmente la distanza della divisione in classi sociali posta dalla cultura marxista. Questa solidissima *combine* di apparati culturali emerge nelle parole dello stesso Pasolini quando dice (per giustificarsi) di “cercare le amicizie più semplici, normali presso i ‘pagani’”, “a evitare incontri che causino possibili (e sia pur molto leggeri, come m’insegna l’esperienza) traumi di sensibilità borghese, o di borghese conformismo”. Indicare il giovane borgataro come pagano (giocando sull’etimo *pagus*, villaggio fuori città) significa istituire un’alterità, che nella cultura italiana riflette un’inferiorità culturale e sociale, e ribadire il predominio socioculturale borghese.

L’istituto dell’alterità spiega come e perché Pasolini si trovò di fronte ad un esaurimento ideologico ed estetico del realismo. Quel realismo morale, che era stato l’impulso degli anni della guerra e dell’immediato dopoguerra, non dava più le risposte attese (anzi, sollevava il problema dell’oggettività del reale, come abbiamo visto nell’esperienza di Carlo Levi²²). Il problema soggiacente, che emerge solo nel bisogno di giustificazioni che Pasolini non nasconde e anzi a cui cerca di dare risposte, è che porsi di fronte alla realtà,

²¹ Il recupero di Verga da parte della critica marxista è successiva, e si può sintetizzare nelle posizioni del già citato Asor Rosa e di Romano Luperini (*Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Liviana, Padova 1976) che leggeva un Verga “progressista”. Invece Edoardo Sanguineti sottolineava l’“inattualità” del modello e del procedimento verghiano (“a uso di aristocratici *d’en bas*, critici nostalgici dell’omologazione borghese”, nell’*Introduzione* del 1978 ai *Malavoglia*, Editori Riuniti, Roma 1981).

²² Pasolini coglie puntualmente questo problema nel suo intervento in occasione di una mostra di Carlo Levi a Palazzo Te di Mantova il 20 ottobre 1974: “Questo narcisismo di Carlo Levi è diventato poi nella sua pittura una struttura mentale, cioè *Il Narciso* che Carlo Levi ha dipinto non è più se stesso, ma è il Narciso che scoprendo l’immagine di se stesso scopre se stesso oggettivamente, e scopre l’oggettività del reale” (in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. II, p. 2648).

per esempio secondo il canone verista della regressione dell'autore, presumendo di scomparire a favore del mondo rappresentato, è una finzione che consolida la distanza fra lo scrittore e il mondo rappresentato. Una soluzione insoddisfacente per Pasolini, che infatti non scriverà il terzo romanzo romano progettato, e inizierà ad elaborare una nuova poetica, agendo soprattutto sulla forma della narrazione – la forma del racconto da farsi e del racconto non fatto “per mascherare la difficoltà della ricerca neonaturalistica”.²³ Ma non seguiremo le indicazioni di Pasolini che insistono sulla forma e sullo sperimentalismo della narrazione, per non ritrovarci bloccati nei termini della polemica fra sperimentalismi che infuriò fra Pasolini e il Gruppo 63. È invece funzionale al nostro discorso vedere in questa nuova poetica una nuova formulazione del problema soggetto/oggetto, scrittore/realità, e una messa a fuoco del concetto di alterità; e quindi sottolineare che lo sperimentalismo pasoliniano nasce in funzione di questi contenuti.

Infatti la sua nuova poetica, esibita fin dal risvolto di copertina di *Alì dagli occhi azzurri* (1965), se intesa solo in senso sperimentalistico non esaurisce la complessità interna del libro. *Alì dagli occhi azzurri* accoglie materiali diversi (prose, poesie, sceneggiature di film). Non è possibile addentrarsi in dettaglio, ma in questa sede interessa notare come nel pezzo iniziale, *Squarci di notti romane* (che è un testo del 1950 recuperato all'insegna della nuova poetica del “non fatto”), avvenga una programmatica rottura del modello verghiano adottato nei romanzi romani. Questa rottura si compie in due modi: 1) usando un registro sostenuto e idillico (si veda l'incipit: “Nelle notti di marzo l'acqua del Tevere ancora non assorbe la luce delle migliaia di fanali che da Ponte Milvio si sgranano fino a San Paolo...”) e allargando la selezione linguistica (un solo esempio: la presenza

²³ Variante del risvolto di copertina di *Alì dagli occhi azzurri* raccolta da Walter Siti e Silvia De Laude, *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 1956.

nella stessa pagina 331 dei termini “orinatoio” e “pisciatoio”, e a pagina 340 di “cesso – candido e turchino”); 2) rompendo l'impersonalità e esibendo un meta-personaggio, “l'interprete, il testimonio, il romanziere” (p. 337), l'Autore (p. 340), l'Appassionato (p. 348), il Je (pp. 348, 350, 351, 361). Siti nota che “in alcuni racconti e abbozzi del '50-51 (*Squarci di notti romane, Gas, Giubileo*) Pasolini si rispecchia con infastidita lucidità nel personaggio del ‘frocio’, o del mostro, in uno sforzo di registro comico-grottesco (ai limiti dell'autoparodia) che è in realtà voglia di liquidazione del proustismo giovanile”.²⁴ Non credo che Pasolini, che decide di pubblicare gli abbozzi del '50-51 solo nel 1965 in *Alì dagli occhi azzurri*, volesse rinnegare alcunché, né fare un'operazione di secondo grado, manieristica; piuttosto intendeva concretamente misurare, all'interno di una nuova poetica, il grado di distanza fra i personaggi rappresentati, oggettivati letterariamente (“essi, gli oggetti”, p. 340), e l'identità narrante.

Ancor più esplicitamente nel pezzo conclusivo *Rital e raton* (1965), che è un pezzo nuovo, composto all'insegna della nuova poetica, la voce narrante si rivolge al lettore e lo esorta ad un atteggiamento di disponibilità, dal momento che il racconto “da farsi” lo metterà di fronte a una “diversa esperienza vitale”.

Quanto a me, io mi limito a mettere il lettore davanti a una diversa esperienza vitale. Cerchi di concepirla, se può, e di non lasciarsi andare al suo moralismo.²⁵

I due protagonisti della narrazione sono Brahin, un algerino immigrato a Parigi, e padre M., un ebreo convertitosi al cattolicesimo, la religione dei suoi persecutori, proprio negli anni del nazifascismo.

²⁴ Walter Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. CXVI-CXVII.

²⁵ *Rital e raton* (1965), in *Alì dagli occhi azzurri, Romanzi e racconti*, vol. II, p. 886.

Brahin è come un ragazzo siciliano, ma senza la dolce volontà fecondatrice più di madre che di padre. Altino, di spalle strette, di grembo largo; lo sguardo magico, di ragazza: i due occhi stretti sul naso tenuemente adunco, per il colpo di pollice della bellezza di un'altra razza, che si presenta come estranea, con un sapore leggermente ripugnante. Come se la presenza di altri destini minacciasse i nostri. O li vanificasse con la prospettiva di altri modi di stare al sole, tra le case, lungo i fiumi secchi tra i muri ecc.²⁶

Nella descrizione di Brahin sono chiaramente evocati gli elementi fisici inquietanti e minacciosi dell'alterità: “la bellezza di un'altra razza, che si presenta come estranea, con un sapore leggermente ripugnante”; “come se la presenza di altri destini minacciasse i nostri”. E significativamente Brahin “è come un ragazzo siciliano”: il che ci dice che l'Italia ha *naturalmente* una sua alterità al suo interno.

La singolare figura di padre M. solleva invece il problema del contatto con l'alterità: egli passa dalla diversità pericolosa di ebreo europeo durante il nazismo alla “beatitudine” della “sicurezza” nella “comune azione”; egli decide di assimilarsi attraverso il mistero della conversione;²⁷ l'incombere dell'Altro diventa la presenza di “colui cui si sorride” per evitare di “spiegarsi per quello che si è”.

Ma se tale azione, e ogni azione, dovesse cessare di colpo? E se ci si trovasse di colpo davanti all'altro – a colui cui si sorride – nella necessità di non mascherarsi attraverso l'azione, ma di spiegarsi per quello che si è?

Meglio non pensarci.²⁸

²⁶ *Rital e raton* (1965), p. 865-6.

²⁷ Il tema della conversione è considerato oggi (da Gauri Viswanathan, *Outside the Fold: Conversion, Modernity, and Belief*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1998) come ritorno intenzionale a forme e credenze pre-moderne che offre “an alternative epistemological and ethical foundation for a national community” (p. 213) ed è il fallimento delle “secular ideologies to extend full political rights” (p. 215).

²⁸ *Rital e raton* (1965), p. 874-5.

La presenza dell'Altro è un problema che il pensiero preferisce allontanare, ma che la narrazione di Pasolini va a interrogare e sollecitare, creando una messa in scena di incontri/scontri di diversità. O anche una narrazione che resta inespressa perché “non ha lingua”, è relegata alla marginalità comunicativa di un idioma attraverso il quale le tragedie restano luttuose ed ignorate.

Anche questa voluttà del dire di Brahim [...] non ha lingua: forse è tradotto tutto letteralmente da un dialetto in cui non c'è bisogno di legami, e si possono allineare le parole come tante cose, nella confusione piangente delle tragedie ignote.²⁹

Lo scrittore è teso a significare questo silenzio, e per farlo ha istituito un parallelo fra il mondo dialettale italiano e il terzomondismo del nuovo panorama internazionale. Come appare anche in questo appunto del 1965: “i dialetti [...] ritornano attuali, solo in quanto forme idiomatiche del Terzo Mondo, ecc. ecc.”³⁰ Approfondiremo in seguito questa funzione “Terzo Mondo”, ma non prima di aver visto quali conseguenze abbiano sulle strutture linguistiche e narrative le istanze legate all'autorappresentazione.

²⁹ *Rital e raton* (1965), p. 887.

³⁰ Post scriptum a *Intervento sul discorso libero indiretto*, in dattiloscritto, abolito nel passaggio a stampa (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, p. 2948).

La moralità dello scrittore attraverso i reagenti letterari

La modalità discorsiva dell'autorappresentazione, cioè la coscienza dislocata e dislocante del posizionamento d'autore, sta alla base dell'originalità di Pasolini. La osserviamo ancora in *La mia periferia*, dove lo scrittore si immagina "pedinato" nelle pizzerie di borgata ("Spesse volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Torpignattara..."), intento, con il taccuino in mano, a far parlare le sue *auctoritates* letterarie: le "bocche dei 'parlanti' fatti parlare apposta"; oppure "alla Maranella un amico, Sergio Citti, pittore, che finora non ha mai fallito alle mie richieste, anche più sottili". Ma, se questo è un mondo letterario alternativo, nell'ottica borghese è "colore": "Tutto il resto accade nella solitudine della mia stanza ormai in un quartiere borghese, dietro il Gianicolo".³¹

Nel 1955 *Ragazzi di vita* si rivela un successo editoriale, ma gli attacchi che gli vengono da una parte della critica marxista vicina al PCI (specialmente quelle di Salinari e del "Contemporaneo") amareggiano Pasolini e lo inducono a impegnarsi in un dibattito polemico che rivela in lui un lavoro di precisazioni e giustificazioni il cui significato interessa il nostro discorso sull'autorappresentazione. Questi interventi pasoliniani sono senza dubbio espressione di ciò che Benedetti ha individuato come la riflessività della letteratura tardomoderna e il forte emergere dell'auto-rialità.³² Ma ancora di più ha la sua ragione profonda nella necessità pasoliniana di garantirsi un posizionamento d'autore, di assicurarsi una *auctoritas*, all'interno del sistema letterario italiano. Egli rivendica l'autorevolezza di una sua metodologia autonoma:

³¹ *La mia periferia* (1958), pp. 2730-31.

³² Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore* cit.

non esiste, per me, un metodo esterno di lavoro: il metodo è unicamente stilistico, e quindi interno.³³

A leggere gli interventi del 1956-1957 su “Officina”, si può constatare quali fossero le questioni fondamentali che Pasolini sentiva la necessità di affrontare, e come dalla sua riflessione emergano elaborazioni concettuali come l’“impulso morale” e la “posizione” dello scrittore che anticipano termini usati oggi dalla critica post-strutturalista. L’evolversi della poetica pasoliniana si basa quindi sulla riflessione teorica intorno alle strutture espressive della lingua italiana, e intorno alla “posizione” dello scrittore. *La posizione* è infatti il titolo di un articolo su “Officina” dell'aprile 1956 in cui Pasolini fa un discorso su diversi livelli parlando gramscianamente di “atteggiamento morale” dello scrittore: 1) illustra la posizione dei redattori di “Officina”, e la storicizza facendola risalire al 1940-42, cioè a quando quegli stessi redattori avevano in mente di fare una rivista universitaria, “Eredi”, e dedicare un suo numero a Enrico Falqui; 2) sottolinea, in un intellettuale “borghese” come Falqui, il “falquiano moralismo ontologico”, utile a Pasolini per evidenziare l'esigenza dei giovani redattori del progetto “Eredi”: la “libertà, nel senso politico”³⁴, l’“eroica iniziazione a un movimento polemico che aveva per oggetto la cultura universitaria e ufficiale, e, per noi, la borghesia in quanto categoria psicologica”.³⁵

Si può insomma avanzare l'ipotesi che per Falqui la moralità di uno scrittore coincida con la necessità della sua posizione nella ufficiale geografia letteraria [...]. In Falqui tale sentimento della politicità della propria posizione è rimosso, o almeno privo di valore cosciente; ma in altri

³³ *La mia periferia* (1958), p. 2729.

³⁴ *La posizione*, “Officina”, n. 6, aprile 1956; ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, p. 621.

³⁵ *La posizione* (1956), p. 624.

appartenenti alla sua stessa posizione letteraria, meglio nei più giovani, può essere, al contrario, molto più presente e determinante.³⁶

I due aspetti (“la moralità di uno scrittore”, “la sua posizione nella ufficiale geografia letteraria”) nel discorso pasoliniano non si riferiscono semplicemente allo statuto di originalità e dignità artistica; sono la spia dell’esigenza di parlare dello scrittore, non solo come autore di testi, ma anche come attore sociale. Pasolini non possedeva il termine post-strutturalista di “posizionamento dello scrittore”, ma ne ha posseduto il concetto.

Un anno dopo, in *La libertà stilistica* (1957) che diventerà il saggio conclusivo di *Passione e ideologia*,³⁷ precisa che le scelte stilistiche sono dettate dall’atteggiamento morale e ideologico, il quale porta ad abbandonare ogni agevole “posizione sicura”, giustifica e impone “esperimentazioni stilistiche di tipo radicalmente nuovo”, mette in conto “tutte le contingenze e le volgarità che la lotta con l’espressione di un mondo attuale e problematico trascina con sé”.³⁸

L’istanza che rende così necessario quest’impulso morale nella scrittura è il fatto che la scrittura borghese determina l’omologazione di ogni psicologia alla psicologia borghese, e che essa perpetra così un “orrendo attentato contro la dignità umana”³⁹, in altre parole cancella e nasconde la diversità. Solo una scrittura che scaturisca da un preciso atteggiamento morale è in grado di affrontare la questione dell’alterità su cui Pasolini sta indagando da *Alì dagli occhi azzurri* in avanti. Ma il pensiero, che è articolato in strutture del discorso e modalità comunicative, preferisce

³⁶ *La posizione* (1956), pp. 626, 629.

³⁷ *La libertà stilistica* (1957), in *Passione e ideologia* (1960), ora in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. I, pp. 1229-1237.

³⁸ *La libertà stilistica* (1957), p. 1233.

³⁹ *Intervento sul discorso libero indiretto*, “Paragone”, a. XV, n. 184, giugno 1965, poi in *Empirismo eretico* (1972), ora in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. I, p. 1360.

allontanare la presenza dell'Altro, come scrive Pasolini nel brano citato di *Rital e raton* ("Meglio non pensarci"). Perché, spiega nell'*Intervento sul discorso libero indiretto* (pubblicato su "Paragone" nel 1965, quando scrive *Rital e raton*), l'inaccettabile cancellazione della diversità si attua in forza della stretta corrispondenza fra l'elemento stilistico-retorico e l'elemento morale-politico:

La cosa più odiosa e intollerabile, anche nel più innocente dei borghesi, è quella di non saper riconoscere altre esperienze vitali che la propria: e di ricondurre tutte le altre esperienze vitali a una sostanziale analogia con la propria. È una vera offesa che egli compie verso gli altri uomini in condizioni sociali e storiche diverse. Uno scrittore borghese, anche nobile, anche alto, che non sappia riconoscere i caratteri estremi della diversità psicologica di un uomo dalle esperienze vitali diverse dalle sue – e che anzi, creda di impadronirsene cercando delle sostanziali analogie, quasicché altre esperienze che la sua non fossero concepibili – compie un atto che è il primo passo verso forme di difesa dei privilegi e addirittura di razzismo: in tal senso egli non è più libero, ma appartiene deterministicamente alla sua classe: non c'è soluzione di continuità tra lui e un commissario di polizia o un boia dei Lager.⁴⁰

L'*Intervento sul discorso libero indiretto* è di particolare interesse: si può dire che con esso Pasolini inizi il suo dantismo, nel senso che in questo saggio egli si impegna a sviscerare una questione squisitamente letteraria – l'analisi della crisi del discorso libero indiretto – ricercandovi le ragioni per un discorso politico-culturale. Il discorso libero indiretto, in quanto correlativo linguistico della crisi del marxismo, è in realtà il campo di un'analisi sulle strutture linguistiche ed espressive della rappresentazione letteraria. Pasolini individua chiaramente il problema della rappresentazione

⁴⁰ Ivi, p. 1357.

dell'alterità, e indica nella “*coscienza sociologica*”,⁴¹ di cui l'autore deve secondo lui essere dotato, l'unico strumento in grado di controbilanciare la deriva ideologica di cui l'espressione linguistica è portatrice.

Nel suo excursus storico-linguistico, Pasolini proietta su Ariosto e Dante la categoria della “*coscienza sociologica*” per mettere in luce non solo l'esistenza di diverse lingue disponibili ad ogni scrittore (lingua della poesia e lingua della prosa in Ariosto; lingua alta e lingua parlata in Dante) ma soprattutto delle corrispondenti strutture culturali (il discorso borghese per il primo; il “*rapporto rivoluzionario*” fra la cultura teologica e la cultura comunale per il secondo): vi legge operazioni di “*mimesis linguistica vissuta*”. Per cui arriva a dichiarare che “*Il discorso che l'Ariosto rivive è quello di se stesso borghese*”.⁴²

Passando ai modelli narrativi ottocenteschi, Pasolini vi vede un’“imitazione vissuta di un personaggio *altro* psicologicamente”, cioè una cooptazione solo sentimentale della diversità all'interno del discorso narrativo. In esso i contenuti socio-politici della diversità si presentano come problema e ne restano esclusi, messi a tacere: hanno bisogno di un altro linguaggio (di “una diversità di parole”). Manzoni – scrive Pasolini – rende più “i pensieri che le parole altrui” e crea “la tradizione italiana del Libero Indiretto naturalistico-romantico, fortemente nominale e fondato sull'imperfetto e sul presente”.⁴³ Invece l'idea di regressione in Verga, nasconde la scissione soggetto/oggetto dietro un'illusoria unità, una supposta organicità o collettività naturalista (“Tutti i passati remoti del Verga sono ‘epici’”).⁴⁴ Pasolini conclude che la “regressione” di specie verghiana, la quale aveva permesso la mimesi gioiosa e vitale dei romanzi

⁴¹ Ivi, p. 1349 (nelle citazioni tutti i corsivi sono dell'Autore).

⁴² Ivi, pp. 1350, 1352.

⁴³ Ivi, p. 1349.

⁴⁴ Ivi, p. 1348.

romani, mostra tutta la sua problematicità. E, a rendere tragico il problema nella contemporaneità, le strutture ideologiche e linguistiche del neocapitalismo tendono a sopprimere persino quei margini di libertà stilistico-espressivi (e morali) che la presenza di diversità linguistiche permetteva. Ecco quindi che la nota tesi pasoliniana sull'omologazione linguistica, nasce per salvaguardare una possibile alterità.⁴⁵ Infatti il saggio pasoliniano non offre soluzioni, ma ha il pregio di mettere a fuoco il problema. Le diverse lingue culturali sono una ricchezza perché esse offrono dei margini di libertà stilistico-espressiva allo scrittore. Nello stesso tempo, il gioco stilistico-espressivo pone il problema del diaframma di alterità che si instaura fra l'identità dello scrittore borghese e l'oggetto della sua rappresentazione nel momento in cui si pone a rappresentare il mondo.

Con una sensibilità di tipo strutturalista (per cui noi non parliamo una lingua ma siamo parlati dalla lingua) Pasolini trova che le forme narrative della lingua letteraria italiana siano fortemente condizionanti. Il senso della riflessione pasoliniana sulla lingua letteraria italiana non è quindi restrittivamente linguistico, ma pone il fatto linguistico all'interno del sistema espressivo necessario allo scrittore. È questo sistema che instaura il problema dell'alterità: un problema insolubile, in quanto i modelli letterari e la stessa lingua italiana sono ideologizzati fin dalla loro costituzione.

Quindi le strutture letterarie della lingua italiana rispecchiano la realtà costituita, il dato di fatto, dell'alterità socioculturale onnipresente (l'alterità borghesia / proletariato che si riflette invariabilmente nella lingua). Con i suoi pronunciamenti artistici Pasolini riesce a mettere in evidenza e a portare al punto di rottura questa alterità, che prende le forme di continui rispecchiamenti, reciproche fascinazioni (il piccoloborghese che nega le sue

⁴⁵ Ivi, p. 1374. "Nel caso che tutta una lingua sia "omologata e modificata" dal linguaggio della tecnica, *si ricreerà presumibilmente in tutta la vita sociale il fenomeno che oggi si verifica solo dentro la fabbrica: l'identificazione della lingua del tecnocrate con la lingua dell'operaio, e la susseguente soppressione del margine di libertà assicurato dai vari livelli linguistici*".

origini popolari; il proletario che diventa piccoloborghese), e di perturbante messa in discussione e repressiva messa a tacere dell'identità multipla, stratificata, ibridata. Quello dell'appartenenza diventa un problema assillante. Pasolini stesso non può negare la sua appartenenza alla cultura borghese, eppure proclama il ripudio della sua identità borghese: che è proprio quello che lo porta alle esperienze vitali delle amicizie e frequentazioni sottoproletarie – genuine, sincere e profondamente umane. Per cui non può esserci sviluppo, evoluzione, maturazione di rapporti davvero rivoluzionari. Ci sarà invece una lotta da continuare e rinnovare, ma tutta all'interno di queste coordinate di alterità.

Acquisita questa chiarezza teorica, l'opera pasoliniana si avvia verso sperimentazioni sulla *struttura* dell'opera letteraria, delegando le *narrazioni* al linguaggio della visione, il cinema. E cercando nei viaggi fuori dell'Italia gli spazi, la dimensione e gli idiomi per proseguire il suo discorso sull'Italia.

La funzione “Terzo Mondo”

Da questo momento Pasolini inizia a costruire una nuova modalità di rappresentazione alternativa, la cui fonte di ispirazione è indubbiamente un allargamento d'orizzonte rispetto al mondo italiano. La scrittura di *Rital e raton* è stata preceduta da una serie di viaggi nei paesi extraeuropei e postcoloniali. Il viaggio in India, fatto nelle prime settimane del 1961 in compagnia di Alberto Moravia e di Elsa Morante, segna un'esperienza la cui importanza è messa in evidenza dal nostro discorso sulla rappresentazione letteraria. È il momento in cui la “narrativa” di Pasolini diventa concettuale, cioè inizia a riflettere su se stessa e porta alla luce il suo ganglio più intimo: il problema dell'Altro. La necessità dello sguardo sull'Altro, come abbiamo notato, emerge in *Alì dagli occhi azzurri*, che con le tre sceneggiature complete (*Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*) testimonia dell'esigenza pasoliniana di una fisicità dello sguardo.

Che l'emersione della questione dell'alterità sia scatenata da un viaggio o cercata in un viaggio non ci sorprende. Conclusasi l'esplorazione del mondo giovanile delle borgate romane, Pasolini sente il bisogno di conoscere l'orizzonte più ampio del mondo, soprattutto perché si trattava di un mondo che muoveva i primi passi nell'epoca del postcolonialismo, e questo lo interessava per capire la condizione dei popoli colonizzati nella recente indipendenza politica. Ma a dire il vero queste tematiche postcoloniali non erano il suo interesse principale. In questa fase Pasolini non sembra conoscere o considerare il pensiero di Franz Fanon (*Peau noire, masques blancs* è del 1952 e *Les Damnés de la Terre* esce proprio nel 1961 con la prefazione di Sartre), anche perché egli è interessato più a quanto del passato antropologico permane nel presente dei popoli extraeuropei, che non alla prospettiva di emancipazione e al processo di modernizzazione che lui giudica inevitabilmente neocolonialista. “Del resto tutto il ‘Terzo Mondo’

[ivi compreso il Sud italiano], che è un mondo contadino classico e piccolo-borghese, oggi si presenta come un mondo del futuro, non del passato”. “Popolazioni ex schiave, sottoproletari agricoli, tribù sono spinte verso una sorta di sintesi, *in un rapporto scandalosamente dialettico* con la razionalità dei paesi industrializzati e col marxismo”.⁴⁶ Tra l'altro nel documentario *La rabbia* (1963) la lotta per l'indipendenza dell'Algeria e le altre lotte postcoloniali, sono sentite da Pasolini come l'ottenimento di una libertà al prezzo di rinnovate guerre e atrocità, in sintonia con la minacciosa “Nuova Preistoria” (“Non si può gridare Viva la libertà, se non si grida con amore Viva la libertà”).

Impulso al viaggio fu quello legato all'originale primitivismo e antropologismo pasoliniano, che lo portava a cercare e ritrovare ora in altri popoli ciò che egli aveva conosciuto e ricordava nella cultura contadina e popolare italiana e che ai suoi occhi stava diventando non solo un ricordo ma un patrimonio antropologicamente perduto.

Il “Terzo Mondo” è lo spazio metaforico che dà chiarimento al discorso. E il discorso è gestito esclusivamente dallo sguardo dello scrittore che segnala la persistenza di una alterità oggettuale: “lo sguardo di uno scrittore ha i suoi diritti, specie se quello scrittore non ha paura di essere contagiato dalla letteratura, come un indiano da poveri esseri umani di un'altra casta”.⁴⁷

L'odore dell'India (1961) è il resoconto di un'uscita dal proprio mondo e di un porsi di fronte ad un altro: la voce di uno scrittore che esprime esperienze nuove all'interno di strutture di discorso che non riesce ancora a modificare. È ancora un libro “orientalista” perché usa modalità di rappresentazione dell'India di tipo coloniale e le usa in quanto

⁴⁶ *Diario linguistico*, “Rinascita”, XXII, n. 10, 6 marzo 1965, ora in *Empirismo eretico* (1972), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, p. 1302 (corsivo dell'Autore).

⁴⁷ *Rital e raton* (1965), pp. 872-3.

rispecchiamento dell'occidente nell'oriente.⁴⁸ Ma, detto questo, bisogna riconoscere che lo sguardo tutto di superficie di Pasolini è anche programmatico: è il segnale di una ricerca più sul senso di una autorappresentazione culturale che sulla descrizione di un'altra cultura. Infatti, l'approccio di Pasolini è improntato ad una "ignoranza" del passato e della cultura del paese che sta visitando, e ad un forte interesse per il presente, per la società, per la politica (l'evoluzione postcoloniale di Nehru) – contrariamente al suo compagno di viaggio Moravia, meglio informato.

Io non so bene cosa sia la religione indiana: leggete gli articoli del mio meraviglioso compagno di viaggio, di Moravia, che si è documentato alla perfezione, e, dotato di una maggiore capacità di sintesi di me, ha sull'argomento idee molto chiare e fondate.⁴⁹

Questo approccio, se da un lato ha a che fare con una certa presunzione eurocentrica di possedere già tutti gli strumenti per "sapere", dall'altro è caratteristico del metodo pasoliniano di una conoscenza tutta visiva delle cose, i colori, gli odori, le persone, una voracità per l'incontro in primo piano e in presa diretta. Quel procedimento che in *Rital e raton* definisce lo "sguardo dello scrittore" di fronte all'alterità.

Le cose mi colpivano ancora con violenza inaudita: cariche di interrogativi, e, come dire, di potenza espressiva. [...] tutto mi si riverberava nella cornea, imprimendosi con tale violenza da scalfirla.⁵⁰

Questa bruciante recettività ottica è anche voracità nei confronti dell'alterità

⁴⁸ Edward Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Bollati Boringhieri, Torino 1991. Il testo pasoliniano è stato analizzato in questo senso da Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

⁴⁹ *L'odore dell'India* (1961), in *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 1218.

⁵⁰ *Ivi*, p. 1260.

del reale. Questa voracità non si discosta dall'atteggiamento di tanti scrittori/viaggiatori coloniali. La novità è che Pasolini è scrittore/viaggiatore che ribalta l'esotico nel domestico, cioè si muove costantemente nel raffrontare l'Altro che è esotico con l'Altro che è domestico. Lo fa con il procedimento, arbitrario ma fecondo, di cogliere analogie e diversità dei sistemi culturali. In questo modo evita il rischio che si corre molto facilmente, anche in sede critica, quando si fanno discorsi postcoloniali *sulla pelle* di chi il colonialismo ha subito, instaurando ancora una volta una relazione neocoloniale: Pasolini inizia invece un discorso di tipo postcoloniale *sulla pelle* dell'Italia. Il suo è uno sguardo che si posa sul mondo e ritorna sull'Italia, registra le diversità esotiche e coglie anche le somiglianze. Come fa nel documentario *Le mura di Sana'a* (1970), con l'accostamento inaspettato di immagini: l'improvviso stacco sulla città umbra di Orte mette a confronto il degrado postcoloniale del "Terzo Mondo" con il degrado neocapitalista italiano della speculazione edilizia. In *L'odore dell'India*, Pasolini riconosce delle consonanze: per esempio nell'esecuzione di un rito antico, guidato dalle donne, un "fare il sacro" che conobbe fra i contadini friulani.⁵¹ Oppure, nelle pagine dell'incontro con Muti Lal a teatro, la consonanza fra la borghesia indiana con i parametri a lui noti della borghesia italiana.

Questa operazione di confronto critico, rispecchiamento e metaforizzazione lavora su elementi visivi piuttosto superficiali. L'attacco del brano ha un tono di coloniale sufficienza ("In realtà un paese come l'India, intellettualmente, è facile possederlo"). Segue poi un confronto con il noto (la borghesia italiana) che è in realtà un rispecchiamento ("Certo, noi italiani abbiamo presente un modulo vagante [*sic*] prossimo a quello indiano, se pensiamo alla nostra borghesia meridionale. [...] Tuttavia, nella borghesia indiana c'è qualcosa di terribilmente incerto, che dà un senso di pietà e

⁵¹ Ivi, p. 1215.

paura”). Infine si costituisce il *mirage* che avvicina il borghese ai personaggi della rappresentazione teatrale a cui gli è capitato di assistere, senza curarsi di capire le stilizzazioni del teatro locale (“un certo tipo di borghese indiano”, “massiccio, corpulento, coi capelli che sarebbero bellissimi, come quelli di quasi tutti gli indiani, se un barbiere benpensante non glieli avesse resi simili a due ali di corvo spezzate sulla nuca spelacchiata”).⁵²

L’aspetto interessante del terzomondismo di Pasolini, che come s’è visto resta tuttavia intriso di primitivismo, è da vedere in ciò che esso modifica nel posizionamento dello scrittore. Lo scrittore si fa mediatore di un rapporto di reciprocità e rispecchiabilità fra sistemi culturali diversi e lontani. La sua presenza in quanto artista tende a ridefinire le gerarchie culturali. Alterità non equivale necessariamente a inferiorità, ma apre la possibilità ad una negoziazione paritaria, a uno scambio di saperi. Come, nonostante l’impianto primitivista, traspare nella sceneggiatura non realizzata *Il padre selvaggio* (1963), dove il professore europeo deve mettersi in discussione e confrontarsi con le culture africane dei suoi giovani liceali.

⁵² Ivi, pp. 1243-1246.

La sessualità come dono

È giunto il momento di affrontare quali implicazioni abbia il tema della sessualità in Pasolini sulle problematiche della rappresentazione fin qui messe in evidenza e, in particolare, sulla costruzione pasoliniana di una rappresentazione alternativa. Pasolini trae da Brancati la possibilità di sviluppare un discorso sulla sessualità come discorso critico e antagonista nei riguardi della società. Questo avviene, progressivamente, a partire da *Teorema* (romanzo e film) e poi nel crescendo provocatorio e scandalistico della sua filmografia. Il dibattito sui concetti di individualità e di alterità ha messo in evidenza che il sessuale è orizzonte di tematizzazione dell'intero sociale, e campo di azione delle dinamiche di desiderio e diversità.⁵³ Si tratta di una nuova condizione, che contrasta con quella presupposta dal razionalismo kantiano, alla base dell'ideologia borghese, che concepisce l'uomo come animale economico e presuppone che gli individui, in nome dell'appartenenza preventiva ad un'Umanità astratta ed universale, possano mantenere la propria dignità di soggetti solo in una determinata logica mercantile della reciprocità, ossia nell'eguaglianza quantitativa dello scambio di merci. L'alternativa allo scambio di merci è lo scambio di doni. "Lo spazio che lo scambio dei doni dispone è quello del costituirsi di una collettività determinata (dal dono stesso), e dalla possibilità del soggetto stesso a individuarsi come tale in quanto appartenente ad essa, a partire da

⁵³ Secondo Dagradi, la sessualità è "luogo politico di problematizzazione delle forme determinate della produzione desiderante: messa in gioco di ogni idea di totalità/unità (originaria o finale) entro cui pensare la disposizione e il funzionamento delle pratiche del desiderio ed al contempo individuazione della categoria della molteplicità e, quindi, della differenza come campo di esperienza del sessuale stesso". (Sergio Dagradi, *IndiviDuo. Riflessioni attorno alle dinamiche individualità-alterità nel dibattito filosofico contemporaneo sulla sessualità*, in "Cenobio", LVI, aprile-giugno 2007, p. 156). Sull'utopia del dono come chiave dei rapporti antiutilitari tra le persone e come ricerca di nuove forme democratiche Alfredo Salsano, *Il dono nel mondo dell'utile*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

un'esperienza che è primariamente di tipo qualitativo". Nel dono il soggetto "si dis-pone all'altro: non si cela ma è (il) presente. E nell'accoglierlo ci si apre all'altro da sé. [...] Nel gioco del dono io mi avvicino al sacrificio della mia identità, la pongo nelle mani di colui o colei che riceve il dono, la 'consumo per l'altro' nell'immaginare, nel proiettare avanti a me la possibilità di una diversa identità che mi è tornata attraverso l'altro/a". Il dono si sottrae agli sguardi, e costituisce rottura di ogni sguardo reificante, apre al possibile, e chiama alla responsabilità degli attori del dono su come vivere questa esperienza: il dono "nel chiamare a questa responsabilità, come responsabilità anzitutto morale, alla responsabilità del possibile, li fa soggetti".⁵⁴

Abbiamo interpretato la scrittura di Pasolini come ricerca di forme amoroze, e notato come nell'autodifesa dopo le critiche a *Ragazzi di vita*, egli mettesse in causa e in primo piano la particolare tendenza del suo eros. Motore della scrittura è dunque il rapporto fra un soggetto desiderante e un oggetto desiderato che resta non posseduto a causa di, e grazie alla sua diversità, salvaguardata dalla "distanza" che il soggetto desiderante si trova a voler colmare. In questa dinamica la posta in gioco è la sessualità che diventa il concretizzarsi corporeo di una forma amorosa che si dà come dono.

Un esempio di questa dinamica è *Teorema*, dove il discorso sull'alterità è sviluppato nel contrasto fra i personaggi borghesi e un corpo trascendente, quello del Visitatore di cui si assiste all'epifania. Ma a questo proposito è importante notare che non si tratta solo di un contrasto negativo e sterile (cioè come lo esprime Siti⁵⁵): anche se distruttivo, o meglio de-costruttivo, il

⁵⁴ Sergio Dagradi, *IndiviDuo*, pp. 146, 147, 148. Nel capitolo su Sciascia metteremo in evidenza la figura dell'"occhio del mondo" e il suo "sguardo reificante".

⁵⁵ "L'irruzione del sacro sta alla borghesia come l'Apparizione della Borghesia sta all'impotenza della scrittura. [...] Pasolini celebra, in questo romanzo, una duplice perdita: la perdita della familiarità con l'eroticismo sottoproletario, che d'ora in poi sarà filtrato dalla violenza sadica o masochista, e la perdita del proprio stesso essere borghese, troppe volte

contrasto dà luogo a un contatto generativo. Il corpo trascendente è un corpo sessuato che si mette in comunicazione con le diverse individualità (chiuse ognuna nella propria malattia) attraverso la sessualità, e il trauma che ne deriva è forse una guarigione dalla malattia borghese. La sessualità è anzi un dono che spontaneamente il Visitatore elargisce a tutti. E la sessualità è dunque elemento di individualizzazione, e canale di dialogo attraverso le diversità più distanti, come quella del corpo borghese e del corpo trascendente. Il tema del dono è espresso esplicitamente dai gesti del Visitatore, ed è ribadito – è anzi letteralmente una *imitatio* – dal gesto conclusivo del Padre che, appunto, dona la fabbrica ai suoi operai. La dinamica del dono è ciò che Pasolini vuole mostrare, come prassi di interrelazione fra individualità e classi diverse e distanti che si incontrano nel sesso. Ma la dinamica del dono, in un'ottica politico-economica, è scandalosa: infatti essa è messa in questione dalle parole dell'intervistatore che concludono la narrazione (“Inchiesta sulla donazione della fabbrica”):

“Egli ha donato a voi operai la sua fabbrica: ora ne siete i proprietari: ma non vi umilia il fatto di avere ricevuto questa donazione?”

.....

“Non avreste preferito ottenere il vostro diritto al potere sulla fabbrica attraverso un'azione dovuta a voi stessi?”⁵⁶

L'autoanalisi pasoliniana si concentra sulla sessualità proprio per constatare la distruzione della dinamica gioiosa, vitale del dono – dal momento che è vincente il mercantilismo del neocapitalismo. Il sesso è solo ripetizione, non comunicazione, è oggetto e cosa. Già in *Le belle bandiere* (1963) questo pensiero è compiuto: “Piano piano le migliaia di gesti sacri, / [...] / piano

ripudiato per poterne sfruttare la normalità romanzesca” (Walter Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, p. CXXXV).

⁵⁶ *Teorema* (1968), *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 1050.

piano / sono divenuti monumenti di pietra”.⁵⁷ In *La Divina Mimesis* quei “monumenti di pietra”, attraverso la ripetizione, costituiscono il paesaggio di un’ossessione che diventa “significato” autoreferenziale di un sentimento mutante, il dono che è diventato feticcio.

“È una tenia. E tu lo sai. La ripetizione di un sentimento si fa ossessione. E l’ossessione trasforma il sentimento...” Sorrise, prendendo in giro il proprio tono didascalico, e precisando umilmente: “Come la ripetizione di una parola nelle litanie... Ripetizione ch’è perdita di significato; e perdita di significato ch’è significato... Esaltante... Ah, ah, ah!”⁵⁸

Che è citazione parodica di ciò che Barthes dice di Sade: Sade “logothète”, fondatore (con Fourier e Loyola) di un linguaggio teatralizzato, cioè reso illimitato, in cui i significati sono svuotati a favore dei significanti i quali drammatizzano e organizzano la disseminazione del vuoto semantico (questo processo di disseminazione è il *foutre* sadiano).⁵⁹ Pasolini usa l’analisi strutturalista del linguaggio. Ma non se ne accontenta: perché a lui interessano le valenze morali e vitali del fenomeno. Quindi l’affermazione ironica del Pasolini-Virgilio, vuole mettere in evidenza una situazione paradossale, in cui il *foutre*, la disseminazione del vuoto semantico, è nello stesso tempo, sempre e ancora, possibilità di scambio, anche se sado-masochistico; dietro ad esso perdura vitalmente la dinamica del dono, per quanto esso sia stravolto dal contesto: dono delicato e fragile, impossibile e

⁵⁷ *Le belle bandiere* (1963), in *Poesia in forma di rosa, Tutte le poesie*, vol. I, p. 1179.

⁵⁸ *La Divina Mimesis* (1975), *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 1085.

⁵⁹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1970: “‘Qu’est-ce que théâtraliser?’: ‘c’est illimiter le langage’”. Pasolini rende filmica l’immagine dei “monumenti di pietra” nel finale della *Visione del Merda*, l’Appunto 73 di *Petrolio*, quando Roma assume l’aspetto di un ammasso di organi sessuali e i suoi monumenti sono trasfigurati in feticci sessuali. Che a mio avviso è parodia della scena iniziale di *La dolce vita* di Fellini in cui l’elicottero sorvola la Città Eterna trasportando una gigantesca statua di Cristo.

“adorabile”.⁶⁰ È vero che il mondo per l’ultimo Pasolini è perversione, in quanto mondo neocapitalistico in cui l’individuo e la sua sessualità (cioè come abbiamo visto la comunicazione con l’altro) s’è degradata nel semplice uso sessuale immaturo ed esibizionistico: negli Appunti da 6quater a 19 di *Petrolio* l’accumulo di gesti masturbatori che procurano a Carlo il piacere sono atti compiuti nell’inevitabilità della narrazione, senza alcun travaglio o giudizio morale. La nostra analisi spiega da dove nascono e che senso hanno alcune situazioni e figure presenti nel vasto progetto narrativo rimasto purtroppo incompiuto che è *Petrolio*: la rappresentazione della realtà non può che essere rappresentazione di un’alterità alienata, la quale mantiene, nonostante tutto, una valenza positiva nella vitalità del corpo e nel mistero che lo circonda.

Il mistero della vita dei padri è nella loro esistenza. Ci sono delle cose – anche le più astratte o spirituali – che si vivono *solo attraverso il corpo*.
Vissute attraverso un altro corpo non sono più le stesse.⁶¹

Nella meta-storia pasoliniana l’oppressione dei corpi (la loro non “esistenza”) ha interrotto la comunicazione della conoscenza dei padri ai figli, conoscenza che riguarda le cose vissute “*solo attraverso il corpo*” (Pasolini lo sottolinea col corsivo) le quali assommano anche le cose più

⁶⁰ Per il senso dell’aggettivo “adorabile” si veda anche: “Le persone più adorabili sono quelle che non sanno di avere dei diritti” (*Intervento al congresso del Partito radicale*, in *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 1976, p. 186). Interpreto come dono pedagogico “ai giovani del PCI” la visione in anteprima di *Salò* che Pasolini organizzò per il gruppo della rivista “Roma giovani” (di cui facevano parte i giovani Walter Veltroni, Ferdinando Adornato, Giorgio Mele, Marco Magnani, Fabrizio Barca). Inoltre nel giugno 1975, Pasolini appoggia la candidatura di Gianni Borgna alle amministrative di Roma con un appello a votare Pci — “il paese pulito nel paese sporco...” — pubblicato sull’“Unità”, dopo che la nomenclatura del partito aveva seguito con sospetto il dialogo tra i giovani e lo scrittore (Aldo Cazzullo, *Veltroni e la controinchiesta su Pasolini*, “La Repubblica”, 20 giugno 2007).

⁶¹ *Petrolio*, Appunto 67 Il fascino del fascismo, *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 1478 (corsivo dell’Autore).

“astratte e spirituali”. Ha interrotto anche la strutturazione dei ruoli di “padre che dà” e di “figlio che riceve”. Resterebbe il libero dono del “corpo” e del “sapere” di cui esso è portatore (sapere del padre e sapere del figlio). Ma ogni qualvolta la vitalità del corpo e il mistero che lo circonda sono negate, il corpo si fa oggetto. Come il corpo di Carlo caduto sulla terrazza, che Carlo stesso osserva con distacco: “corpo di piccolo borghese intellettuale, incapace di offendere e destinato a essere imbelles, a venire punito”, passivo come “i poveri corpicini degli Ebrei a Dachau o a Mauthausen”⁶², mentre Polis e Tetis se ne contendono l’anima dibattendo in un contrasto medievale.⁶³ E poi Carlo si sdoppia, come per naturale partenogenesi, perché la sua individualità, la sua identità sessualmente in progress, i suoi desideri, sono schizofrenici. E ancora, la metamorfosi dettata dal desiderio prosegue e diventa metamorfosi transessuale: “L’amore di Carlo il mite per i giovani del popolo comunisti – che lo trasforma in donna, lo fa loro succube – si rovescia in odio in Carlo del Potere, il quale partecipa (inconsiamente in modo però psicoanaliticamente anomalo) alla strage in funzione anticomunista”⁶⁴. Nell’Appunto 55, Il pratone della Casilina, colpisce – oltre all’exploit letterario della descrizione di una lunga sequenza di rapporti omosessuali, sotto la volta di un cosmo abitato dalla luna e dalla sua “fedele stella del crepuscolo”⁶⁵ – come ogni ragazzo che va con Carlo sia descritto con estrema precisione e delicatezza: ognuno di loro ha una sua personalità di personaggio che interagisce con Carlo e che Carlo

⁶² *Petrolino*, Appunto 2 La prima rosa dell’estate, p. 1170.

⁶³ *Petrolino*, Appunto 3 Introduzione al tema metafisico, pp. 1171-74.

⁶⁴ *Petrolino*, p. 1372.

⁶⁵ *Petrolino*, Appunto 55, p. 1400: “A questo punto, mio lettore, [...] non sorridere dell’accenno al cosmo, fatto con serietà forse un po’ inopportuna, anche se, vorrai ammetterlo, non veramente eccessiva. Il fatto è che non desidero né sorridere né scherzare sulla mia materia. Il sorridere e lo scherzare, distanziandomene, mi sarebbero in realtà di grande aiuto, vista la scabrosità di tale materia – o, meglio, la sua enormità. Ma il cuore di Carlo era puro, pur nella tensione dei suoi nervi: tensione dovuta peraltro a un desiderio sessuale così forte e esclusivo da essere in conclusione tragico”.

può amare, ma solo attraverso l'appetito sessuale masochistico, e può cercare di possedere, ma solo attraverso il possesso dei loro membri virili (intenti a “ottenere quel piacere che ai ragazzi pare tanto importante e a cui non possono resistere”⁶⁶), perché l'inezienza della loro vitalità gli sfugge.

un dono, che presto però gli sarebbe stato sottratto. Il silenzio e l'estraneità di Gustarello facevano sì che Carlo potesse avere un rapporto col suo sesso come se egli non esistesse. Ma l'ansia lo incalzava.⁶⁷

Carlo, che si procura con i soldi le occasioni d'amore, e perciò non può che sottostare all'appetito sessuale che si fa abnorme, è invece solo una “cosa”, un oggetto sessuale, che mantiene la sua individualità esclusivamente nel desiderio masochista di farsi penetrare.

Eccolo là [Erminio], che se ne andava, dopo aver fatto ciò che desiderava, senza che alcun ostacolo si opponesse al suo volere, dopo dunque aver usato Carlo come una cosa.⁶⁸

Il rapporto sado-masochistico che rende Carlo “una cosa” dona ai giovani borgatari una loro soggettività di rappresentazione, evidente nelle precise descrizioni fisiche e caratteriali di ognuno di loro. Per esempio di Sandro: il cui “sorriso gli brillava negli occhi non soltanto con l'aria del ragazzino, ma anche con l'aria del ragazzino che mette in pratica le buone maniere che gli ha insegnato la madre”.⁶⁹

Oggi possiamo leggere in *Petrolino* l'esito a cui giunge la modalità sado-masochistica di rappresentazione dell'identità borghese: solo la

⁶⁶ *Petrolino*, Appunto 55, p. 1345.

⁶⁷ *Petrolino*, Appunto 55, p. 1419.

⁶⁸ *Petrolino*, Appunto 55, p. 1426.

⁶⁹ *Petrolino*, Appunto 55, p. 1401-2.

rappresentazione decostruita e degradata dell'identità borghese lascia spazio alla rappresentazione equa, non paternalistica, non primitivista di soggettività "altre", le quali tuttavia rimangono essenzialisticamente le uniche portatrici di una vitalità integra. Questa impostazione di rappresentazione pone sessualità e corpo come luogo di apertura dell'identità: essi sono "il da definirsi, da affermarsi, da darsi sempre di nuovo".⁷⁰

⁷⁰ Sergio Dagradi, *IndiviDuo* cit., p. 155.

Il nuovo ultimo Pasolini: in cammino dalla “città distrutta”
alla “città che deve essere ancora costruita”

Con il lavoro di riflessione degli anni 1958-1965 Pasolini ha messo a fuoco il suo impianto di riferimento. Ha analizzato il sistema culturale nel quale si trovava ad operare, il suo ruolo in quanto individuo e autore, lo strumento linguistico da adoperare. Ma ha considerato queste strutture non nella loro presunta fissità o neutralità: ha posto anzi in primo piano la dinamica, l'interazione, il condizionamento fra di esse, e il loro condizionamento sullo scrittore.

La sua analisi metteva in evidenza che lo scrittore, portatore di un retaggio culturale che Pasolini definiva borghese era sottoposto ad una tale pressione dal sistema culturale che lo esprimeva da rendergli impossibile la sua vocazione o missione, cioè la scrittura. Agli occhi di Pasolini era insolubile il problema artistico fondamentale, quello della rappresentazione, cioè il rapporto fra il soggetto e il mondo. Tutto ciò che lo scrittore (borghese / sperimentale) produceva, era segnato dal vizio della costruzione di una Alterità.

Il “nuovo” che il decennio produceva in Italia (il Gruppo 63 in letteratura, la contestazione studentesca nella vita culturale del Paese) non dava risposta al problema sollevato da Pasolini, cioè come uscire da questa dinamica alienante dell'istituzione dell'Alterità: in modi diversi, cavalcavano il nuovo, così come richiesto dallo sviluppo del neocapitalismo, ed erano una sua accettazione in nome, ancora una volta, del valore della “modernità”.

Questa lucidità porta Pasolini ad avere quell'atteggiamento che definirei pubblicamente disperante ma non mai pubblicamente disperato che caratterizza il periodo del '68 e dei primi anni '70. Furono anni in cui l'urgenza delle questioni e la necessità di schieramento indussero Pasolini a

intensificare il lavoro di posizionamento e a investire molto sulle sue prese di posizione (col rischio di giocare molto, forse troppo, sul piano della polemica giornalistica): le sue prese di posizione più famose, come quella contro gli studenti, sono essenzialmente delle affermazioni di una voce solitaria che lotta per il suo senso di appartenenza, che non vuole lasciarsi appropriare dalle opposte forze politico-culturali in campo (borghesia conservatrice/riformista e contestazione extraparlamentare) e che non vuole essere omologata dalla voracità dei mezzi di comunicazione. Occorre ricordare che storicamente sono gli anni caratterizzati da forti spinte innovative e da terribili contropunte reazionarie (la strategia della tensione e le stragi, il terrorismo e gli attentati e i sequestri di personalità pubbliche; ma anche le rapine e i sequestri privi di matrice politica): una violenza che arriva a colpire anche chi di solito ne resta immune, come gli esponenti della cultura. Ricordiamo il sequestro e la violenza subiti da Franca Rame nel marzo del 1973, e lo stesso assassinio di Pasolini nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1975.

Nonostante tutto ciò, la posizione di Pasolini non risulta mai epigonale – come invece traspare nelle interpretazioni che, amplificando certi suoi spunti decadenti (per esempio il tema della morte⁷¹), lo vogliono, un po' stoltamente, votato al martirio.

Al contrario, come abbiamo visto, egli lavora su diversi piani che si possono così ricapitolare:

- l'inclusione del *mondo* (già in *Rital e raton* l'ambiente è Parigi e i protagonisti sono figure di migranti) con i ritrovamenti e i confronti operati

⁷¹ L'“estetismo funebre” che egli stesso si riconosce (in *Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*, “Corriere della Sera”, 8 ottobre 1975, ora in *Lettere luterane*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999), e che ispira, tra l'altro, la sua concezione del montaggio cinematografico come completamento dell'azione e passaggio al passato: “la morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita” (*Osservazioni sul piano-sequenza* [1967], in *Empirismo eretico*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, p. 1560).

sugli elementi tratti da altre culture – ritrovamenti “antropologici” e non immuni dal gusto primitivista.

- l’attività cinematografica, attraverso crisi e ripensamenti (*Abiura della Trilogia della vita*, 1975), come altra via espressiva nel lavoro di oggettivazione della realtà,

- l’elaborazione di una nuova possibilità narrativa, di cui sono testimonianza *La Divina Mimesis*, che è davvero l’esibizione di una forma-progetto, e *Petrolio*, che è invece un’opera rimasta tragicamente incompiuta ma che doveva farsi (seppure nella “forma-progetto” sottolineata da Carla Benedetti). Ad essi aggiungo il bellissimo incipit di trattato pedagogico che è *Gennariello*, nelle postume *Lettere luterane*.

La Divina Mimesis è un gesto importante nel senso di una progettualità dell’opera, e anche come risposta al problema di cui abbiamo parlato della possibilità stessa di fare arte. Dal punto di vista del posizionamento d’autore, Pasolini usa la parafrasi dantesca per porsi (ancora e sempre) all’interno della tradizione letteraria italiana, ufficialmente, e come figura inattuale di poeta-vate, di chi, escluso ed esiliato dalla *communitas*, vede e sa. Al problema della rappresentazione della realtà, Pasolini risponde con l’oggettivazione narrativa del soggetto che diventa *tutta* la realtà. Questa intuizione è già presente in *Le belle bandiere* (“Tutto il mondo è il mio corpo insepolto”).⁷² *La Divina Mimesis* la sviluppa completamente: protagonista è il soggetto, la sua solitudine e la sua coscienza scissa nel rapporto con il mondo (“Solo io, segnato da un confine: sproporzione, incredibile, tra questo piccolo me e tutto il resto del mondo!”).⁷³

Naturalmente il soggetto si riconosce nelle tre fiere, bestiario pasoliniano che tocca le questioni che abbiamo man mano messo in luce: la vita del sentimento e l’appartenenza (“come una madre-ragazzo, come una chiesa-

⁷² *Le belle bandiere* (1963), p. 1177.

⁷³ *La Divina Mimesis* (1975), pp. 1087-88.

ragazzo”, la “Lonza”), la soggettività che prevarica la realtà (“L’idea di sé non ha ragione: e quando si esprime distrugge la realtà, perché la divora”, il “Leone”); la macerazione del corpo nella “mistica” del sesso (“la ‘Lupa’ dalla mistica magrezza – con la carne divorata dall’abiezione della carne”): tutti questi sono impedimenti a essere scrittore (“perché questa bestia può finire col togliermi la forza e la volontà di esprimermi. E non posso sopportare nemmeno l’idea di non essere più uno scrittore”).⁷⁴

Dal momento che tutti i personaggi sono il soggetto, siamo di fronte a una multipla autorappresentazione pasoliniana, che si fa del tutto esplicita nel rapporto fra l’io pellegrino, bloccato dalla solitudine, e l’io poeta-guida, in cammino come l’eroe virgiliano dalla “città distrutta” alla “città che deve essere ancora costruita”,⁷⁵ quindi in mezzo al deserto (è la stessa immagine di *Teorema*: la scena finale del film, e l’epilogo poetico “Ah, miei piedi nudi, che camminate / sopra la sabbia del deserto!” a conclusione del romanzo). Il personaggio Pasolini-Virgilio trasforma il mito di Enea nel mito della “divisione nella coscienza”. Ma si pone anche come colui che vede e sa, e sarebbe desideroso di comunicare il suo sapere, per quanto inattuale.

Questa disposizione produce un altro testo importante dell’ultimo Pasolini, il “trattatello pedagogico” incompiuto *Gennariello*, confluito nelle *Lettere luterane* (1976).⁷⁶ Si tratta di dono pedagogico (uno “scambio di sapere”) che lo scrittore intende offrire a un giovane, o a una giovane, da lui

⁷⁴ *La Divina Mimesis* (1975), pp. 1079, 1080, 1085.

⁷⁵ *La Divina Mimesis* (1975), p. 1079: “[Il Pasolini-pellegrino è] solo, vinto dai nemici, noioso superstite per gli amici, personaggio estraneo a me stesso, arrancavo verso quella nuova assurda strada, arrampicandomi per quella china come un bambino che non ha più casa, un soldato disperso”; p. 1083: “‘Fui poeta’, aggiunse, rapido, [il Pasolini-Virgilio] quasi ora volesse dettare la sua lapide ‘cantai la divisione nella coscienza, di chi è fuggito dalla sua città distrutta, e va verso una città che deve essere ancora costruita. E, nel dolore della distruzione misto alla speranza della fondazione, esaurisce oscuramente il suo mandato...’”.

⁷⁶ I capitoli iniziali di *Gennariello* sono apparsi su “Il Mondo” dal 6 marzo al 5 giugno 1975, quando Pasolini ne interrompe la scrittura.

chiamati Gennariello o Concettina, perché “io con un napoletano posso semplicemente dire quel che so, perché ho, per il suo sapere, un’idea piena di rispetto quasi mitico, e comunque pieno di allegria e di naturale affetto”.⁷⁷ Quindi l’ultimo Pasolini si pone, nei confronti della gioventù contemporanea (che non siano gli studenti borghesi che lo rifiutano e che lui rifiuta) come un educatore che riceve prioritariamente un “favore”, il dono dell’“attenzione” dei giovani. E il suo discorso educativo, che si basa sulla convinzione che si impari solo in virtù del “linguaggio pedagogico delle cose”, risulta una critica fortissima e scandalosa alle istituzioni (alla scuola, alla repubblica del potere “democristiano e laico”). La misura dello scandalo è data dal fatto che con *Gennariello* Pasolini fa un’operazione di posizionamento al centro del sistema culturale: il suo discorso pedagogico ha l’autorevolezza di chi insegna a sapere e a usare la libertà di giudizio, e si rivolge ai giovani non da una posizione marginale, settoriale (da scrittore, o artista, o omosessuale: cioè da un “ghetto mentale”). E così facendo opera una fortissima presa di posizione contro l’establishment:

fin che il “diverso” vive la sua “diversità” in silenzio, chiuso nel ghetto mentale che gli viene assegnato, tutto va bene: e tutti si sentono gratificati della tolleranza che gli concedono. Ma se appena egli dice una parola sulla propria esperienza di “diverso”, oppure, semplicemente osa pronunciare delle parole “tinte” dal sentimento della sua esperienza di “diverso”, si scatena il linciaggio, come nei più tenebrosi tempi clericofascisti. Lo scherno più volgare, il lazzo più goliardico, l’incomprensione più feroce lo gettano nella degradazione e nella vergogna.⁷⁸

⁷⁷ *Gennariello*, in *Lettere luterane*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 551-552. Il passo prosegue: “Considero anche l’imbroglio uno scambio di sapere. Un giorno mi sono accorto che un napoletano, durante un’effusione di affetto, mi stava sfilando il portafoglio: gliel’ho fatto notare, e il nostro affetto è cresciuto”.

⁷⁸ *Gennariello*, p. 559.

La sua missione pedagogica intende sventare il sorgere di quel “dolore che si ripeteva uguale dagli anni più lontani della vita” e l’instaurarsi di quella “divisione nella coscienza” che interviene a rendere l’individuo “segnato da un confine”, secondo le parole già citate da *La Divina Mimesis*. A Gennariello questo dissidio interno Pasolini lo spiega con l’immagine di una tenda bianca instaurata nell’infanzia a dividere il mondo soggettivo e domestico da tutto il resto, segnato da estraneità, anomalia, inquietudine, menzogna: l’istituzione dell’alterità come perturbante.

La prima immagine della mia vita è una tenda, bianca, trasparente, che pende, credo immobile, da una finestra che dà su un vicolo piuttosto triste e scuro. Quella tenda mi terrorizza e mi angoscia: non come qualcosa di minaccioso o sgradevole, ma come qualcosa di cosmico. [...] Ecco perché ho creduto che tutto il mondo fosse il mondo che quella tenda mi insegnava: ho creduto cioè che tutto il mondo fosse perbene, idealistico, triste e scettico, un po’ volgare: insomma, piccolo-borghese. [...] Ho presto capito, è vero, che oltre al mio, piccolo-borghese, cosmicamente assoluto, c’era anche un altro mondo, anzi c’erano altri mondi. Ma mi è sempre sembrato, per molto tempo, che l’unico mondo vero, valevole, insegnatomi dagli oggetti, dalla realtà fisica, fosse il mio: mentre gli altri mi sembravano estranei, diversi, anomali, inquietanti e privi di verità.⁷⁹

Gennariello obbedisce quindi ad un progetto poetico-educativo forte, che recupera l’esperienza del passato, quasi con un ritorno all’ispirazione delle sue origini (la musa ispiratrice del borgataro) ma nella prospettiva ormai chiarita della questione identitaria, con una *mise en espace* dei ruoli che permette una comunicazione paritaria fra le due figure del maestro e del discepolo, del padre e del figlio.

⁷⁹ *Gennariello*, pp. 566-569.

Gli scritti degli anni '70 non si esauriscono quindi in estremi sperimentalismi progettuali, ma sono sostenuti da un lavoro costruttivo e propositivo a cui Pasolini era impegnato. Il suo progetto era ripercorrere e decostruire lo stesso suo percorso artistico (in questo senso va visto anche il suo impaziente sperimentalismo) in vista di nuovi sviluppi. Questi sviluppi vertevano sul tema fondamentale della rappresentazione e lo hanno portato a riflettere su due linee parallele. La prima è il problema della realtà, con il "romanzo" sull'Italia e sul potere, *Petrolio*, che avrebbe accolto pagine narrative e meta-narrative insieme con pagine documentarie, e che avrebbe visto come protagonista il "corpo" e le sue mutazioni per garantirsi una sopravvivenza vitale (la sessualità). La seconda è la soluzione della Visione, con il recupero di un accentuato dantismo e il posizionamento pedagogico dello scrittore che vede e sa. Un posizionamento pedagogico che non produce solo le grandiose visioni allegoriche di *La Divina Mimesis* e di *Petrolio*, ma anche la rinnovata disponibilità a trovare nei giovani gli interlocutori e gli ascoltatori delle sue parole.

La forza di opposizione della rappresentazione proiettiva pasoliniana sta nel fatto che l'autore rivendica, con una sfida all'establishment, la centralità del suo posizionamento. Da questa posizione centrale e autorevole, l'autore produce e conduce il suo (alternativo) discorso dell'alterità. Esso resta un discorso dell'alterità che, come abbiamo visto, presenta dei margini di ambiguità, perché originato da una costituzione sentimentale primitivista, e in questa misura facilmente strumentalizzabile dal discorso dominante (ne è una prova l'uso dell'immaginario pasoliniano fatto dal sistema della comunicazione). Ma l'operazione pasoliniana si riscatta da questa ambiguità grazie al trattamento operato sulla metafora dell'alterità. Essa, pur essendo "altro da sé" (l'oggetto del desiderio di derivazione primitivista), agisce anche sull'"altro sé", che segna la distanza corporea che il soggetto desiderante deve colmare, anche a prezzo della propria alienazione, proiettandosi verso l'oggetto desiderato.

Leonardo Sciascia

La Sicilia come immagine

Che il personaggio del capitano Bellodi del *Giorno della civetta* (1961) sia stato ispirato a Sciascia da un investigatore reale, l'allora maggiore dei carabinieri Renato Candida, comandante del gruppo di Agrigento nella metà degli anni '50 (e in seguito, nel 1956, autore di un saggio sulla mafia); e che il generale Carlo Alberto Dalla Chiesa, prefetto antimafia, assassinato a Palermo il 3 settembre 1982, possa essersi identificato nel capitano Bellodi; e, ancora, che Sciascia si sia addentrato in questo serrato gioco di specchi fra realtà e finzione narrativa nella polemica giornalistica a pochi giorni dall'assassinio del generale Dalla Chiesa, dimostra – in un modo fin troppo plateale – il nostro assunto che lo scrittore, creando rappresentazioni letterarie, trae dalla realtà e reimmette nella realtà “figure” che non solo diventano parte dell'immaginario collettivo, ma addirittura in certe condizioni si ergono a criteri di lettura del reale. E dimostra anche che di questo Sciascia era del tutto consapevole. Sul “Corriere della Sera” del 19 settembre 1982, fa autocritica riguardo all'eccessiva idealizzazione e alla conseguente poca credibilità del personaggio del capitano Bellodi, e avanza l'ipotesi che proprio quest'eccessiva idealizzazione del protagonista del romanzo abbia indotto la personalità del generale Dalla Chiesa a “riconoscervisi”.

In questo personaggio idealizzato e non credibile Dalla Chiesa invece si riconosceva. Questo era il suo limite. Nobilissimo limite, ma limite. Aveva di sé e dell'avversario immagini letterarie e comunque "arretrate".¹

Troviamo nel concreto dell'ambito italiano, anzi in uno dei gangli più sensibili delle dinamiche socio-politiche italiane, l'attualizzarsi del fatto letterario, il suo divenire modalità di rappresentazione e quindi il suo divenire "politico": la *narrazione* che si fa *nazione*.² La rappresentazione è anche una metafora di identità nazionale nel momento in cui è divenuta immagine in piena visibilità. Ma la piena visibilità della Sicilia come metafora è sempre minacciata dall'*unhomeliness*, dal perturbante, dalla "difficoltà" di essere siciliano che Sciascia portava in sé.³ L'opera di Sciascia è significativa di una scissione che condiziona la narrabilità della realtà italiana, di un senso di alterità interiorizzata che da una parte produce un discorso di opposizione allo status quo, ma che contemporaneamente rischia in ogni momento di irrigidirsi in discorso dell'alterità.

L'evidenza dell'aneddoto sul capitano Bellodi e il generale Dalla Chiesa interessa qui per mettere a fuoco la consapevolezza che Sciascia aveva delle

¹ "Corriere della Sera", 19 settembre 1982: "[Candida] dice, in effetti, quello che io, in autocritica, ho sempre detto: che il capitano [Bellodi] vi è troppo idealizzato, che è un portatore di valori e non un personaggio reale. 'Il boss', dice Candida, 'è personaggio reale, anche il maresciallo che opera accanto a Bellodi è credibile. Bellodi lo è meno'". Ora in *A futura memoria*, in Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano 1987-1991, vol. III, pp. 801-2. Se non specificato altrimenti, le citazioni sono tratte da questa edizione.

² È l'efficace titolo del volume curato da Homi K. Bhabha, *Nation and Narration* (Routledge, London-New York 1990).

³ "Difficoltà" è parola di D.H. Lawrence che parla di mastro don Gesualdo e che Sciascia accoglie con entusiasmo: "Ma egli è siciliano. E qui salta fuori la difficoltà". La difficoltà: non si poteva dir meglio, e con una sola parola (ma è giusto segnalare, tra le cose più acute che siano state scritte su Verga e sulla Sicilia, l'intero saggio di Lawrence). Sicché alla domanda: 'Come si può essere siciliano?' un siciliano può rispondere: 'Con difficoltà' " (*Come si può essere siciliani?*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio, Palermo 1989, p. 13). L'adesione acritica ai parametri di giudizio (coloniali, primitivisti) attraverso cui Lawrence si esprime, segna il limite dell'analisi di Sciascia.

modalità della “rappresentazione” già nel momento in cui, alla fine degli anni '50, si appresta a rendere narrabile una serie di fatti fino a quel momento non narrabili. Ne abbiamo testimonianza in un suo articolo del 1957, *La mafia* (che precede di pochi anni la pubblicazione del *Giorno della civetta*), recensione a due libri appena usciti sull'argomento.⁴

Il Reid, giornalista e per giunta americano, tende a dilatare la materia, in certi punti a romanzarla; per quel che riguarda l'Italia indulge addirittura alla fantasia. Il difetto del Candida è invece quello di perdere di vista, in qualche punto, il suo principale assunto cedendo a una gratuita letteratura, alla descrizione di crimini senza dubbio impressionanti ma non certo “funzionali” per una definizione della mafia.⁵

Sciascia nota che il problema dei due libri sta proprio nelle modalità di rappresentazione: il libro di Reid “ha un avvio da romanzo a dispense”, e il libro di Candida cede a volte a una “gratuita letteratura” la quale lo fa deragliare nel sensazionalismo. E nota anche che queste modalità sono indipendenti, e addirittura più forti, delle intenzioni degli autori. Vediamo allora come ha affrontato Sciascia questo stesso problema.

Il giorno della civetta è la scoperta della “narrabilità romanzesca” delle cose di mafia – come si sa, proprio in questa narrabilità sta la forza civile dell'impegno di Sciascia, in anni in cui nella società italiana il fenomeno mafioso era minimizzato come una anomalia fluida e inafferrabile: “una atmosfera”.⁶ La narrabilità individuata e adottata da Sciascia è *sub specie* di storia gialla, cioè di una struttura letteraria dove i rapporti dei politici con i

⁴ Ed Reid, *La mafia*, Parenti Editore, Firenze 1956 (edizione originale *Mafia*, Signet Books, 1954); Renato Candida, *Questa mafia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1956.

⁵ *La mafia* [1957], in *Pirandello e la Sicilia*, vol. III, p. 1172.

⁶ “E sarà magari, come vuole il Longo, un'atmosfera: ma il fatto è che si tratta di un'atmosfera che spara e che, per di più, spara in determinate direzioni. È un'atmosfera che predilige scaricarsi sotto forma di raffiche di mitra, in direzione dei sindacalisti” (*La mafia* [1957], in *Pirandello e la Sicilia*, vol. III, p. 1171).

mafiosi funzionano molto bene a costituire la trama di oscurità e di mistero, delitto e impunità, che la razionalità e il senso civile dell'investigatore dovrebbero sconfiggere. Ma ciò non avviene, e in questa impossibilità della soluzione razionale sta la "problematicità" del giallo del dopoguerra⁷. Sciascia mette avanti l'intenzionalità del crimine e la presenza di reti di interesse che ne garantiscono l'impunità.⁸ Come si sa, nel giallo sciasciano l'investigatore è sempre sconfitto, eliminato dalla scena con un trasferimento o con la morte. La figura dell'"investigatore" come rappresentazione dell'istanza critico-razionale, illuminista, progressista, è posta a fronteggiare l'oscuro, arcaico e incancellabile gesto violento che nasce da un irriflesso sentire collettivo, in questo caso il sentire mafioso.

Si instaura subito anche in Sciascia – anzi, emerge come precondizione – una contrapposizione: da una parte la società mafiosa siciliana, dall'altra l'investigatore, solo, straniero, esterno (e settentrionale). La modalità di rappresentazione è stabilita in questa polarizzazione a priori. Se ne ha la riprova rileggendo il finale del *Giorno della civetta*, dove il capitano

⁷ Giuseppe Petronio, *Il romanzo poliziesco*, Laterza, Roma-Bari, 1985, p. 59. Cfr. anche Ulrich Schulz-Buschhaus, *I romanzi inquietanti di Leonardo Sciascia*, in "Problemi", n. 71, sett.-dic. 1984; *Nero su giallo. Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco*, a cura di Marcello D'Alessandra e Stefano Salis, La Vita Felice, Milano 2006. Un razionalismo negativo che consuona pienamente con quello di Dürrenmatt, secondo il quale il Caso (*Zufall*) si insinua in tutti gli atti umani: "Un fatto non può 'tornare' come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari" (Friedrich Dürrenmatt, *La promessa. Un requiem per il romanzo-giallo*, Feltrinelli, Milano 1958). E consuona meno con il senso di un assurdo e grottesco collettivo che c'è nella posizione di Gadda: la causa apparente di un delitto è una, ma il fattaccio è sempre "l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello [...] e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata 'ragione del mondo'" (Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Garzanti, Milano 1963, pp. 6 sgg.).

⁸ *A ciascuno il suo* (1966), vol. I, p. 816. "Che un delitto si offra come un quadro i cui elementi materiali e, per così dire, stilistici consentano, se sottilmente reperiti e analizzati una sicura attribuzione, è corollario di tutti quei romanzi polizieschi cui buona parte dell'umanità si abbeverava. Nella realtà le cose stanno però diversamente: e i coefficienti dell'impunità e dell'errore sono alti non perché (o non soltanto, o non sempre) è basso l'intelletto degli inquirenti, ma perché gli elementi che un delitto offre sono di solito assolutamente insufficienti. Un delitto, diciamo, commesso o organizzato da gente che ha tutta la buona volontà di contribuire a tenere alto il coefficiente di impunità".

Bellodi, tornato nella sua Parma, prova, con una sensibilità tipicamente primitivista, un “peso di morte e di ingiustizia, la Sicilia lontana”⁹ e insieme un amore per quella Sicilia. Le modalità dialogiche in cui si trova imbrigliato parlando con gli amici ci interessano per le cadenze ben precise – pregiudizio, con sfumature razzistiche, unito ad attrazione – che a ben vedere sono a tutt’oggi il luogo comune più diffuso quando un italiano del Nord parla del Sud Italia. E persino il capitano Bellodi non riesce ad articolare una risposta in un discorso così impostato. Alla domanda “cos’è questa mafia di cui parlano sempre i giornali” egli cade nel silenzio. Queste pagine di dialogo seguono immediatamente quelle dell’interrogazione parlamentare alla Camera dove il governo insabbia l’inchiesta giudiziaria portata avanti da Bellodi. Un amico parmense chiede a Bellodi com’è la Sicilia, incuriosito dalle notizie di efferati delitti:

Bellodi disse che la Sicilia era incredibile.

“Eh sì, dici bene: incredibile... Ho conosciuto anch’io dei siciliani: straordinari... E ora hanno la loro autonomia, il loro governo... Il governo della lupara, dico io... Incredibile: è la parola che ci vuole.”

Incredibile è anche l’Italia: e bisogna andare in Sicilia per constatare quanto è incredibile l’Italia.

L’argomento viene sviluppato sul tema della passionalità con l’intervento di una donna, Livia:

“Adoro la Sicilia” disse Livia, e si mise tra loro prendendoli a braccetto. [...]

“E gli uomini: sono molto gelosi gli uomini?”

“In un certo modo” disse Bellodi.

“E la mafia: cos’è questa mafia di cui parlano sempre i giornali?”

“Già: cos’è la mafia?” incalzò Brescianelli.

“È molto complicata da spiegare” disse Bellodi “è... incredibile, ecco.”

⁹ *Il giorno della civetta* (1961), vol. I, p. 476.

Da parte degli interlocutori la curiosità è proporzionale all'aspettativa sul tipo di risposta: se la risposta è impostata sul tema stereotipo della passionalità o della crimosità meridionali l'attenzione resta viva. Se, come vorrebbe Bellodi, la risposta tenta di affrontare la complessità delle questioni, l'attenzione degli interlocutori svanisce, ogni risposta è inefficace. In questa dinamica dialogica i personaggi borghesi non fanno altro che trastullarsi con immagini esotico-primitivistiche (vedi il capitolo su Carlo Levi) fra le quali stanno quelle costruite sul Sud Italia (vedi il capitolo su Brancati). E si noti come l'industria culturale sia pronta a fornire prodotti di rapido consumo per alimentare questo immaginario: il jazz nero, Guttuso, Picasso, il gallismo siciliano, il delitto d'onore qui citati – a cui bisogna aggiungere i film che su questi temi venivano prodotti negli anni '50-'60 e che Sciascia seguiva con attenzione.¹⁰ Nel salotto di casa

trovarono la sorella di Livia e due altre ragazze distese su un tappeto davanti al fuoco: i bicchieri a lato e il funerale al Vieux Colombier, New Orleans, che batteva ossessivo sul giradischi. Anche loro adoravano la Sicilia. Abbrivirono deliziosamente dei coltelli che, secondo loro, la gelosia faceva lampeggiare. Compiansero le donne siciliane e un po' le invidiarono. Il rosso del sangue diventò il rosso di Guttuso. Il gallo di Picasso, che faceva da copertina al Bell'Antonio di Brancati, dissero delizioso emblema della Sicilia. Di nuovo abbrivirono pensando alla mafia; e chiesero spiegazioni, racconti delle terribili cose che, certamente, il capitano aveva visto.¹¹

L'autocritica sul personaggio del capitano Bellodi riportata all'inizio ("che il capitano vi è troppo idealizzato, che è un portatore di valori e non un

¹⁰ Su Visconti, Zampa, Rossellini, Germi, Bolognini, Lattuada, Rosi si vedano le sue note di commento in *La Sicilia nel cinema* (1963) in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Adelphi, Milano 1991, pp. 265-287.

¹¹ *Il giorno della civetta* (1961), vol. I, pp. 478-80.

personaggio reale”) si riferisce proprio all’insoddisfazione di Sciascia riguardo a questo tipo di impostazione dialogica – verosimile ma inefficace. L’autore non può fare altro che intervenire per mezzo della voce narrante, non con la voce del personaggio, per riequilibrare il discorso con un’affermazione spiazzante, *dislocante*, in quanto ha in sé l’idea di uno spostamento nello spazio geografico che comporta un cambiamento delle modalità discorsive: “Incredibile è anche l’Italia: e bisogna andare in Sicilia per constatare quanto è incredibile l’Italia”.

Questa insoddisfazione per la polarizzazione della rappresentazione fra Nord e Sud dell’Italia è lo spiraglio attraverso il quale possiamo scorgere quali sono state le problematiche che Sciascia si è trovato ad affrontare. Vedremo ora che il suo secondo romanzo, *Il Consiglio d’Egitto*, è una lucidissima tematizzazione della rappresentazione: una tematizzazione da cui emerge l’esistenza di fatti irrepresentabili legati all’agire sociale. Sulla base di questa intuizione, la conclusione del romanzo è affidata, come vedremo, all’apparizione di una figura spettrale che lega insieme per Sciascia il tema della violenza nella società e la questione della pena di morte.

L'occhio del mondo – la visione dello spettro

In *Pirandello e il pirandellismo* (1953) il mondo di Pirandello (e su Pirandello occorrerà tornare più specificamente in seguito) porta Sciascia a creare un'immagine di grande forza e suggestione che ci aiuta ad individuare un nucleo di novità nella sua scrittura: l'occhio sociale che, imponendo il suo sguardo sulla realtà, rende ogni cosa mera sembianza, e costruisce l'alterità.

La tragedia è nel vivere, per questi uomini, non nel morire. È nel vivere giorno per giorno nell'occhio della gente. L'occhio del mondo, come a Girgenti si dice. Un immenso occhio vitreo, senza la carità delle ciglia – aperto, avido: e l'immagine che entra dentro quest'occhio si scompone, trova un delirante gioco di specchi, un mostruoso gioco di deformazioni e di fughe.¹²

Quest'occhio vitreo e immenso, “senza la carità delle ciglia”, è inquietante e avido di immagini, le quali però non vanno a costituire una visione, ma una mistificazione. È un occhio della società rivolto innanzitutto sulla società stessa. Ma è anche l'occhio esterno dello straniero, del viaggiatore: che può essere del colonizzatore o del migrante, produttore di *images* e *mirages*.

Nel *Consiglio d'Egitto* (1963), il tema della produzione di immagini fittizie è centrale. In una doppia prospettiva: la prima, esplicita, è quella del mondo politico della Palermo di fine '700, galvanizzato dal mito delle origini, il quale produce un suo orientalismo arabo¹³; la seconda, implicita

¹² *Pirandello e il pirandellismo*, vol. III, p. 1036.

¹³ Come analisi del romanzo in rapporto alla storiografia dell'“arabica impostura” del Vella è interessante il saggio di Camilla Maria Cederna, *Imposture littéraire et stratégies politiques. Le Conseil d'Égypte des Lumières siciliennes à Leonardo Sciascia*, Champion, Paris 1999.

nel romanzo, è la prospettiva dell'Europa che costruisce il suo Sud, la sua Sicilia orientalizzata sulla base di osservazioni e rappresentazioni parziali di una realtà complessa. Com'è noto, Sciascia racconta una settecentesca storia vera, l'"arabica impostura" dell'abate maltese Giuseppe Vella, cioè la sua costruzione di falsi documenti arabi funzionali al discorso del potere a Palermo, nelle tensioni fra potere feudale e corona borbonica; e immagina anche che questa operazione di rappresentazione fittizia e falsa sia osservata e rivelata da uno sguardo esterno, l'occhio dell'orientalista viennese Joseph Hager, chiamato a Palermo dagli avversari del Vella per smascherare la sua arabica impostura. Snodo centrale del romanzo è l'avvicinamento e infine la sovrapposizione delle due figure destabilizzanti, l'impostore Vella e l'illuminista rivoluzionario Di Blasi, accomunati dal carcere e dalla rovina. Nella scena finale del romanzo, la decapitazione pubblica di Di Blasi è osservata dall'occhio muto e vorace dell'orientalista austriaco.

Tra quei gruppi sparuti di persone laide e cenciose, ben vestito, roseo e pettinato spiccava il dottor Hager. "Questa gente vuol sapere tutto, vedere tutto: ma finisce col non vedere le cose essenziali, le cose che veramente contano... Racconterà nel suo diario la mia decapitazione, ma non scriverà una parola sulle ragioni per cui mi stanno decapitando." Ricordò il giorno di primavera in cui a Monreale avevano accompagnato quel Goethe: un uomo che si commuoveva su un coccio di Selinunte, su una moneta di Siracusa; ed era rimasto impassibile, quasi infastidito, a Monreale.¹⁴

L'occhio indagatore e giudicante, in quanto estraneo ed esterno, opera uno sfaglio dei piani di significato, uno spossamento violento del soggetto. L'occhio vitreo si pone davanti al soggetto, reso impotente, nel momento della morte sul patibolo. Come lo rappresenta Sciascia, è lo sguardo borghese del "colonizzatore" in una terra che è talmente ricca e complessa

¹⁴ *Il Consiglio d'Egitto*, vol. I, p. 640.

da non prestarsi al discorso coloniale attuato nel resto del mondo extraeuropeo, in nome di “cultura e civiltà”. È lo sguardo che comunque, in quanto presunto portatore di razionalità e di verità in una terra di frontiera, il Sud dell’Italia, costruisce l’oggetto altro, ne scova la diversità e la costituisce in alterità, rappresentabile attraverso *mirages*. Quando quest’occhio narrerà ciò che ha visto (senza la carità delle ciglia), non parlerà del fallimento del progetto di rinnovamento autoctono tentato da Di Blasi; rinnoverà invece la celebrazione pubblica della violenza, e praticherà la “violenza epistemica” che secondo Spivak è sempre presente nel discorso storiografico coloniale.

Dunque, secondo Sciascia, la vera comprensione delle cose non è possibile, perché la polarizzazione dei punti di osservazione non lo permette. Che cosa avrà visto Hager? Un maltese straordinariamente spudorato e mistificatore (il Vella); e un avvocato palermitano di nobile famiglia, sedizioso e incapricciato di idee moderne (il Di Blasi). Avrà anche visto il potere che infierisce infliggendo tortura e morte sul corpo del condannato. Che impressione avrà avuto dalla visione di quel corpo martoriato? Il suo sguardo avrà comunque istituito una distanza, non colmata da comprensione né da compassione. Il suo sguardo non può essere ricambiato da alcun altro sguardo che stia a controbilanciare l’onnipotenza reificante dell’osservatore esterno.

Un altro episodio chiave del romanzo è l’ultimo saluto di Vella a Di Blasi, che sancisce la sovrapposizione delle sorti dei due personaggi. I due nella prigione di Castellammare si guardano da lontano, Vella dall’alto del cassero. Di Blasi, lucido seguace del pensiero di Beccaria, è stato torturato e il suo fisico ne porta i segni orripilanti, tanto da risultare agli occhi di Vella un’immagine spettrale.

Di Blasi [...] si voltò, alzò la testa verso il cassero. Poi rilevò il cappello leggermente inchinandosi. Per un attimo l’abate fu in preda allo spavento e

all'orrore: l'uomo che laggiù lo salutava aveva i capelli bianchi. Dal nero del vestito, dal nero della carrozza e dell'ombra, quella imprevedibile canizie prendeva terribile risalto.¹⁵

Anche all'occhio vitreo di Hager l'immagine di Di Blasi sul patibolo, trasfigurato dalla tortura e dalla canizie da essa causata, deve produrre l'impressione del levarsi di uno spettro. Ma questo Sciascia non lo racconta. Racconta lo sguardo "senza la carità delle ciglia", che analizza e seleziona; come lo sguardo di Goethe che assolutizza una dimensione (l'antichità classica di Selinunte e Siracusa) a scapito di altre (l'architettura normanna di Monreale). Non racconta la possibilità di uno sguardo *dislocato* come quello di Montesquieu nel *Voyage en Italie* che guarda l'avverarsi del miracolo di san Gennaro, e riesce a intuire, a compatire (con la carità delle ciglia), ad ammettere l'incomprensibile, e a non chiudere il discorso.¹⁶

All'occhio del mondo appare dunque la visione di uno spettro, causa ed effetto sul corpo fisico di una paura indicibile e irrapresentabile: la paura della morte di cui il potere si fa depositario. Sciascia conferma che questa immagine di violenza del potere è centrale nella sua narrativa quando in *Porte aperte* usa questa stessa immagine dell'orrore spettrale come espressione apotropaica dell'irrapresentabile e dell'indicibile, sempre in relazione all'impulso di violenza che cova nella società:

¹⁵ *Il Consiglio d'Egitto*, vol. I, p. 633.

¹⁶ Montesquieu annota nel suo diario di viaggio: "Forse si tratta davvero d'un miracolo" (*Viaggio in Italia*, a cura di Giovanni Macchia e Massimo Colesanti, Laterza, Roma-Bari 1971, pp. 222-23); e rivela il persistere del dubbio anche dopo aver dato spiegazioni plausibili e razionali del "miracolo". Registrando la percezione delle classi subalterne ("Il sollievo che il miracolo produce nel popolo è incredibile. Se non si verifica, si disperano e la costernazione è generale"), Montesquieu amplia il suo spettro visivo, sente premere sulle sue categorie generali un'umanità più vasta. Insopprimibili gangli di passioni creano le premesse che rendono possibile il "miracolo", dimensione esistenziale della realtà dei "lazzaroni" napoletani, ma anche riserva mentale su cui il *philosophe* non si pronuncia e anzi fa un passo indietro, e in questo modo si avvicina a capire, con simpatia e onestà, la diversità culturale, prima che l'ideologia la costringa in categorie subalterne, "orientalizzanti".

la chiesetta che era ai margini dell'abitato, a chi vi si avvicinava in ore notturne, elargiva spaventose visioni di decollati (la testa in mano), di impiccati e comunque di spettri cui l'esser protettivi – salvaguardia di ogni violenza al passante cui apparivano – non toglieva che incutessero, appunto, spavento da far rizzare i capelli o addirittura incanutirli.¹⁷

La conclusione di *Porte aperte* insiste fortemente sul tema della paura. E la paura non deve riferirsi solo al contesto fascista della Palermo degli anni '30, alle pressioni del regime ad applicare la condanna a morte ad un pluriomicida, e al rifiuto di un giudice verso ciò che considerava una barbarie giuridica. La paura ha una valenza totalizzante.

“Una fantasia” disse stancamente il procuratore. E poi stancamente constatò:

“Ma lei continua ad essere spaventato, ad avere paura.”

“Sì.”

“Anch'io. Di tutto”.¹⁸

Ricapitolando, nel *Consiglio d'Egitto* Sciascia costruisce e smonta la rappresentazione orientalista funzionale al potere e produttrice della menzogna storica. L'“occhio del mondo”, che guarda con insistenza inquisitoria e giudica con strumenti inadeguati, istituisce la polarizzazione fra soggetto e oggetto che condiziona e determina la rappresentazione. Sciascia appare quindi decostruzionista e postcoloniale in quanto consapevole delle dinamiche di potere e cultura, e in quanto lascia intravedere nella tramatura del romanzo che la supposta immutabilità della storia siciliana deriva da un'impostura e da una pratica di potere.¹⁹

¹⁷ *Porte aperte*, vol. III, p. 367.

¹⁸ *Porte aperte*, vol. III, p. 401.

¹⁹ “Nessuna verità si saprà mai riguardo a fatti delittuosi che abbiano, anche minimamente, attinenza con la gestione del potere.” (*Nero su nero*, vol. II, p. 730).

Reagenti letterari: le autorappresentazioni rimosse di Manzoni e di Verga

Per saggiare i limiti della rappresentabilità in Sciascia, occorre fare riferimento ai due straordinari interventi, scritti in momenti diversi della sua vita, che insistono sui due scrittori a lui cari, Verga e Manzoni. Si tratta dei saggi *Verga e la libertà* (1963)²⁰ e *Il capitolo XIII. Manzoni e il linciaggio del Prina* (1986).²¹ In essi Sciascia mette in evidenza un rapporto molto intenso fra lo scrittore e quei “fatti di cronaca” che tutti insieme formano la “vita civile”, disunivoca e contraddittoria. E individua il turbamento dei due scrittori (e finalmente esprime il suo) di fronte a fatti di violenza collettiva che comportano un’universale condanna giuridica e morale. Sono momenti in cui esplodono la violenza ferina, gli impulsi incontrollabili, la politica e il patto sociale vengono annichiliti, e nei due scrittori danno luogo a rimozione in Manzoni, e auto-censura in Verga, e risultano quindi letteralmente indicibili. Che queste problematiche siano centrali in Sciascia è confermato ancora in *Porte aperte* (1987) dal primo capitolo in cui il procuratore contesta al giudice, che è contrario alla pena di morte, di preferire allora ad essa il linciaggio, al che il giudice ribatte usando gli elementi conturbanti legati all’immagine del “branco di fanatici”, degli “istinti che ribollono”.

Non lo preferirei. Dicevo allora, ricordo, che un branco di fanatici che crede di far giustizia, in effetti, contravvenendo al diritto, lo certifica [...]. Consideri, poi, se gli istinti che ribollono in un linciaggio, il furore, la follia, non siano, in definitiva, di minore atrocità del macabro rito che promuove una corte di giustizia dando sentenza di morte [...]. Li ha mai visti gli uomini

²⁰ In *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Adelphi, Milano 1991, pp. 89-106.

²¹ Pubblicato nell’edizione francese di *Cronachette* (Fayard, Paris 1986); ora in *Opere*, a cura di Claude Ambroise, vol. III, 1991, pp. 927-39.

di un plotone [d'esecuzione]? Divise nere: mantelli neri [...]; facce che conferiscono attendibilità a Lombroso".²²

Nel saggio *Verga e la libertà*, Sciascia ricostruisce il perché, nella ben nota novella *Libertà*, sulla sollevazione popolare di Bronte dell'estate 1860, Verga taccia e sopprime "quell'avvocato Lombardo che Bixio sbrigativamente aveva fatto fucilare come capo della rivolta: ed era stato sì il capo della fazione *comunista*, ma della rivolta, e specialmente dei sanguinosi eccessi in cui sfociò, non si poteva considerare più responsabile dei suoi avversari della *fazione ducale*".²³ Far sparire dalla scena il liberale "comunista" Nicolò Lombardo serve a Verga per allontanare dalla classe borghese, di cui egli stesso faceva parte, ogni contiguità con la pratica della violenza e con l'idea della rivoluzione popolare, e scaricare sul volgo la rappresentazione della violenza ferina, della "tregenda infame" come la definì Abba.

Sciascia colloca correttamente i fatti di Bronte nel contesto di aspra conflittualità sociale del tempo, ma non cambia la modalità di osservazione, fissa anch'egli la sua attenzione sui dati socio-antropologici con cui apre il suo saggio: sul "bracciale di campagna", portatore di "scatenata anarchia contadina, odio verso ogni altra classe e categoria sociale, devastazione di ogni valore". Anche per Sciascia nel contadino "sotto l'apparente mitezza, la tranquillità, il rispetto non poteva non nascondersi l'affilato disprezzo, il bruciante rancore, la feroce rivolta".²⁴ Invece la figura storica dell'avvocato Lombardo è oggetto di *pietas* in quanto, secondo Sciascia, viene da Verga sacrificato sia alle ragioni dell'arte, sia alle ragioni della politica.

Dal punto di vista dell'arte, l'apparizione del Lombardo avrebbe dissolto

²² *Porte aperte*, vol. III, p. 336.

²³ *Verga e la libertà*, in *La corda pazza*, Adelphi, Milano 1991, p. 97.

²⁴ *Verga e la libertà*, pp. 93, 94.

l'atroce corralità della novella; né d'altra parte il Verga era portato ad assumere personaggi intellettuali, e per di più eccessivamente rivoluzionari. Dal punto di vista dell'intendimento civile, cui per condizione sociale e culturale era legato, gli sarà poi parso che la rappresentazione di un simile personaggio, e delle circostanze di cui fu vittima, venisse a minacciare di leggenda nera la storia, dopotutto gloriosa, dell'unità d'Italia.

Ed il fatto che di un tale personaggio si sia liberato del tutto, che l'abbia così decisamente rimosso, ci fa congetturare in lui una inquietudine, un travaglio.

O forse questa nostra congettura muove dal grande amore che abbiamo per Verga, dalla profonda pietas che Lombardo ci ispira.²⁵

È estremamente significativo che, proprio nel momento in cui Sciascia individua la contiguità di discorso fra potere e cultura, non procede nella critica di questa doppia "mistificazione", ma preferisce giustificare le ragioni della politica con le ragioni dell'arte, sostenendo che "in *Libertà* le ragioni dell'arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità, abbiano coinciso con le ragioni di una mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto".²⁶

Allo stesso modo, circa vent'anni dopo, nel saggio *Il capitolo XIII. Manzoni e il linciaggio del Prina*,²⁷ Sciascia ricostruisce la genesi di un passo dei *Promessi sposi*, relativo all'episodio in cui Ferrer interviene a salvare il vicario di provvisione dal linciaggio della folla inferocita, facendolo risalire a un linciaggio a cui Manzoni dovette in qualche modo essere testimone, quello del ministro delle finanze della Milano filofrancese, Giuseppe Prina, durante i tumulti ispirati dall'élite borghese (di cui Manzoni

²⁵ *Verga e la libertà*, p. 103.

²⁶ *Verga e la libertà*, p. 98.

²⁷ Pubblicato nell'edizione francese di *Cronachette* (Fayard, Paris 1986); ora nelle Opere Bompiani, vol. III, 1991, pp. 927-39.

faceva parte) il 20 aprile 1814, all'abdicazione di Napoleone.²⁸ E ipotizzando tra le cause di “quei mali nervosi, ai quali andò soggetto per tutta la vita”, il rimorso “mai confessato e appunto perciò più imperioso” di avere assistito – quanto meno senza intervenire a salvarlo, se non consentendo – al massacro del Prina. Il turbamento per la violenza politica che scaturisce dalla collettività, e il senso di colpa provato da Manzoni per il ruolo che le élite borghesi vi hanno avuto, vengono risolti in una formula di stile, teorizzata e messa in pratica in questo passo, nella lucida, economica ed equilibrata soluzione espressiva manzoniana:

Terribili sono in ognuno, e anche nei più miti, le passioni politiche: e possono anche arrivare alla ferocia, dentro una folla tempestosa.

[...] commiserando e commiserandosi con quella misura, con quella chiarezza e serenità, con quella capacità di dire tutto abbreviando al massimo, che sarebbero da dire propriamente e semplicemente classiche. [...] “Quella funesta docilità degli animi appassionati all'affermare appassionato di molti”.²⁹

Eppure Sciascia, sondando il nesso biografia/testo, ha appena messo in luce un dilemma insostenibile per l'integrità morale e persino psichica di Manzoni, e una conseguente rimozione. Che resta pur sempre rimozione anche se Manzoni riesce infine a trovare un modo, ellittico ed eufemistico, di esprimerlo nel romanzo.

Questi due interventi di Sciascia parlano entrambi di un vuoto, un'impossibilità di autorappresentazione dello scrittore. Non solo: da questi due esempi non emergono motivi per cui le autorappresentazioni (dello scrittore borghese), cancellate e rimosse, possano essere in qualche modo

²⁸ “Il Prina coltivava l'utopia di far pagare le tasse a chi doveva pagarle forse a prescindere dalle esigenze di Napoleone e dal suo guerreggiare: commovente utopia nel nostro Paese” (*Il capitolo XIII. Manzoni e il linciaggio del Prina*, vol. III, p. 930).

²⁹ *Il capitolo XIII*, vol. III, pp. 934-935.

costituite e reintegrate come possibilità di discorso. Resta solo un vuoto civile, un'inespressa vergogna, una paura – ostinatamente ricoperta dalle ragioni euritmiche dell'arte che persegue le armonie classiche, ma in realtà è condizionata dal primitivismo diffuso, l'Altro come alibi. La violenza ferina va resa subalterna; oppure va taciuta, censurata, è irrappresentabile. Un problema di filosofia della storia è eluso con una brillante soluzione estetica. Lo scrittore è colto nel momento di sottrarsi alla rappresentazione. Infatti l'autorappresentazione di Sciascia stesso, *Candido* (1977), è un travestimento, attraverso il diaframma e la lente deformante del calco letterario, in cui lo scrittore in effetti si nasconde. Così la rappresentazione assente si fa spettrale.

Il pirandellismo: l'intima soggezione alla critica teorizzatrice

Alla riflessione sull'opera e la vita di Pirandello, Sciascia ha dedicato molta attenzione e diversi libri. Come osserva Franca Angelini, si tratta di “una ricostruzione che è al tempo stesso una decostruzione di un percorso non unitario e perciò ricco di risonanze, riferimenti, implicazioni. Sciascia agevolmente mescola scrittura, vita, cultura, amicizie, posizione politica e insomma tutti i temi che una lunga tradizione ha accumulato sulle spalle dello scrittore”.³⁰ Lo fa in tempi diversi e decidendo di dare la sua sintesi definitiva con *Alfabeto pirandelliano* (1986), addirittura cassando dalla sua opera i suoi primi scritti *Pirandello e il pirandellismo* (1953) e *Pirandello e la Sicilia* (1961),³¹ e una tale drastica decisione sottende un problema irrisolto.

Tutto quello che ho tentato di dire, tutto quello che ho detto, è stato sempre, per me, anche un discorso su Pirandello: scontrosamente, e magari con un certo rancore, prima; cordialmente e serenamente poi.³²

Inutile dire che ci interessa di più capire i motivi del risentimento degli anni '50 e '60³³ che accettare come definitivo l'esibito atteggiamento cordiale e

³⁰ Franca Angelini, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 56.

³¹ Entrambi inseriti da Claude Ambroise nell'Appendice II al terzo volume delle Opere Bompiani.

³² Discorso in occasione della consegna del Premio Pirandello, 1986; ora in Opere, vol. III, p. 953.

³³ Il risentimento è sostanzialmente dovuto allo sforzo intellettuale di elaborare posizioni culturali non fasciste, di sprovvincializzare la cultura siciliana, di proiettarla nel “circuito” nazionale e europeo. “Così il tramonto della cultura siciliana è per noi un'alba: la cultura siciliana perde quei caratteri di naturale isolamento e di volontario secessionismo, entra nel circuito: ed è anzi nazionale ed europea in forza di quegli strati infimi che secondo Gentile ‘non hanno grande importanza storica’. Gli strati infimi, ai quali non sappiamo se il Gentile si riferisce in quanto ‘oggetti’ o ‘soggetti’ di cultura, sono la forza e il limite della narrativa siciliana: e si può anzi dire che ne sono la forza in quanto ‘soggetti’ (Verga, Pirandello:

sereno degli anni '80. Anche perché nei suoi primi scritti Sciascia individua nel pirandellismo un *mirage* che ha storicamente e letterariamente condizionato e addirittura “ossessionato” il suo conterraneo scrittore. Si tratta della “soggezione” di Pirandello a Adriano Tilgher, originata dal noto saggio di Tilgher del 1922 (inserito nei suoi *Studi sul teatro contemporaneo*). In *Pirandello e il pirandellismo* Sciascia affronta la questione dalla parte di Pirandello, parlando di “ossessione” e di “tentativi di ribellione”: “La soggezione di Pirandello a Tilgher, e poi i suoi inutili tentativi di ribellione, sono quanto di più curioso si possa immaginare”.³⁴

Sciascia individua il problema, che non è altro che il frutto obbligato del rapporto di potere che esiste fra lo scrittore provinciale e il sistema culturale allora in vigore.

Questa soggezione maturò nello scrittore per intima soggezione, per la troppa chiara certezza di vedere nel proprio mondo interiore, o per quella più esteriore e volgare soggezione di perdere il proprio pubblico, di tradirne le esigenze, le aspettative? Forse per le due cose assieme; e più per la seconda che per la prima.³⁵

È chiaro che qui Sciascia vuole rivendicare la libertà inventiva dello scrittore che invece il pirandellismo ha inibito (e nella foga della sua argomentazione trascura il fatto che a teatro il rapporto con il pubblico è costitutivo, e non tanto “volgare” o “esteriore”). Lo fa disegnando un passaggio condizionante, il ripiegamento da una sincera urgenza espressiva a una riflessione pseudo-filosofica:

dove i personaggi sono ‘soggetti’ che esprimono una visione del mondo, una cultura) e il limite in quanto ‘oggetti’ (Capuana, appunto): cioè nella misura in cui il verismo si fa realismo, lo studio rappresentazione, la poetica poesia” (*Pirandello e la Sicilia*, vol. III, p. 1076).

³⁴ *Pirandello e il pirandellismo*, vol. III, p. 1006.

³⁵ *Pirandello e il pirandellismo*, vol. III, p. 1026.

Dalla lirica disperazione ed urgenza che scaturiva dal terrore di sentirsi disintegrato in un feroce gioco di specchi, dal sentimento acutissimo di quella solitudine di siciliano che poi vorrà spiegare nel suo discorso su Verga, lo scrittore ripiega su una linea di riflessione pseudo-filosofica, quasi che nel lineare moto lirico insorgessero delle traumatiche annodature.³⁶

Sciascia sa bene che fra Pirandello e Adriano Tilgher (che era il “critico drammatico” del “Mondo” di Giovanni Amendola, l’autorevole giornale di opposizione al fascismo) Tilgher è il più forte, e che Pirandello patisce un posizionamento dello scrittore che lo assoggetta all’“intima soggezione” rispetto alla “critica teorizzatrice”. Il critico teatrale fa parte dell’establishment, mentre lo scrittore è marginale, viene dalla provincia, dalla Sicilia, e al mondo siciliano è legata la sua opera. Essere siciliano, dirà sempre Sciascia, è una “difficoltà”.³⁷ Inoltre, dal critico dipende il successo dello scrittore; e, pur antifascista, Tilgher era noto come il “Mussolini della critica” per il suo atteggiarsi.

Adriano Tilgher ebbe del critico un’immagine vaticinante solenne demiurgica. “Il critico, dunque, pone o propone all’artista dei problemi da risolvere. Meglio: si attende dall’artista che li risolva, e, attendendolo, glieli espone...”³⁸

Sciascia vede dunque giustamente nel pirandellismo la borghesizzazione, l’imbrigliamento, del discorso poetico pirandelliano, e nella “critica teorizzatrice” che lo indusse un’operazione di normalizzazione e di controllo, che non a caso rese possibile il successo di pubblico (“effimero”, dice Sciascia) di quegli anni. La formula definitiva tilgheriana, e la pretesa

³⁶ *Pirandello e il pirandellismo*, vol. III, p. 1005.

³⁷ Vedi nota 3.

³⁸ *Pirandello e il pirandellismo*, vol. III, pp. 1012-13.

di costituire a sistema filosofico ciò che è intuizione, ironia, provocazione, normalizza il nucleo poetico pirandelliano. Sciascia intuisce questa operazione e la rifiuta, la legge come oppressione patita da Pirandello vittima di “soggezione” nell’acconsentire alla necessità di “essere spiegato” e, in questo, diventare “oggetto”. Cioè, il discorso di Tilgher su Pirandello è in realtà una sua “sostituzione metaforica, l’illusione di una presenza”, che, come dice Bhabha, marginalizza il soggetto – in questo caso lo scrittore che, venendo dalla provincia, ardisce fare un discorso non marginale. Questo rapporto di ambivalenza è registrato da Sciascia quando non manca di rilevare, con estrema esattezza, il vantaggio reciproco che ne hanno ricavato sia lo scrittore che il critico: il primo una legittimazione, il secondo un esercizio di potere.

Critico e autore si accorsero troppo tardi di quel che accadeva: la loro “complicità” era giunta ad un punto tale per cui il distacco diventava impossibile.³⁹

Questa “soggezione” alla formula di Tilgher nasce da un senso di inadeguatezza che Sciascia sente sussistere in Pirandello. E a cui decide di dare un nome, una “teorizzazione” che la sancisce: “sicilitudine”. Il rapporto fra siciliano e non-siciliano, invece di restare fluido e trovare nuove articolazioni, si irrigidisce ulteriormente, diventa paradigma. La scelta finale di Sciascia è all’insegna della soggezione e dell’inadeguatezza. Infatti nel 1986 in *Alfabeto pirandelliano* (alla voce “Sicilia”), egli conferma con una icastica battuta l’alterità siciliana, forzando le parole di Pirandello con inusitata tendenziosità.

“[...] la Sicilia. Altra vita, altro sangue, altra natura, altri costumi, altri bisogni, altra sensibilità, altri sentimenti. È tutto qui”.

³⁹ *Pirandello e il pirandellismo*, vol. III, p. 1026.

Già, è tutto qui: ancora.⁴⁰

Con questa chiosa, Sciascia – che ha deciso di non includere nell’*Alfabeto* una voce “pirandellismo” – ha deciso anche che la massa di immagini e rappresentazioni della sicilianità hanno ragione di essere. Non la pensava così nel 1953, quando aveva individuato in Gramsci una lettura critica su Pirandello alternativa a quella tilgheriana, cioè l’intuizione di un Pirandello popolare: “i personaggi di Pirandello, fantasticamente trasfigurati, provenivano da una realtà storica viva, localizzata nel tempo e nello spazio; erano persone e non loici fantocci”.⁴¹ Intuizione gramsciana condivisa ancora nel 1970, in *La corda pazza*: “i personaggi di Pirandello non sono ‘intellettuali travestiti da popolani’, ‘popolani che pensano da intellettuali’, ma ‘reali, storicamente, regionalmente popolani siciliani, che pensano e operano così, proprio perché sono popolani e siciliani’”.⁴²

Ma in *Alfabeto pirandelliano* ogni riferimento a Gramsci è scomparso.

⁴⁰ *Alfabeto pirandelliano*, vol. III, pp. 496-7.

⁴¹ *Pirandello e il pirandellismo*, vol. III, p. 1029.

⁴² *Note pirandelliane*, in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Adelphi, Milano 1991, p. 135. Il riferimento è alle pagine su Pirandello del *Quaderno I* (Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1966, pp. 46-53).

L'essenzialismo identitario di Sciascia

Il problema della rappresentazione è per Sciascia strettamente legato al problema storiografico, come abbiamo visto nel *Consiglio d'Egitto*. Dal momento che è la narrazione dei fatti del passato a rendere possibile la rappresentazione di un'identità nazionale, ogni concetto di identità nazionale si basa su una rappresentazione della storia, e quindi su di un mito narrativo. Nell'articolo *Il mito del Vespro* (1983), Sciascia afferma il valore civile del mito e il primato della letteratura nella ricerca della verità.

Sciascia prende le mosse da una conferenza sulla “denominazione di Vespro Siciliano” tenuta a Palermo il 31 marzo 1882 dall'autorevole storico siciliano Michele Amari, il quale così definiva il problema storiografico: come nasce un mito storiografico? Quanto incide sul suo significato la rappresentazione di quel mito?

Perché e quando, dando all'avvenimento quel nome, i posteri ne avevano fatto un mito. Perché dapprima, senza quel nome, il fatto era stato testimoniato e tramandato come l'improvvisa rivolta di un popolo contro la mala signoria; più tardi, con quel nome che assumeva valore di segnale e presupponeva una intesa, diventava il mito di una perfetta congiura, dagli effetti sicuri e spietati, contro il dominio straniero.⁴³

Ciò che Sciascia mette in evidenza è che Amari, in scienza e coscienza di storico, sa che non si è trattato di un episodio di ribellione al dominio straniero tramite una perfetta congiura; ma, da uomo del Risorgimento, sostituisce al mito della perfetta congiura l'altro mito dei popoli soggetti che si sollevano in nome della libertà e “nella libertà si realizzano, si danno

⁴³ *Il mito del Vespro*, in *Cruciverba*, Adelphi, Milano 1998, p. 22.

costituzione”.⁴⁴ In questo modo, prosegue Sciascia, Amari e Verdi si incontrarono idealmente “inventando il vero” “nella comune passione, negli uguali intendimenti civili e artistici, nella forza con cui entrambi, con mezzi diversi rappresentarono un momento del passato in funzione del presente”⁴⁵. A riprova, nel mutato contesto storico-politico (l’opposizione alla cosiddetta rivoluzione fascista), il discorso di Amari verrà rovesciato da Croce, nell’introduzione alla *Storia del Regno di Napoli*, e poi da Vittorini, in *Di Vandea in Vandea*, i quali, parlano del Vespro come episodio di reazione e involuzione. E conclude Sciascia:

Il fatto è che la storia sempre e continuamente è stata fatta e rifatta e che il passato offre sempre dei materiali da incorporare nel presente.⁴⁶

Sciascia non nota che il passaggio discorsivo, da lui stesso messo in evidenza, ha ben altre implicazioni: è il segnale dell’attuarsi di un discorso di tipo coloniale. Nel contesto italiano appare una disparità di potere, di significazione, di *representation* (rappresentazione e rappresentanza). Infatti il rifiuto della “mala signoria”, che è definizione dantesca, pone l’accento sul malgoverno degli angioini in Sicilia, di cui i siciliani legittimamente si liberano;⁴⁷ mentre la “congiura contro il dominio straniero” pone l’accento sulla condizione di popolo dominato che non può fare altro che accettare il dominio o a quel dominio ribellarsi. Si instaura il passaggio concettuale da un “soggetto” che si autodetermina cambiando liberamente governo, a un

⁴⁴ *Il mito del Vespro*, p. 28.

⁴⁵ *Il mito del Vespro*, p. 30.

⁴⁶ *Il mito del Vespro*, p. 23.

⁴⁷ “Se mala signoria, che sempre accora / li popoli soggetti, non avesse / mosso Palermo a gridar: ‘Mora, mora!’” (*Par.* VIII, 73-75). Considerando la visione universalista di Dante, nelle parole di Carlo Martello l’elemento di scandalo non è tanto l’obbedienza allo straniero quanto il malgoverno.

“oggetto siciliano” dominato che può soltanto compiere un’azione condizionata, una reazione.

Che cosa ha impedito a Sciascia di portare più a fondo la sua analisi? Glielo ha impedito l’essenzialismo che è insito nel concetto di “sicilitudine”,⁴⁸ nell’accettazione della “difficoltà” ad essere siciliano, come si è visto, che lo ha portato a dare valore di dato effettuale al repertorio di descrizioni e osservazioni su cui si basano le rappresentazioni correnti della Sicilia, ad assumerle come “modo di essere siciliano”, pur rilevando che “altro non può essere che apparenza, che illusione questa indefettibile continuità”.

Ed è curioso che giudizi sui siciliani e rappresentazioni dell’uomo siciliano conservino, a distanza di cinque o dieci o venti secoli, una loro validità e verità [...]. E anzi l’esplicito astoricismo di Lampedusa, il suo prendere e lasciare l’uomo siciliano per come sempre è stato e per come sempre sarà, nasce proprio dall’apparenza e illusione di una inalterata e inalterabile continuità del “modo di essere” siciliano. Perché altro non può essere che apparenza, che illusione questa indefettibile continuità, una così assoluta refrattarietà alla storia di quella parte della realtà umana che chiamiamo Sicilia, che pure è situata nel crogiuolo della storia.

Ma il fatto è che questa apparenza questa illusione, sorge dalla realtà siciliana, dal “modo di essere” siciliano: e dunque ne è parte, intrinsecamente. Ci troviamo insomma in un circolo vizioso, in una specie di aporia; che è poi la sostanza di quella nozione della Sicilia che è insieme luogo comune, “idea corrente”, e motivo di univoca e profonda ispirazione nella letteratura e nell’arte.⁴⁹

Il “motivo di univoca e profonda ispirazione nella letteratura e nell’arte” sarebbe addirittura dovuto a un “ordine bioetnico delle somiglianze” e ad un

⁴⁸ *Sicilia e sicilitudine* (1969), in *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Adelphi, Milano, 1991, p. 11-18.

⁴⁹ *L’ordine delle somiglianze* (1983), in *Cruciverba*, 1983; Adelphi, Milano 1998, p. 34.

“assoluto fisionomico” (sono definizioni che Sciascia fa proprie dallo scrittore cefaludese Antonio Castelli, a proposito della pittura di Antonello da Messina), che costituirebbero le qualità originarie e immutabili che l’artista traspone nelle opere.⁵⁰ Come si vede, osservazioni simili, esplicitamente essenzialiste, sono assai deboli da un punto di vista critico. Le possiamo spiegare con la necessità di far in modo che una misconosciuta cultura siciliana si riappropri di un suo artista, Antonello da Messina, internazionalizzato dalla fortuna critica novecentesca.

Da un simile impulso a risollevarne il prestigio della sicilianità deriva anche la conclusione dell’articolo sul Vespro siciliano. Una conclusione inaspettata e inadeguata alla lucidità con cui Sciascia ha individuato i termini del problema. Infatti egli conclude all’insegna della dignità e dell’orgoglio dei siciliani, i quali allora “fecero, con una rapidità e una violenza mai più vista, un grande tentativo di mutare la loro sorte, di restituirsi alla dignità”.⁵¹ L’ammirazione umana, politica, artistica verso Amari, Verdi, De Sanctis, porta Sciascia ad appiattirsi sul “discorso” risorgimentale. Ma in ciò vediamo due aspetti fortemente problematici: il mito unitario risorgimentale trascura le identità plurime legate alle differenze regionali; e il mito del “popolo italiano” letteralmente mistifica il soggetto e le modalità dell’azione storica. Infatti il mito risorgimentale, dando per scontata la legittimità della lotta (per la libertà e l’indipendenza), sfuma e tace anche l’uso della violenza (rivolta, rivoluzione) che diventa o gesto eroico, o tregenda infame.

La sua idea essenzialista di “sicilitudine”, di “Sicilia come metafora” (quindi di Sicilia come immagine-oggetto) è alla fine astratta, si nutre di stereotipi e miti che egli accetta in nome della “superiore mistificazione che

⁵⁰ *L’ordine delle somiglianze*, p. 35. “Antonello, dunque: e il suo essere siciliano, come personaggio e come artista; come uomo insomma la cui vita, la cui visione della vita, il cui modo di esprimere nell’arte la vita, sono irreversibilmente condizionati dai luoghi dagli ambienti dalle persone tra cui si trova a nascere e a passare l’infanzia, l’adolescenza”.

⁵¹ *Il mito del Vespro*, p. 32.

è poi superiore verità” dell’arte. Una formula che racchiude e sintetizza la sua cifra stilistica (manzoniana), ma che si rivela intellettualmente inadeguata proprio perché pone dei limiti alla rappresentabilità. Il suo impegno civile di svelamento del potere è prodotto da questa assillante coscienza di vuoto, di fronte a un nucleo inquietante di irrepresentabile, da cui scaturiscono quelle immagini spettrali, in quanto non rappresentabili, di violenza e di morte che minacciano l’individuo e la socialità.

Sciascia nel cancellare la sua riflessione sul pirandellismo e su Gramsci ha proceduto con metodo manzoniano: lasciando che negli anni le questioni insolite si sedimentassero, illudendosi che le “ragioni dell’arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità”, cioè l’ellissi e l’eufemismo, ne fossero l’esito sufficiente, non accorgendosi che restavano invece ad incombere inespresse, spettrali, ad alimentare la paura. Sciascia non ha concluso – negli anni ‘50 e tanto meno dopo – che si tratta, di fatto, di soggezione ideologica e socioculturale. Anzi sembra non rendersi conto che questa soggezione è originata da una modalità discorsiva, dal continuare a parlare di specificità siciliana in modo essenzialista, come realtà fattuale. Il limite di Sciascia è non essersi accorto che la sua stessa analisi gli aveva messo sotto gli occhi l’ambiguità di una dinamica coloniale, per cui, nell’esemplare rapporto Tilgher/Pirandello, il critico e il sistema letterario (colonizzatore) costituiscono lo scrittore (colonizzato) in un bisogno reciproco e vincolante Uno dell’Altro.

Conclusioni.

La rappresentazione e il potere della letteratura

Opposizione letteraria

Sono ben individuabili i motivi letterari attraverso i quali l'*altro*, come elemento portatore di una differenza, è stato rappresentato in ambito italiano. Essi fanno riferimento a motivi centrali e diffusi nella cultura del colonialismo e del postcolonialismo novecentesco, e nello stesso tempo configurano una specificità italiana. Infatti la tematizzazione di diversità e alterità è avvenuta in Italia sulla base di peculiari coordinate storico-culturali. Per una sorta di naturale sviluppo della molteplicità identitaria e culturale, di tipo localistico e regionalistico, che caratterizza la nazione italiana, il motivo della diversità e dell'alterità è stato formalizzato non a carico di un soggetto *estraneo* ma, in modo autoreferenziale, a carico dello stesso soggetto enunciante, dando origine alla rappresentazione letteraria di un "altro sé" che è modalità necessaria affinché l'autore, tramite il suo posizionamento, sviluppi un discorso di opposizione. La rappresentazione letteraria è stata così il campo in cui si è istituito un conflitto interno alla società italiana e funzionale alle sua "modernizzazione": "alterità" è stato tutto ciò che non rientrava nella modernizzazione borghese, ciò che da quel punto di vista appariva arretrato e periferico. Quello che è avvenuto nel corso del Novecento nella rappresentazione letteraria italiana è stata

soprattutto la riorganizzazione e polarizzazione di una connaturata consuetudine con le diverse culture e identità locali (che è condizione costitutiva dell'identità culturale italiana). Questa riorganizzazione è avvenuta secondo una nuova gerarchia di valori catalizzata da un'idea di modernità che ha portato in sé, come sua istanza alternativa, correttiva e critica, una particolare valorizzazione del periferico, del marginale, dell'arcaico: il primitivismo italiano. Ma modernismo e primitivismo sono stati i due poli di uno stesso discorso, quello che abbiamo definito *discorso dell'alterità*. Le rappresentazioni di opposizione hanno avuto origine in questo campo di forze polarizzate, e questo spiega perché in generale non è bastata una posizione in partenza di critica e di opposizione a rendere efficace e alternativa una rappresentazione letteraria. È efficace quella rappresentazione di opposizione che riesce a bloccare il discorso dell'alterità, a smentirlo e a rimetterlo in gioco all'interno della rappresentazione letteraria. Il modo in cui questo avviene, lo abbiamo visto negli scrittori esaminati, scrittori peraltro fra loro molto diversi. Il discorso dell'alterità viene contraddetto tramite un uso anticonformista, straniante, concettuale della rappresentazione letteraria, un uso riconducibile alla modalità estetica del *Witz* che in Brancati vira al comico (*Don Giovanni in Sicilia, Bell'Antonio*), in Pasolini al drammatico (*Alí dagli occhi azzurri, Divina Mimesis, Petrolio*). Quest'uso della rappresentazione letteraria dà forma alla cognizione della differenza, senza sopprimerla o assimilarla, e offre, all'autore che viene a trovarsi in una posizione di minoranza o marginalità, una possibilità enunciativa di dislocazione tattica.

Abbiamo riconosciuto nei testi le rappresentazioni di opposizione a seconda degli effetti prodotti nel sistema discorsivo, definendone il carattere strumentale, proiettivo o identitario. Gli elementi nuovi evidenziati in questa prospettiva sono rilevanti.

1) *Una problematizzazione in ambito letterario del concetto stesso di identità, attraverso il contrasto con l'altro, proprio in funzione di*

opposizione civile. Gli scrittori italiani che abbiamo letto hanno parlato di identità ma non hanno mai inteso costruire un modello identitario: hanno creato figure per significare un'alterità, e questa alterità è stata in un primo momento il *subalterno*. Silone ha usato la figura del cafone come strumento per rivendicare la necessità del borghese di "cambiare classe". A Carlo Levi premeva indicare una prospettiva per l'identità nuova e sfaccettata del cittadino italiano moderno ed emancipato.

Il tema della rappresentazione delle figure subalterne ha immediatamente problematizzato il nostro modo di lettura, inducendoci a valutare se un progetto di scrittura *engagé* abbia trovato una piena realizzazione nelle strategie testuali adottate, oppure no. Il progetto degli autori di cui ci siamo occupati è stato quello di rappresentare – con l'intenzione di emancipare – tutta una classe subalterna (i contadini, i sottoproletari). Progetto letterario, politico e persino etico di grande valore. Ma le strutture del discorso hanno condizionato le soluzioni testuali. I problemi di rappresentazione sono stati per gli autori un arduo campo di ricerca creativa. Mi riferisco alle strutture di distanziamento e oggettivazione stereotipa messe in atto da Silone e Carlo Levi con la figura del contadino, il primo indotto dalla sua tattica di autopromozione ed emancipazione presso i lettori europei, il secondo dall'impronta primitivista della sua poetica. Nella scrittura di Silone abbiamo trovato la chiave di una ambiguità che non è morale, ma è tutta nella scrittura, nella passiva ricezione di forme letterarie tradizionali (romanzo corale, romanzo d'avventura, romanzo psicologico, figura del contadino, eroe vittorioso/eroe sconfitto), nell'errata presunzione che queste potessero automaticamente riprofilarsi all'interno di un percorso siloniano il quale, dalle prime modalità espressioniste, ripiega su forme più moderate e su figure universali. Viene precisata anche la valutazione dell'opera di Carlo Levi: l'apprezzamento verso il suo approccio della realtà e il suo impegno di intellettuale nella società appare sostanziato da un progetto, la costruzione e la gestione dell'immagine della nuova Italia. La riserva sull'esito mitico-

idealizzante della sua scrittura è spiegata con l'ipoteca primitivista, così forte nella cultura europea di primo Novecento, e la crisi esistenziale e identitaria dell'autore.

Abbiamo d'altra parte evidenziato che quando il modello identitario si cristallizza ad opera di pressioni culturali ben precise, che producono la tipizzazione dello stereotipo, è fondamentale controllare il trattamento letterario a cui esso viene sottoposto: o questa tipizzazione si alleggerisce, diventa un'operazione concettuale, una pratica di arguzia critica, che rivitalizza il conflitto come nel caso di Brancati, oppure si appesantisce in "metafora" immutabile e incancellabile (la Sicilia di Sciascia), immagine alienata, altra da sé, che assorbe e neutralizza il conflitto.

L'attuale prevalente valutazione positiva dello stereotipo, in quanto termine convenzionale su cui ci si intende,¹ non coglie di questa formalizzazione il valore espressivo, e quindi suscettibile di ulteriori significazioni. Manca del senso di una politica della rappresentazione, cioè non si cura del valore e delle conseguenze di una comunicazione marcata da un elemento forte come lo stereotipo. In questo studio sulla rappresentazione letteraria lo stereotipo è stato considerato, invece, come deriva negativa del discorso in quanto in esso l'elaborazione e il rinnovamento del significato sono bloccati, e in quanto l'oggettivazione dello stereotipo sottrae personalità e dignità a chi è soggetto a questo tipo di rappresentazione.²

¹ Franco La Cecla, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Laterza, Roma-Bari 1997.

² Lo stadio estremo di questo processo di disumanizzazione è descritto perfettamente da Primo Levi nell'incontro fra lo Häftling 174 517 e il Doktor Pannwitz nell'universo concentrazionario: "Perché quello sguardo non corse fra due uomini [...]. Il cervello che sovrintendeva a quegli occhi azzurri e a quelle mani coltivate diceva: 'Questo qualcosa davanti a me appartiene a un genere che è ovviamente opportuno sopprimere. Nel caso particolare, occorre prima accertarsi che non contenga qualche elemento utilizzabile'. E nel mio capo, come semi di una zucca vuota: 'Gli occhi azzurri e i capelli biondi sono essenzialmente malvagi. Nessuna comunicazione possibile. Sono specializzato in chimica mineraria. Sono specializzato in sintesi organiche. Sono specializzato...'" (*Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1956, cap. 10, Esame di chimica).

Abbiamo inoltre evitato quel procedimento essenzialista che viene messo invariabilmente in atto tutte le volte che si cerca di caratterizzare una qualche identità italiana. Abbiamo usato invece una modalità di lettura consapevole delle dinamiche della rappresentazione e dell'efficacia della sua comunicazione, per individuare il discorso che costruisce quel tipo di rappresentazione identitaria e per mettere in luce la presenza di un discorso di opposizione, il significato innovativo e polemico del gesto di parola racchiuso nei testi.

2) *Studiando le modalità della rappresentazione letteraria è possibile individuare con maggiore precisione la forza di opposizione che un autore è riuscito a infondere nel suo testo.* Non, come è accaduto, usando la discriminante ideologica: autori come Silone, Carlo Levi o persino Sciascia, così conseguenti e coerenti rispetto alle loro posizioni ideologiche, risultano indeboliti nell'esito delle rappresentazioni letterarie da loro create, le quali non raggiungono l'obiettivo di scardinare il discorso dell'alterità e di emancipare il subalterno. Invece, gli elementi attivi nei testi e determinanti per la loro incisività di opposizione non sono tanto ideologici quanto eminentemente letterari: il posizionamento d'autore, il rapporto con l'alterità, il valore che le immagini possono acquistare all'interno del testo. Data una formalizzazione letteraria, l'analisi della rappresentazione chiarisce l'efficacia di una progettualità di opposizione, le dinamiche della sua diffusione, i motivi di fraintendimento. Infatti, la *rappresentazione strumentale dell'alterità*, con l'uso tattico dell'oggettivazione stereotipa, è programmaticamente di opposizione: tant'è vero che la censura dello stato totalitario vi si è accanita. Silone subisce la censura fascista e staliniana; Carlo Levi scrive in una dimensione antifascista. Ma l'universalizzazione della figura subalterna da emancipare crea un luogo discorsivo che assorbe su di sé il conflitto e ne diventa il feticcio testuale. Sentendosi "diverso", lo scrittore sviluppa un discorso dell'alterità. La lotta diventa lotta *per* il proletariato, lotta *per* i contadini, che ricalca l'atteggiamento paternalista

dell'intellettuale borghese che si impegna a favore delle classi inferiori, e che prende movenze di rappresentazione molto simili a quelle del rapporto fra colonizzatore e colonizzato.

Soprattutto l'opera di Pasolini mette in crisi questo schema, con una *rappresentazione proiettiva dell'alterità* per cui, nella contrapposizione, il valore sta nell'"altro" e il rapporto si configura come amore e desiderio. Il borghese ama il proletario attraverso una distanza incolmabile, che non deve essere colmata: ne sarebbe compromessa la prospettiva del desiderio che solo la distanza temporale o spaziale (l'arcaico, l'esotico) può attivare. Pasolini, dopo i romanzi romani, percepisce che il problema della rappresentazione letteraria delle classi subalterne non può risolversi nella mimesi linguistica di stampo verghiano e nell'osservazione partecipe ma pur sempre distaccata della loro vita genuina: la soluzione indicata in *Alí dagli occhi azzurri* e abbozzata in *Petrolino* è un'autorappresentazione tattica spregiativa: solo così, nel Pratone della Casilina, i ragazzi di borgata sono ritratti ad uno ad uno, nella loro unicità creaturale, attraverso gli occhi di Carlo donna, abbassatosi a puro oggetto sessuale.

Questa lettura di Pasolini risulta in controtendenza rispetto all'ambigua celebrazione di una presunta incompiutezza della sua opera e di una presunta epigonalità della sua figura di artista. La sua vita e la sua opera offrono più che mai gesti di rappresentazione da rileggere e reinterpretare, che vanno nel senso di una progettualità dell'opera, e che sono sempre prese di posizione sulla possibilità stessa di fare arte. In questo senso viene valorizzata la sua positiva progettualità attraverso e oltre le sue rappresentazioni, progettualità che si ritrova inaspettatamente nelle pagine postume dell'incompiuto trattato pedagogico che parla ai giovani "infelici" e a Gennariello. Ora possiamo spiegare le ragioni di queste pagine, che fanno da contraltare alle "visioni" infernali di *Petrolino* o di un film come *Salò*: le ragioni di uno "scambio di sapere" paritario e democratico fra l'adulto-maestro e il giovane-allievo, che ripari e ripaghi i guasti dei doni

perversi tramandati da una all'altra generazione. La novità è che due diversità irriducibili attuano liberamente un progetto di nuova negoziazione, di ascolto e racconto reciproco, che è elemento fondante di ogni vita comunitaria. La fortuna di Pasolini nel sistema culturale borghese invece è ambigua: Pasolini sarebbe grande scrittore *malgré soi*. Questo si spiega perché l'opposizione pasoliniana, l'esibizione dell'"altro sé" pasoliniano, contiene pur sempre una divaricazione fra identità e alterità, e questa divaricazione è funzionale a un sistema che consolida, appunto, la polarizzazione del discorso dell'alterità.

3) *La critica della rappresentazione letteraria evidenzia un'originalità dell'esperienza italiana.* Nelle nostre letture abbiamo usato impostazioni tratte dalla critica postcoloniale, abbiamo cioè individuato il discorso dell'alterità (impalcatura concettuale del colonialismo) nell'ambito sui generis italiano. Il rapporto colonizzato/colonizzatore è un'utile figura del discorso critico che indica, anche nel contesto italiano, le disparità di potere, di prestigio, di significazione, di *representation* (rappresentazione e rappresentanza). Si tratta dei rapporti strutturali fra centro e periferia, fra discorso maggioritario e discorso minoritario, fra soggetto subalterno e soggetto egemone, che non sono solo condizioni discorsive, ma determinano e condizionano nel concreto la *agency* degli individui, la loro possibilità di ruolo e azione sociale. Queste disparità caratterizzano di volta in volta le situazioni a cui fanno riferimento i testi, le condizioni di lettura, l'attivazione o meno del loro dispositivo significativo (e quindi la maggiore o minore messa in campo della loro forza assertiva). Il discorso dell'alterità italiano ha prodotto un effetto condizionante sulla rappresentazione letteraria, cioè ha dato origine a un effetto di *othering* (una sorta di *orientalizzazione*). Su come sia avvenuto questo effetto di *othering*, possiamo ora avanzare delle precisazioni. La teorizzazione di Bhabha collega troppo univocamente l'aspetto dell'identità con quello della rappresentazione letteraria quando sottolinea, per esempio nel saggio

Interrogare l'identità, che le condizioni discorsive creano una pericolosa immagine psichica di identificazione del soggetto, in quanto l'immagine sarebbe "immagine accessoria", mero segnale di un deficit di originalità e di pienezza, e inevitabilmente relegata alla marginalità del discorso. Nel discorso dell'alterità questo è vero: il discorso dell'alterità è un discorso di controllo e di chiusura rispetto all'alterità stessa, e in esso fioriscono metafore di alterità la cui funzione è quella di sottrarre al soggetto la detenzione del significato, rendendolo oggetto. Nella prima parte delle nostre analisi abbiamo notato che la rappresentazione del subalterno, proprio perché concepito in partenza come "altro" ed estraneo, è monopolizzata da un'immagine di alterità accessoria e alienata, che vien bene definire feticcio testuale: il cafone siloniano, il contadino di Carlo Levi, il ragazzo di vita pasoliniano. Abbiamo anche notato che il feticcio testuale è usato in senso strumentale o proiettivo e che, soprattutto, mette in discussione un'idea di identità.

Nelle rappresentazioni di tipo identitario questo spossessamento del soggetto non avviene. In questa seconda serie di rilievi l'immagine non risulta accessoria, cioè non è figura di uno spostamento retorico dal soggetto all'oggetto. L'immagine letteraria, congegnata con arguzia, continua ad appartenere al soggetto enunciante, che quindi resta in possesso di un potere di contrapposizione che rimanda al reale e dà figura alla possibilità di un conflitto. Lo abbiamo visto in Brancati e in alcune cose di Pasolini e di Sciascia. Le rappresentazioni identitarie italiane che contengono figure di un "altro sé" sono intrinsecamente di opposizione, perché il senso dell'immagine non è alienato nel discorso dell'alterità, ma costruisce una figura autonoma che riesce a porsi come spunto critico per un discorso diverso. Il suo "supporto" non è la psicologia del soggetto, l'esito non è il suo mimetismo e quindi in qualche modo la negazione di sé, la sua alienazione. Le rappresentazioni identitarie sono figure letterarie che liberano il soggetto dai vincoli imposti, in quanto è il soggetto stesso che

afferma una sua differenziazione: potremmo dire che celebra una sua catarsi. Le rappresentazioni identitarie di opposizione che presentano la figurazione di un “altro sé” riattivano il conflitto disinnescato dal discorso dell’alterità. Si scavalca quindi un impasse, stigmatizzato anche all’interno della stessa critica postcoloniale, provocato da quel mimetismo psicologico, da più parti rimproverato a Bhabha,³ per cui la rappresentazione, in quanto prodotto di un’identificazione, vincola il soggetto nel senso del classico rapporto colonizzatore/colonizzato, e lo irretisce in determinazioni multiple e alienate in seguito a una coatta migranza territoriale, conforme (e conformista) al mondo della globalizzazione.

Abbiamo anche messo in luce un terzo aspetto: il processo di riassorbimento del feticcio testuale all’interno del discorso dell’alterità. Il feticcio testuale, pur sempre portatore e segnale di perturbante, viene normalizzato in una serie di stereotipi discorsivi, come il primitivismo e il brancatismo, cioè nella forma adatta ad essere diffusa nel sistema della comunicazione e ad essere usata in ambiti extraletterari.

A fronte di questi processi, il motivo dell’“altro sé” racchiude i due momenti essenziali nella costruzione di un discorso di opposizione. Il primo è il distacco, anche coatto e traumatico, da ciò che viene vissuto dall’autore come originario e come tradizione. Il secondo è la ricostruzione e una presa di possesso ad arte della propria identità (anche in termini polemici e conflittuali a volte intollerabili per il potere), necessaria e sincera ma eminentemente fittizia. L’acquisizione identitaria è quindi consapevole: è la rivendicazione di una appartenenza, con un atto di volizione e di presa di possesso, per quanto dislocato esso sia.⁴

³ Vijay Mishra e Bob Hodge, *What Was Postcolonialism?*, in “New Literary History”, The Johns Hopkins University Press, vol. 36, n. 3, Summer 2005, pp. 375-402.

⁴ Raffaella Castagnola ha messo in evidenza che la concezione prezzoliniana di “identità nel dispatrio” va “in netta controtendenza con quanti hanno individuato nel nomadismo novecentesco la condizione per eccellenza della ‘non appartenenza’” (*La provincia universale. Testi e documenti di letteratura italiana in Svizzera*, Edizioni Casagrande,

L'“altro sé” come dislocazione letteraria dell'identità

Gli autori che abbiamo studiato hanno vissuto varie forme di dislocazione, le quali sono state determinanti per il loro essere scrittori. Forse Silone non sarebbe diventato narratore se non avesse dovuto reagire alla doppia dislocazione dell'esilio e del distacco dal partito comunista. Carlo Levi produce *Cristo si è fermato a Eboli* in seguito a una profonda crisi storico-esistenziale, materializzata dall'esperienza del carcere e del confino, e scrive *Un volto che ci somiglia* grazie anche alla sua sensibilità per la condizione degli italiani all'estero. La Roma pasoliniana è anch'essa frutto di una dislocazione, originata dalla persecuzione omofobica patita dallo scrittore. In Brancati abbiamo notato che l'andare e ritornare da Catania a Roma è stato in concomitanza con l'adesione e il ripudio del fascismo. Per Sciascia, si può parlare di dislocazione intellettuale per quanto riguarda la sua assidua frequentazione della cultura francese. A *dislocarsi* è l'unità autore-testo, in una dislocazione esistenziale (il viaggio, l'esilio) e figurale (le rappresentazioni che contrastano i significati correnti). L'esperienza della dislocazione delle costruzioni identitarie nei testi italiani del Novecento testimonia una precoce elaborazione della questione identitaria, come in una sorta di laboratorio sperimentale. La dislocazione è la mossa di allontanamento e contrapposizione che dà forza creativa all'enunciato dell'autore: in Italia essa è scattata sui temi dell'antifascismo, della sessualità, della marginalità. È questa la condizione essenziale per la

Bellinzona 2009, p. 226). Torna qui utile fare riferimento alla recente riflessione sul concetto di identità, la quale da una parte afferma l'impossibilità di un'identità essenzialista, e dall'altra indica un'utilità delle costruzioni identitarie, considerate come posizionamenti storici e sociali che gli individui adottano strategicamente come risorsa politica; l'identità diventa quindi un concetto “veicolare”, una categoria che facilita un progressivo impegno e un'analisi politica delle proprie condizioni di vita (cfr. Brett St Louis, *On “the necessity and the ‘impossibility’ of identities”*. *The politics and ethics of “new ethnicities”*, “Cultural Studies”, 23 (4), 2009, pp. 559-582).

produzione di nuovi significati. Partendo dal nesso autore-testo e dall'autorappresentazione come movimento della differenziazione identitaria, abbiamo individuato il movente profondo, l'entusiasmo, il vigore creativo, che induce al gesto della scrittura. Questa differenziazione identitaria è un moto di dislocazione rispetto ai modelli discorsivi dominanti.

Ecco quindi che è nel testo che queste istanze restano conservate, e possono essere recuperate nella loro originaria dimensione esistenziale, comunicativa, politica, riconoscendole, attraverso una archeologia della rappresentazione, nella figura dell'"altro sé". L'"altro sé" non fa parte di una costruzione di autobiografia; ma è figura letteraria che sta a significare il processo di costruzione di un'identità dislocata e "altra", a volte esibita, a volte dissimulata. Carlo Levi che sfoggia un tabarro contadino, Pasolini che cerca invano solidarietà dai suoi intervistati in *Comizi d'amore*; Sciascia che si nasconde dietro Candido: sono autorappresentazioni di scrittori, esplicite e pubbliche, extratestuali ma fortemente collegate al loro lavoro letterario. Silone che enigmaticamente prende le distanze dal suo "cafone"; Brancati che lavora sulla sua identità antifascista e lavora sulla somatizzazione del perturbante sono procedimenti intertestuali e interdiscorsivi, impliciti nei testi, che sono centrali nell'interpretazione dell'opera letteraria.

Dunque, come individuare l'"altro sé" nei testi? È utile, per chiarezza e concretezza del nostro discorso, ricapitolare i rilievi ottenuti dalle nostre letture, anche se ogni generalizzazione e categorizzazione è quanto mai impropria, e ogni analisi va svolta sullo specifico del singolo autore e del singolo testo.

L'autorappresentazione può avere un carattere interdiscorsivo ("L'Autore enuncia il parlare di sé", prima persona) e mettere in gioco il dato personale ed esistenziale. Questo può avvenire nell'ambito di una tattica promozionale a supporto della propria opera ("Io ero già conosciuto come uno scrittore cinico e rozzo..."; "Sono nato e cresciuto in un comune rurale nell'A-

bruzzo” Silone, vedi sopra pp. 59, 61; “Spesse volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Torpignattara...” Pasolini p. 183) oppure nell’ambito di un’operazione memoriale (“Nell’estate del Dodici, andammo in villeggiatura insieme ai Coronini” Brancati, *Stagione calma*; “Sono passati molti anni [...]. Spinto qua e là alla ventura...” Carlo Levi, incipit di *Cristo si è fermato a Eboli*).

Abbiamo poi rilevato un carattere misto interdiscorsivo/ intertestuale dell’autorappresentazione (“L’Autore mi fa capire che parla di sé”, tramite terza persona) che è implicita nei testi (“Una sera ebbi anch’io una ‘chiamata speciale” Silone, *Fontamara*, vedi sopra p. 51; l’Autore, l’Appassionato, il Je in *Squarci di notti romane* di Pasolini, sopra a p. 180) oppure mette in gioco un alter ego letterario (Andrea Cipriani alias Silone in *Il segreto di Luca*; “Egli [Pasolini-Virgilio] camminava davanti a me, indifeso (*La Divina Mimesis*); Sciascia: *Candido*).

Infine l’autorappresentazione può avere un carattere intertestuale (“La Scrittura di quell’Autore si pone come *auctoritas*”) e presentarsi come calco intertestuale (Pasolini-Barthes, vedi qui p. 198; Pasolini-Dante, parafrasi in *La Divina Mimesis*), come discussione su un’*auctoritas* (Brancati-Verga in *L’orologio di Verga*; Pasolini-Verga in *Intervento sul discorso libero indiretto*; Sciascia-Pirandello in *Pirandello e il pirandellismo*), o anche concretizzarsi nell’attività pubblicistica dello scrittore (Pasolini e Sciascia editorialisti sulla stampa nazionale; Brancati in *Ritorno alla censura*).

Sulla base di questo tipo di osservazioni, l’“altro sé” è una funzione densa e articolata: è il processo di costruzione di un’identità enunciativa, ha come obiettivo il posizionamento dell’autore e, a livello testuale, si presenta come una *autoimage* che può riferirsi non solo alla singola identità dello scrittore, ma anche al blocco sociale di suo riferimento (gli italiani, la piccola borghesia, il proletariato). Per questo si presenta come una modalità discorsiva che, proprio attraverso l’individualità, ha risonanza significativa nel discorso-nazione. Rispetto ad altre concettualizzazioni, l’autorappre-

sentazione dell'“altro sé” propone la messa in figura del vissuto esistenziale, della psicologia, della corporeità dello scrittore, nel momento in cui, nel corso del Novecento, lo scrittore ha visto diminuire le possibilità di influire sulla società,⁵ e ha dovuto attuare delle tattiche tipiche di chi si trova in uno stato di inferiorità

La critica della rappresentazione letteraria è quindi il campo di definizione e di descrizione di queste dinamiche, lo strumento per mettere in evidenza le valenze dello specifico letterario dei testi attive nell'ambito dei diversi sistemi culturali. Anche nel perlustrare i limiti e nell'evidenziare un'impossibilità della rappresentazione, essa segue un procedimento di definizione di campo, di verifica di efficacia, il cui bilancio non è la constatazione di un esaurimento della possibilità di rappresentare in letteratura (l'epigonismo, la “fine della letteratura”, retaggio decadente e luogo comune diffuso). Al contrario, la definizione del campo di efficacia retorica e comunicativa della rappresentazione letteraria mette in luce l'originale elaborazione ad opera degli scrittori italiani di rappresentazioni in cui il senso dell'alterità serve a costruire un'opposizione. Naturalmente le loro posizioni e soluzioni espressive sono state più o meno efficaci, hanno dato adito a più o meno feconde interpretazioni, le cui dinamiche e modalità abbiamo individuato e illustrato nell'analisi delle opere. Ma anche quando questa costruzione di opposizione è stata ardua o persino impossibile, a causa di pressioni culturali, sociali, politiche che sono tanto più potenti quanto più diffuse nei gangli del discorso dominante, gli scrittori hanno “rappresentato” questa impossibilità, facendo diventare questa rappresentazione parte del discorso nazionale (il caso più illustre è quello di Sciascia).

Per questa via abbiamo ottenuto un risultato non scontato: l'autore può rappresentare il reale nella scrittura solo a partire da una propria auto-

⁵ Carla Benedetti (*L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999) rifiuta sia il luogo comune dell'epigonalità dell'arte sia quello della morte dell'autore.

rappresentazione identitaria, o identità enunciativa, costruita solitamente di fronte a una crisi nei rapporti con la società di riferimento, e quindi a una dislocazione *nella* scrittura, nel campo della libertà creativa e dell'efficacia comunicativa. In questo modo l'indagine ci mette a contatto con una serie di pratiche autoriali, in un appassionante corpo a corpo dello scrittore con la scrittura, le idee, il potere, la giustizia, la morale.

In questo quadro emerge ed è valorizzata una forte attitudine propositiva e progettuale degli scrittori italiani del secolo scorso: in Silone la battaglia contro l'oppressione; in Carlo Levi l'idea della nuova Italia; in Pasolini la strenua difesa di valori umani perduti. Che questa attitudine sia stata quasi sempre frustrata nel breve e medio periodo, non toglie che i loro testi restino portatori di una assertività sempre pronta ad essere riattivata. Questa ricchezza si trova spesso fra le pieghe del loro discorso creativo, nelle invenzioni micro-testuali, nella direzionalità o tendenziosità del significato che vi hanno impresso. Ed è tanto forte da configurarsi come spazio, dominio, a disposizione dell'invenzione letteraria. Una volta che lo scrittore vi ha fatto accesso, ha a disposizione una libertà creativa inaspettata e un'efficacia testuale passibile di nuove feconde significazioni.

L'esperienza letteraria che abbiamo considerato, vista in quest'ottica, ha quindi davvero un rilievo da laboratorio, come notava Pasolini: è un'esperienza letteraria che dalle avanguardie storiche ha tratto l'idea di rapporto con la modernità e la nuova socialità ad essa legata, e si è applicata alla complessità delle strutture comunicative (più che alle pur persistenti esperienze di ripiegamento interiore e di ricerca stilistica, di cui l'esperienza rondista è stato l'esperimento più limpido). Una letteratura decisamente votata al nuovo, nel senso di messa in discussione e ri-uso assai spregiudicato della tradizione sotto le sollecitazioni e le esigenze pressanti del reale. Questi testi hanno operato una dislocazione rispetto ai significati correnti: nel corso delle nostre analisi è emerso come la dislocazione significativa determini la forza e l'originalità della scrittura.

L'“altro sé” e l'arguzia

Ciò che caratterizza questa dislocazione identitaria è un'operazione concettualmente arguta che permette di rappresentare la differenza senza assimilarla. Il *Witz* concede al discorso dell'alterità un'apparente convergenza mentre crea un senso altro, sotterraneo e autonomo. Giustamente Perniola osserva che “questa capacità di dar voce e di apprezzare il differente appartiene alle grandi civiltà che, come quella italiana conservano, una memoria storica millenaria di infiniti conflitti e di infinite infamie. L'arguzia è appunto il modo estetico di pensare una lotta estrema senza farsi coinvolgere nell'utopia della pace, nel mascheramento dell'ironia e nemmeno nel pathos del sublime”.⁶ Ma, se si tratta di rappresentare un conflitto, i risultati delle nostre analisi hanno rilevato che l'arguzia è presente nelle rappresentazioni letterarie di scrittori che hanno sviluppato un'opposizione confrontandosi con figure di “altro sé”. Perniola invece indica nelle *Lezioni americane* di Italo Calvino la pratica esemplare di arguzia. Ma di fronte a un conflitto insanabile, Calvino non configura o prefigura una lotta estrema. Al contrario produce un originalissimo, calviniano “*placarsi*” della tragedia: quel “*darne una ragione*”, che Calvino esprimeva nel 1958 mentre ragionava di Pavese, di *Prima che il gallo canti* e di quell'immagine perturbante di morti di guerra mondiale e di guerra civile sparsi nelle nostre domestiche campagne, e che l'impegno (“storico e civile”) dell'intellettuale doveva assolutamente superare.

“Ci sono giorni in questa nuda campagna che camminando ho un soprassalto:
un tronco secco, un nodo d'erba, una schiena di roccia, mi paiono corpi

⁶ Mario Perniola, “Le ultime correnti dell'estetica in Italia”, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Garzanti, Milano 2001.

distesi”. [...] “Dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo”. È in questo *placare*, in questo *dare una ragione* il vero impegno storico e civile.⁷

Allo stesso modo, più tardi nel 1967, Calvino non persegue la rappresentazione di un conflitto insolubile, dell'irriducibilità della differenza, ma si appaga della propria reazione psicologica “apprendendo che lo scrivere è solo un processo combinatorio tra elementi dati”, di quel “senso di sollievo, di sicurezza” che procura il mito tecnologico-strutturalista di un oggettivo autore-macchina che sostituisca proficuamente l'inaffidabile autore romantico-decadente.

Scompaia dunque l'autore – questo enfant gâté dell'inconsapevolezza – per lasciare il suo posto a un uomo più consapevole, che saprà che l'autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona.⁸

La scrittura, dunque, è per Calvino un universo sistematizzato, preciso, sensibile, fonte “di modelli di linguaggio, di visione, d'immaginazione, di lavoro mentale, di correlazioni di fatti”, un universo in grado di sussumere anche ciò che è senza voce, di dare un nome a tutto ciò che ancora non ce l'ha: e in questo sta la sua politicità. (“La letteratura è necessaria alla politica prima di tutto quando essa dà voce a ciò che è senza voce, quando dà un nome a ciò che non ha ancora un nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca di escludere”).⁹

Tutto questo si basa su un elemento ben preciso, il supporto che lo rende possibile: il forte posizionamento d'autore di Calvino, la sua “consapevo-

⁷ Italo Calvino, *Natura e storia del romanzo* (1958), in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980) ora in *Saggi.1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, tomo I, p. 49 (corsivi dell'autore).

⁸ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi* (1967), in *Una pietra sopra*, cit., p. 216-217.

⁹ Italo Calvino, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura* (1976), in *Una pietra sopra*, cit., p. 358.

lezza della specialità d'un ruolo"¹⁰ che non è tanto l'impegno dell'intellettuale (andato col tempo in crisi) quanto l'incardinamento organico nel sistema culturale italiano ed europeo, l'industria editoriale, iniziato per lui nel 1950 con il lavoro a tempo pieno all'Einaudi; che lo ha posto in una posizione ambigua: una posizione fatta da una parte di potere letterario, dall'altra di servizio nel e per il sistema ("scrivo in ufficio, sottoposto al febbrile ritmo della produzione industriale che governa e modella fin i nostri pensieri"¹¹). Quell'etica del "lavoro" (quasi calvinista, mi si passi il bisticcio), disegnata a suo tempo su Pavese per scansare il perturbante che scaturiva dal suo suicidio, riconosceva una positività esistenziale nel lavoro di studio, creativo ed editoriale. E suonava in Calvino anche come una delle rare sue autorappresentazioni, forse la più profonda, che gli dà modo di configurare una giustificazione positiva (per Pavese e per sé) da contrapporre al negativo dell'esistenza e di tutto ciò che è alienazione, altro da sé.¹²

Per noi che lo conoscemmo negli ultimi cinque anni della sua vita, Pavese resta l'uomo dell'esatta operosità nello studio, nel lavoro creativo, nel lavoro dell'azienda editoriale, l'uomo per cui ogni gesto, ogni ora aveva una sua funzione e un suo frutto, l'uomo la cui laconicità e insocievolezza erano difesa del suo fare e del suo essere, il cui nervosismo era quello di chi è tutto preso da una febbre attiva, i cui ozi e spassi parsimoniosi ma assaporati con sapienza erano quelli di chi sa lavorare duro.¹³

Tutto questo ha un prezzo discorsivo molto alto, la costante assimilazione e cancellazione del concetto stesso di alterità che per Calvino non si incarna

¹⁰ Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, p. 9.

¹¹ Lettera a Ermanno Rea, 13 marzo 1954, in *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Einaudi, Torino 1991, p. 125.

¹² Del "tema laboristico" e della proiezione autobiografica di Calvino su Pavese ha parlato Bertone nel capitolo del suo libro dedicato ai due scrittori.

¹³ Italo Calvino, *Pavese: essere e fare* (1960), in *Una pietra sopra*, cit., p. 78.

in persona, ma è cosa¹⁴, mare dell'oggettività, antitesi¹⁵ da incasellare nel quadro razionale di ipotesi formulate da una mente che le sovrasta e non ne è intaccata. La conclusione di Perniola è che Calvino “si mette nel flusso della corrente [della società dello spettacolo e della comunicazione], ma attraverso di essa veicola messaggi radicalmente alternativi chiusi in un involucro che si spera qualcuno prima o poi apra”. Ed è vero che i suoi messaggi sono frutto di una straordinaria consapevolezza, ma per riaprire l'involucro discorsivo in cui Calvino li ha voluti confezionare bisogna fare a ritroso il suo minuzioso percorso di impacchettamento, riconoscere l'assimilazione dell'alterità, spiegare l'inibizione dell'autorappresentazione, decostruire l'istituzionalizzazione del sistema della comunicazione. Dal nostro punto di vista Calvino è l'esempio di una coscienza critica che si è sviluppata all'interno dell'istituzione letteraria ed ha nutrito il discorso dominante. Una coscienza critica vissuta nella scelta fondamentale di non mettersi in una posizione di opposizione, di rifiutare la contraddizione e la ribellione di un “altro sé”.¹⁶ È dunque più utile fare un'archeologia della rappresentazione calviniana (per esempio, individuando il processo che ha condotto l'autore, in retrospettiva, alle scelte ed esclusioni della sua raccolta di saggi *Una pietra sopra*), ricostruire così il suo percorso intellettuale e artistico e rileggere in quest'ottica le sue opere, piuttosto che ragionare solo

¹⁴ “È inutile che vi guardiate intorno cercando di identificare i barbari in qualche categoria di persone. I barbari questa volta non sono persone, sono cose. Sono gli oggetti che abbiamo creduto di possedere e che ci possiedono [...]” (Italo Calvino, *I beatniks e il “sistema”* (1962), in *Una pietra sopra*, cit., p. 96).

¹⁵ *L'antitesi operaia* (1964), in *Una pietra sopra*, cit.

¹⁶ Il letterato ribelle c'era già, Pasolini, e per Calvino era frutto del tradizionalismo e del moralismo italiano: “Così povera di ribelli è la letteratura italiana che i nostri benpensanti avendo bisogno che ce ne fosse almeno uno per additarlo all'esecrazione pubblica, hanno scelto il più classico, il più virgiliano, il più appassionatamente professore di tutti noi, Pier Paolo Pasolini, l'unico per cui la tradizione è carne della sua carne, l'unico che riporta ad onore proprio le forme letterarie che erano solo i benpensanti ad amare ancora – la poesia delle odi civili e quella del popolare dialettale –, l'unico che in fatto di morale ancora crede che tutto sia questione di peccato e di redenzione” (Italo Calvino, *I beatniks e il “sistema”* (1962), in *Una pietra sopra*, cit., pp. 100-101).

sugli esiti di quel percorso che Calvino ha scelto di esibire. Perché il suo lascito, grazie allo straordinario prestigio dello scrittore e alla fortuna della sua opera, ha divulgato nel gusto e nel discorso comune un atteggiamento all'insegna del disincanto e del distacco che non ha prodotto impulsi di opposizione e di cambiamento, ma ha lasciato zone di significazione taciute o inesprese nel discorso nazionale. Infatti Calvino, usato come reagente letterario, mette in evidenza come il discorso dell'alterità italiano non sia stato scalfito: tramite omissioni e mancati chiarimenti di alcune questioni che emergono dal profondo insondato della società italiana. Si veda ancora *Considerations on Sex and Laughter*, scritto per una rivista inglese nel 1969, incluso poi in *Una pietra sopra* con il titolo *Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)*, una riflessione su sesso e ilarità, come edonismo o come limite di fronte al sacro. Qui Calvino non considera, come avrebbe ben potuto fare, Brancati e il suo originalissimo uso del sesso in dimensione comica e straniante,¹⁷ evitando così accuratamente l'incontro con l'"altro sé" e preferendo offrire come chiavi di interpretazione del tema una serie di astrazioni concettuali di sapore strutturalista. Questa scelta ha creato un vuoto di consapevolezza e un depauperamento di significato, quel significato rimasto inespresso e non divenuto patrimonio per la vita civile. Ribadire lo stesso significato e non sviluppare, o non lasciar sviluppare, significati nuovi (cioè in sintonia con nuovi interessi¹⁸) equivale a esercitare

¹⁷ Il passo dell'articolo in cui Calvino esprime la sua tesi sull'argomento è il seguente: "L'atteggiamento ilare che accompagna il parlare del sesso può essere dunque inteso non solo come anticipo impaziente della felicità sperata, ma pure come riconoscimento del limite che si sta per varcare, dell'entrata in uno spazio diverso, paradossale, 'sacro'. Oppure, semplicemente, come modestia della parola di fronte a ciò che è troppo al di là della parola, di contro alla rozza pretesa che un linguaggio sublime o serio potrebbe avere di darne 'l'equivalente'" (*Una pietra sopra*, cit. p. 262).

¹⁸ Sul significato come frutto di negoziazione si sono soffermate le ricerche delle scienze cognitive. Cfr. Marco Cruciani, *Interest and meaning*. "Anthropology and Philosophy", 2008. v. 9, 1/2, pp. 24-41; "Interessi e significato", in *Scienze cognitive e robotica*, Genova, Erga, 2006. Atti del convegno "Aisc", Genova, 24-25 ottobre 2006.

un monopolio del significato o una censura tout-court che, entrambe, nascondono il conflitto e bloccano nuove soluzioni condivise.

Eppure la necessità di un mutamento e di un'evoluzione era un'esigenza comune a molti scrittori, Calvino incluso. In una lettera a Sciascia del 1965,¹⁹ Calvino, che ha appena letto *A ciascuno il suo*, esprime una sua sottile insoddisfazione nei confronti della Sicilia di Sciascia, una Sicilia di cui, dice Calvino, sappiamo o abbiamo la presunzione di sapere già tutto. In questa battuta egli coglie (ma poi, come una battuta, la lascia cadere) un punto di leva su cui sia Calvino che Sciascia avrebbero potuto interrogarsi: la necessità di revisione critica delle categorie di giudizio divenute naturali in grazia di un mero uso continuo, reiterato, acritico. Invece questo non è accaduto. Anche Sciascia ha assistito impotente (il suo illuminismo non è bastato) a una poderosa azione a tenaglia: lo stereotipo è stato adottato in egual misura dagli esponenti più raffinati dei gruppi intellettuali e accademici e dalla pubblica opinione. Questo perché il discorso dell'alterità ha prevalso anche in uno scrittore che era stato capace, con una brillante intuizione, di adottare il romanzo giallo per narrare un aspetto chiave dell'Italia nel *Giorno della civetta*, e soprattutto di cogliere nel *Consiglio d'Egitto* il nesso fra narrazione e immaginazione/mistificazione della storia nazionale. E capace di un'analisi anti-idealistica, de-costruttiva delle dinamiche socio-culturali che gli ha permesso di cogliere i rapporti di forza e di potere presenti nelle rappresentazioni letterarie. Ma, una volta entrato nell'agone, il gioco gli è parso talmente greve da portarlo progressivamente al convincimento della sua inutilità, dell'inevitabile sconfitta; e della necessità di ergere un baluardo intellettuale e artistico che alla fine prescinderebbe da quei giochi: una "superiore mistificazione" dell'arte, che altro non è che un riappacificarsi con il discorso dell'alterità. Ecco allora la sua idea essenzialista di "sicilitudine", di "Sicilia come metafora" (quindi di

¹⁹ In *Panta. Almanacco Sciascia*, a cura di Matteo Collura, Bompiani, Milano 2009.

Sicilia come oggetto estraniato a se stesso che si dà allo sguardo “altro” e parziale della ragione) che l’ha portato all’accettazione della continua “difficoltà” di essere siciliano, nonostante il suo rigoroso impegno civile e pur rilevando che “altro non può essere che apparenza, che illusione questa indefettibile continuità”. L’attenzione del narratore, ma anche del saggista e del polemista, è stata monopolizzata dagli incontrovertibili accadimenti della cronaca, con cui nutrire strutture di racconti gialli dove criminalità e politica gettano una sull’altra sinistri bagliori, senza mai chiarirsi davvero (fino al parossismo del caso Moro). Lo sforzo di razionalizzazione all’interno del discorso dell’alterità ha portato al suo contrario, alla paura e allo sgomento che circola in *Porte aperte*. L’abbiamo spiegato con un senso di vuoto civile patito e amplificato nella precarietà dell’identità enunciativa: Sciascia che ha bisogno di *Candide*.

Con tutto ciò, abbiamo rilevato che il senso di vuoto civile emerso nelle nostre letture non è “essenzialista”, connaturato alla cosiddetta italianità. Ha cause ben precise: è frutto di un giudizio che si è fermato, interpretazioni che non sono state articolate, rappresentazioni che non sono state ridiscusse e aggiornate a causa del persistente dominio del discorso dell’alterità. Il sospetto di Calvino che sulla Sicilia presumiamo di sapere tutto, se approfondito, avrebbe fatto crollare *la* rappresentazione del Sud che l’interesse egemonico aveva scelto e continua a preferire. Se di Brancati si fosse articolata la carica critica legata all’impulso sessuale come impulso vitale (cosa che persino Pasolini riuscì a cogliere solo tardivamente), si sarebbe data la possibilità intellettuale di un’alternativa al moralismo, al maschilismo anacronistico che hanno gravato sul costume italiano di massa. Non si tratta di fare la storia dei “se” di cui, com’è noto, sono piene le fosse. Si tratta di individuare questo vuoto e riconoscere i significati con cui è possibile e doveroso riempirlo con una critica oppositiva (*l’oppositional*

criticism di cui parlava Said),²⁰ portatrice anch'essa di responsabilità politico-civile per superare il vuoto dei significati, inespressi nel passato, che “infestano il presente storico”.²¹

²⁰ Edward Said, *Secular Criticism*, in *The World, the Text and the Critic*, Vintage, London 1991 (1983), p. 29.

²¹ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, p. 26.

Uno snodo della narrazione nazionale

In una narrazione nazionale improntata al discorso dell'alterità, le rappresentazioni di opposizione si sono articolate all'interno di un campo di forze che spesso le hanno condizionate, se non osteggiate. Il discorso dell'alterità ha proposto la modalità narrativa della divaricazione e polarizzazione fra soggetto enunciante e oggetto della rappresentazione. Presente in Verga, con estrema lucidità, questa polarizzazione fra soggetto enunciante e oggetto della rappresentazione si sviluppa, come abbiamo visto, nel primitivismo italiano. Ed è un'opzione letteraria forte, un'opzione anche politico-morale intorno alla quale gli scrittori hanno sperimentato e prodotto. Infatti è con questa impostazione del modello di scrittura verghiano, in cui l'oggetto narrativo subalterno deve rimanere distinto e puro, che si trovano a fare i conti gli scrittori del secondo Novecento; e Verga è il reagente letterario funzionale a stabilire una tradizione ravvicinata da cui partire o a cui contrapporsi. Pasolini inizia la scrittura dei romanzi romani praticando il modello verghiano e sperimentandone l'inadeguatezza proprio in funzione di quell'opzione realistica che egli stava perseguendo. Sciascia, ben consapevole del problema in Verga, ripiega su una posizione improntata a un manzonismo che trova nel magistero dello stile e nell'integrità morale dello scrittore materia sufficiente per sigillare esteticamente la sua pagina. In questo modo, nel giro di una trentina d'anni, dagli anni '50 agli anni '80, l'essere catanese (provinciale) di Brancati diventa la "sicilitudine" di Sciascia: il discorso dell'alterità che ha dato origine a un feticcio testuale (che sta al posto di un discorso bloccato e impossibile) si è chiuso, irrigidito in stereotipo discorsivo entrato in uso nella narrazione nazionale. Quello che resta è il segnale testuale della rimozione o del blocco imposto dal discorso dell'alterità.

Ma Brancati rimette in gioco questa normalizzazione del feticcio testuale in stereotipo discorsivo operata dal discorso dell'alterità. La rilettura di Brancati, tesa a far riemergere questo autore dalle superfetazioni del brancatismo, cioè dalle banalizzazioni e dagli irrigidimenti che il sistema della comunicazione ha prodotto sulla sua opera, porta alla luce un'originale modalità di rappresentazione letteraria. Brancati contesta ideologicamente l'istanza verghiana di una rappresentazione dei livelli sociologico-espressivi della società, con la coscienza, sviluppata nell'ambito della critica a D'Annunzio, di quanto i modelli letterari diventino nella società di massa modelli culturali di facile consumo. Negli anni '30 costruisce un'auto-rappresentazione necessaria e funzionale al passaggio dal fascismo all'antifascismo tramite un bergsonismo che gli permette di attivare, in senso anti-attivistico e anticonformista, la sua diversità attraverso recupero memoriale e uso antiretorico della sessualità come impulso vitale. E si precisa nei racconti degli anni '40 con la somatizzazione dell'alterità che altro non è se non un espediente culturale che fa spazio ad un discorso alternativo. Dà forma a un processo di autocoscienza che mette in pratica la significazione della diversità tramite figure, immagini e trattamento letterario che producono una rappresentazione identitaria dell'alterità in funzione di chiara opposizione al sistema.

Le rappresentazioni di opposizione sollecitano, esplicitamente o implicitamente, una prospettiva di convivenza civile, disegnano un luogo di convivenza civile, il *topos* della "città", che è il luogo metaforico intorno al quale sono messi in discussione i criteri che stabiliscono il diritto di inclusione e di cittadinanza (identità borghese), oppure al contrario la sanzione di esclusione (alterità). Così conformato, il discorso dell'alterità è stato un discorso in senso lato *politico*, fortemente in vigore negli anni dello Stato totalitario con l'esito estremo dell'antisemitismo (come abbiamo visto occupandoci di Carlo Levi) e persistente nella società che si è mossa nelle nuove strutture dello Stato democratico (con il fenomeno del brancatismo).

Questo è stato il carattere di fondo della *nazione/narrazione* italiana. La rappresentazione letteraria è allora anche una metafora di identità nazionale nel momento in cui diventa immagine in piena visibilità. Ma mentre Bhabha parla di scissione nella narrazione nazionale ad opera di nuovi soggetti extra-territoriali e transculturali, la *nazione/narrazione* italiana novecentesca ha prodotto delle differenziazioni create dallo stesso soggetto enunciante per opporsi e svincolarsi dalle limitazioni e dalle barriere imposte dal discorso dominante. Il rapporto fra le rappresentazioni letterarie d'opposizione e la narrazione nazionale italiana nel secolo scorso va quindi studiato nell'ambito di una critica del discorso dell'alterità insito nella narrazione nazionale italiana.

Quella straordinaria affermazione identitaria che è stato l'impulso nazionalistico risorgimentale²² ha dato luogo ad un discorso dell'alterità sempre più insistito, un nazionalismo identitario attivo e anzi via via potenziato attraverso i primi decenni unitari e attraverso il fascismo, esasperato e polarizzato dall'esperienza del totalitarismo. Ha quasi costretto gli scrittori a mettere in gioco figure e metafore di alterità attraverso un'immaginazione collettiva così condizionata. Un'alterità – qui sta la specificità italiana rispetto ad altre esperienze storiche di colonialismo – interna alla società e interna addirittura alle costruzioni identitarie individuali attraverso assunti identitari (“essenzialismo” regionale e nazionale) dati abitualmente per scontati. Si tratta di alcune idee o immagini acquisite in modo assiomatico (la modernità, il meridione) il cui significato è da una sessantina d'anni irrigidito nella ripetizione, con grave danno per il discorso nazionale. Aver messo in evidenza il discorso dell'alterità e il motivo dell'“altro sé” nella rappresentazione letteraria del secolo scorso permette di decostruire il presupposto identitario da cui si sviluppa l'irrigidimento del *narrative* nazionale italiano.

²² Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Roma 2004.

In Italia le proposte alternative o d'opposizione, sui temi della diversità, del cambiamento, del rinnovamento, sono state precoci e, inizialmente, all'interno delle dinamiche stesse del discorso dell'alterità. Silone, Carlo Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia, proprio all'interno di questo discorso dominante, hanno usato metafore e figure di alterità che hanno permesso loro di costruirsi un discorso di opposizione, alternativo, reattivo. Hanno conseguito il notevole risultato di affermare la differenza come una realtà esistente e legittima. L'"altro sé" è stato dapprima una possibilità di libertà, l'"uscita di sicurezza" di Silone; o anche il talismano del cambiamento di Carlo Levi per il nuovo cittadino italiano. Questa fase di rappresentazione strumentale dell'alterità ha forti analogie con la rappresentazione del conflitto postcoloniale, caratterizzata dal complesso rapporto culturale che lega il colonizzato al colonizzatore. L'"altro sé" identitario di Brancati ha segnato, negli anni particolarmente fervidi del dopoguerra, un momento di apertura e rinnovamento ricco di potenzialità, con la figurazione di uno straniato "se stesso altro" che mette in crisi anche il rapporto dualistico di tipo colonizzato/colonizzatore.

Nell'ambito della narrazione nazionale la rappresentazione letteraria prodotta da questi scrittori ha anche avuto il potere di dare rappresentanza, all'interno del sistema culturale, a ciò che era contraddittorio, marginale, subalterno. L'"altro sé", modalità letteraria che ha il potere di essere alter ego enunciativo, ha allo stesso modo funzione di rappresentanza di realtà alternative. Questa doppia valenza di *representation* rende uniti nella rappresentazione letteraria il discorso letterario con il discorso politico, dal di dentro, nel momento stesso della scrittura, nel momento delle scelte e delle prese di posizione dello scrittore.

Ma queste rappresentazioni letterarie d'opposizione, per quanto coerenti ed efficaci, anzi proprio in virtù della loro forza comunicativa, sono state oggetto di processi di assorbimento nell'ambito della narrazione nazionale dominante grazie al discorso dell'alterità, che è stato in grado di

normalizzare il conflitto nelle polarità retoriche contrapposte di cui si alimenta: l'affermazione di un'Identità, l'affermazione di un'Alterità. In questo processo, una metafora di alterità è facilmente cooptata e riassorbita dal discorso dominante tutte le volte che nel circuito della comunicazione essa perde la sua autonomia e singolarità enunciativa, il feticcio testuale diventa stereotipo discorsivo. Abbiamo osservato questo assorbimento nei fenomeni del primitivismo e del brancatismo, dove il discorso dell'alterità ha fissato i significati delle rappresentazioni letterarie all'insegna di una alterità alienata. Questo assorbimento del discorso dell'alterità è stato funzionale alla modernizzazione borghese, con la cancellazione culturale del subalterno come protagonista di un possibile conflitto: la sua borghe-sizzazione.

Allora i concetti di mimetismo e di ibridismo descrivono – proprio nella loro ambiguità – la situazione culturale italiana, in cui il subalterno è stato oggetto, nel discorso dominante, di rispecchiamento e di alienazione (il colonizzato che acquisisce le movenze del colonizzatore). Ma la visione ac-confliittuale che ne è derivata è stata parziale e tendenziosa, per quanto maggioritaria. Ha messo in luce solo un corno del problema del discorso dell'alterità. Invece, nell'esperienza letteraria italiana le metafore di alterità hanno condotto alla figurazione di un "altro sé", cioè di figure e immagini della rappresentazione che nel gioco letterario servono – secondo le modalità strumentali, proiettive o identitarie che abbiamo individuato – a introdurre variazioni, nuove declinazioni o addirittura cortocircuiti nel discorso dell'alterità dominante e a creare lo spazio per una letteratura d'opposizione.

Era necessario verificare in quali modi i processi culturali di confronto con l'alterità, in corso nel mondo della decolonizzazione, fossero attivi nella cultura italiana. Questi processi non sono stati influenti nell'Italia che si è andata trasformando, dal Risorgimento in poi, in Stato-nazione unitario, ha inventato il fascismo sulla spinta della società di massa, ha dato alla luce

una repubblica democratica la cui vita civile presenta gravi zone d'ombra. Le figure del contadino italiano, del fascista, dell'omosessuale, del meridionale sono figure di alterità che segnalano territori della narrazione nazionale di cui gli scrittori hanno sentito fortemente la presenza come di una terra di nessuno. Queste figure hanno segnato la presenza nella letteratura nazionale di una mappa narrativa (piuttosto che di una geografia letteraria) secondo la quale si sono disegnati in Italia gli "spazi marginali di significazione"²³ dei discorsi minoritari, delle storie di tensione, di antagonismo e di lotta.

L'originalità della rappresentazione letteraria italiana è stata quindi duplice. Innanzitutto una capacità di esprimere e articolare l'alterità. La diversità, la marginalità, il subalterno non sono stati taciuti, ma anzi portati in primo piano, in rappresentazioni letterarie d'opposizione. Parallelamente si è constatata una situazione di condizionamento. Nel momento in cui la rappresentazione letteraria andava a indebolire i presupposti del discorso dominante, mettendo in discussione significati e ordine di valori, allora la comunicazione culturale ha provveduto a normalizzare significati e interpretazioni. Conseguentemente ci si è trovati di fronte a rappresentazioni letterarie che significavano un'impossibilità. Un'impossibilità che non riguardava la rappresentazione in sé: ma l'impossibilità che nel sistema culturale circolassero e si rinnovassero i significati. Quelle affermazioni di opposizione che sono nate e sono rimaste confinate nel discorso dominante dell'alterità non sono state efficaci nell'ambito del sistema della comunicazione culturale: Silone che si erge a paladino della classe subalterna, ma poi non riesce scavalcare la distanza che inevitabilmente lo separa da essa; Carlo Levi che mitizza il mondo contadino restando imbrigliato nel discorso dell'alterità primitivista; Pasolini che afferma a

²³ Homi K. Bhabha, *DissemiNazione. Tempo, narrativa e limiti della nazione moderna*, in *I luoghi della cultura*, cit., pp. 206-207.

oltranza l'alterità del proletariato rispetto al "sé" intellettuale borghese, e proprio su questo – paradossalmente – la sua fortuna letteraria si sviluppa; Sciascia che decide di accettare (se non altro come obiettivo di una sua denuncia risentita) i vari status quo, i vari "contesti" della cultura e della politica italiana. Sono questi gli esiti di alcuni dei maggiori scrittori italiani rispetto a questioni alle quali essi si proponevano di dare una risposta. Se le loro risposte sono state in qualche misura faticose o ambigue, ciò non è tanto imputabile al singolo scrittore, quanto al campo di forze in cui lo scrittore è intervenuto nel momento della scrittura. Ma pur in questa prospettiva, la presenza di soggettività diverse e "altre" si fa avanti nel *narrative* della compagine nazionale. Gli scrittori sono intervenuti sulle narrazioni nazionali, a partire dagli anni '30, essendo testimoni di fasi successive di cambiamento, radicali e profonde. E hanno avuto modo di praticare su di esso varie forme di dislocazione, che a ben vedere sono gesti dinamici di riscoperta, di andata e ritorno, di allontanamento e rifiuto, di vagheggiamento, di ironia. Il *narrative* nazionale risulta così il frutto di un insieme concentrico di diversità municipali, e l'identità nazionale è costruita, originalmente e fruttuosamente, da questo insieme di diversità.

L'opera di Brancati rappresenta un caso straordinario in cui lo stereotipo nazionale-popolare è massicciamente in gioco, ma comicità e arguzia rilanciano continuamente il senso del discorso e quindi il significato non si irrigidisce sullo stereotipo. Questo può avvenire quando l'autorappresentazione dell'autore è talmente consolidata da permettergli di oggettivare la propria soggettività. Così hanno operato Brancati e Pasolini; per Sciascia, la *sua* sicilianità è rimasta problema e gli ha impedito di scavalcare il discorso essenzialista.

Provvisoriamente come in ogni conclusione, possiamo dire che le rappresentazioni letterarie di opposizione sono state condizionate da un elemento perturbante di negazione di cittadinanza, che rimanda a periodi storici (dal ventennio fascista alla strategia della tensione di cinquant'anni

dopo) la cui esperienza non è stata sufficientemente elaborata e produce un elemento perturbante, che si annida nel fondo del corpo sociale, che ci dovrebbe far dormire con un occhio solo (come dicevano Brancati e Sciascia), che restando inespresso e inarticolato continua ad esercitare il suo effetto. Non riusciamo e oggettivarlo, a farlo diventare “altro da noi”. Continuiamo a sentirlo parte di noi, ma non lo vogliamo affrontare per quello che è, continuiamo a viverci insieme anche se ci opprime. E allora il discorso nazionale ha avuto bisogno che l’alterità perturbante fosse proiettata sulla diversità: la diversità disponibile nel secolo scorso è stata la diversità interna alla nazione, il Sud, costituito come arretrato e subordinato, territorio coloniale sui generis del Nord, fardello del Nord. Lo stereotipo del Meridione è stato il feticcio discorsivo nazionale che ha sostituito la vera alterità taciuta e rimossa: lo spettro della illiberalità e della violenza che nel Novecento si è materializzato nel consenso sociale raccolto dal fascismo e nella successiva storia politica italiana così fitta di “non detto” e di “misteri”.

Bibliografia

Studi

Abruzzese Alberto, *Antagonismo e subalternità nella produzione di scrittura*, in *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1983, pp. 473-496.

Adam Jean-Michel, *Le récit*, PUF, Paris 1984.

La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours, Armand Colin, Paris 2005.

Adam Jean-Michel, Revaz Françoise, *L'analyse des récits*, Seuil, Paris 1996.

Agamben Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

Mezzi senza fine. Note sulla politica, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

Amossy Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, Paris 1991.

Angelini Franca, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Marsilio, Venezia 1990.

Pirandello, Laterza, Roma-Bari 1992.

Anderson Benedict, *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, Manifesto Libri, 1996.

- Asor Rosa Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988.
- Genus Italicum. Saggi sull'identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956 (*Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*, A. Francke, Bern 1946).
- Bachtin Michail, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.
- L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988.
- Bagni Paolo, *Intorno a Mimesis*, "il Verri", n. 10 (sesta serie), 1978.
- Bandini Fernando, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in Pier Paolo Pasolini *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. I.
- Banti Alberto Mario, *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Roma 2004.
- Barthes Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1970.
- Baudrillard Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris 1972.
- Bazzocchi Marco Antonio, "Tutte le gioie sessuali messe insieme": la sessualità in *Petrolio*, in *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, cura di Paolo Salerno, CLUEB, Bologna 2006.
- Benedetti Carla, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.
- Le ceneri di Pasolini. (Lettera aperta a Walter Siti)*, "l'Unità", 29 aprile 2003.
- Benedetti Carla e Grignani Maria Antonietta (a cura di), *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo 1995.
- Bernhard Ernst, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1985.
- Bertone Giorgio, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994.
- Bhabha Homi K., *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001 (*The Location of Culture*, Routledge, London-New York 1994).
- Bianchi Alberto, *Il pensiero della carne in Paolo il caldo di Vitaliano Brancati*, in *Ercole Patti e altro novecento siciliano*, a cura di Pietro Frassica, Interlinea, Novara 2004, pp. 83-109.

- Biocca Dario, Canali Mauro, *L'informatore Silone, i comunisti e la polizia*, Luni Editrice, Milano 2000.
- Bollati Giulio, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 1983.
- Bourdieu Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris 1982.
- Brancati Corrado, *Vitaliano mio fratello*, Greco, Catania 1995.
- Bravo Gian Luigi, *Italiani. Racconto etnografico*, Meltemi, Roma 2001.
- Brogi Daniela, *Un'estetica passione: la patria di Pasolini*, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di Romano Luperini e Daniela Brogi, Piero Manni, San Cesario di Lecce 2004.
- Càllari Francesco, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991.
- Caminati Luca, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Camporesi Piero, *La maschera di Bertoldo: G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Einaudi, Torino 1976 e Garzanti, Milano 1993.
- Il pane selvaggio*, Il Mulino, Bologna 1980, Garzanti, Milano 2004.
- Rustici e buffoni: cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Einaudi, Torino 1991.
- Carta Anna, *Una casa visitata dai ladri. Lo spazio urbano nell'opera di Vitaliano Brancati*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2009.
- Cassano Franco, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996, 2005.
- Castagnola Raffaella, *Incontri di spiriti liberi. Amicizie, relazioni professionali e iniziative editoriali di Silone in Svizzera*, Lacaïta, Manduria 2004.
- La provincia universale. Testi e documenti di letteratura italiana in Svizzera*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2009.
- Cazzullo Aldo, *Veltroni e la controinchiesta su Pasolini*, "La Repubblica", 20 giugno 2007.
- Cecchi Emilio, *Prosatori e narratori*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Garzanti, Milano 1969, nuova edizione 1987, vol. II, pp. 403-407.
- Cederna Camilla Maria, *Imposture littéraire et stratégies politiques. Le Conseil d'Égypte des Lumières siciliennes à Leonardo Sciascia*, Champion, Paris 1999.
- Cerroni Umberto, *Precocità e ritardo nell'identità italiana*, Meltemi, Roma 2000.

- Chambers Iain (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006.
- Chatterjee Partha, *Oltre la cittadinanza. La politica dei governati*, Meltemi, Roma 2006.
- Collura Matteo (a cura di), *Panta. Almanacco Sciascia*, Bompiani, Milano 2009.
- Cometa Michele, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004.
- Contini Gianfranco, *Dieci anni di letteratura 1945-1955*, ora in *Altri esercizi 1942-1971*, Einaudi, Torino 1972.
- Cruciani Marco, "Interessi e significato", in *Scienze cognitive e robotica*, Genova: Erga, 2006. Atti del convegno: "Aisc", Genova, 24-25 ottobre 2006.
- Interest and meaning*. "Anthropology and Philosophy", 2008. v. 9, 1/2, pp. 24-41.
- Dagrada Elena, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, LED, Milano 2005.
- Dagradi Sergio, *IndiviDuo. Riflessioni attorno alle dinamiche individualità-alterità nel dibattito filosofico contemporaneo sulla sessualità*, in "Cenobio", LVI, aprile-giugno 2007.
- D'Alessandra Marcello, Salis Stefano, *Nero su giallo. Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco*, La Vita Felice, Milano 2006.
- D'Amelia Marina, *La mamma*, Il Mulino, Bologna 2005.
- David Michel, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1966; Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- De Certeau Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.
- De Donato Gigliola, *Saggio su Carlo Levi*, De Donato, Bari, 1974.
- Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, Edizioni Dedalo, Bari 1998.
- (a cura di) *Oltre la paura. Percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, Donzelli, Roma 2008.
- De Donato Gigliola, D'Amaro Sergio, *Un torinese del sud: Carlo Levi. Una biografia*, Baldini & Castoldi, Milano 2001.
- Del Boca Angelo, *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Vicenza 2005.
- (a cura di), *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, Neri Pozza, Vicenza 2009.

- Deleuze Gilles, *Le bergsonisme*, PUF, Paris 1966.
- De Martino Ernesto, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959.
- La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino 1977, 2002
- D'Eramo Luce, *L'opera di Ignazio Silone. Saggio critico e guida bibliografica*, Mondadori, Milano 1971.
- Derrida Jacques, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990 (*L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967).
- Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina, Milano 1994 (*Spectres de Marx*, Galilée, Paris 1993).
- Di Gesù Matteo, *Dispatrie lettere*, Aracne, Roma 2005.
- (a cura di), *Letteratura, identità, nazione*, Duepunti Edizioni, Palermo 2009.
- Dionisotti Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.
- Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995.
- Un'Italia tra Svizzera e Inghilterra*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Casagrande, Bellinzona 2002.
- Du Gay P., Hall S., Janes L., Mackay H. and Negus K., *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*, Sage/The Open University, London 1997.
- Durante Lea, *Avventure dell'identità. Letture contemporanee*, Palomar, Bari 2008.
- Dürrenmatt Friedrich, *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, Feltrinelli, Milano 1958.
- Dyserinck Hugo, *Zum Problem der "images" und "mirages" und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, in "Arcadia", I, n. 2, 1966.
- Fairclough Norman, *Analysing Discourse – Textual research for social research*, Routledge, New York 2003.
- Falaschi Giovanni, *Carlo Levi*, La Nuova Italia, Firenze 1978.
- Ferroni Giulio, *Introduzione a Vitaliano Brancati, Romanzi e saggi*, a cura di Marco Dondero, Mondadori, Milano 2003.
- Flashar Hellmut *Die klassizistische Theorie der Mimesis* (1979), in *Eidola. Ausgewählte Kleine Schriften*, Verlag B. R. Grüner, Amsterdam 1989.

- Forgas David, Lumley Robert, *Italian Cultural Studies. An Introduction*, OUP, Oxford-New York 1996.
- Freud Sigmund, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Boringhieri, Torino 1980.
- Fumagalli Edoardo (a cura di), *Carlo Dionisotti. Geografia e storia di uno studioso*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2001.
- Gadda Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Garzanti, Milano 1963.
- Galli Della Loggia Ernesto, *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 1998.
- La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Gambacorti Irene, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003.
- Galvagno Rosalba, *Carlo Levi. Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze 2004.
- Gazzola Stacchini Vanna, *Il teatro di Vitaliano Brancati. Poetica, mito e pubblico*, Milella, Lecce 1972.
- Giorgetti Giorgio, *Contadini e proprietari nell'Italia moderna*, Einaudi, Torino 1974.
- Gnisci Armando, *Ascesi e decolonizzazione*, Lithos, Roma 1996.
- Creoli Meticci Migranti Clandestini e Ribelli*, Meltemi, Roma 1998.
- Poetiche dei mondi*, Meltemi, Roma 1999.
- Libri necessari?*, "Kúma", n. 1, aprile 2001.
- Golino Enzo, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Gramsci Antonio, *Letteratura e vita nazionale, Quaderno I*, Einaudi, Torino 1966.
- Guglielmi Guido, *Esame di coscienza di un letterato di Renato Serra*, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, vol. 4, t. 1, pp. 405-429.
- Gunew Sneja, *Haunted Nations. The colonial dimensions of multiculturalisms*, Routledge, London-NY 2004.
- Hall Stuart (a cura di), *Cultural representations and signifying practice*, Open University Press, London 1997.
- Hall Stuart, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di Miguel Mellino, Meltemi, Roma 2006.

- Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, a cura di Giovanni Leghissa, Il Saggiatore, Milano 2006.
- Hall Stuart, Mellino Miguel, *La cultura e il potere. Conversazione sui cultural studies*, Meltemi, Roma 2007.
- Iermano Toni, *Identità e scritture nell'Italia fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 2009.
- Jossa Stefano, *L'Italia letteraria*, Il Mulino, Bologna 2006
- Koller Hermann, *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Bern 1954 (*La mimesis nell'antichità*, trad. it. Vito Punzi, in "Studi di Estetica", Mimesis, a cura di Emilio Mattioli, III serie anno XXII, fasc. I, 7-8-1993.
- Lazarus Neil, *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- La Cecla Franco, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- Lefort Claude, *The Political Forms of Modern Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- Leghissa Giovanni, *Il gioco dell'identità. Differenza, alterità, rappresentazione*, Eterotopie Mimesis, Milano 2005.
- Luperini Romano, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Liviana, Padova 1976.
- Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Mangueneau Dominique, Charaudeau Patrick, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris 2002.
- Mancino Anton Giulio, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Edizioni Kaplan, Torino 2008.
- Mantovani Giuseppe, *Analisi del discorso e contesto sociale*, il Mulino, Bologna 2008.
- Mellino Miguel (a cura di), *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Meltemi, Roma 2009.
- Mishra Vijay e Hodge Bob, *What Was Postcolonialism?*, in "New Literary History", The Johns Hopkins University Press, vol. 36, n. 3, Summer 2005, pp. 375-402.
- Moe Nelson, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, L'Anchora del Mediterraneo, Napoli 2004 (*The view from Vesuvius. Italian culture and the Southern question*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002).

- Montanari Massimo, *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Il formaggio con le pere. La storia di un proverbio*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Montesquieu, *Viaggio in Italia*, a cura di Giovanni Macchia e Massimo Colesanti, Laterza, Roma-Bari 1971.
- Pageaux Daniel Henri, *L'imagerie culturelle: de la littérature comparé à l'anthropologie culturelle*, in "Synthesis", X, 1983.
- Pampaloni Geno, *L'opera narrativa di Ignazio Silone*, "Il Ponte", gennaio 1949, pp. 49-58.
- Perniola Mario, "Oltre neoclassicismo e primitivismo", in *Disgusti. Nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Milano 1998.
- "Le ultime correnti dell'estetica in Italia", in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Garzanti, Milano 2001.
- Perrone Domenica, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2003.
- Petronio Giuseppe, *Il romanzo poliziesco*, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- Pickering Michael, *Stereotyping. The Politics of Representation*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2001.
- Plaisance Michel, *Città e campagna (XIII-XVII sec.)*, in *Letteratura italiana. Le questioni*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1986, pp. 583-634.
- Procter James, *Stuart Hall e gli studi culturali*, Raffaello Cortina, Roma 2007.
- Raimondi Ezio, *Letteratura e identità nazionale*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*, a cura di Beverly Allen e Mary Russo, Minnesota Press, Minneapolis 1997.
- Ricoeur Paul, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano 1989.
- Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2003.
- Roncaglia Aurelio, Introduzione all'edizione italiana di Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000.
- Said Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Bollati Boringhieri, Torino 1991; Feltrinelli, Milano 2001 (*Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978).
- The World, the Text and the Critic*, Vintage, London 1983,1991.

- Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti Editrice, Roma 1998 (*Culture and Imperialism*, Alfred A. Knopf, Inc., New York 1993).
- Salerno Paolo (cura di), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, CLUEB, Bologna 2006.
- Salsano Alfredo, *Il dono nel mondo dell'utile*, Bollati Boringhieri, Torino 2008
- Sanguineti Edoardo, *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2001.
- Introduzione* (1978) a Giovanni Verga, *Malavoglia*, Editori Riuniti, Roma 1981; Feltrinelli, Milano 1993.
- Introduzione* a Gian Pietro Lucini, *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*, Costa & Nolan, Genova 1989.
- Schneider Jane (a cura di), *Italy's 'Southern Question': Orientalism in One Country*, Berg Press, Oxford 1998.
- Schulz-Buschhaus Ulrich, *I romanzi inquietanti di Leonardo Sciascia*, in "Problemi", n. 71, settembre-dicembre 1984.
- Segre Cesare, *Lingua, stile e società: studi sulla storia della prosa italiana*, Feltrinelli, Milano 1963¹, 1974².
- Siti Walter, *Descrivere, narrare, esporsi*, in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I.
- Spivak Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?*, in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, a cura di Patrick Williams e Laura Chrisman, Harvester Wheatsheaf, New York 1993, pp. 66-111.
- Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, a cura di Patrizia Calefato, Meltemi, Roma 2004 (*A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge [MA]1999).
- Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma 2003.
- Spivak Gayatri Chakravorty e Guha Ranajit, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Ombre Corte, Verona 2002.
- Starobinski Jean, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975 (*L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, Paris 1970).
- A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Einaudi, Torino 1995 (*Largesse*, Réunion des Musée Nationaux, Paris 1994).
- St Louis Brett, *On "the necessity and the 'impossibility' of identities". The politics and ethics of "new ethnicities"*, "Cultural Studies", 23 (4), 2009.

- Stoetzler Marcel, Yuval-Davis Nira, *Standpoint Theory, Situated Knowledge, and the Situated Imagination*, in "Feminist Theory", 3.3, 2002.
- Tamburrano G., Granati G., Asinelli A., *Processo a Silone: la disavventura di un povero cristiano*, Piero Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma 2001.
- Tedesco Natale, *Per Brancati. L'esistenzialismo "siciliano" e la poetica dell'insignificanza*, in *La scala a chiocciola*, Sellerio, Palermo 1991.
- Torgovnick Marianna, *Gone Primitive, Savage Intellectuals, Modern Lives*, University of Chicago Press, Chicago 1990.
- Teorie critiche del Novecento. Con antologia di testi*, a cura di Enza Biagini, Augusta Brettoni, Paolo Orvieto, Carocci, Roma 2001.
- Viganò Enrica, *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia 1932-1960*, Admira Edizioni, Milano 2006.
- Visconti Luchino, *Appunti per un film documentario sulla Sicilia*, in "Bianco e nero", 1951

Opere letterarie

Brancati, Vitaliano

La mia visita a Mussolini, “Critica Fascista”, 1° agosto 1931 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di Marco Dondero, Mondadori, Milano 2003).

Chiuso mondo dannunziano, “Il Lavoro Fascista”, 8 agosto 1931 (ivi).

Singolare avventura di viaggio, Mondadori, Milano 1934 (*Romanzi e saggi*, a cura di Marco Dondero, Mondadori, Milano 2003).

Diario B2, “Il Selvaggio”, 15 ottobre e 30 novembre 1936 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit.)

Lettere al direttore, *Ricordo*, “Omnibus”, 2 aprile 1938, (*Romanzi e saggi*, cit.)

Sogno di un valzer, “Quadrivio”, giugno-agosto 1938 (*Romanzi e saggi*, cit.)

Stagione calma, in *In cerca di un sì*, Studio Editoriale Moderno, Catania 1939 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit.)

Il nonno, in *In cerca di un sì* (1939), ivi.

La nave del sonno, in *In cerca di un sì* (1939), ivi.

Don Giovanni in Sicilia, Rizzoli, Milano 1941 (*Romanzi e saggi*, cit.)

Il vecchio con gli stivali e Singolare avventura di Francesco Maria, L'Acquario Editore, Roma 1945 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit.)

La noia nel '937, in *Il vecchio con gli stivali*, Bompiani, Milano 1946 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit.).

La ragazza e la cimice, ivi.

Storia di Mila, ivi.

I fascisti invecchiano, Longanesi, Milano 1946 (*Romanzi e saggi*, cit.)

Le bocche spalancate non fanno la storia, "Il Tempo", 19 dicembre 1946 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit.)

Il bell'Antonio, Bompiani, Milano 1949 (*Romanzi e saggi*, cit.)

Ritorno alla censura. La governante, Laterza, Bari 1952 (rispettivamente in *Romanzi e saggi*, e in *Racconti, teatro, scritti giornalistici* cit.)

L'orologio di Verga, "Il Mondo", 27 settembre 1955 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit.)

Paolo il Caldo, Bompiani, Milano 1955 (*Romanzi e saggi*, cit.)

Diario romano, Bompiani, Milano 1961 (*Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit.)

Brancati Vitaliano, Proclemer Anna

Lettere da un matrimonio, Giunti, Firenze 1995.

Calvino, Italo

Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, Einaudi, Torino 1980 ora in *Saggi.1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, tomo I.

I libri degli altri. Lettere 1947-1981, a cura di Giovanni Tesio, Einaudi, Torino 1991.

Levi, Carlo

È questo il "carcer tetro"? Lettere dal carcere 1934-1935, a cura di Daniela Ferraro, Il Melangolo, Genova 1991.

Cristo si è fermato a Eboli, Einaudi, Torino 1945; Oscar Mondadori, Milano 1979¹³.

Paura della libertà, Einaudi, Torino 1946; Torino 1975.

Carlo Levi – Disegni 1920-1935, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, maggio-giugno 1980.

Carlo Levi – Disegni dal carcere 1934 – materiali per una storia, Archivio Centrale dello Stato, Roma 1983

Carissimo Puck. Lettere d'amore e di vita 1945-1969, Mancosu, Roma 1994.

Opere grafiche, a cura di F. Fiorani e P.P. Tarasco, Centro Carlo Levi, Matera 1997.

Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era, a cura di Goffredo Fofi, Edizioni e/o, Roma 2000.

Discorsi parlamentari, con un saggio di Mario Isnenghi, Il Mulino, Bologna 2003.

Pasolini, Pier Paolo

Ragazzi di vita, Garzanti, Milano 1955 (*Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1998, vol. I).

Le ceneri di Gramsci, Garzanti, Milano 1957 (*Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. I).

La libertà stilistica, in *Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano 1960 (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, vol. I).

La mia periferia, "Città aperta", a. II, n. 7-8, aprile-maggio 1958 (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II).

L'odore dell'India, Longanesi, Milano 1962 (*Romanzi e racconti*, cit., vol. I).

Le belle bandiere, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964 (*Tutte le poesie*, cit., vol. I).

Rital e raton, in *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano 1965 (*Romanzi e racconti*, cit., vol. II).

Teorema, Garzanti, Milano 1968 (*Romanzi e racconti*, cit., vol. II).

Intervista rilasciata a Ferdinando Camon (1969), in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999.

Pasolini recensisce Pasolini, "Il Giorno", 3 giugno 1971 (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II).

Diario linguistico, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972 (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I).

Osservazioni sul piano-sequenza, ivi.

Intervento sul discorso libero indiretto, ivi.

Post scriptum a *Intervento sul discorso libero indiretto*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II.

La Divina Mimesis, Einaudi, Torino 1975 (*Romanzi e racconti*, cit., vol. II).

Il padre selvaggio, Einaudi, Torino 1975 (*Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001).

Gennariello, in *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 1976 (*Saggi sulla politica e sulla società*, cit.)

Il mio Accattone in TV dopo il genocidio, ivi.

Intervento al congresso del Partito radicale, ivi.

Petrolio, Einaudi, Torino 1992 (*Romanzi e racconti*, cit., vol. II).

Sciascia, Leonardo

Pirandello e il pirandellismo, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1953 (*Opere*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano 1987-1991, vol. III).

La mafia, in *Pirandello e la Sicilia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1961 (*Opere*, cit., vol. III).

Il giorno della civetta, Einaudi, Torino 1961 (*Opere* cit., vol. I).

Il Consiglio d'Egitto, Einaudi, Torino 1963 (*Opere*, cit., vol. I).

A ciascuno il suo, Einaudi, Torino 1966 (*Opere*, cit., vol. I).

La Sicilia nel cinema, in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1970; Adelphi, Milano 1991.

Verga e la libertà, ivi.

Note pirandelliane, ivi.

Sicilia e sicilitudine, ivi.

(a cura di) *La noia e l'offesa. Il fascismo e gli scrittori siciliani*, Sellerio, Palermo 1976, 1991.

Nero su nero, Einaudi, Torino 1979 (*Opere*, cit., vol. II).

A futura memoria (se la memoria ha un futuro), Bompiani, Milano 1989 (*Opere*, cit., vol. III).

L'ordine delle somiglianze, in *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983; Adelphi, Milano 1998.

Il mito del Vespro, ivi.

Il capitolo XIII. Manzoni e il linciaggio del Prina, in *Cronachette*, Fayard, Paris 1986 (*Opere*, cit., vol. III).

Discorso in occasione della consegna del Premio Pirandello (1986) (*Opere*, cit., vol. III).

Porte aperte, Adelphi, Milano 1987 (*Opere*, cit., vol. III).

Del dormire con un occhio solo, in Vitaliano Brancati, *Opere 1932-1946*, a cura di Leonardo Sciascia, Bompiani, Milano 1987.

Come si può essere siciliani?, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio, Palermo 1989.

Alfabeto pirandelliano, Adelphi, Milano 1989 (*Opere*, cit., vol. III).

Serra, Renato

Esame di coscienza di un letterato e altri scritti, a cura di Claudio Marabini, SugarCo Edizioni, Carnago (Varese) 1992.

Silone, Ignazio

Fontamara, traduzione tedesca di Nettie Sutro, Oprecht und Helbling, Zürich 1933; Edizioni Italiane, Zurigo-Parigi 1933; Mondadori, Milano 1949, 1953 (*Romanzi e saggi*, a cura di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1998, vol. I).

Die reise nach Paris, traduzione di Nettie Sutro, Oprecht & Helbling, Zürich 1934; *Il viaggio a Parigi*, in *Romanzi e saggi*, cit., vol. I.

Sulla letteratura italiana e altre cose, pubblicato con il titolo *Rhetoric of Life*, in "The Nation", 24 aprile 1937 (*Romanzi e saggi*, cit., vol. I).

Le idee che sostengo, in inglese in "La Parola", New York, 16 novembre 1942, e in "The New Republic", CVII, 18, 1942 (*Romanzi e saggi*, cit., vol. I).

Il segreto di Luca, Mondadori, Milano 1956 (*Romanzi e saggi*, cit., vol. I).

Uscita di sicurezza, Vallecchi, Firenze 1965 (*Romanzi e saggi*, cit., vol. I).

L'avventura d'un povero cristiano, Mondadori, Milano 1968.

"L'avvenire dei Lavoratori. Quindicinale socialista" (Zurigo-Lugano, 1944-1945), reprint a cura di Giulio Polotti, Istituto Europeo di Studi Sociali, Milano 1992.

Elenco delle immagini

Figura 1. Il bambino moderno e quello pre-moderno in *Un volto che ci somiglia* di Carlo Levi e János Reismann (1959).

Figura 2. Carlo Levi, disegni dal carcere (Nuove di Torino, 1934; Regina Coeli, 1935)

Figura 3. Carlo Levi che sfoggia un tabarro contadino (foto Agnese De Donato, 1974).

Figura 4. Arcaico e contemporaneo in *Un volto che ci somiglia* di Carlo Levi e János Reismann (1959).

Figura 5. Copertina dell'edizione di *Il bell'Antonio* citata da Sciascia nel *Giorno della civetta*.

Figura 6. Sfruttamento commerciale dell'immaginario pasoliniano (foto Matthew Brookes, 2007).

Figura 7. Pasolini fra la gente intervistata in *Comizi d'amore* (1965).