

L'estetica del Moderno. Pier Paolo Pasolini e la 'grande trasformazione' dell'Italia¹

Barnaba Maj

L'Italia è un corpo stupendo, ma dovunque lo tocchi o lo guardi, vedi, attorcigliate, le spire viscide e nere di un serpente, l'altra Italia. Come puoi fare l'amore con un corpo tutto avvolto da un serpente? Così comincia la castità.

Pier Paolo Pasolini

§1. Lancia Aurelia B 24, ovvero i contadini ballano il twist

Negli anni del secondo dopoguerra, l'automobile è stata notoriamente un, se non *il* simbolo della rinascita italiana, che fu ben presto definita 'miracolo economico', esattamente come in Germania (*Wirtschaftswunder*). In realtà, l'automobile è stata sempre un mito tipicamente italiano fin dagli inizi. Basta pensare al simbolo universalmente conosciuto della Ferrari. Il nero cavallino rampante su sfondo giallo e rosso incorpora il simbolo che fu di Francesco Baracca, il mitico pilota dell'aviazione militare italiana nel corso della Prima guerra mondiale. Dopo la morte di Francesco (1918), furono i suoi genitori a farne dono al pilota automobilistico e ingegnere meccanico Enzo Ferrari. Il caso è importante, perché mostra che sotto il sigillo della *velocità* l'auto consiste di un collegamento, per non dire un'unione fra terra e cielo.

Velocità era anche la parola d'ordine per eccellenza del Futurismo, l'avanguardia estetica del Moderno che, ancora nel saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin indicava come il paradigma storico con cui spiegare l'*estetizzazione* fascista della politica. Probabilmente la formula benjaminiana era troppo sintetica e in certa misura riduttiva, ma resta vero che il riferimento allo slancio e alla velocità, come *segni distintivi* del Moderno serviva a indicare il terreno comune in cui il Futurismo e i tratti avanguardistici del Fascismo s'incontravano. La luce nel grande studio di Palazzo Venezia nell'omonima piazza di Roma era accesa giorno e notte, ma intanto la popolazione di Roma poteva vedere con i propri occhi Mussolini sfrecciare alla guida della sua rossa, fiammante Alfa Romeo. Combinazione interessante: il nome greco parla inconfondibilmente di inizi segretamente femminili, mentre 'Romeo' è ovviamente per antonomasia l'eterno amante latino. Il Lido di Ostia era la prediletta meta notturna di Mussolini: Roma e suo Mare Tirreno.

In breve, nella fantasia sociale degli Italiani l'automobile è un elemento simbolico, costitutivo di una continuità culturale. Il Fascismo è stato tuttavia sempre molto lontano dal potere realizzare il sogno di un'automobile alla portata delle masse popolari. Possedere una bicicletta: questo fu piuttosto il sogno più prezioso degli italiani durante il ventennio. Non può certo stupire, quindi, che, nell'intermezzo storico dei primi anni del dopoguerra, nella sua povertà il popolo italiano si identificasse con la bicicletta e lo sport ciclistico, con i suoi straordinari, mitici campioni Fausto Coppi e Gino Bartali. Il ciclismo sportivo era anche strettamente legato alla radiofonia, mentre la televisione è apparsa solo nel 1954. All'epoca il popolo italiano era ancora un popolo che *ascoltava*, non che *guardava*. Con ineguagliabile e ineguagliata forza poetica, questo intermezzo storico è stato fissato per sempre dal film *Ladri di biciclette*, che

Vittorio de Sica nel 1948 trasse dall'omonimo romanzo di Luigi Bartoli. Alla svolta degli anni Sessanta, come accennato, il miracolo economico coincide invece con l'apparizione di un'auto di massa, che come nome porta un semplice numero: FIAT 600. I possessori di quest'auto sognano così di avere un'auto di classe superiore, una macchina tipica della classe media, che è il simbolo di un autentico status sociale. Il numero è 'quasi' raddoppiato: FIAT 1100. Nel dittico epico-romanesco *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, scritto da Pasolini nella seconda metà degli anni Cinquanta (rispettivamente 1955 e 1959), le piccole bande giovanili di ladri e rapinatori sognano di possedere appunto una FIAT 1100, un'auto che può garantire una fuga più rapida dai luoghi dei loro colpi.

Apparsa nel 1959, la lussuosa *Lancia Aurelia B 24* era un'auto evidentemente destinata a ben altra, superiore classe sociale. Essa apparteneva però a quella singolare categoria di autovetture che, nel corso del tempo, vanno soggette al mistero di una 'degradazione' sociale. A svolgere un ruolo centrale nel film *Il sorpasso* girato da Dino Risi nel 1962 è appunto una 'degradata' Lancia Aurelia B 24. Siamo a Ferragosto, culmine tradizionale dell'estate italiana, e in una Roma deserta e desolante un giovane studente di diritto di nome Roberto Mariani (Jean-Louis Trintignant) viene per così dire sequestrato da un quarantenne fino a quel momento a lui perfettamente sconosciuto (Vittorio Gassman), una specie di fannullone cialtronesco che lo trascina in un viaggio imprevisto. Lo studente sale in auto e i due attraversano il centro di Roma a tutta velocità in direzione nord-ovest, per imboccare la vecchia via consolare che, guarda caso, si chiama *Aurelia*.

In una delle tappe di questo *road-movie* dal finale tragico, i due visitano anche la vecchia casa in cui vivono i parenti del giovane studente Mariani. Il sole è vicino al tramonto, appaiono le prime ombre della sera e i due sono di nuovo di ritorno, percorrendo una strada in discesa. Improvvisamente però si arrestano, stupiti dall'apparizione di una scena di danza dal loro lato sinistro. Nel cortile illuminato di un'aia contadina, all'aria aperta si sta svolgendo una festa popolare: contadini giovani e vecchi festeggiano il Ferragosto, ballando al ritmo non già di una tradizionale danza popolare italiana, bensì del ballo americano di recente approdato in Italia: il *twist*. Come accade in *Heimat* di Edgar Reitz, l'immagine parla da sé: se nello spazio circoscritto dalle tradizionali case contadine italiane si danza al ritmo del *twist*, qualcosa di molto profondo è certamente cambiato nelle strutture sociali e nei loro modi di espressione simbolica.

§2. L'enigma dei tre alberi

Il viaggiatore in treno osserva il paesaggio, che gli corre incontro durante il percorso, appare alla luce per poi rapidamente dissolversi: è l'esperienza vissuta del *trascorrere* stesso. Improvvisamente, in un campo vede tre alberi, che silenziosamente lo interpellano: loro non possono trascorrere, come le altre cose. Non ha scritto Goethe che il motivo fondamentale di ogni situazione tragica consiste nel *dovere prendere congedo*? Ma ciò che i tre alberi dicono riguarda non solo loro, ma anche l'osservatore stesso: fai attenzione! se tu procedi oltre di noi e ci dimentichi, non è solo noi che perdi, ma anche te stesso, insieme a qualcosa che giace nel profondo della tua anima! L'enigma dei tre alberi è una delle diverse scene di viaggio che ricorrono in *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust. Esso è anche un punto nevralgico delle considerazioni

filosofico-storiche sviluppate dallo scrittore e saggista berlinese Siegfried Kracauer nell'ultimo libro della sua vita trascorsa nel continente americano: *History. The Last Things Before the Last* (1969). Qui la scena va intesa come esposizione allegorica dello statuto ontologico stesso dell'uomo, in base a un tema che in certa misura si riallaccia al tardo saggio kantiano *Das Ende aller Dinge*. Noi esseri umani non abbiamo alcuna conoscenza delle ultime cose, cioè dell'escatologia, né della teodicea, ma per così dire rimaniamo sempre alla soglia o alla linea di confine delle *penultime* cose. Di fronte al loro trascorrere, quindi, i tre alberi simboleggiano appunto questa soglia della conoscenza umana e del suo rapporto con il mondo delle cose. E tuttavia si tratta della *redenzione* di questo mondo e della sua *memoria*, che Proust affida appunto alla *letteratura*.

Assegnato al campo della cosiddetta Scuola di Francoforte, dai celebri esponenti di questa Scuola Kracauer si distingue per una superiore capacità di comprensione e compartecipazione dell'umano. Come Georg Büchner, Marcel Proust e Pasolini, Kracauer possiede ciò cui Paul Celan nel *Meridiano* (1960) ha dato il nome di "*angolo d'inclinazione creaturale*" (*den kreatürlichen Neigungswinkel*). L'opera di Kracauer si colloca all'incrocio fra diverse linee del rapporto dell'estetica con il Moderno. L'espressione *estetica del Moderno* va qui intesa come un'interpretazione sia teoretica che politica e sociologica del Moderno, che nel progresso moderno vede una nuova, inaudita fusione in simultanea di motivi estetici e politici. Per tradizione, l'origine di questa interpretazione è attribuita alle percezioni relative alla città e al tempo con cui Charles Baudelaire ha espresso il suo stupore di fronte alla grande trasformazione di Parigi a metà del secolo diciannovesimo. È a partire da Baudelaire, dunque, che si estende una linea teoretica che include le osservazioni estetiche, sociologiche e politiche sul Moderno sviluppate da Georg Simmel, Rainer Maria Rilke, Kracauer e Benjamin.

C'è una connessione fra questa linea generale e la cosiddetta 'poetica delle rovine', cioè un'altra estetica del Moderno che, delineata per la prima volta da Denis Diderot a metà del diciottesimo secolo, da Constantin Chasseboeuf de Volnay e Alexandre Lenoir si sviluppa fino a Benjamin e Celan, presso i quali assume però la nuova configurazione di 'poetica delle macerie', espressione che designa un cruciale punto di svolta nella storia contemporanea. Come Simmel spiegava all'inizio del ventesimo secolo, infatti, il concetto di *rovina* allude ancora a un certo equilibrio delle forze cosmiche e metafisiche, in altre parole a una dialettica di spirito e natura, che l'inaudita violenza storica poi esplosa nel corso del secolo ha frantumato, facendone *macerie*. Così la 'poetica delle macerie' ha una sorta di cuore segreto, che pulsa dallo Chateaubriand di *Génie du christianisme* fino ai saggi proustiani che nell'insieme portano il curioso titolo *In memoria delle chiese assassinate*. Ma non lontano da questi orizzonti, all'estetica del Moderno appartiene anche un'altra tendenza artistica, che si può definire 'poetica della crudeltà'. Essa include nomi come quelli di Joseph Conrad, Franz Kafka, Paul Celan e forse anche Francis Ford Coppola.

Rispetto alle varie linee di questa interpretazione del Moderno, dove collocare spazialmente e temporalmente Pasolini? La risposta è piuttosto chiara: dal lato delle chiese assassinate e dei tre alberi di Proust e Kracauer. Finissima perciò l'intuizione di Paolo Volponi quando, a proposito della raccolta *L'usignolo della chiesa cattolica* (1957), parla di così vasto senso poetico, *con il dolore campagnolo attaccato alle chiese*, come i passerii.

§3. Paesaggio e popolo

Nel classico della storiografia *The Crisis of German Ideology*, lo storico George G. Mosse, un ebreo tedesco emigrato negli USA durante il Nazismo, ha ampiamente dimostrato quale diverso significato assume il concetto di *paesaggio* nelle differenti lingue e culture. Con esso ci limitiamo qui a designare la *figura* generale e unificante che ci si può interiormente formare di un paese. Questa figura appartiene agli strati più profondi dell'immaginazione e corrisponde al tentativo di cristallizzare e persino conciliare in un'unica immagine i differenti, anche contraddittori elementi costitutivi di un paese. La 'forma' di Parigi, la capitale del diciannovesimo secolo, viene per esempio ricondotta da Benjamin all'immagine delle *arcades* – i cosiddetti *passages* – e questo motivo architettonico delinea la fisionomia di una città che, a sua volta, su un piano più ampio vale come immagine simbolica dell'intero secolo diciannovesimo, in quanto *secolo del progresso*.

A fianco del concetto *immagini di città*, quindi, si colloca un concetto ulteriore, definibile come *immagini di paese*. Il rapporto fra l'uno e l'altro è del massimo rilievo proprio nel caso dell'Italia e della sua storia particolare che, almeno a partire dal Medioevo, si ramifica in quella delle sue numerosissime comunità cittadine, tutte dotate di fisionomie fra loro molto differenti. Il *paesaggio italiano*, dunque, è un concetto storico che sorge dalla fusione fra motivi antropologici, etnici e storici e considerazioni architettoniche, pittoriche, persino poetiche. Questo concetto può essere messo in collegamento con l'idea delle diverse *forme di civilizzazione* sviluppata nella terza decade del secolo diciannovesimo dallo storico francese François-Pierre Guizot, al fine di caratterizzare le immagini dei diversi paesi europei. Un'idea che è ancora all'opera nella critica letteraria e culturale di Elias Canetti. In questo quadro, si può ora vedere come è sorta la concezione che dell'Italia ha Pasolini.

Qui, alcuni rapidi cenni biografici. Pasolini è nato il 5 marzo 1922 a Bologna, città che in quel periodo storico era un epicentro del cosiddetto 'fascismo agrario', come la vicina Ferrara. Ufficiale della fanteria, il padre Carlo Pasolini proveniva da una decaduta famiglia aristocratica del ravennate. Insegnante nelle scuole elementari, la madre Susanna Colussi proveniva invece da una comunità di villaggio del Friuli: Casarsa della Delizia. Matrimoni di questo genere erano e sono in Italia tutt'altro che rari. Essi rappresentano spesso l'incontro di differenze profonde, che riguardano sia la cultura materiale che la simbolica. Ma, in questo caso, l'incontro fra Romagna e Friuli fu fallimentare e il matrimonio fu sempre conflittuale. Il rifiuto della figura del Padre costituisce perciò il *primario evento tragico*, che ha impresso i tratti decisivi nell'evoluzione sia psicologica che intellettuale di Pasolini.

Ancora tarde poesie pasoliniane attestano la persistenza/costanza in senso shakespeariano di un amore violento e appassionato per la madre. Come lo stesso Pasolini ha scritto, il dramma *Affabulazione* (1966) era la messa in scena di una relazione incestuosa fra padre e figlio, così come il film *Edipo Re* (1967) era la rappresentazione allegorica della sua autobiografia. D'altra parte la figura del Padre era senza dubbio un pilastro antropologico, sociale e politico della concezione del mondo del movimento e poi dello stato fascista, il quale aveva assorbito in sé l'equiparazione tipicamente nazionalista del cittadino combattente con la figura del 'soldato'. Episodio poco noto, all'inizio degli anni trenta viveva e studiava a Roma l'allora giovanissimo storico francese di formazione cattolica Henri-Irénée Marrou, che acutamente osservò

subito come nell'essenza del fascismo rientrasse una profonda svalutazione della dignità delle donne. Scegliere la madre, quindi, come nel caso di Pasolini, non era solo una questione biografico-personale. Nella sua formazione il *paesaggio* stesso – quello friulano, in particolare – assume un *volto materno*, diventa un *corpo d'amore* femminile in quanto materno. Ciò coincide con il nucleo originario della poesia pasoliniana. Qualcosa di simile accade nel caso del regista omosessuale tedesco Wilhelm Friedrich Murnau – si pensi alla scena finale del *Faust* – e, in altro senso –: la madre perduta – in quello del poeta bucovino di lingua tedesca Paul Celan.

La polarità materna di Pasolini sorge dunque da una *negatività* interiormente assai sofferta, da un conflitto, che costituisce il tratto dualistico e scisso di una tragicità interiore, che dalla sua personalità si trasmette all'opera. L'immagine respinta del Padre è anche quella della società fascista, così come l'università di Bologna verrà liquidata come mediocre e 'fascista'. Laureatosi sulla poesia di Giovanni Pascoli, dopo la forzata rinuncia alla scelta iniziale per la storia dell'arte, dell'esperienza universitaria bolognese Pasolini notoriamente conserva soprattutto lo studio della storia dell'arte sacra italiana, insegnata da Roberto Longhi, in particolare con i corsi su Masaccio e Masolino.

La *corporeità nuda* del Cristo della Passione e della Crocifissione, come del Cristo morto, quale appare nelle variazioni della pittura medievale e rinascimentale, ha indubbiamente toccato gli strati più profondi della sua sensibilità, così come il volto del suo Cristo in *Il vangelo secondo Matteo* (1964) ricorda dipinti di El Greco. Una visione analoga aveva condotto Dostoevskij a un'ossessiva riflessione, e domanda, sull'*esistenza* di Dio. Pasolini s'interroga invece sulla condizione dell'essere nati, sulla creaturalità e sulla presenza della *Mater dolorosa*. In altre parole, Pasolini non è un poeta teologico. Nel nucleo della sua visione poetica e poesia, dunque, non c'è il pensiero di Dio o una teologia, bensì una *crisologia* sui generis, al centro assoluto della quale c'è la *figura Christi* come *figlio sofferente di una madre*.

Per parte sua, il *figlio* si scinde in due figure: è strettamente congiunto con la madre o meglio con la maternità stessa, ma si pone contemporaneamente come figura del *figlio-ribelle* contro il mondo del Padre. Pasolini ha portato questo conflitto critico a un livello che, come intreccio fra motivi antropologici e linguistici e temi morali e politici, tocca direttamente la storia stessa dell'Italia del suo tempo. Egli ha in particolare elevato il popolo italiano a una sorta di *mitologema crisologico*, ove la prima storia cristiana rappresenta l'*innegabile* sfondo mitico. Questo contribuisce a spiegare un'importante distinzione. Ciò che opera in questo intreccio di motivi e ne costituisce il nesso, è una forma di *allegoria* e interpretazione allegorica della realtà. La qualità umano-reale, esistenzial-sacrificale della poesia di Pasolini, di cui Franco Fortini parlava già nel 1961, mira a una superiore allegoresi del materiale trattato realisticamente. C'è nostalgia del sacro nella sua ricerca di figure creaturali – appunto: ierofaniche. La sua ribellione contro il mondo del Padre, quindi, può essere messo in certo senso a confronto con l'avanguardia espressionista, poiché questa ha anche radici 'religiose', non con la rivolta della generazione del Sessantotto, in cui coerentemente Pasolini ha visto una rivolta infra-borghese, non un movimento di radici popolari.

La cellula linguistica originaria della poesia pasoliniana nei primi anni quaranta fu dunque il friulano, il dialetto della sua provenienza materna, così come, con i suoi fiumi, le montagne all'orizzonte, il suo paesaggio in cui la nuova gioventù dei primi anni del dopoguerra si muove fra feste paesane e disoccupazione, il villaggio 'matrio' di Casarsa della Delizia costituisce lo sfondo sociale, storico e antropologico del primo

progetto di romanzo, poi pubblicato nel 1962 con il titolo *Il sogno di una cosa*. Che cosa significa un simile legame con il paesaggio è quanto mostra nella letteratura italiana contemporanea il caso del recentemente scomparso poeta Andrea Zanzotto, quasi coetaneo di Pasolini, che per tutta la vita non ha mai lasciato Pieve di Soligo, il suo villaggio natale. In una situazione di esilio, alla fine degli anni Quaranta Pasolini ha poi scoperto *Roma*, e con Roma un'Italia completamente diversa – l'Italia *mediterranea*, il cui paesaggio è dominato dai pini marittimi e dalle palme, come a scopi diversi hanno scritto Fernand Braudel e Leonardo Sciascia.

A partire dal periodo dell'illuminismo italiano e con Stendhal, Roma era divenuta un tema letterario ma trattato solo *occasionalmente*. Nulla di paragonabile con la Londra di Charles Dickens, come aveva acutamente notato nelle sue casalinghe lezioni palermitane di letteratura il principe Tomasi di Lampedusa. Grande fama acquisì subito il romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* pubblicato nel 1957 da Carlo Emilio Gadda. Ma ben prima era stato Pasolini a 'scoprire' Roma, con gli occhi di un moderno Erodoto. Ma che cos'è 'Roma'? A questa domanda Pasolini stesso ha risposto con il titolo del film del 1962 *Mamma Roma*. L'operazione metonimica qui all'opera è tanto trasparente, quanto acuta. Mamma Roma è con tutta evidenza la città stessa. La città e il suo volto: Anna Magnani. Tutto il film è girato nell'atmosfera di un'iconologia cristologico-materna. Da parecchi anni Anna Magnani aveva lasciato nella memoria degli italiani una traccia inconfondibile e indimenticabile. Il suo grido nel finale di *Roma città aperta* (1945), il film rivelazione di Roberto Rossellini, aveva 'bucato' gli schermi di tutto il mondo, con una forza che non era stata raggiunta neppure dal grido nella celebre *pièce* di Bertolt Brecht *Mutter Courage und ihre Kinder*. Rossellini aveva poi lasciato Anna Magnani, per lavorare cinematograficamente sul volto della diva internazionale svedese e americana Ingrid Bergmann. Nella stessa *Dolce vita* (1960), il film di Fellini che fu subito accolto come rappresentazione simbolica della *nuova Italia*, la figura femminile dell'attrice svedese Anita Ekberg incorpora sogni che in certa misura non hanno più un *volto determinato*, perlomeno non più un volto tipicamente *italiano*.

Mamma Roma è una povera puttana, che adora il suo povero (alla lettera) figlio (di puttana) e per lui e per se stessa sogna una nuova abitazione nei palazzi che stanno sorgendo alla periferia di Roma. Con la nuova abitazione, lei spera di assicurare l'emancipazione sociale di suo figlio e anche di liberare finalmente se stessa dalla schiavitù del suo protettore. Ma ciò che suo figlio desidera davvero è una moto. E Mamma Roma gli regala una moto. Tutto è inutile. Il bieco protettore ritorna, con la sua fiammante moto il figlio si unisce a una banda di giovani ladri. Nel corso di una rapina, ha un incidente e viene arrestato. Le sequenze finali sono dedicate alla sua *agonia e morte*. Agonia e morte del giovanetto sono motivi conduttori nel mondo poetico di Pasolini. Sia Mamma Roma che suo figlio hanno volti drammatici tipicamente italiani, così come il volto greco della celeberrima cantante Maria Callas, che Pasolini scelse come protagonista della sua trasposizione della tragedia euripidea *Medea* (1970), ha tratti drammatici che rimandano al mito della Grande Madre mediterranea.

Fra *agonia e morte* appare qui come motivo centrale il *sacrificio*, che per Pasolini costituisce l'essenza stessa della passione. Il Cristo pasoliniano in *Il vangelo secondo Matteo* non è solo un portatore della parola kerygmatica iconologicamente assai diverso dalla tradizione. Egli impersona anche la figura del figlio-ribelle, che porta in mano la spada sguainata. Questa figura di figlio è centrale nella concezione teatrale di Pasolini.

Ha i tratti di un angelo, sceso sulla terra per sconvolgere e fare macerie dell'ordine borghese del mondo. La *violenza della borghesia*: questo è l'altro nome del mondo dei Padri, il Nemico, che per tutta la vita Pasolini ha combattuto in nome di ciò che nella vita umana è inviolabile, intangibile e sacro. Rendere *visibile* questo aspetto *invisibile*: questo è per Pasolini il *compito poetico* dell'arte cinematografica.

§4. Il vecchio e il nuovo fascismo

Si pone qui la cruciale questione della più italiana fra le cose italiane: il fascismo. Chiaramente Pasolini ne ha vissuto l'intera parabola storica, quindi il tragico periodo dal luglio 1943 alla fine dell'aprile 1945. La guerra civile italiana lo ha toccato in modo particolare. Nell'ultimo periodo, la situazione politica dei gruppi della Resistenza in Friuli-Venezia Giulia era drammaticamente complicata, come ben sapeva il governo inglese e Winston Churchill in persona. Il che dipendeva soprattutto dalla vicinanza della Jugoslavia e dalle strette relazioni politiche che i gruppi comunisti della resistenza locale intrattenevano con le forze della resistenza armata guidate da Tito.

Guido Pasolini, il fratello più giovane di Pier Paolo, apparteneva alla formazione Osoppo, un gruppo aderente a Giustizia e Libertà. In località Porzus questa formazione cadde vittima di una trappola organizzata da partigiani comunisti. Al momento dell'agguato, Guido si trovava più lontano e avrebbe potuto salvarsi, fuggendo. Ma tornò in soccorso dei compagni e fu massacrato insieme a loro. Il fatto che ancora oggi si legga che l'agguato e il massacro furono opera di partigiani jugoslavi la dice lunga su quanto la coscienza storica e politica italiana relativa a quel periodo sia ancora drammaticamente scissa. Del resto si può ancora discutere sul valore *catartico* dell'ultimo episodio della liberazione dell'Italia, quando a Piazzale Loreto Mussolini fu impiccato a testa in giù (con Claretta Petacci e altri gerarchi) e il suo cadavere sottoposto a scempio. Si trattava della fine o di un nuovo inizio? La domanda è: l'Italia ha davvero fatto i conti con il suo passato fascista? Piazzale Loreto è stata la scena primaria della sua catarsi storica?

Renzo De Felice, massimo storico del Fascismo e biografo di Mussolini, ha fatto notare che non disponiamo di una teoria storiografica che sia in grado di spiegare il Fascismo, fornendone un'interpretazione completa e insieme coerente. Resta sullo sfondo il fatto storico che il dibattito dei primi anni del dopoguerra fu caratterizzato dalla contrapposizione fra la tesi di Piero Gobetti, il giovane intellettuale di Torino percosso a morte dai fascisti e quella del filosofo neo-idealista napoletano Benedetto Croce. Sono gli esponenti di due differenti tendenze del liberalismo politico. Già prima della fine della sua breve vita nella seconda metà degli anni Venti, Gobetti aveva sviluppato la tesi, così ricca di implicazioni politico-storiche e sociologiche, secondo cui il Fascismo era una *rivelazione* della società italiana, così come si era formata e sviluppata a partire dalla fondazione dello stato unitario nel 1861. Per ragioni forse di mera funzionalità ideologica, negli anni dell'immediato dopoguerra Croce aveva sostenuto l'opposta tesi, secondo cui il Fascismo rappresentava solo una sorta di *interruzione* o pausa nel processo di evoluzione della storia d'Italia.

Anche se Pasolini ovviamente non ha mai scritto esplicitamente nulla su ciò, è certamente rilevante chiedersi quale è stata la sua presa di posizione al riguardo. La risposta può suscitare una certa sorpresa: a differenza del (geniale quanto sottovalutato) Vitaliano Brancati o di un Leonardo Sciascia, la sua presa di posizione rappresenta una

specie di *variante popolare* della linea interpretativa di Croce. Come si è accennato, Pasolini identifica il fascismo con la borghesia. Come accade alla tesi crociana dell'interruzione storica, questa identificazione disconosce i tratti di *massa* del fascismo come movimento e nuovo ordine istituzionale, laddove persino Palmiro Togliatti in un celebre scritto nel fascismo aveva riconosciuto il carattere di movimento e poi regime reazionario di massa. Le stesse violente polemiche storiografiche degli anni Settanta, ben presto allargatesi alla più ampia opinione pubblica, in particolare sulla questione del consenso di massa raggiunto dal Fascismo nella fase imperialistica della seconda metà degli anni Trenta, prova quanto questa materia tocchi un nervo scoperto della storia e della memoria storica in Italia.

In ogni caso, dall'equiparazione pasoliniana discende una chiara conseguenza: nella sua natura profonda il popolo italiano è rimasto *intoccato* dal fascismo e quindi al fondo *innocente*. Ma su quale argomento si basa Pasolini? Su un confronto storico relativo al paesaggio, che consiste in un'autentica provocazione. In un film documentario girato per la RAI, Pasolini parla del villaggio di Sabaudia sul litorale tirrenico. Sabaudia non è solo un prodotto della bonifica delle Paludi Pontine realizzate dal Fascismo, è anche un tipico modello di architettura e urbanizzazione fascista. Ma esso mostra come il Fascismo non abbia in realtà inciso negli strati antropologici più profondi, che s'imprimono nello stesso *paesaggio* italiano. Cosa che invece hanno fatto il neo-capitalismo e la società dei consumi. Sono questi fenomeni recenti ad avere generato l'*autentico fascismo*. La tesi è così controcorrente da meritare una seria riflessione.

Innanzitutto, essa conferma che Pasolini identifica i tratti psicologici, antropologici ed etnografici del popolo italiano con quelli di una visione sacrale e materna del *paesaggio* italiano. In effetti, va aggiunto che se oggi si percorre la costa che da Roma giunge al Monte Circeo lungo il Mare Tirreno, di fronte alle nuove forme di urbanizzazione costiera, fra l'orrendo e l'orrido, si può constatare *de visu* che per un lato Pasolini ha completamente ragione. E tuttavia sorge spontaneo chiedersi: perché designare questi fenomeni come fascismo, anzi come l'autentico fascismo? Questa determinazione categoriale è non solo discutibile sul piano storico, è anche chiaramente fuorviante sul piano politico. Pasolini stesso sapeva benissimo che il Fascismo aveva per esempio distrutto un intero quartiere medievale al centro di Roma, per costruire la via dei Fori Imperiali. Lo sradicamento popolare di questo sventramento aveva avuto come conseguenza immediata il sorgere proprio delle *borgate* ai margini della città. D'altra parte, il medico, pittore e scrittore Carlo Levi in primo luogo nel celebre *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) e poi nei meno noti ma non meno rilevanti scritti di *reportage* dalle zone agrarie del Meridione e delle Isole dei primi anni Cinquanta ne aveva mostrato la straordinaria arretratezza economica e sociale.

L'ipotesi più plausibile è che per Pasolini sia stato decisivo il caso di Roma. Le date mostrano che il citato romanzo di Gadda si colloca a metà fra i due romanzi pasoliniani. Ora via Merulana è una strada della Roma cattolica e borghese, che unisce le due basiliche di Santa Maria Maggiore e San Giovanni (rientrava, infatti, in un antico percorso di pellegrinaggio mariano nella città). Questa via e questa Roma non hanno nulla a che fare con le *borgate*, che Pasolini ha scoperto esattamente in quella fase del tempo sociale e storico in cui era in atto la loro grande trasformazione. Le stesse considerazioni su Sabaudia dimostrano che in questa trasformazione Pasolini ha percepito la *tragedia della perdita dell'identità di un popolo*. Da qui sorge, allargandosi,

la sua tesi radicale del *genocidio* etno-antropologico prodotto dal neo-capitalismo. Questa tragedia è trasfigurata in un tema letterario e figurativo, che alla fine non casualmente si traduce in un confronto – condotto in termini cristologici – della cultura della vita con la cultura della morte. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, l'ultimo film girato prima della morte, rappresenta il tentativo (non riuscito) di fondere in un'unica allegoria figurale le due tesi sul fascismo autentico e sul genocidio prodotto dal neo-capitalismo. La questione del vecchio fascismo storico resta però purtroppo non toccata.

Viene qui la delicata questione dell'adesione di Pasolini al PCI che, pur da non iscritto, fu mantenuta fino alla fine. La questione è essenzialmente *ideologica* e, infatti, marca una differenza assai forte per esempio con Elsa Morante, che con il mondo poetico pasoliniano ha diversi punti di contatto ma con una visione 'anarchica' del tutto diversa. Alla base dell'opzione ideologica di Pasolini c'è il già accennato mitologema del popolo, che in realtà non coincide né con il marxismo come teoria né con la stessa linea ideologica caratteristica del PCI. È facile dimostrare che la concezione pasoliniana del popolo non ha nulla a che fare con l'analisi di classe della società. Parlando del sottoproletariato urbano, lo strato sociale che conosce meglio, Pasolini non ne nasconde affatto i tratti negativi ma per sottolineare che esso dispone comunque di un proprio 'codice' di vita e linguistico. Ma, su questa base, come spiegare il fenomeno caratteristicamente romano per cui proprio questa parte marginale della popolazione della città ha sempre fornito una base di massa ai movimenti neofascisti?

Nella sua autobiografia *La ragazza del secolo scorso* (2005), Rossana Rossanda ricostruisce gli anni della sua formazione politica a Milano durante la Resistenza. Descrivendo poi la Roma del dopoguerra, in cui fu trasferita con compiti di dirigenza politica, ne parla quasi come di un paese straniero. La linea divisoria è proprio l'analisi di classe storico-sociologica elaborata da Gramsci nei *Quaderni del carcere*. Di questa lacerazione Pasolini è profondamente consapevole: 'cristologico' senza essere cattolico, 'comunista' senza essere marxista. Per quali ragioni allora fino alla fine si è sempre schierato con il PCI? Per ragioni *morali*, più che politiche.

§5. Una moralità 'poetica' del sacro

Nella fine di Pasolini è possibile leggere una disputa fondamentale con il Padre, appartenente al genere della lotta di Giacobbe con l'angelo, anche se cresciuto in degradazione e ferocia. Pasolini non ha trovato un 'letto d'esilio', come Napoleone Bonaparte secondo i versi finali del 5 Maggio manzoniano: *sulla deserta coltrice / accanto a lui posò*. Al suo posto, ha trovato «una turpe brughiera suburbana gremita di sozzi relitti». Al Lido di Ostia. In questa testimonianza di Gianfranco Contini, suo primo scopritore nel lontano 1942, c'è fra l'altro una *pietas* purtroppo rimasta ignota alla Chiesa cattolica, che all'indomani della morte di Pasolini, verosimilmente per la sua omosessualità, lo respinse impietosamente come «cattivo maestro». Così *l'Osservatore romano*, il suo organo ufficiale. Ma non mancarono voci dall'estrema sinistra che altrettanto impietosamente condannarono Pasolini, reo di cercare i suoi occasionali amori mercenari fra i marchettari della zona di Stazione Termini a bordo di una potente e lussuosa *Alfa Romeo 2000* metallizzata. Ormai da diversi anni a quel tempo l'opera di Pasolini era ormai caduta nell'indifferenza critica. Malgrado ciò, nel periodo della sua morte egli era al vertice della sua carriera di intellettuale nell'opinione pubblica italiana. Il *Corriere della sera*, il giornale tradizionale della 'borghesia colta' italiana, gli aveva

aperto le sue colonne. Caso degno dello studio di una Hannah Arendt. Le metafore elaborate da Pasolini negli scritti per questo giornale divennero di dominio pubblico, così come le sue rinnovate critiche alla televisione, al sistema politico, alla scuola pubblica e alla società dei consumi. Nella storia italiana, solo un altro poeta ha svolto un simile ruolo pubblico: Gabriele D'Annunzio. In opposizione a D'Annunzio e alla sua estetica super-uomistica del Moderno, la fonte autentica di Pasolini è una sorta di moralità poetica del sacro, che risale alla tradizione dantesca. In un paese come l'Italia, la cui cultura è rimasta sempre sostanzialmente estranea al moralismo di tipo francese (e anche tedesco, in certa misura), questa tradizione è sempre stata perdente. C'è qualcosa di molto *crudele*, quindi, nel dovere constatare che la morte di Pasolini costituisce anche simbolicamente una linea divisoria nella storia della moralità italiana, che non ha però determinato nessuna autentica elaborazione storica del lutto.

In una «dialettica nello stato di quiete» – espressione che corrisponde alla formula *Dialektik im Stillstand* usata da Rolf Tiedemann a proposito di Benjamin –, Pasolini ha dato un'interpretazione poetico-figurativa, se non 'figurale', della profonda trasformazione dell'Italia nel primo processo di modernizzazione, cogliendo acutamente il 'pericolo' che in questa transizione storica essa potesse perdere la sua identità profonda, impressa dal suo paesaggio, dalla sua arte, dalle sue chiese e dalle sue tradizioni popolari. Non sempre a questa intuizione poetica ha corrisposto un'adeguata elaborazione concettuale. Tuttavia la sua morte coincide esattamente con il periodo storico in cui era all'inizio una nuova transizione, in cui la società italiana era in procinto di affrontare una seconda fase del processo di modernizzazione. Questo trapasso metteva in gioco la questione dell'identità storica intuuta da Pasolini. Non a caso alla fine del Terrorismo e dopo l'assassinio di Aldo Moro nel giugno 1978, il dibattito politico e ideologico fu dominato dalla cosiddetta questione morale, che il PCI pose al centro dell'opinione pubblica. Questo è sintomatologico. Malgrado la sua enfasi ideologica, rispetto al tale dibattito Pasolini era ormai confinato ai margini, in una zona non riconducibile alle culture cattolica e comunista all'epoca ancora dominanti né al loro compromesso. Perciò alla fine Pasolini è rimasto *solo* con la sua morte.

Decifrare il senso teologico e morale di un evento storico, significa interpretare la storia *tragicamente*. Cosa che la storiografia in genere non fa, anzi tende (per cecità teorica) a respingere. Resta il fatto che l'opinione pubblica italiana non ha elaborato il senso tragico della morte di Pasolini, così come ha aggirato una simile questione nel caso di Mussolini e dell'assassinio di Moro (nessun *Murder in the Cathedral*). Caso vuole che la morte di Pasolini appartenga anche a quella cosiddetta cronaca 'nera', che non di rado in Italia assume un significato storico e insieme simbolico. Che questa morte sia stata una sorta di sacrificio di sé o addirittura di morte sacrificale è cosa che in ogni caso assolutamente non si può dire. Con il Paul Celan che commenta il dramma *Dantons Tod* di Büchner, si può invece dire che Pasolini è uno di quegli uomini che va compreso *a partire* dalla sua morte. L'*assurdo* di questa morte assomiglia a una *moralità* medievale o a un *morality play*. Come la sua poesia, Pasolini stesso con la sua morte consiste di un'incandescente tensione fra allegoria e senso letterale, configurandosi a suo modo come un evento di allegoresi storica – di trasferimento del senso letterale sul piano di un significato allegorico. Con questa ambivalenza, infatti, la sua morte incorpora allegoricamente un drammatico punto di svolta della storia italiana – specchio di una degradazione che riguarda la sua identità antropologica. Pasolini è stato e resta un poeta che ha cercato anche altri mezzi per la sua visione poetica.

Nel 1979 Jürgen Habermas scrisse che alla società tedesca mancava ‘un Pasolini’. Nella mancata elaborazione della sua morte, la società italiana sembra avere inviato un segnale opposto: forse non ne aveva più bisogno. Il che è un *disconoscimento*, l’opposto della scena primaria della tragedia.



¹ Con il titolo originale *Die Ästhetik der Moderne. Pier Paolo Pasolini und Italiens “großartige Veränderung”*, relazione tenuta il 23 novembre 2011 nell’ambito del *Pasolini-Projekt* organizzato dall’Italien Zentrum dell’Università di Innsbruck.