

« Tu con le Ceneri di Gramsci ingiallisci,
e tutto ciò che fu vita ti duole
come una ferita che si riapre e dà la morte! »

Ma il tema è affacciato tante volte quante è riassorbito in una variazione appendicolare, come quella che abbiamo riportato, oppure fronteggiato con un contesto svariato nel sarcasmo:

« Se ora l'Analogica sopravvive
e la Logica è passata di moda
(e io con lei:
non ho più richiesta di poesia)...

Nel segno della libertà linguistica convivono ancora in Pasolini l'uso efficace dell'aggettivo rondista e del sostantivo tecnico, dell'iterazione, dell'anafora, della *cobla capfinida*: cioè tutto l'armamentario consolidato già per lo meno all'altezza della *Religione del mio tempo*. Basta porre attenzione a come il movimento della poesia venga fatto avanzare lungo la catena della contiguità semantica, con una serie di incastri successivi, che possono discendere dalla proposizione generale del tema (*La vita nei secoli...* - quinta parte di *Una disperata vitalità*, ripreso dalla fine della terza « Vent'anni, e, con la sua storia umana, e il suo cielo / di poesia, era conclusa una vita », già nella clausola della quarta « imposterà la vita nei secoli », e usufruito per cinque volte come *refrain* in questa quinta parte), ad un salto scorciato ed allusivo (*A questo alludeva / dunque-ieri sera...*), in modo da cogliere il breve segmento del gemito del treno lontano, a segnare l'istante rispetto alla durata:

Quel treno che gemeva
sconsolato, come stupito di esistere,
(e, insieme, rassegnato — perché ogni atto
della vita è un segmento già segnato in una linea
che è la vita stessa, chiara solo nel sogno)
Gemeva quel treno, e l'atto del gemere
— impensabilmente lontano, oltre le Appie
e i Centocelle del mondo —
si univa ad un altro atto: unione casuale,
mostruosa, cervelotica...

Dunque della vita nei secoli (con movimento, si direbbe, leopardiano) siamo distolti dal « gemito del treno », un segmento, un istante rispetto

all'eterno, quel gemito che viene subito esplicitamente umanizzato (gemito = atto della vita), con la sottolineatura del presupposto fondamentale del cosmo pasoliniano: *la vita è chiara solo nel sogno* (si badi, non è il sogno surrealista, come spesso è stato detto, ma semplicemente l'ultimo appello che l'ossessione può lanciare alla coerenza). Atto di vita che richiama per analogia (giocata sul verbo *unire*) un altro atto di vita, mostruoso, cervelotico, casuale, quanto lo poteva essere quell'analogia.

La poesia di Pasolini è un ingranaggio impetuoso: ha bisogno di una quantità enorme di materiali per continuare a svolgere il proprio discorso. Evidentemente anche i materiali precedenti possono servire alla riscrittura o rielaborazione (infanzia nel Friuli, morte del fratello Guido e Resistenza, amore-odio per il mondo dei letterati e della propria affermazione, invocazioni alla madre di non morire), ma le nuove occasioni non mancano, come gli eventi di contorno che hanno accompagnato le fatiche registiche dell'autore di *Mamma Roma* e del *Vangelo secondo Matteo*, con un diario che ha pezzi di grande attrazione. L'impressione più costante è quella che ormai Pasolini riesca a trasferirsi nella sua scrittura per un tramite quasi biologico: al pari di Ovidio potrebbe affermare con iattanza giustificata: *et, quod temptabam dicere, versus erat*. Ormai al poeta, ora più che mai toccato dal misticismo, le parole, i segni come le cose esistenti pesano, vorrebbe altri generi di legami con le cose, con quello che sono, senza la fissazione nei tristi contesti, per essere sempre nuovo, colmo di gaudiose verità pragmatiche:

non più strumentalità
travaglio che le traduce in limoni, in rose...
ma sempre e solo, luce, com'è la realtà
delle cose quando sono nella memoria
alla soglia dell'essere nominate, e già
piene della loro fisica gloria.

Travestito da una squisita e tutto sommato sincera ingenuità, riaffiora continuamente il movimento di *captatio benevolentiae* messo in atto dal poeta in molte circostanze: l'assunzione del razio-

nale nella sfera dell'indistinto e del misterioso, che produce di per sé effetti vaghi e poetici *ante rem*. Come la problematica dell'impegno, dei livelli stilistici, della mimesi dialettale, ecc.; così la teoria dei segni è acquisita ai protocolli poetici da Pasolini e manco a dirlo legata al sempre presente tema della morte: di fatto i versi successivi a quelli che abbiamo riportato sono:

*Se poi dovessi scoprirmi un cancro, e crepare,
lo considererei una vittoria
di quella realtà di cose.*

O prendere o lasciare: Pasolini non *significa* (attraverso poesie, romanzi, saggi, films), è, se ci è lecito parafrasare in qualche modo *Ars Poetica* di MacLeish. Ce ne siamo accorti con più chiarezza vedendo il *Vangelo secondo Matteo*, che non è un film, né un documentario, né altro: ma né più né meno che l'equazione sottintesa Pasolini-Cristo (con la madre che lo piange crocifisso, ecc.), come in altro senso e ad altro livello era stata attuata nel personaggio che dice io in un libro di Paolo Volponi, *Memoriale*, non per niente fra i pochi di questi ultimi anni ammirati senza riserve dal nostro.

ALDO ROSSI

Narrativa

Paginette di Antonio Pizzuto

Caso singolare è quello che presenta la narrativa del settantenne (è nato a Palermo il 1893) Antonio Pizzuto: rifiutato quanto risale a prima del 1956, ha scritto da allora *Signorina Rosina* (del '56, ristampato nel '59), *Si riparano bambole*, del '60; *Ravenna*, del '62; *Paginette*, del '64 (editore Lerici: fanno eccezione il raccontino *Triciclo*, di Scheiwiller, e la prima edizione, Macchia, di *Signorina Rosina*). Indicato da Sergio Solmi nel '60 come caso « genuino » e da considerare a parte, presentato la scorsa primavera al Premio Formentor, sembra oggi godere del consenso della critica e del favore dei giovanissimi. La sua narrativa presenta vistosi elementi di rottura: decifrabile solo

parzialmente, frantumando i periodi e accentuando, nel loro accostarsi, e accozzarsi, le parole, facilita, o chiede, un lievitar lirico e affettivo dei minuti dati, in un rifiuto assoluto d'un qualunque organismo coordinatore o d'una parvenza di sistemazione logica o sintattica. Col progressivo definirsi di tale carattere in un puntiglioso tecnicismo, sembra aver sentito più forte il bisogno di giustificazioni teoriche. E in queste riesce ogni volta chiaramente leggibile, per quanto non si limiti a fissare ragioni precedenti al suo operare come narratore ma tratti di quella tecnica che è lo strumento e la diretta causa della indecifrabilità o impenetrabilità parziale delle sue pagine. Affidata al « credo » di poche norme, la sua scrittura, piuttosto che come flusso vitale e sostanza se pur semplice però (come supposto in quelle norme) compatta, si è venuta sempre più allargando a macchia - e da principi limitati, da un capo sottile - o come una nebbia che muti luci colori e senso di prospettive e pur lasci tutto trasparire ma esaltando con violenta sproporzione scorcì e apparizioni e sfaccettature, così da portar in primo piano un'impressione inusitata. L'autodifesa razionale scopre il carattere minutamente frammentario e marginale di sovversioni che operano nei singoli fatti formali e non s'estendono oltre l'allinearsi di questi, e, inoltre, senza controllo possibile se non razionale: che, di fatto, relega il campo dell'esercizio narrativo in una sezione limitatissima, quale quella di una accidentalità impressionistica. Il giudizio, respinto da lui come astrazione, resta sotteso ai termini e alle ragioni, sempre formali, del suo narrare: esse non hanno presa in un qualche mondo o ambiente particolare né radice in interessi o esperienze; termine razionale, astratto, è la 'astoricità' a cui si affida e che dovrebbe caratterizzare una narrativa di evasione dal razionale. Razionalità, e foga di evaderne, situano la sua esperienza in un fatto di crisi.

In una accidentalità prepotente, nel rilievo accente di particolari che mirano a distruggere nessi sintattici e logici, nell'annichilimento d'ogni ordine e prospettiva, si salva tuttavia, tenace, profondo, un amore della vita, disponibile, umile, o diciamo a un grado vergine, tale dunque che all'espe-

rienza non è dato salvare, ma che restaura tratti d'una figura umana più erratici in quanto restituiti appena in una umbratile disposizione ironica. E, pur questa, senza preciso timbro, o sostanza, se non di un autoritratto proposto e, anzi, distratto in schermi impersonali, se pur trasparenti. Solo in un simile carattere si determina un narrare espresso per estenuazioni e accentuazioni lessicali fine a se stesse e che nel timbro loro razionale sostanziano l'ironia pictosa d'una particolare storia, quella dell'autore. È un carattere confermato dalle tappe della sua narrativa. Al centro in maniera più diretta nel primo romanzo, *Signorina Rosina*, la persona dell'autore intesse richiami pur tra un libro e l'altro, sul tema del narratore fuori regola, bizzarro, e, naturalmente, ostinatissimo nella fedeltà a una vocazione poetica: tema autobiografico che coincide con l'amore della vita. Un'occasione generale, autobiografica, da cui muove, e il punteggiare un flusso della vita come flusso narrativo, si son venuti scomponendo di libro in libro (e accennati già nei titoli: così Rosina è donne e ragazze diverse, nome d'un asinello, e d'una nave; e in *Signorina Rosina* è indotto già il titolo dell'altro, *Ravenna*, come segno e destino della vocazione letteraria del protagonista, e dal cui capo si svolge un fluire di incidenti appiattiti in una occasionalità e impersonalità interrotte o recise solo dalla divisione in lasse o capitoletti). In questo nuovo *Paginette* l'acozzo fortuito dei capitoletti coinciderebbe con una più unitaria compattezza narrativa, in seguito al cedimento dell'occasione generale e alla caduta o al farsi più avari dei nessi verbali e sintattici a favore di vocaboli semplici ma infittiti e uniti in combinazioni varie. Il cedimento, così dei fatti, che delle connessioni sintattiche, da Pizzuto sentito come liberazione dall'astratto congelamento del giudizio, è un effetto dell'impegno teorico puntigliosamente perseguito, che lo porta a definire quella liberazione 'ritmo' e 'stupore': termini mal conciliabili con l'animo sempre logico e razionale d'ogni sua pagina, d'ogni sua notazione: «quasi orchestra di negri splendida per trombe retrogradanti, ora fra equatoriali timballi ora soperchiatore un ascitizio ruggito» (*Ravenna*), e in *Paginette* natura non di-

versa di linguaggio: «Allato l'acquiolo sagace, senza riposo a stappare, mescite, ricevervi tributi, florido, manacce rosse, riflessi pontifici i mezzi limoni, lattee nella capelluti scorza castana le fettine di cocco esigue e lunate»: sempre, da una partenza di affettuosa ironia si scorre a un gusto definitorio di condizioni astratte, spesso con riferimenti formali a tecniche d'arti diverse. In un castello tecnico pur elaboratissimo è costante appena la disposizione a un confessarsi affettuoso e ingenuo, in cui si spunta anche quella ironia che è l'unico dato espressivo, reperibile effettivamente, d'una impalcatura tutta razionale: reperibile, comunque, solo nella curiosità interessata del fenomeno nella sua apparenza sensibile, e che in quella curiosità devia o distrae una natura elegiaca, dolorosa. Ma senza 'ritmo', 'stupore', come senza deciso colore, o musica.

'Ritmo', 'musica', 'stupore', definisce la poesia a cui mira. E distingue («L'essenza delle mie pagine è nello scorcio, nel superfluo, tra le mie pieghe, nel ritmo, nella musicalità... bisogna leggermi *au ralenti*, il fatto non conta, io comincio da dove il fatto cessa di avere una validità, anche quale antifatto, che non posso non respingere») 'racconto' (fatto, e antifatto: inespressivi, astratti) da 'narrazione': flusso vitale a cui il lettore partecipa come diretto testimone. Lo stupore solo ' lirico ' è superato «con la disciplina della propria consapevolezza, cioè poesia»: e poesia è 'risonanza', cioè «sintesi trascendentale», o 'stile', e cioè 'sostanza-forma'. Quel che si coglie, è un puntiglioso impegno razionale. Ma a cosa oppone la 'risonanza'? Al 'ritrato' (della natura astratta dei fatti), e lo stupore 'disciplinato' oppone a quello lirico, libero: sono distinzioni che invece di modificarli riescono solo ad accentuare i dati in cui sente espresso il proprio 'narrare': 'stupore' e 'risonanza', vale a dire una estremamente incontrollata riduzione di un autoritratto, una disposizione lirica in cui la storia per quanto frammentata si riaffaccia o insiste come ombra che l'autore si porta con sé. Quella disposizione che più combatte ne esce invece confermata: ma, contrastandola, pur la arricchisce d'un impeto di rottura d'ogni convenzione espressiva.

Così a mano a mano ha liberato i suoi protagonisti e li ha portati a un ruolo d'osservatori e vittime piuttosto che d'attori. In *Paginette*, il centro è una portineria; vi agiscono il portinaio, e Lumpo — un ragazzo le cui vicende sono punteggiate fino alla vecchiaia — e altre persone, e vicende, e si scorre a paesi diversi ma la portineria resta la condizione da cui è letta ogni vicenda, centro affettivo da cui tutto irraggia. Teoricamente spostato molto oltre l'esperienza da cui nasce la sua narrativa, ottiene di salvarne il tono, l'alone lirico, dimostrandosi, in tale esito, artista autentico.

Ma Pizzuto, pur riferendo a *Paginette* in particolare il suo 'credo', vuole aprire un discorso sul romanzo, anzi sulla poesia, né gli riesce porre una pur legittima frattura verso il passato senza portarla a una negazione assoluta: «...non si tratta di crisi del romanzo, si tratta... di problema del romanzo... oggi, il romanzo che c'è stato, il romanzo a pistoncini, dico io, è insostenibile: ne scorgiamo l'assurdità, determinata dalla sua essenza di mera connessione di elementi eterogenei... La connessione è l'incompatibile costretti insieme con colla e legacci. La realtà nostra, come spirito e come esperienza, come *res cogitans* e *res estensa*, non è la connessione, ma la coesione, donde la mia tecnica svolgente la narrazione come un tessuto uniforme, non più *ab extra*, e variabile, e partecipante chi la legge e la sente... ». Non è il romanzo d'oggi, o non è un 'genere', il romanzo, in causa, né la legittima necessità di rispondere anche con tecniche d'attacco nuove a un giudizio della realtà nuovo e da sostenere, contro una inservibile tradizione, polemicamente (e ci riporterebbe a esigenze presenti nella storia del teatro, e della lirica, nel Manzoni ad esempio, e nel Leopardi): poiché non sarebbe in causa il valore di poesia di forme, espressioni e 'generi' pur non più servibili; invece, la tradizione è respinta da lui in blocco come espressione, come poesia, in assoluto: «La connessione non aveva alcun diritto alla perennità, era convenzionale, una silloge valida finché non ci siamo accorti di questa sua inefficienza. Le forme perenni sono soltanto quelle semplici. E ciò che è semplice è appunto non la connessione, ma la coesione.

L'essenza delle mie pagine è nello scorcio, nel superfluo... ». Un insieme di fatti tecnici esprime l'inefficienza espressiva, artistica di tutto ciò che è stato prima, e diverso dalle 'forme elementari'. Non è nuova l'estensione astratta del convincimento d'una propria originalità. Però qui non son sovvertiti fatti culturali né è proposta una indifferenza verso di quelli: i suoi principi, frutto d'una deduzione razionale, identificano ogni problema con un pulviscolo di sovversioni e violenze formali, perché queste sole sentite 'elementari', flusso nativo subito destinato a farsi astratto ('giudizi', 'fatti', 'storia') e cui risponde la sua ricerca « della persona nella persona, della vita nella vita » con l'immersione in un pulviscolo di minime eccezioni formali, che l'autore è portato a fissare in canoni (previsti ove ancora non attuati pienamente, nemmeno in *Paginette*); soppressione del punto fermo, e del verbo (come i 'fatti', elementi d'un procedere sillogistico astratto), combinazioni di soli sostantivi come entità o nuclei lirici, grumi vitali, carichi d'un sostanzamento affettivo, 'ritmo', 'musica', 'stupore', 'risonanza'. Termini che han senso, qui, opposto a quello normale: per quanto aperta e ricca la loro storia, restano, infatti, termini tecnici precisi; ora, invece, sono assunti quale continuo tessuto d'un processo indistinto di rotture nella parola, e nei nessi sintattici, e nelle forme grammaticali, da cui un fluire autonomo di sfaccettature scorcio ricordi e, nella pura coesione, l'arricchirsi di serie di vocaboli, il distribuirsi delle pagine in lasse, e l'accentuarsi di una risonanza o stupore, indici sempre del flusso lirico e della musicalità inerenti al fissarsi della sua narrativa in schemi formali razionalmente preordinati. Né è meno 'prosa d'arte', per il fatto di presentarsi libera di certe clausole non necessarie, più delle quali conta il controllo razionale, proprio d'ogni tendenza poetica nella prosa; e sebbene, più che di controllo, sembri il caso di parlare della persona dell'autore con la propria cultura, elemento essa d'ogni evasività affettiva, del ridursi a scorcio e sfaccettature d'ogni notazione, e motivo dell'assenza d'ordine o costruzione (com'era, invece, in certi 'scapigliati' di più letteraria sensibilità, o nella 'prosa d'arte' come ge-