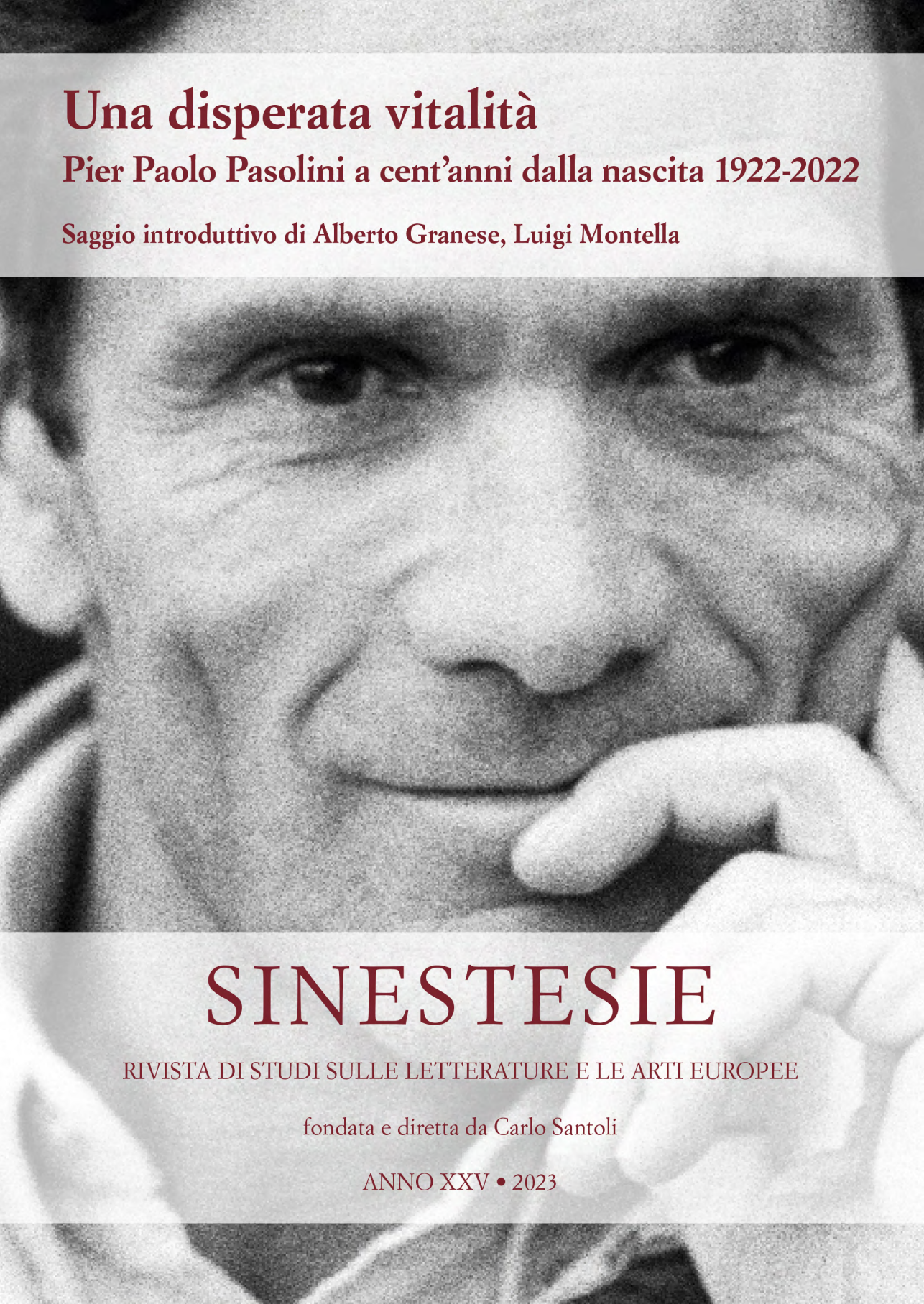


A black and white portrait of Pier Paolo Pasolini, showing his face from the chest up. He has a thoughtful expression, with his hand resting under his chin. The image is grainy and has a high-contrast, artistic quality.

Una disperata vitalità

Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di Alberto Granese, Luigi Montella

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXV • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD
Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania *Luigi Vanvitelli*), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università *Cattolica* di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALE-
RIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO
ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGELO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

UNA DISPERATA VITALITÀ
Pier Paolo Pasolini
a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di
Alberto Granese, Luigi Montella



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXV – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2023 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2023

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-890-0 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-891-7 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ALBERTO GRANESE, LUIGI MONTELLA, <i>Introduzione</i>	11
LUIGI MONTELLA, <i>La 'visionaria concretezza' poetica nella Ballata intellettuale per Titov</i>	19
ALBERTO CARLI, « <i>Comincerò la mia scelta proprio dal Molise</i> » <i>Pier Paolo Pasolini, il dialetto e il canto popolare</i>	29
ANTONIO MONTINARO, <i>Le lingue di Pier Paolo Pasolini</i>	43
ERMINIO RISSO, <i>L'Estetica in Pasolini e di Pasolini: da Picasso all'espressionismo sperimentale</i>	57
GIORGIO PATRIZI, <i>Quale mondo per Gennariello?</i> <i>La periferia secondo Pasolini</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>Piccole patrie, borgate e altri 'mondi di vita' in Pier Paolo Pasolini</i>	83
GIOVANNI GENNA, <i>L'«edipo castratore»: attorno alla polemica Pasolini-Sanguineti</i>	99
ANDREA GIALLORETO, « <i>L'odore dell'India</i> » <i>fra ricerca dell'Altrove e orientalismo terzomondista</i>	113
PAOLO PUPPA, <i>Pasolini in Friuli: la scena-confessione</i>	127

ROBERTO CARNERO, <i>Pasolini e i giovani infelici</i>	141
ALBERTO GRANESE, <i>La casta degli intellettuali e il popolo-nazione. Il contraddittorio incontro con Gramsci</i>	155
MAURA LOCANTORE, «Ah, l'Italia disunita». <i>Identità e mutazione: l'analisi sociologica e letteraria di Pier Paolo Pasolini.</i>	169
ANGELO FÀVARO, «I nemici ... sono degli amori sconosciuti»: <i>Pilade nella messa in scena di L. Ronconi e A. Latella. Per un'ermeneutica del tragico eschileo in Pasolini</i>	183
MICHELE BIANCO, <i>La funzionalizzazione del sacro nei testi cinematografici pasoliniani</i>	199
ENZA LAMBERTI, <i>Da «La noia» a «Teorema»: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità, mistero e perdita d'identità</i>	213
ROBERTO CHIESI, <i>Tonalità funebri e ultime utopie della Trilogia della vita</i>	227
ROSA GIULIO, <i>Tra narrativa e cinema: il messaggio paolino di Pier Paolo</i>	237
FABIO BENINCASA, <i>La bibliografia di Salò. Eros, arte e potere nell'ultimo Pasolini</i>	245
LORENZO CANOVA, <i>La morte di Pasolini nella pittura di Renzo Vespignani e Nicola Verlato</i>	259
PIER PAOLO BELLINI, <i>Carne e Cielo: aspetti socio-esistenziali nelle canzoni di Pasolini</i>	281
STEFANO NOBILE, <i>Pasolini e il mondo della canzone</i>	291
LUIGI MARTELLINI, <i>Pasolini. nel labirinto delle letture-scritture</i>	305

GUIDO SANTATO, *La fortuna critica di Pasolini
in Italia e nel mondo. Cenni introduttivi*

321

SAGGI

Alberto Granese, Luigi Montella

INTRODUZIONE

Diviso in diversi settori (nell'ordine in cui saranno trattati e, di volta in volta, richiamati: poesia, lingua e dialetto, poetica, narrativa, interessi antropologici e pedagogici, saggistica sociale e politica, teatro, cinema, arti visive, mondo della canzone, percorso culturale, fortuna critica), sulla base delle stesse dichiarazioni degli autori, si ricostruisce un tessuto unitario dei singoli contributi raccolti in questo fascicolo, dedicato, *a cento anni dalla nascita (1922-2022)*, alla *Disperata vitalità di Pier Paolo Pasolini*: Atti del Convegno di Studi – Università del Molise, Campobasso, 5-6 aprile 2022.

Nel primo settore dedicato alla poesia Luigi Montella, con *La "visionaria concretezza" poetica nella Ballata intellettuale per Titov*, individua con rigore metodologico i contesti storico-culturali, i fattori che determinano la nascita del testo poetico e le fonti che sono alla base delle scelte retorico-stilistiche di Pasolini. Approfondisce, inoltre, i postulati teorici e ideologici che determinano la natura innovativa della sua poesia, intesa anche come espressione del potere visionario del linguaggio. Nel settore lingua e dialetto, strettamente a questo connesso, Alberto Carli con *«Comincerò la mia scelta proprio dal Molise»*. *Pier Paolo Pasolini, il dialetto e il canto popolare* mette in evidenza come, proprio dal Molise, Pasolini inizi le investigazioni che lo condurranno alla pubblicazione del *Canzoniere italiano* (1955), mentre, pochi anni prima, aveva curato *Poesia dialettale del Novecento* (1952). Per Carli, quello di Pasolini con la poesia dialettale e con il dialetto reinventato in termini antidialettali è un rapporto iniziato dal 1942. Con la pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, infatti, intraprende un percorso di riflessione poetica che lo condurrà fino alla versificazione popolare e alla raccolta del 1955, ponendo, inevitabilmente – come già era accaduto, in parte, con l'antologia del 1952 –, il discorso letterario sul crinale tra poesia e antropologia. Così pure Antonio Montinaro, in *Le lingue di Pier Paolo Pasolini*, descrive i tratti salienti della lingua, o meglio delle lingue, che hanno veicolato la poliedrica produzione pasoliniana. Ricorrendo a

un essenziale armamentario teorico, che fa perno sul concetto di *variazione*, delinea in tal modo il repertorio linguistico di uno dei più grandi intellettuali italiani del Novecento.

Intervenendo sui problemi di poetica, Erminio Risso, in *L'Estetica in Pasolini e di Pasolini: da Picasso all'espressionismo sperimentale*, analizza il concetto pasoliniano di estetica, a partire da un confronto con le tendenze più innovative dell'arte degli anni Quaranta; in questo caso, l'occasione della celebre mostra romana su Picasso diventa il modo non solo per interpretare il pittore spagnolo, ma anche per riflettere sull'autenticità di una strategia di espressione e, di conseguenza, sulle particolari caratteristiche del messaggio, mentre negli anni Cinquanta aprirà un'altra via di ricerca.

Nell'ambito della narrativa per Giorgio Patrizi (*Quale mondo per Gennariello? La periferia secondo Pasolini*) nel mito della periferia, seguendo il pensiero di Pasolini lungo l'ampio arco della sua esperienza creativa e ideologica, si colloca la dimensione dell'alterità come condizione salvifica che si sottrae al modello unificante della cultura del capitalismo avanzato, al fine di riproporre le esperienze di un vissuto che segue altri modelli. Dalla cultura contadina a quella del terzo mondo, si snoda la vicenda di una ricerca di autenticità, che mette a confronto – come nel grande esperimento dell'incompiuto romanzo *Petrolio* – le aspirazioni di una borghesia alla ricerca ossessiva della propria identità e la corruzione dei valori che avevano ispirato le masse sottoproletarie, ridotti ora a luoghi comuni del consumismo di massa.

Gli interessi antropologici e pedagogici sono esplorati da Letizia Bindi, che in *Piccola patria. Pier Paolo Pasolini e la poesia dialettale* analizza alcuni aspetti della sua produzione letteraria, poetica e intellettuale con particolare riferimento alle nozioni di “piccola patria”, alle relazioni letterarie e antropologiche tra lingua e dialetto, al senso di appartenenza ai luoghi e alla critica “terzomondista” e attenta alle culture e comunità subalterne. Anche Giovanni Genna (*L'edipo castratore: attorno alla polemica Pasolini-Sanguineti*), ripercorrendo la polemica di Pier Paolo Pasolini con Edoardo Sanguineti, andata in scena a partire dalle pagine della rivista bolognese «Officina», pone in evidenza non soltanto la distanza stilistica da subito evidente tra i due scrittori, ma soprattutto la diversa concezione della dimensione mitico-antropologica, decisiva per le loro esperienze culturali e letterarie. Non diversamente Andrea Gialloredo, in *«L'odore dell'India» fra ricerca dell'Altrove e orientalismo terzomondista*, prende l'abbrivo dalla vasta produzione odepórica italiana dedicata ai viaggi in India nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta (Emanuelli, Levi, Moravia, Patti, Todisco) per delineare le specificità della relazione emotiva, sensoriale ed estetica che Pasolini stabilisce con il paese asiatico nell'*Odore dell'India*. La prospettiva pasoliniana, se da un lato risente ancora di alcuni stereotipi

legati alla concezione orientalista denunciata da Said (l'appiattimento delle differenze religiose, la sottolineatura della mitezza e docilità dei giovani indiani, l'ottica antimoderna, il ruolo delle missioni cattoliche), dall'altro mette in risalto con intensa partecipazione intellettuale e umana aspetti quali il *soundscape* di un'India notturna e ancestrale, la preminenza di una dimensione corporale non omologata come in Occidente e la fascinazione per la morte e i suoi rituali. Paolo Puppa con *Pasolini in Friuli: la scena-confessione* analizza, a sua volta, gli inizi della carriera di Pasolini in quanto poeta e insegnante nella provincia friulana, al tempo della guerra. Se il recupero del dialetto locale gli serve per una febbrile immersione nella cultura della madre, nativa di Casarsa, il teatro diviene strumento importante per le ricerche di gruppo e la didattica impartita ai bambini contadini: singolari sintonie col lavoro contemporaneo di Don Milani, il prete di Barbiana. Queste esperienze non si annullano nel passaggio a Roma, verso un'altra dialettalità, con l'uscita dall'anonimato e dall'omosessualità nascosta; anzi, si ripresentano declinate in maniera originale sia nelle tragedie tratte dal mito antico, sia nel Manifesto del 1968.

Dell'importante produzione saggistica sociale e politica si è interessato Roberto Carnero (*Pasolini e i giovani infelici*), che interpreta nell'interesse del poeta per la fascia giovanile come punta avanzata della società la possibilità di potervi intuire in maniera più evidente i fenomeni concernenti la società nel suo complesso. In un testo dei primi mesi del 1975, *I giovani infelici*, posto come introduzione al volume *Lettere luterane* (uscito postumo nel 1976), Pasolini sostiene di percepire l'infelicità delle nuove generazioni a partire dall'osservazione del loro aspetto, dei loro gesti, dei loro comportamenti. La diagnosi pasoliniana di tale supposta infelicità ha a che fare con la pervasività del processo di omologazione in atto nella società italiana del tempo. Lo stesso crescente permissivismo in campo sessuale, lungi dal rappresentare un'autentica liberazione, è motivo di comportamenti massificanti e fonte di ansia nevrotica, poiché obbliga i giovani ad aderire inconsciamente allo schema coatto della coppia eterosessuale. L'articolo amplia poi l'indagine di questi temi tipici della riflessione dell'ultimo Pasolini facendo riferimento anche ad altre sue opere, dagli *Scritti corsari* all'estrema, disperata allegoria cinematografica di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, fino al romanzo incompiuto *Petrolio*. Alberto Granese in *La casta degli intellettuali e il popolo-nazione. Il contraddittorio incontro con Gramsci* parte dalla constatazione che solo dal 1975, quando esce da Einaudi la prima edizione critica dei *Quaderni del carcere* a cura di Valentino Gerratana, è stata possibile una lettura completa e organica del pluristratificato pensiero di Antonio Gramsci; ed è sulla base di un diretto confronto con l'edizione critica che va compreso in che cosa realmente consista il gramscismo pasoliniano. Esamina, pertanto, tre punti

imprescindibili: nazional-popolare, spontaneismo, egemonia, partendo subito dal primo, su cui, già dai testi gramsciani, emergono oscillazioni, anche se Pasolini riuscì a intuire che il pensatore sardo non teorizza e tanto meno codifica una letteratura nazional-popolare, esprimendo una posizione problematica e possibilista. Un'altra nozione gramsciana non pienamente intesa o addirittura fraintesa è lo «spontaneismo». Pasolini nelle *Ceneri di Gramsci* contrappone la sua immersione sensuale nel mondo popolare al rigore, alla disciplina, al «puro ed eroico pensiero» di Gramsci; ma questa rigida dicotomia è in realtà un sintomo evidente della profonda scissione del suo Io, perché in Gramsci agisce la totalità organica dell'«uomo classico» che, ricreando continuamente un «tutto complesso» (Debenedetti), educa e rende storicamente efficiente la «spontaneità». Dalla confusione tra livello analitico-storiografico e livello teorico-metodologico deriva anche l'incomprensione del concetto di egemonia: Gramsci «analizza» il modello di egemonia realizzato nelle società borghesi, non ritenendolo democraticamente valido, ma «propone» un diverso tipo di egemonia, che solo un nuovo «blocco storico», in grado di attuare una profonda riforma intellettuale e morale, potrà realizzare. Per Maura Locantore («*Ah, l'Italia disunita*». *Identità e mutazione: l'analisi sociologica e letteraria di Pier Paolo Pasolini*), tra tutti gli intellettuali *engagé*, Pasolini è ritenuto un autore complesso non solo per la sua visibilità o per la radicalità delle sue idee, ma anche per via del suo rapporto con le scienze sociali: da un lato, infatti, lo scrittore non disdegna gli strumenti concettuali della sociologia, dall'altro li manipola per esprimersi nella scrittura letteraria, in particolare quella corsara e luterana nell'esperienza del saggista-giornalista. Indagando, attraverso lo studio di alcune opere, le «azioni pasoliniane», ci si interroga non solo, e non tanto, sugli strumenti concettuali ed epistemici dei sociologi e degli altri scienziati sociali, quanto piuttosto sulla loro forma di vita: sulle istituzioni, le organizzazioni e le collettività entro i quali si svolgono le pratiche intellettuali.

Per Angelo Fàvaro («*I nemici ... sono degli amori sconosciuti*»: *Pilade nella messa in scena di L. Ronconi e A. Latella. Per un'ermeneutica del tragico eschileo in Pasolini*), fra i testi teatrali, uno che il poeta definisce tragedia attualizza le vicende dei Tantalidi, reperite nella trilogia eschilea dell'*Oresteia*. Già nel 1960, aveva tradotto *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi* su richiesta di Vittorio Gassman per il teatro greco di Siracusa, e dieci anni dopo girerà un documentario dal titolo *Appunti per un'Orestide africana*. La trilogia eschilea viene piegata a scopi comunicativi e artistici ben differenti da quelli del drammaturgo ateniese, anche e soprattutto nel *Pilade*, considerato da Pasolini una prosecuzione del teatro di Eschilo, una quarta tragedia per proseguire, dopo il dramma satiresco *Proteo*, la trilogia ateniese. In due messe in scena del *Pilade*, la prima per la regia di Luca Ronconi del 1993 e la seconda a cura di

Antonio Latella nel 2002, si rilevano alcune peculiarità della drammaturgia pasoliniana e si individua se e in quale misura sia possibile reperire elementi del tragico eschileo nella tragedia non tragedia di Pasolini.

Nel settore dedicato al cinema, Michele Bianco (*La funzionalizzazione del sacro nei testi cinematografici pasoliniani*) circoscrive l'ambito esperienziale e teoretico del sacro nel suo uso-funzione, che, se da un lato sembra esprimere un rinvio all'Assoluto, all'Essere, dall'altro, dice la non necessaria inclusione del Trascendente nella sua nozione, tra disincantamento del mondo e de-divinizzazione della storia nel recupero di un sacro originario che cela il suo potenziale utopico: il sacro appartiene all'ordine dei fenomeni naturali, è un atto primitivo che precede e fonda la religione, per Eliade; esso indica propriamente ciò che è separato ed inviolabile e si rapporta con la religione, i miti e i riti, per Otto. Pasolini, facendo sue le istanze di Eliade e di Otto, presenta il sacro, nei suoi testi cinematografici, con uno sguardo criticamente sincronico e interdisciplinare, come un problema limite (*Grenz-Begriff*), espressione di una apertura nella cui fenditura c'è spazio per l'interrogazione, come uno spazio intermedio (*Zwischen*) fra santo e profano, come un *surplus* di senso che manifesti la possibilità di avvicinarsi all'inconoscibilità del reale che è in se stesso sacro. Sacra è, in definitiva, per Pasolini, la realtà stessa. Il divino (*Gottheit*), attraverso il sacro, è l'essere risplendente nella sua radicalità. A sua volta, Enza Lamberti (*Da «La noia» a «Teorema»: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità, mistero e perdita d'identità*) segue un percorso storico-letterario e antropologico che, iniziando dalla *Noia* moraviana del 1960, incontra nel *Teorema* pasoliniano uscito nel 1968, ma già abbozzato nel '65, una significativa, se pure, a volte capovolta, rifrazione speculare. Nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, da porre in contrapposizione alla società omologata e deturpata dal neocapitalismo tecnocratico, sia Moravia che Pasolini esprimono una comune ansia di protesta. Va, quindi, riconosciuto a entrambi il merito di essersi fatti portavoce di un dramma di una società senza storia, incapsulata nei luoghi comuni, emergendo come le voci più sensibili e originali del nostro tempo. Si focalizza, in particolare, la «natura anfibologica» di *Teorema*, un'opera composita, in cui risulta spesso difficile scegliere tra prevalenza letteraria o filmica. Raccontando l'irruzione religiosa nell'ordine di una famiglia milanese, oltre alla visione sacrale e ierofanica del corpo e del sesso, non volgarmente esibiti, ma immersi in un rito mistico, Pasolini, nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, contrapponendo alla società rovinata dal progresso tecnologico e dall'omologazione il mistero che aleggia intorno all'identità dei personaggi, in realtà riesce a esprimere, alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, il dramma di una società senza storia. Essendo scrittura autonomamente letteraria e allo stesso

tempo sceneggiatura per il cinema, proprio *Teorema*, nato come opera in versi e dunque anche prosimetro, acquista dal punto di vista comparatistico una dimensione emblematica, attraverso l'indagine di questa triplice componente strutturale. Per Roberto Chiesi (*Tonalità funebri e ultime utopie della Trilogia della vita*), dopo aver privilegiato il presente nel primo decennio della propria filmografia, è il passato a diventare la dimensione dominante dell'ultimo periodo del cinema di Pasolini: da *Il Decameron* (1971) a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), passando per gli altri due film della *Trilogia della vita*, *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Questa scelta deriva dal rifiuto deliberato di filmare la realtà fisica di un presente che ormai Pasolini stigmatizzava. Ma mentre girava i film e stava ricorrendo agli illusionismi del cinema per ridare vita a dei fantasmi, il presente assediava Pasolini e non poteva essere dimenticato, tanto che si insinuava comunque nelle pieghe del film. Secondo Rosa Giulio (*Tra narrativa e cinema: il messaggio paolino di Pier Paolo*), un'opera pasoliniana di singolare fattura è senza dubbio *San Paolo*, da collocarsi a mezza strada tra la narrativa e il cinema, tra la parabola storica, che allude al presente discorrendo del passato, e la cronaca attuale, che allude a episodi e a figure del passato, immergendoli nel caldo flusso di fatti accaduti nel presente. Ne analizza, pertanto, non solo l'idea di poetica e la struttura compositiva, ma anche le trasposizioni e le analogie evidenziate dall'autore, per sottolineare l'attualità del messaggio paolino. Pasolini, infatti, riteneva che il film avrebbe rivelato i caratteri antitetici di "attualità" e "santità": il mondo della storia – che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire il mistero, nell'astrattezza, nel puro interrogativo – e il mondo del divino che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante. Il film, sulla base di questa interpretazione, avrebbe dovuto strutturarsi come una «tragedia episodica», costruita con sequenze significative e determinanti della vita del Santo. Fabio Benincasa (*La bibliografia di Salò. Eros, arte e potere nell'ultimo Pasolini*) ritiene che Pasolini, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, constata lucidamente una crisi della modernità indotta dalla modernità stessa. Il capitalismo tecnologico tende a distruggere le culture fondate sulla ciclicità e su un rapporto primario con la natura. La sconfitta della "civiltà contadina" ad opera della tecnocrazia capitalistica segna un depauperamento della condizione umana in favore di una nozione di progresso centrata su aggressività e consumismo. Anche elementi di apparente liberazione come la rivoluzione sessuale, essendo mercificati, non si traducono in un reale superamento dei valori tradizionali, ma in riduzione del corpo a materia di possesso. Pasolini considera le avanguardie storiche coinvolte non nella riscoperta delle pulsioni naturali ma piuttosto nell'esaltazione dell'aggressività e dell'individualismo

anarcoide. Questa posizione diventa importante per indagare i motivi che lo spinsero a premettere al film *Salò* (1975) una bibliografia che mette insieme nomi dell'avanguardia storica come Pierre Klossowski e Maurice Blanchot, intellettuali militanti come Roland Barthes e Philippe Sollers, e un simbolo della sinistra francese come Simone de Beauvoir. Che cos'è dunque questa strana "bibliografia essenziale"? Un tributo a chi si è occupato di Sade? Una traccia programmatica nella costruzione di un film-saggio? O una polemica, al limite della parodia, contro coloro che, cercando una liberazione del desiderio da qualsiasi vincolo mitico, hanno paradossalmente finito per nutrire il nichilismo anarcoide del tecnofascismo?

Lorenzo Canova (*La morte di Pasolini nella pittura di Renzo Vespignani e Nicola Verlato*) affronta la passione di Pasolini per le arti visive e la sua posizione nel contesto del dibattito artistico del proprio tempo, favorevole alla linea della pittura figurativa e avversa a quella dell'astrazione e delle neoavanguardie. A partire da questi presupposti, analizza due cicli realizzati da due pittori figurativi e dedicati alla morte di Pasolini: *Come mosche nel miele...* di Renzo Vespignani (1985) e *Hostia* di Nicola Verlato (2022). Vespignani, a cui Pasolini ha dedicato un testo critico nel 1956, ha realizzato il suo ciclo sulla suggestione del reperto della camicia insanguinata del poeta, punto di avvio di «un lungo viaggio all'Inferno tra disastri *terrains vagues*, edifici disabitati, fatiscenti, maculati da ogni sorta di graffiti, impervie discariche, sfasciacarrozze, strategici crocicchi della prostituzione urbana», come ha scritto Lorenza Trucchi. Il tragico rinvenimento di Pasolini assassinato lega, pertanto, il ciclo di Vespignani a quello di Verlato, dedicato alla morte di Pasolini e al ritrovamento del suo corpo. Verlato si serve difatti del linguaggio figurativo per un progetto di cenotafio dedicato a Pasolini dove dialoga senza subalternità con l'arte del passato. La pittura e la scultura si fondono così all'architettura e alla musica in un'elegia monumentale e metafisica dove la morte di Pier Paolo Pasolini supera il brutale dato di cronaca per trasformarsi in un evento tragico che penetra e supera la storia.

Su Pasolini paroliere e il mondo della canzone si sofferma Pier Paolo Bellini (*Carne e Cielo: aspetti socio-esistenziali nelle canzoni di Pasolini*), individuando due polarità assolute, la carne e il cielo, che rappresentano forse la cifra sintetica della produzione pasoliniana, certamente il conflitto non sanato di tutta la sua esistenza. Approfondisce, inoltre, tale polarità attraverso l'analisi socioculturale dei testi delle canzoni scritte in romanesco dall'autore come esemplificazione efficace di quella che viene riconosciuta da più parti come la scintilla dell'impulso creativo: il desiderio di riunificare ciò che è stato separato. Anche Stefano Nobile (*Pasolini e il mondo della canzone*) analizza questo rapporto, collocandolo in una prospettiva sociologica che cerca di

individuare i punti in comune con gli altri aspetti della produzione intellettuale pasoliniana. Offre, quindi, un censimento completo del canzoniere di Pasolini, mettendolo in relazione con gli elementi storici, culturali e sociali che hanno reso possibile l'incursione del poeta di origini friulane nel mondo della canzone. L'opera di Pasolini come paroliere si inserisce infatti in un contesto socioculturale di grande fermento intellettuale teso al rinnovamento della canzone italiana, di cui si evidenziano i pregi ma anche i limiti, mostrando come – anche attraverso la canzone – Pasolini abbia sostanzialmente cercato di ribadire le stesse istanze di contenuto e di raccogliere le medesime sfide linguistiche che, soprattutto nell'uso del dialetto, lo avevano indotto a scrivere le prime raccolte di poesie.

Luigi Martellini (*Pasolini. Nel labirinto delle letture-scritture*) produce alcune riflessioni sul percorso culturale di Pasolini nel labirinto delle letture-scritture: dialetto, riviste, la tesi di laurea sul Pascoli, l'attività filologica a Casarsa. Dai modelli linguistici della narrazione al realismo mimetico, al "campo sociologico" dei racconti, da «Officina» ai saggi critici di *Passione e ideologia*, al populismo, alla "religione" del suo tempo. Da Marx a Freud, dal cinema di poesia alla semiologia, dalla critica letteraria al "volgar'eloquio", al "portico della morte", al giornalismo: un *excursus* tra i segni e i codici di un intellettuale eretico corsaro e luterano. Per Guido Santato (*La fortuna critica di Pasolini in Italia e nel mondo. Cenni introduttivi*), particolarmente dopo la morte la fortuna critica di Pasolini ha conosciuto uno sviluppo straordinario. La sua opera ha sollecitato una grande varietà di ricezioni critiche anche per la complessa articolazione multimediale: è un'opera che spazia dalla poesia alla narrativa, alla saggistica, al cinema, al teatro, alle traduzioni dei classici, al giornalismo, alla pittura. Pasolini è probabilmente oggi l'autore italiano del Novecento maggiormente studiato, discusso e tradotto nel mondo. Vasta e articolata, dunque, questa fortuna critica, che presenta molteplici aspetti.

Luigi Montella

LA 'VISIONARIA CONCRETEZZA' POETICA
NELLA *BALLATA INTELLETTUALE PER TITOV*

Riassunto: Della *Ballata intellettuale per Titov* si ricostruiscono i contesti storico-culturali, i fattori che determinano la nascita del testo e le fonti che sono alla base delle scelte retorico-stilistiche. S'individuano, inoltre, i postulati teorici e ideologici che determinano la natura innovativa della poesia di Pasolini, intesa anche come espressione del potere visionario del linguaggio.

Parole chiave: Poesia, Russia, Chiesa, Innovazione, Realtà.

Abstract: The intellectual Ballad for Titov reconstructs the historical-cultural contexts and the factors that determine the birth of the text and the sources that underlie the rhetorical-stylistic choices. It also identifies the theoretical and ideological postulates that determine the innovative nature of Pasolini's poetry, also understood as an expression of the visionary power of language.

Keywords: Poetry, Russia, Church, Innovation, Reality.

L'apprezzamento nei confronti della civiltà sovietica, come alcuni studi hanno documentato, occupa uno spazio rilevante nella produzione pasoliniana: la letteratura, la politica, le conquiste sociali, i progressi scientifici e culturali del popolo russo costituiscono, infatti, la fonte ispiratrice di molti scritti dell'autore. L'attenzione che Pasolini rivolge al mondo sovietico si lega, inoltre, con l'utopica speranza, nutrita da molti giovani intellettuali a lui contemporanei, di costruire una realtà in cui anche le classi più deboli possano beneficiare dell'opportunità di essere incluse nei processi comunitari di sviluppo e di benessere, all'interno di un visionario patto di solidarietà e di unione tra i popoli. Sono gli anni Cinquanta/Sessanta del Novecento, allorquando, buona parte della nuova intelligenza italiana accoglie gli insegnamenti gramsciani, traendone la convinzione che il compito dei rappresentanti della cultura dovesse espletarsi nell'impegno civile di interagire con le masse, stabilendo un rapporto attivo con l'ambiente da modificare. Solo in questo modo, infatti,

l'*habitat* con il quale l'intellettuale entrerà in contatto, potrà agire su di lui fungendo da maestro, predisponendolo a una durevole autocritica.¹ L'idea, inoltre, che si andava propagando tra gli intellettuali – già alla fine degli anni Quaranta, in seguito alle linee che Togliatti aveva tracciato nel VI congresso del Partito Comunista Italiano – era quella di cimentarsi nelle indagini storico-economiche, abbandonando la discussione astratta sui rapporti tra politica e cultura, principiando, in tal modo, una prassi in grado di rinnovare i costumi italiani.

Pasolini con la sua opera è andato oltre questo indirizzo di pensiero, relazionandosi con i bisogni della gente, raccontandone le storie, i disagi, offrendo un'immagine reale delle difficoltà di mondi paralleli che coesistevano insieme nelle diverse stratificazioni sociali. Le sue indagini sono spesso coadiuvate dalle riflessioni sulla tipicità di quelle culture in cui si andava concretando l'ascolto delle necessità avvertite dalle classi tenute ai margini della crescita sociale e del dibattito culturale. Il mondo artistico pasoliniano, nelle differenti e multiformi sfaccettature, si muove, molto spesso, all'interno di queste linee paradigmatiche, inclini a includere le divaricazioni provenienti da nuove componenti riflessive che, in genere, vanno a modificare e a sostanziare gli indirizzi teoretici sottesi alle sue composizioni. Discorrere sulla Russia diviene per il poeta l'occasione per estrinsecare la delusione verso un sistema che, nel progressivo deterioramento, aveva consentito la nascita dello stalinismo, così come documentano molti suoi interventi, anche cinematografici.²

La *Ballata intellettuale per Titov* è il primo componimento pubblicato nei Meridiani Mondadori, nella sezione *Poesie disperse e inedite* del primo tomo dedicato alla produzione poetica di Pasolini.³ Il testo – ispirato all'impresa spaziale del cosmonauta sovietico German Stepanovič Titov che, nell'agosto di quell'anno, orbitò intorno alla terra – vide la luce la prima volta nell'ottobre del 1961, nella rivista «L'Europa letteraria».⁴ Il poeta individuava nello sviluppo della tecnologia spaziale i fattori positivi della ricerca scientifica, seppure i programmi di conquista dello spazio rientrassero, per entrambi i blocchi

¹ Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, p. 1331.

² Sul rapporto di Pasolini con la Russia, cfr., F. TUSCANO, *La Russia nella poesia di Pier Paolo Pasolini*, BookTime, Milano 2010.

³ Per la lettura del testo, cfr. P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, vol. 1, a cura di W. Siti, intr. di F. Bandini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1301-2; per una breve ricostruzione della storia del testo pasoliniano, cfr., la nota in Appendice II [Poesie Disperse], p. 1752.

⁴ Il tempo che lo vide impegnato nello spazio superò le 25 ore. Si trattò del secondo e, fino a quel momento, più lungo volo nello spazio di un essere umano. Titov detiene, ancora oggi, il record di essere stato il più giovane pilota a volare nello spazio; al ritorno, il 9 agosto, fu insignito dell'importante onorificenza di Eroe dell'Unione Sovietica.

creatisi dopo la seconda guerra mondiale, nella corsa agli armamenti. Tale concezione prese inizialmente le distanze dalla tradizione umanistica che vedeva, in particolare nel Pascoli delle *Prose*, affermarsi il concetto, riecheggiato, poi, nel Quasimodo di *Uomo del mio tempo*, che la scienza avesse ucciso la pietà, relegando l'uomo a uno stato primordiale. Dovette, però, ricredersi quando, alla fine degli anni Sessanta, con l'allunaggio a conclusione del viaggio americano nello spazio, prese atto dei messaggi che le due principali superpotenze, dominatrici del mondo in quegli anni, si lanciavano per testimoniare la loro forza. Appena qualche anno più tardi, Franco Fortini, discutendo sul primato che gli americani e i russi attribuivano alla scienza e alla tecnologia, asseriva che la tendenza a ritenere il fenomeno come il prodotto di una scarsa sensibilità verso la dimensione storica fosse da attribuire a una 'rimozione nevrotica del diverso' contro i rischi di una svalutazione dell'Occidente.⁵

Nella denuncia della durezza del destino dell'uomo, Pasolini apre il cuore alla speranza che il mondo possa ritrovarsi in una nuova fratellanza, distante dagli egoismi che hanno portato alla sottomissione dei propri simili: «Roma si spoglia – qui dove l'altezza / è giudizio – di porpore e abomini, / fatti quasi fragile immondezza: / pare immota, sotto la mia brezza, / profana, l'area di ogni sacro dominio». Umiltà, sincerità e innocenza sono le tre componenti che Pasolini intravede nell'uomo Titov, indispensabili per affrontare il volo di pace nello spazio, prefigurando, in aggiunta, la spoliatura delle caratteristiche negative che condizionano la vita sulla terra, per aprire a un mondo nuovo: «Volo a Occidente, e il mio passaggio / è quello d'una semplice rondine / quando annuncia con innocente coraggio / che ormai irrimediabile è il maggio: / e si torna a rinnovare il mondo. / Una civiltà laggiù trionfava: / improvviso io ne annuncio l'agonia». La terra osservata dallo spazio celeste lascia percepire al poeta la pochezza del presente, eretto su valori piccolo-borghesi ormai consunti, lasciando posto a una visione del futuro organizzato sul mondo socialista, già radicato profondamente nelle coscienze: «[...]. A Parigi, a Londra una favola / umana frana, un'alta, un'avida / sovrastruttura: pensiero e poesia. / Volo a Occidente, e alla mia vita / di nemico che invade in pace / il cielo, la vita si fa amica / anche laggiù dov'è più spaurita / la rabbia contro il mondo che nasce. / Washington sospende il suo furore / contro il popolo che avanza: / ritrova un impeto di amore / sotto il mio atto purificatore, / anche quel mondo senza

⁵ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 132.

⁶ Ivi, vol. II, è riportato uno scritto di Pasolini: *Appunti per un romanzo sull'immondezza*, pp. 363-64.

speranza». Pasolini, consapevole dell'importanza che assume la poesia nella transizione delle idee, affida ai versi il dialogo diretto con i lettori.

Nella *Ballata intellettuale per Titov* si è già consolidata la sperimentazione che rende subalterno l'io lirico all'io collettivo; lo sguardo abbraccia intere masse, popoli che si muovono nella concretizzazione storica di idee che tendono a decentrare il soggetto, sperimentando un linguaggio capace di aderire alla realtà dei tempi nuovi. Il testo riprende le forme metriche della ballata medievale di François Villon, già esperite a partire dal 1949.⁷ Un interesse che ebbe significativi riscontri in Italia negli anni Sessanta, sull'onda dell'attenzione mai sopita in Francia verso l'autore del *Testament*, l'opera più complessa tra gli scritti del rimatore d'oltralpe.⁸ ABABACCD CD è lo schema pasoliniano più o meno in ripresa della ballata di Villon. L'autore rispetta i dieci versi delle strofe villoniane, riproponendo similmente l'identità di suono dello schema, frantumando, però, con una serie di rime imperfette, la simmetrica corrispondenza sonora e, con versi ipermetri, ma anche ipometri, l'andamento ritmico, pur nella dominanza degli endecasillabi.

⁷ È lo stesso Pasolini a citare Villon negli *Appunti per una «Ballata per Gadda» con speciale riguardo alle rime*: «Usare lo schema ABAABCD EDEDE, già usato (1949) per la *Ballata del delirio*, schema «calcato» allora per *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* da Villon, e poi ripreso a intervalli regolari di anni per *L'umile Italia* (1956) e per *La ballata della madre di Stalin* (1962, inedita)», in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 1363.

⁸ La ballata francese medievale ebbe molta fortuna in Francia tra Otto e Novecento, cfr., a tal proposito, gli studi di B. DEGOTT, «*Ballade n'est pas morte*». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Besançon, 1996; ID., *L'Intertextualité. «Copie, échos et psittacismes. Les formes médiévales a refrain de Théodore de Banville à Maurice Lemaître»*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Besançon, 1998, pp. 271-291. G. BELLATI, *Théodore de Banville et la ballade et la ballade "à la manière del Villon"*, in «L'analisi linguistica e letteraria», XII, 1-2, 2004, pp. 401-422. Verso la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta in Italia Villon fu oggetto di un'attenzione particolare che coincise con la pubblicazione delle sue ballate a cura di Neri Pozza Editore, Venezia, 1962, con la traduzione di Luigi de Nardis, riproposta nel 1966 da Feltrinelli editore, con in Appendice *Sette canzoni di Charles d'Orléans*, riprodotte, successivamente, in parte su un disco, recitate Giancarlo Sbragia. Nel 1960 la Rai-TV dedicò alcune trasmissioni al poeta francese; a proposito delle trasmissioni Rai, alcuni versi dell'ultima strofa della *Ballata intellettuale di Titov* di Pier Paolo Pasolini sono stati riproposti nella *fiction* «L'amica geniale», stagione 2ª, ep. 6, *La rabbia*, trasmessa su Raiuno nel 2018. Pasolini e Sanguineti furono tra gli autori che trassero ispirazione dalle composizioni Villon. Sull'argomento, cfr., G. L. PICCONI, *La controversia delle madri: la ballata «à la manière de Villon» tra Sanguineti e Pasolini*, «Between» VI, n. 12, novembre 2016, pp. 1-20. Ritornando a Villon, tra le edizioni delle ballate più recenti, ricordo *Ballate del tempo che se ne andò*, a cura di D. Rondoni, trad. a cura di R. Mussapi, Il Saggiatore, Milano 2008.

Si osservi come, nella ballata a Titov, l'acutezza degli accoppiamenti rimici, generi, già nella prima strofa, un'ossatura costitutiva giocata sulle associazioni dei diversi sensi. A partire dalle parole in rima del primo e quarto verso: *cuore/dolore*,⁹ è possibile avvertire il *pathos* che in parte accompagna lo sguardo dell'autore sul mondo osservato da lontano, attraverso gli occhi dell'astronauta. La curva batometrica pone in relazione ai vv. 2:5:6:8 le parole: *nazione: generazione: padri: patria*, creando una forma entropica, all'interno della quale i significati tracimano l'uno nell'altro, fino a generare un blocco semantico che si allunga nelle strofe successive, grazie alle forti inarcature volte a spezzare la coesione sintagmatica. I collegamenti iniziali vanno poi aggregandosi intorno a nuovi contenuti critico-esperienziali, nei quali la sfera intellettuale rende merito all'aggettivo introdotto nel titolo da Pasolini (*intellettuale*), in accosto all'esplicitazione del terzo verso della prima strofa: *e un intelletto che conosce e vuole*. Conoscenza e volontà, quindi, espressione rappresentativa di 'un'anima del tempo'¹⁰ che, nella sua determinazione transeunte, non permette di contemplare appieno le cose, in quanto, come Pasolini sosteneva: «siamo ancora troppo immersi in questo farsi della storia»,¹¹ ci consentono, però, di comprendere e di provare una grande pietà per il mondo intorno a noi. Un concetto che verrà ripreso e sviluppato da Calvino nella prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, scritta per la riedizione del 1964, in cui lo scrittore sosteneva che i contemporanei non possono mai essere dei buoni giudici dell'attualità, in quanto manca loro una corretta prospettiva storica, indispensabile per l'analisi oggettiva degli accadimenti.

Il codice linguistico, inoltre, stabilizzato nell'orizzonte storico e politico, introduce nella poesia una determinazione di tempo. Allo stesso modo, la descrizione lirica del viaggio spaziale di Titov si distacca dal linguaggio tradizionale che individuava nel poeta un soggetto universale, per calarsi nel 'concreto-sensibile'.¹² Ne consegue un'occupazione della superficie poetica, nella quale l'immaginazione si confonde con la narrazione dei fatti specifici, i quali riportano alla mente un altro momento epocale in cui la poesia ha raccontato dell'uomo che si librava nello spazio: *Al Signor di Montgolfier*, di

⁹ La parola *cuore* sarà proposta alla fine del primo verso nella sezione *Poesie disperse e inedite* anche in *Frammento di diario* 1961 (31 luglio) e in *Ipotesi sul Circeo*.

¹⁰ Per il concetto, cfr. P. P. PASOLINI, *La confusione degli stili*, in *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, t. I, pp. 1088.

¹¹ Ivi.

¹² L'espressione è di P. P. PASOLINI, ivi, p. 1087.

Vincenzo Monti.¹³ Una lirica scritta dopo il primo reale viaggio aereo dell'uomo, successivo all'antica e visionaria navigazione nella Colchide di Giasone, accennata già nei versi 93-99 del XII libro dell'*Odissea*, nella traduzione di Ippolito Pindemonte.

Provando a spostare la lettura della ballata da un asse verticale a uno orizzontale, è possibile cogliere nella lettura del 4° verso: *con la passione senza dolore*, la traslazione della sofferenza nella dimensione dell'intelletto, originata dal collegamento rimico (*cuore/dolore*). Il raziocinio, infatti, se da una parte coltiva la passione delle idee, dall'altra analizza le cose con oggettività, decifrabile anche come indifferenza (*senza dolore*). La componente nostalgica (*addio*), ripetuta in chiave anaforica nella seconda parte della strofa, sottolinea poi il profondo legame del poeta con la realtà sociale che più sente vicino: gli operai, i contadini; cui segue lo sguardo sul mondo che lentamente si va trasformando in una *stella* man mano che ci si allontana nello spazio celeste. Il poeta testimonia il suo apprezzamento per la realtà sovietica, composta principalmente da classi proletarie, gente dal cuore semplice, capace di partorire quell'ideologia egualitaria che secondo Pasolini ha reso antiquata la vecchia società borghese europea, prospettando al mondo la possibilità che le cose possano mutare anche in altre parti della terra. Va anche ricordato il dibattito teorico che si sviluppò nei decenni successivi alla seconda metà del secolo scorso e di come il termine «operaio» dalla peculiare denominazione di una condizione sociale fosse diventato elemento centrale di ogni discorso culturale generale, come scriveva Italo Calvino su «Il Menabò» nel 1964.

Nella seconda strofa ritorna la parola *cuore*, questa volta con effetto quasi metonimico, associata alla parola *male* posta alla fine del verso, in una successione di agg.+sost.+agg.+sost. (*assorbe, nel mio cuore buono il male*). L'elemento soggettivo (*mio*) chiarisce la condizione del poeta, il quale trasferisce dentro di sé il tormento generato dalla condizione storica che si va, però, aprendo alla speranza del cambiamento, come documentano i vv. 4:5 della 3° strofa (*che ormai irrimediabile è il maggio: / e si torna a rinnovare il mondo*), sostenuti dalla metafora semantica in A (*passaggio/coraggio/maggio*). Lo sguardo su Roma si colora di *porpore e abomini, / fatti quasi fragile immondezza*, a testimonianza della visione che il poeta aveva maturato sul potentato egemone della Chiesa. Non a caso il termine *abomini* – proposto nella scansione rallentata del quadrisillabo al v. 7 – è posizionato in rima imperfetta con *dominio* in chiusura di strofa; da notare, inoltre, come l'accezione della parola *altezza* si

¹³ L'ode fu pubblicata in Roma dal Casaletti nel «Giornale delle belle arti», n. 28, febbraio 1784.

contrapponga in rima *all'immondezza*. Nell'ultima strofa, in linea verticale, come già rilevato nella stanza incipitaria, aprono il corso delle unità foniche i lemmi: *dolore, passione, male*, anticipando semanticamente l'affermazione racchiusa nella conclusione: *e sempre più duro è il destino dell'uomo*. Da registrare, infine, come l'intero secondo verso della prima stanza, sia riproposto in forma di *repetitio* nell'ultima parte della ballata, con la variante *cuore* al plurale, speculare all'immagine della solitaria partenza del *poeta-astronauta* che si arricchisce, nel rientro dallo spazio, dell'umanità dei contadini, fino a fondere il suo cuore con quello puro del popolo/nazione.

Sicuramente, sotto il profilo lessicale, la tipologia del testo si pone in linea con la tendenza volta a disgregare il gusto estetico imperante nella comunità letteraria del tempo, protesa verso la costruzione alternativa dell'evento poetico, ricollocando sulla pagina forme canoniche emendate. Il procedimento poetico propende verso la chiusura concettuale del discorso lirico, abbandonando la ricerca estenuante sulla purezza della parola dei poeti precedenti. Le consuete cifre stilistiche tradizionali sono, infatti, da Pasolini rielaborate in una scelta lessicale urtante con l'istituto della letterarietà, ornate di schemi ideologicamente dirompenti che ne determinano l'originalità. La capacità, inoltre, di non costituirsi come modello, affondando le radici nei quotidiani dati storici e artistici, è l'altro elemento che rende sfuggente e, al tempo stesso, sovversivo il verso pasoliniano. L'imprevedibilità degli sviluppi, non tanto sul piano retorico, ma sul ruolo svolto dalla ricchezza e dalla concretezza del linguaggio comune all'interno delle strutture del verso, consente, infine, al lettore di cogliere la forza propulsiva e innovativa di un testo che interseca al suo interno piani discorsivi, ideologici e poetici, delegittimando l'archetipo, pur nell'apparente utilizzo dello stesso paradigma normativo. Pasolini in questa scelta affianca la prassi neoavanguardistica del superamento dei processi poetici posti in essere da una larga parte dell'avanguardia storica, ponendosi oltre la visione del poeta artiere, riutilizzando modi stilistici pre-novecenteschi non come semplice sperimentazione, ma depurati dalle incrostazioni del tempo e rimodellati alla luce della nuova dimensione storica e delle nuove teorie politiche. Lo sforzo che da questo punto di vista s'intravede nella *Ballata intellettuale per Titov* è in linea con le istanze della nuova poesia, impegnata a ricercare un rinnovato rapporto tra l'ispirazione lirica e un linguaggio concreto, attuale, vicino al «bi-stilismo sociologico».

Posizioni ampiamente elaborate e discusse da Pasolini alcuni anni prima; basti ricordare l'articolo apparso nell'aprile del 1955 su «Paragone», in cui dissertava sulle differenze tra poesia popolare e poesia d'avanguardia. Nell'occasione, elaborò la teoria che lo stile degli strati più bassi della società non potrà mai essere innovativo, in quanto ogni mutazione espressiva di natura

popolare sarà conseguente all'evoluzione di un'istituzione stilistica superiore. L'elaborazione lirica pasoliniana nasce, quindi, da una profonda riflessione sullo statuto della lingua poetica, i cui esiti conducono l'autore a teorizzare due culture all'interno del nostro Paese, derivanti entrambe dalla diramazione di una ipotetica lingua unica, sviluppatasi lungo i due strati sociali: alto e basso. Il primo è parte integrante della lingua letteraria, con evoluzione stilistica libera; il secondo propende verso lo strato basso, stabilmente immobile.¹⁴ Sulla base di queste considerazioni pregresse, Pasolini si pone l'obiettivo di avviare un processo comunicativo con i nuovi soggetti sociali cui si rivolge, predisposti all'assimilazione di una cultura che dovrebbe includere quelle forme espressive tipiche della «rivoluzione esterna» che contempera una vasta e profonda coscienza di classe.¹⁵ L'organizzazione della lingua e la *dispositio* degli elementi lessicali nel verso, sono concepite, quindi, allo stesso modo di una scrittura per musica, di un gesto o di un'immagine cinematografica per rendere manifesta l'inadeguatezza dell'universo che lo circonda, dove ogni cosa diventa merce.

Nel Pasolini poeta confluiscono, pertanto, le diverse alterazioni che la fluttuazione dell'ideologia riversa nel corpo testuale: dalla passione dell'oggetto rappresentato al rigore dell'osservazione. Credo che a posteriori sia opportuno osservare il *corpus* poetico dell'autore per individuare gli elementi che sono stati funzionali all'evoluzione dello stile e del linguaggio; ciò che di autentico è possibile ritrovare nei suoi versi e l'importanza che essi hanno rappresentato nella poesia del secolo scorso. Le componenti che sicuramente segnano la scrittura pasoliniana sono da individuare innanzitutto nella ricerca di un'ideologia letteraria che si opponga all'astrattezza delle componenti ermetiche, le quali, con variate forme, costituirono delle propaggini incuneatisi anche nei decenni successivi al dopoguerra. Seguendo questa linea esegetica, sicuramente va apprezzato lo sforzo dell'autore di calarsi nella storia del suo tempo, seppure lui contempi, in particolare nella poesia degli anni Cinquanta, con un certo pregiudizio, il processo di industrializzazione in atto nel nostro paese, sulla stessa lunghezza d'onda di alcuni giovani letterati del tempo, come il citato Calvino, ad esempio. Di qui la sua predilezione per il mondo contadino e, forse, la percezione negativa che egli riceveva dal fenomeno migratorio delle masse che si spostavano dalla campagna in città. Il popolo russo seguito da lontano, appare al poeta in grado di mantenere inalterato il senso ieratico

¹⁴ P. P. PASOLINI, *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, «Paragone», VI, 64, aprile 1955, oggi in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 593-94.

¹⁵ Ivi, p. 1328.

della vita che egli cercava nelle cose e nelle persone, la genuinità, l'integrità morale, valori che Pasolini riteneva ormai dissolti nella realtà sociale italiana. L'arte poetica, pertanto, a più riprese si erge come metafora di una realtà in cui si condensano fede politica, visione del futuro, speranza di cambiamento, distante, quindi, dai procedimenti retorici tradizionali. Il linguaggio si cala nella modernità, intriso, frequentemente, di una velata malinconia che si nasconde nelle pieghe dei versi, nei contrasti rimici, seppure il tono si riveli acceso ed emotivamente partecipe alle figurazioni occasionali, come avviene nella *Ballata intellettuale per Titov*.

La poesia, pertanto, va ricostruita nel suo rapporto con il mondo, all'interno di una comparazione estetica, lirica e ideologica. Pasolini si propone come punta avanzata di un rinnovato equilibrio della cultura poetica del suo tempo, liberandosi dagli estremismi delle sperimentazioni liriche, formalizzati in frammenti lessematici, considerati dallo scrittore solo in apparenza anti-classicisti. Supera, infine, la distinzione tra «lingua della prosa» e «lingua della poesia», colorando i suoi versi di toni sfumati, ma anche forti e accesi, sostenuti da ritmi, intonazioni e forme metriche capaci di far rivivere tecniche compositive standardizzate, deprivate, però, di ogni arcaicità espressiva, di stereotipati astrattismi e di nessi tipici.¹⁶ Apre, in ultima analisi, a quell'intuizione epigrafica ricavata dalla lettura di un'intervista a Roland Barthes: «Sospendere il senso». Può racchiudersi in questa espressione il nuovo compito dello scrittore, un processo metonimico sempre teso all'evocazione della realtà, in quanto depositaria del *senso*, escludendo l'estenuante rincorsa dei significati, così da affidare al poeta la lucida osservazione della realtà, in attesa che qualcosa possa sempre accadere.¹⁷

¹⁶ P. P. PASOLINI nel saggio *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, scritto nel 1965, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1500, scrive: «La distinzione tra «lingua della prosa» e «lingua della poesia» è un vecchio concetto tra i linguisti. [...] gli italiani hanno alle loro spalle un caos, che rende sempre indefinito e sensuale il loro classicismo. Inoltre osserverei ancora che «l'isolamento delle parole», tipico della lingua della poesia «decadente», ha risultati solo apparentemente anti-classicisti ossia di preferenza della parola isolata – come mostruosità e mistero – sul *tutto solidale* del periodo. Infatti, se un analista paziente fosse in grado di ricostruire i «nessi» tra le parole «isolate» della lingua della poesia del Novecento, ricostruirebbe sempre dei nessi classicisti – come ogni operazione estetica in quanto tale presuppone».

¹⁷ P. P. PASOLINI, *La fine dell'Avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit. p. 1422-23.

Alberto Carli

«COMINCERÒ LA MIA SCELTA PROPRIO DAL MOLISE»
PIER PAOLO PASOLINI, IL DIALETTO E IL CANTO POPOLARE

Riassunto: Proprio dal Molise Pier Paolo Pasolini inizia le investigazioni che lo condurranno alla pubblicazione del *Canzoniere italiano* (1955). Pochi anni prima, lo stesso Pasolini aveva curato *Poesia dialettale del Novecento* (1952). In realtà, quello di Pasolini con la poesia dialettale e con il dialetto reinventato in termini antidialettali, è un rapporto che prende le mosse dal 1942. Con la pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, infatti, Pasolini intraprende un percorso di riflessione poetica che lo condurrà fino allo studio della versificazione popolare e alla raccolta del 1955, che, inevitabilmente – come già era accaduto, in parte, con l'antologia del 1952 –, pone il discorso letterario sul crinale tra poesia e antropologia.

Parole chiave: Letteratura italiana contemporanea, Poesia, Dialetto, Antropologia.

Abstract: It was exactly from Molise that Pier Paolo Pasolini began the investigations that would lead him to the publication of *Canzoniere italiano* (1955). A few years earlier, Pasolini himself had edited *Poesia dialettale del Novecento* (1952). Anyway, Pasolini's relationship with dialect poetry and with dialect reinvented in anti-dialectal terms dates back to 1942. With the publication of *Poesie a Casarsa*, Pasolini embarked on a path of poetic reflection that would lead him up to popular versification and leads him to the publication of *Canzoniere italiano*. Inevitably – as had already happened, in part, with the 1952 anthology – this collection places literary discourse on the ridge between poetry and anthropology.

Keywords: Contemporary Italian Literature, Poetry, Dialect, Anthropology.

Ho avuto e subito letto con grandissimo interesse, il suo volume di *Canti popolari* [...]. Poiché adesso dovrò fare per Guanda una *Antologia della poesia popolare italiana*, il Suo lavoro mi interessa in modo speciale. Il secondo volume dei *Canti* quando uscirà? Nel caso che la sua pubblicazione dovesse tardare, potrei osar di chiederLe una primizia dattiloscritta (purché ne abbia una copia in più)?¹

¹ P. P. PASOLINI, *Lettere 1940-54*, a cura di N. Naldini, vol. 1, Einaudi, Torino 1986, p. 547.

Così, nel 1953, Pier Paolo Pasolini scriveva al poeta molisano Eugenio Cirese, studioso di canti popolari. Successivamente, ringraziandolo dei «nuovi canti molisani» che gli erano stati inviati, pur se non ancora editi, lo stesso Pasolini comunicava al poeta di Fossalto da quale regione avesse deciso di intraprendere la scelta dei testi che nel 1955 sarebbero poi confluiti tra le pagine del *Canzoniere italiano*. «Comincerò dunque la mia scelta», scrive Pasolini, «proprio dal Molise, e spero che Lei e la sua terra mi portino fortuna».²

Naturalmente, due anni più tardi, nell'introduzione all'antologia pubblicata da Guanda, facendo riferimento alla produzione popolare molisana, Pasolini non si sarebbe dimenticato di ricordare ancora una volta, e questa volta pubblicamente, il nome e l'opera di Cirese:

Quanto al [...] Molise non crediamo che il discorso da farsi possa essere molto diverso: non solo per un esame approssimativamente interno, psicologico, oppure ambientale: ma anche per quanto riguarda la raccolta, [...] bellissima del Cirese.³

Non basta. Infatti, nella costruzione del proprio pensiero storico e concettuale a proposito della poesia popolare, espresso proprio nella ricca, complessa e a tratti quasi contraddittoria introduzione scritta per il *Canzoniere italiano*, Pasolini attribuisce a Cirese il ruolo di pietra miliare. Si tratta del ruolo di traguardo del percorso evolutivo intrapreso un secolo prima da Tommaseo, modello dei primi poeti raccoglitori di canti tradizionali e popolari. I *Canti popolari del Molise* di Cirese segnano, dunque, il traguardo e il compimento contemporaneo della periodizzazione ideale, e tutta poetica, proposta da Pasolini, che prende le mosse dall'Ottocento e arriva alla sua contemporaneità.⁴

D'altra parte, a voler proporre percorsi, anche lo stesso *Canzoniere italiano* può essere inteso come la fine di un itinerario artistico e conoscitivo vissuto sulla via di una lenta, approfondita e, talvolta, anche tormentata riflessione poetica, che viene intrapresa fin dal 1942, con la pubblicazione di *Poesie a Casarsa*. Le tappe e le soste riflessive sulla lingua, le lingue popolari, il dialetto e l'idioletto del suo primo poetare, sulla poesia dialettale e popolare, lungo il percorso che si snoda dal 1942 al 1955, sono tra loro ben distinte, sebbene interconnesse in una progressione di carattere artistico-formativo. Si parte da una lingua poetica e dalle sue risonanze, dalle sentite appartenenze regionali-affettive, dalla successiva riflessione su queste appartenenze, pe-

² P. P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954* cit., p. 556.

³ ID., *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Canzoniere italiano*, Garzanti, Milano 2006, p. 104.

⁴ *Ibid.*

raltro avvertite per vere attraverso una lingua che è esclusivamente poetica; poi è la volta di ripensare il popolo e la sua capacità creativo-assimilativa; si arriva così a una concettualizzazione di canto popolare, che però conduce a conclusioni diverse rispetto a quelle di partenza (soprattutto nell'introduzione al *Canzoniere italiano*). Al popolo più minuto, anche se soltanto alle sue parti maggiormente prossime allo sviluppo della contemporaneità, vengono attribuite capacità poetiche e assimilative. Queste non erano state precedentemente contemplate da un Benedetto Croce, che Pasolini conosce bene e al quale per buona parte si affida, pur introducendo nel discorso il plurilinguismo di Gianfranco Contini e, successivamente, la lettura di Antonio Gramsci.

Pasolini concorda sul fatto che il popolo non possa produrre che folklore; ma lo fa con una sostanziale differenza rispetto a Croce. La distanza è data dal fatto che Pasolini suddivide il popolo in uno strato più alto e in uno strato più basso. Il primo, più moderno e maggiormente coinvolto nei processi evolutivi economici, sociali, culturali della borghesia, è in grado di assimilare la poesia proveniente dalla cultura egemone. Così, per Pasolini, assume grande importanza lo studio delle varianti e, quindi, la testimonianza delle capacità di rielaborazione e adattamento della cultura egemone da parte del popolo. Altrettanto importante è il concetto di «funzionalità socio-culturale dei testi»,⁵ perché quella del popolo è un'arte utile, che non necessariamente coincide con il senso estetico codificato dalla letterarietà, distinguendosi così dalla poesia d'arte. Scrive Pasolini:

La poesia popolare è un prodotto di tale rapporto. I due termini che costituiscono tale rapporto sarebbero dunque: dalla parte bassa, una [...] poesia che si può definire folklorica. Dall'altra parte, una mentalità che si approssima, per mimesi, per influenza, alla vita moderna, storica: per un apporto ideologico disceso dalla classe dirigente.⁶

E ancora:

Il prodotto di tale rapporto, la poesia popolare [...] non è contaminazione se non nei primi gradi della sua fase sia ascendente che discendente: fasi del resto non ricostruibili, data la fenomenologia orale ed evolutiva, migratoria ed instabile [...]. È vero dunque che alcuni schemi metrici, alcuni dati stilistici –

⁵ A. SOBRERO, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, CISU, Roma 2015, p. 216.

⁶ P. P. PASOLINI, *Introduzione*, in Id., *Canzoniere italiano* cit., p. 46.

anzi, quasi tutti gli schemi metrici e i dati stilistici della poesia popolare che noi conosciamo in quanto fissata per iscritto o ancora viva – sono di procedenza colta: ma è anche vero [...] che sono stati assimilati secondo abiti mentali tipici di una cultura diversa – pre-giullaresca se si tratta di procedenza giullaresca, pre-umanistica [...] se si tratta di procedenza umanistica. I dati discesi dalla cultura superiore sono “adattati” dalla coeva e ritardataria cultura inferiore alla preesistente poesia folclorica. Ecco perché un poeta popolare, pur muovendosi in un’ideale zona franca di scambio tra le due culture, può essere insieme storicamente individuo, in quanto, sia pure remotamente, appartiene alla cultura in evoluzione, e astoricamente tipo in quanto appartiene di fatto alla cultura tradizionale fissa e indifferenziante.⁷

Ma è dalla lingua poetica che Pasolini intraprende il proprio percorso, nel 1942. Il poeta, infatti, estenderà il rapporto fra cultura “alta” e “bassa”, solo dopo avere osservato i fatti poetici e reali del dialetto⁸. Infatti, per Pasolini, «lo stile popolare è la superficie di un mondo magmatico, babelico, dove si fossilizzano e si stratificano modi di dire e di essere di provenienza diversa, forme dialettali e psicologiche, un mondo per lo più orale in continua rielaborazione, un mondo reso complesso dai suoi vuoti improvvisi, dalle sue paure, dalle sue ingenuità e contraddizioni, dal rischio di perdere le proprie sicurezze».⁹

Come già osservato, «due sono fundamentalmente le ragioni» che spingono il poeta alla «scelta del dialetto: la ricerca di una lingua più “fresca” e più “autentica” rispetto a quella [...] di certa tradizione letteraria», una lingua che appare come uno strumento antico, ma capace di celare la volontà letteraria di essere pensato in termini davvero sperimentali, come si vedrà tra poco, e, certo, anche la «polemica politica rispetto al centralismo culturale del regime fascista» maturo, «che, in omaggio alla retorica nazionalistica, preferiva soffocare i particolarismi regionali e locali».¹⁰ Ed è qui che ritorna anche

⁷ Ivi, pp. 46-47.

⁸ Cfr. anche <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/05/pasolini-e-la-poesia-dialettale-1.html> (consultato in data 12/08/2022) e <https://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/05/pasolini-e-la-poesia-dialettale-2.html> (consultato in data 12/08/2022).

⁹ A. SOBRERO, *Ho eretto questa statua per ridere* cit., p. 223.

¹⁰ R. CARNERO, *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Bompiani, Milano 2010, p. 15. Cfr. anche F. RIVA, *Poesia e politica nel giovane Pasolini (1943-1949)*, in <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/poesia-e-politica-nel-giovane-pasolini-19431949/#:~:text=%C2%ABlo%20scrissi%20i%20primi%20versi,il%20Friuli%C2%BB%20%5B4%5D> (consultato in data 21/07/2022).

l'antifascismo della madre, Susanna Colussi, come si rinviene tra le parole rilasciate a Dacia Maraini in una famosa intervista:

A Belluno una volta è venuto il re. La popolazione l'ha accolto freddamente. Mia madre che era antifascista e teneva ingenuamente per il re, ha gridato da sola nel silenzio: «Viva il re!». Questo «Viva il re!» me lo ricordo bene.¹¹

Susanna Colussi, però, in casa parla veneto e non friulano, che era la lingua dei contadini poveri.¹² La scelta della prima lingua poetica è allora per Pasolini certamente un segnale di trasgressione, tale però da denunciare anche una volontà impegnata nell'adozione del codice dei ceti subalterni. «È una lingua», come scrive Bandini, «che il poeta non parlava e che sceglie per farne il suo specchio privato e segreto», addirittura «lontano dagli occhi materni». Una lingua poetica «appresa dalla viva parlata di coetanei, ma anche da grammatiche e glossari». E così, se il Friuli si fa *Heimat*, negli esordi poetici di Pasolini «la forma è tutta nella pronuncia di quella lingua appartata e vergine [...] ai cui colori il poeta affida ogni intenzione e svago».¹³

Sul codice poetico rappresentato dal dialetto, Pasolini torna anche nell'introduzione al *Canzoniere italiano* e, tra l'altro, forse anche ciò ha contribuito alla convinzione persistente di una continuità troppo stretta tra le due antologie curate dal poeta bolognese per Guanda tra il 1952 e il 1955, facendole spesso ritenere, erroneamente, quasi un solo studio bipartito. Come chiarito da Sobrero – e quindi da un antropologo che, come molti altri suoi colleghi, aveva ben chiaro lo stretto rapporto tra letteratura e antropologia –¹⁴, il *Canzoniere italiano* non è certamente l'ideale prosecuzione di *Poesia dialettale del Novecento*, che conclude, del più lungo percorso già ricordato, il primo tratto, cominciato con *Poesie a Casarsa*. Il secondo tratto, che si apre con la lavorazione del *Canzoniere italiano*, a partire dal 1953, rappresenta la rampa di lancio verso una nuova fase della poetica di Pasolini, quella di *Ragazzi di vita*, dove il romanesco sostituisce il friulano e la sua funzione è tutt'altra. Il *Canzoniere italiano*, infatti, «finirà per essere espressione di un doppio passaggio: da Croce a Gramsci e, poi, dalla cultura popolare secondo Gramsci [...] all'immagine

¹¹ <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/panoramiche/infanzia-di-ppp-intervista-di-dacia-maraini-1971/> (consultato in data 1/07/2022).

¹² Cfr. F. BANDINI, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di A. Siti, Mondadori, Milano 2003, pp. XV-LVIII, p. XVIII.

¹³ Ivi, p. XVI.

¹⁴ Cfr. A. SOBRERO, *Ho eretto questa statua per ridere* cit., pp. 191-211.

del popolo che troveremo in *Ragazzi di vita*».¹⁵ Ciò che infatti rappresenta pienamente lo scarto tra *Poesia dialettale del Novecento* e il *Canzoniere italiano* è proprio questo passaggio dal piano di Croce a quello di Contini, che allarga alla poesia dialettale il panorama della letteratura nazionale e che, nel 1942, recensisce favorevolmente l'opera prima di Pasolini, fino a quello che, con Gramsci, si fa anche piano politico. In questo momento, dunque, Pasolini è «critico sia della sistemazione cultura alta *vs* cultura popolare proposta da Croce, sia di quella proposta da Gramsci (specie nella letteratura fattane da Togliatti)».¹⁶ Tuttavia, proprio con Gramsci, Pasolini comprende pienamente che «ogni volta che si affronta [...] la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi».¹⁷ Diversamente da come la potesse pensare Italo Calvino, che lo testimonia in una lettera del 1956, non si trattava di fare «ritrattini delle varie regioni attraverso i canti»,¹⁸ bensì, come indica Sobrero, «ma di collocare ogni volta quell'ethnos che la poesia rispecchia»¹⁹ in un rapporto di potere tra stato egemone e stato subalterno.

Nel marzo del 2022, in occasione del centenario della nascita di Pasolini, «la Repubblica» offriva ai suoi lettori la possibilità di acquistare, con il quotidiano, la ristampa del *graphic novel* che, già nel 2002, Davide Toffolo aveva dedicato al poeta. La storia racconta di un'intervista immaginaria e non è scevra di particolari onirici e talvolta disturbanti. Il protagonista è lo stesso Toffolo, che riceve un invito quasi spiritistico o truffaldino da parte di un redivivo «Sig. Pasolini», che lo invita a intervistarlo:

Poco prima di morire, Pasolini aveva commissionato a un giovane fotografo un servizio fotografico in cui si faceva riprendere in alcuni luoghi e in alcune pose connesse al lavoro di intellettuale ma anche a una esibizione del proprio corpo di uomo ormai invecchiato. In un certo senso, quel ragazzo, con la sua macchina fotografica, è stato il depositario dell'ultima immagine che il poeta ha voluto lasciare. Davide Toffolo, con il suo racconto disegnato, recupera questa suggestione: un giovane friulano (Toffolo stesso) si reca – oggi – a una serie di appuntamenti con il signor Pasolini, portando telecamera e cavalletto.²⁰

¹⁵ Ivi, p. 213.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, vol. 3, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1977, p. 2346.

¹⁸ P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, vol. 2, Einaudi, Torino 1986, p. 175.

¹⁹ A. SOBRERO, *Ho eretto questa statua per ridere* cit., p. 217.

²⁰ M. A. BAZZOCCHI, *Pasolini remix*, in D. TOFFOLO, *Pasolini*, «la Repubblica», 2022 (pp. non numerate).

Nella tavola che racconta il primo incontro tra i due, Pasolini – o chi per lui – si rivolge al suo intervistatore chiedendogli se sappia parlare il friulano. Il giovane fotografo risponde: «Non parlo friulano, sono di Pordenone. Però lo capisco. Se vuole io capirò».²¹ In quel «se vuole io capirò» si legge la volontà del giovane intervistatore di comprendere l'intimità del poeta, che quest'ultimo desidererebbe rivelare in friulano e, così, anche nel caso del *graphic novel* al quale ci si riferisce è quanto mai opportuno ritornare al «fantasma della vocalità».²² Del resto, anche i canti del *Canzoniere italiano* vengono raccolti nella loro forma linguistica originale, così da non sciuparne la vocalità primigenia, evocandone appunto il fantasma, che ha il potere di rifondare il mito etico popolare, dal momento che l'«unico modo di conoscenza» è quello del «regresso lungo i gradi dell'essere».²³ I canti del *Canzoniere italiano* sono presentati nella loro originalità non soltanto per scrupolo filologico, ma perché li si legga e li si comprenda nella loro natura. Forse anche perché Pasolini desidera che il lettore si ingegni, che, in qualche modo, si affatichi felicemente, perdendosi nel tentativo di sillabare (a voce alta, magari) i tanti dialetti dell'antologia, venendo rapito da significanti e significati, o anche soltanto dal suono inconsueto delle parole pronunciate. Lo stesso vale per i testi che compongono *La poesia dialettale del Novecento*. Nel 1952, e a maggior ragione nel 1955, però, Pasolini ha già superato da tempo il concetto di in traducibilità del dialetto, che aveva invece contraddistinto la fase delle *Poesie a Casarsa*.

Allora l'intento era squisitamente letterario e sperimentale. Da una parte, infatti, Pasolini voleva riportare il dialetto al presente attraverso l'idea di una sua poeticità ontologica. Infatti, il poeta non riserva al dialetto il compito di ritrarre acquerelli artefatti del popolare, ma lo elegge a lingua poetica attuale. Si tratta davvero di un uso antidialettale del dialetto; una via che, per certi versi, era già stata quella di un Porta o di un Belli, in un «fortunato, inesplicabile momento romantico della nostra letteratura», pur riconoscendo che «la lingua italiana insomma [...] è rimasta per natura nemica all'idea romantica, all'idea

²¹ D. TOFFOLO, *Pasolini*, allegato a «la Repubblica», 2022, p. 21.

²² Cfr. M. A. BAZZOCCHI, *Pasolini e il fantasma della vocalità*, in G. BORGHELLO e A. FELICE (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, a cura di G. Borghello e A. Felice, Marsilio, Venezia 2014, pp. 19-27.

²³ P. P. PASOLINI, *Introduzione*, in Id. e M. Dell'Arco (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma 1952, p. CXXVIII. Cfr. EVA MARINAI, *Il canto popolare come rifondazione del mito. Dai Canzonieri a Medea: ricerca e inventio in Pasolini e Fo*, in *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, a cura di L. El Ghaoui e F. Tummillo, Serra, Pisa-Roma 2014, pp. 57-66.

romantica dell'ingenuo, del popolare e dell'astratto».²⁴ E poi, nel Novecento, la situazione è ben diversa e la poesia dialettale, che certo non è più quella dei due campioni ricordati, per usare le parole di Pasolini stesso, è «un'occasione mancata», dato che «è mancato ai dialetti, il poeta che [...] usasse il dialetto come arma polemica contro la classe dirigente fascista».²⁵ Pasolini, insomma, intende «la tradizione» del dialetto «in senso antitradizionale», nel tentativo di creare un vero scandalo «negli annali della letteratura dialettale, posto sempre che questa categoria abbia ragione d'essere», come scriveva Contini, che per primo intende cosa davvero il giovane poeta cercasse di fare, e, quindi «il fatto che quelle parole fossero non espressione di una lingua minore o periferica, ma manifestazione di una lingua non costretta nelle forme irrigidite della comune koinè, una lingua in grado di parlare delle cose senza bisogno di aggettivi e, al tempo stesso, lontanissima dal nostalgismo e dal descrittivismo di maniera; insomma una vera lingua radice, arcaica, delle origini».²⁶

Pochi anni dopo la pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, del resto, Pasolini scriveva: «per un poeta dialettale che voglia partecipare vitalmente al suo tempo e al tempo del suo dialetto, si tratta dunque di risentire le sillabe del dialetto come le sillabe di una lingua originaria e leggera».²⁷ Il dialetto, da intendersi come lingua originaria, ma originaria della poesia stessa, può quindi per Pasolini diventare un argine alla nuova lingua omologante della borghesia. Può farlo però soltanto se ben rafforzato fin nelle fondamenta da una convincente proposta contemporanea e attualizzante. Per poterla elaborare, il dialetto deve vivere il proprio tempo al presente, come energia vitale e non come lo strumento di certo compiaciuto e lezioso provincialismo letterario. «Ed eccoci giunti al punto vitale della questione», afferma allora Pasolini nel 1947, dopo aver attraversato la lingua friulana dell'anima, quella poetica, e dopo aver vissuto la stessa lingua nella realtà quotidiana, successivamente al trasferimento a Casarsa nel 1943. «Si tratta di stabilire se ora la poesia in dialetto debba inserirsi in una tradizione dialettale o in una tradizione in lingua. Noi siamo decisamente per la seconda tesi». Il dialetto da usarsi, quindi, anche «come una traduzione ideale dell'italiano; ma più che traduzione – la parola usata da Contini – noi diremmo, appunto, metafora».²⁸ Si tratta di un punto

²⁴ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 247.

²⁵ Ivi, p. 827.

²⁶ A. SOBRERO, *Ho eretto questa statua per ridere* cit., p. 192.

²⁷ P. P. PASOLINI, *Sulla poesia dialettale*

²⁸ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 194.

di arrivo importante, che chiarisce l'idea pasoliniana di un elevato grado di letterarietà nel dialetto "antidialettale" e sperimentale che si fa lingua poetica:

Io scrissi i primi versi in friulano a Bologna, senza conoscere neanche un poeta in questa lingua, e leggendo invece abbondantemente i provenzali. Allora per me il friulano fu un linguaggio che non aveva nessun rapporto che non fosse fantasticato col Friuli e con qualsiasi altro luogo di questa terra [...]. Poeticamente questa lingua non è il dialetto, così suggestivo, parlato dal popolo, ma una favella inventata, da innestarsi nel tronco della tradizione italiana e non già di quella friulana; da usarsi con la delicatezza di un'ininterrotta, assoluta metafora.²⁹

Il codice poetico di questa lingua-metafora, naturalmente, è il vero discrimine sperimentale proposto da Pasolini, che cerca e trova un «antidialetto» dialettale, che fissa «l'inesprimibile, sostituendo alla formula del verismo assoluto una formula che potremmo denominare della metafora assoluta; metafora si intende dell'italiano». Si tratta dell'idea, dunque, con la quale Pasolini si affranca dal concetto di in traducibilità («Così, rifiutato l'in traducibile, siamo giunti a una nozione della poesia dialettale di antidialetto: nozione necessariamente polemica, che vorrebbe instaurare una nuova interpretazione di una simile specie di poesia»)³⁰ E l'affrancamento arriva proprio subito dopo la pubblicazione di *Poesie a Casarsa*. È infatti a partire dal 1943 che il rapporto di Pasolini con il friulano cambia. La lingua poetica diventa la lingua del quotidiano e Pasolini si rende conto dell'abisso che separa la prima dalla seconda («Ora che abito quassù, e non ci sono più la nostalgia e la lontananza, ho dovuto studiare più freddamente questa mia lingua poetica»³¹).

È «nell'ordine delle cose», scrive Pasolini, «che il romantico con le sue in traducibilità epidermiche o sostanziali», e poi con le sue approssimazioni a un vero esteriore, non sia più sufficiente. E, intanto, «coll'assumere i prodotti dialettali del secolo scorso sul piano della lingua, e con l'interpretarli, qui, unitariamente, è stato fatto un primo passo per l'abolizione dei confini che saranno glottologici, non certo estetici». Sono queste le premesse all'elaborazione della *Poesia dialettale del Novecento*. La nota introduttiva al volume non lascia dubbi sulla fatica intellettuale del curatore, che rivendicava, fra l'altro, il proprio ruolo di precursore:

²⁹ ID., *Lettera dal Friuli*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., pp. 173-174.

³⁰ ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 256.

³¹ Ivi, p. 193.

Eccettuati un *Perle dialettali, poesie tra le più belle di trenta dialetti d'Italia*, a cura di F. Polvara (Corticelli, Milano 1944) e una *Antologia del sonetto vernacolo contemporaneo* (Gastaldi, Milano 1949), non esistono libri del tipo di questo che congediamo [...]. Al punto che ogni sistemazione critica era da cominciarsi dal principio [...]: lavoro tormentato da difficoltà e responsabilità, dalla più elementare ricerca bibliografica alla più complessa graduazione di valori.³²

Configurandosi come una raccolta organizzata con criteri letterari, *Poesia dialettale del Novecento* illumina fin da subito un itinerario artistico, un ideale estetico. In fondo, fin dal 1942 Pasolini si era dedicato alla poesia dialettale e, successivamente, alla stesura di numerosi saggi critici sui poeti dialettali e sulla sua funzione del dialetto sia nella poesia contemporanea sia nei versi del passato. È naturale che, dieci anni più tardi, l'antologia pubblicata da Guanda non possa che «disporsi su una via segnata, alla confluenza di un doppio percorso esistenziale e insieme poetico».³³ Fortini, recensendo il volume su «Comunità» comprendeva la volontà critica di Pasolini nel voler indicare le potenzialità di un dialetto capace di farsi lingua. Negative invece le critiche di Falqui, Contessi e Cirese. Erano soprattutto gli ultimi due a contestare ciò che forse era meno contestabile all'antologia e, cioè, che si trattasse di una scelta di carattere estetico e di aver confinato la raccolta entro lo schema di una impostazione puramente letteraria. Anche relativamente al *Canzoniere italiano* alcune critiche sarebbero state di carattere simile («ha decisi intendimenti di critica letteraria», scrive Alberto Mario Cirese su «La Lapa» nel 1955 in *Di alcuni problemi di circolazione culturale*, aggiungendo una indicazione di scarsa persuasione operata dai «corollari che Pasolini trae dalle sue premesse»). Tuttavia, sia Pasolini sia anche Italo Calvino, per quanto riguarda le *Fiabe italiane*, dichiarano molto apertamente, con fermezza e senza possibilità di infingimenti di avere agito attraverso un impianto letterario e un criterio estetico. Se, poi, nell'introduzione alle *Fiabe italiane*, Calvino ha cura di rendere partecipe il lettore del proprio metodo di lavoro, nell'introduzione al *Canzoniere italiano*, Pasolini non fa diversamente:

Da questa «massa» noi abbiamo trascelto: con assoluta fedeltà ai testi dei raccoglitori anche dove ortograficamente e metodologicamente fossero meno attendibili: operando qualche minimo intervento nella punteggiatura e nel

³² P. P. PASOLINI, *Premessa*, in *Poesia dialettale del Novecento* cit., p. XXI.

³³ F. BANDINI, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia* cit., pp. XIV-XV.

taglio tipografico della strofa. Dare comunque unità per omologazione era cosa impossibile.³⁴

Non certo disarmato dal punto antropologico, «Pasolini non aveva tutti i riferimenti teorici degli specialisti [...] ma comunque conosceva i lavori di Nigra, D'Ancona, Santoli e Barbi, aveva letto De Martino, e, a proprio modo, Gramsci. Era un retroterra sufficiente per comporre il saggio introduttivo del lavoro, *Un secolo di studi di poesia popolare*, una ricostruzione storica che Cirese nel 58 nel suo volume sulla *Poesia popolare*, citerà, giudicandola lavoro serissimo, pur attribuendola, come del resto Pasolini stesso si era definito, a un critico letterario "sconfinante da territori specializzati limitrofi"». ³⁵ E ciò, per parte letteraria, è confermato da Merola, quando scrive che «le opere che definiscono» il suo «profilo culturale e letterario, tra l'esordio poetico, i primi romanzi pubblicati e i primi film [...] si appoggiano a una ricerca tutt'altro che accademicamente sprovveduta, consegnata [...] al *Canzoniere italiano* (1955) e documentata tempestivamente dagli altri saggi di *Passione e ideologia* (1960), oltre che dalla fitta pubblicistica coeva». ³⁶

Era invece Pasolini stesso a riservare a Calvino un giudizio che in qualche modo, pur nella neutralità, sembra sottendere un'accusa neanche tanto velata, quando scrive a proposito delle *Fiabe italiane*:

Da questo materiale ha raccolto Calvino: senza pretesa scientifica: la quale avrebbe senz'altro scartato ogni possibilità di traduzione, anzitutto, per offrire i testi nella loro integrità dialettale, quale materiale d'altra cultura, fisicamente e splendidamente diverso da qualsiasi materiale elaborato nella lingua italiana letteraria. ³⁷

Se Pasolini ambisce a operare in una lingua inedita, «"che più non si sa"», «secondo un verso del Pascoli che per Pasolini era giusto citare», ³⁸ come scritto da Mangoni, o, addirittura, nel caso delle due antologie, facendo uso di più codici, Calvino cerca un'unità linguistica, per rendere comprensibili tutte le fiabe regionali a ciascun italiano, trovando così non nuove note, ma nuove armonie e tonalità omogenee rispetto alle diversità affascinanti e altrettanto

³⁴ P. P. PASOLINI, *Introduzione*, in Id., *Canzoniere italiano* cit., p. 13.

³⁵ A. SOBRERO, *Ho eretto questa statua per ridere* cit., pp. 212-213.

³⁶ N. MEROLA, *Pasolini, alterità e appartenenze*, «La Modernità Letteraria», 9, 2016, p. 80.

³⁷ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 693.

³⁸ L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 731.

complesse delle tante musicalità regionali. A ben guardare, però, con una base di partenza condivisa, di natura arcaicizzante – per alcuni versi volta al recupero e, per altri, all’innovazione del recuperato –, fra canti popolari e fiabe regionali, il lavoro di Pasolini e quello di Calvino sono, in realtà, molto consoni al momento storico di appartenenza. L’intento è quello di «coniugare il principio estetico della maggiore poeticità con quello politico e unitario della rappresentatività di tutte le letterature regionali comprese nell’area linguistica italiana»,³⁹ riprendendosi così il proposito, consapevole, di far rivivere, rafforzare e diversamente riaffermare la ricerca di una identità nazionale.⁴⁰ Inoltre, entrambe le raccolte vivono di una doppia prospettiva: «da un lato si presentano come un momento di incontro tra lo scrittore [...] e il patrimonio» regionale e popolare «nazionale [...]», dall’altra si offrono come un percorso attraverso cui il lettore può entrare in contatto con la propria tradizione letteraria, rivista alla luce della poetica di un autore del Novecento». ⁴¹ Anche in questo caso, dunque, si tratta di un richiamo alle comuni radici nazionali degli italiani e non soltanto dal punto di vista letterario, ma civile e politico; capace, nel caso di Pasolini soprattutto, di rivendicare autonomie, indipendenze linguistiche e particolarità culturali proprie di ciascun territorio, nel rispetto di un’idea letteraria e politica ben più complessa. Per quanto riguarda Pasolini, infatti, come ha notato acutamente Celotto, volendo «restare dentro l’inferno»,⁴² il sottofondo del *Canzoniere* propone il basso continuo di una restituzione priva di mediazione. Questo accade perché la scelta di «restare dentro l’inferno» contempla «la marmorea volontà di capirlo», per cercare in esso la salvezza e per evitare «l’errore», che si annida nella dimenticanza e nell’«assenza» di un «popolo», che «ripete i balli / e i cori antichi nell’antica / aria domenicale». ⁴³ Sebbene «lo sforzo [...] di opporsi alla continua catastrofe

³⁹ S. CRUSO, *Guida alla lettura di Italo Calvino. Fiabe italiane*, Carocci, Roma 2007, p. 20.

⁴⁰ V. CELOTTO, *Restare dentro l’inferno. Pasolini, Calvino e la letteratura popolare*, «Paragone. Letteratura», LXVII, 2, 2016, pp. 153-154: «Pasolini e Calvino propongono una concezione problematica di identità nazionale, in costante via di definizione e comunque da fondare sulla sua organicità (pur nelle interne contraddizioni) linguistico-culturale. Da poco abbattuto il fascismo, in quegli anni sono più che mai vivi gli ideali resistenziali, che per gli intellettuali di area marxista rappresentavano la possibilità di saldare le ragioni della liberazione nazionale con quelle del riscatto sociale. Il rinnovato interesse per le tradizioni popolari significa per non pochi intellettuali attivi in quel periodo l’urgenza di partecipare alla costruzione di una nuova identità nazionale, di rispondere alle tensioni sociali investigando la stratigrafia interna del sistema culturale».

⁴¹ S. CRUSO, *Guida alla lettura di Italo Calvino. Fiabe italiane* cit., p. 8.

⁴² P. P. PASOLINI, *Picasso*, in ID., *Poesia in forma di rosa*, in ID., *Tutte le poesie* cit., p. 793.

⁴³ *Ibid.*

della storia» sia sempre «uno sforzo destinato al fallimento»,⁴⁴ Pasolini continua a inseguire strenuamente l'illusione di una possibile regressione evolutiva, di una dimensione socio-economica appena superata o in via di corruzione definitiva, con tutto il suo corollario di sistemi lavorativi, produttivi, artistici, culturali. Anch'egli, in un certo senso, come Calvino, "guarda al futuro", ma con un occhio rivolto al passato, anche linguistico, e l'altro, invece, alla sua ridefinizione sperimentale.

⁴⁴ M. PONZI, *Pasolini critico del moderno*, in *Lezioni su Pasolini*, a cura di T. De Mauro e F. Ferri, Sestante, Ripatransone 1997, p. 23.

Antonio Montinaro

LE LINGUE DI PIER PAOLO PASOLINI

Riassunto: L'articolo intende descrivere i tratti salienti della lingua, o meglio delle lingue, che hanno veicolato la poliedrica produzione di Pier Paolo Pasolini. Ricorrendo a un essenziale armamentario teorico, che fa perno sul concetto di *variazione*, si delinea così il repertorio linguistico di uno dei più grandi intellettuali italiani del Novecento.

Parole chiave: Pasolini, lingue, dialetti, variazione linguistica.

Abstract: The paper aims to describe the salient features of the language, or rather the languages, of Pier Paolo Pasolini's multifaceted production. By using some essential concepts, such as *variation*, the linguistic repertoire of one of the greatest Italian intellectuals of the twentieth century is outlined.

Keywords: Pasolini, languages, dialects, linguistic variation.

1. Introduzione¹

Quando si parla o si scrive di Pier Paolo Pasolini, si finisce inevitabilmente per doversi confrontare con l'eccezionalità della sua poliedrica figura: attore, giornalista, insegnante, militante politico, pittore, regista, saggista, scrittore in poesia e in prosa, sceneggiatore, teorico della lingua, traduttore. E si potrebbe continuare.

Una tale versatilità ha inevitabili ricadute anche sul piano linguistico, che inducono a una domanda preliminare: si può attraversare l'esperienza pasoliniana cercando di ricavarne i tratti salienti della lingua, o meglio, come vedremo, delle lingue che l'hanno veicolata?

¹ Le ultime consultazioni delle risorse in rete sono avvenute il 9/8/2022; le stringhe degli indirizzi internet (URL) sono abbreviate tramite il programma Bitly (<https://bitly.com/>).

Per tentare di dare una risposta, partiamo da un concetto ben noto ai linguisti, quello di *idioletto*, ossia l'insieme delle varietà di lingua usate da una singola persona, il repertorio linguistico individuale, che può includere, a seconda dei casi, l'italiano standard e le sue varietà, i dialetti, le lingue alloglotte ecc.

Al concetto di idioletto, aggiungiamo un'altra acquisizione, la *variazione linguistica*, cioè «l'importante carattere delle lingue di essere mutevoli e presentarsi sotto forme diverse nei comportamenti dei parlanti» e degli scriventi.² Più specificamente, queste forme sono definite *varietà*, e dipendono da quattro dimensioni o parametri o assi di variazione che agiscono e interagiscono in ogni produzione linguistica. Le quattro dimensioni sono designate con sostantivi composti con il prefissoide greco *diá-* 'attraverso' (che segnala 'differenza, separazione'), a cui si aggiungono quattro diverse radici lessicali:

(1) la *diatopia* (da *diá-* e il greco *tópos* 'luogo'), o *variazione diatopica*, indica la variazione linguistica in relazione allo spazio geografico;

(2) la *diastratìa* (da *diá-* e il latino *stratum* 'strato'), o *variazione diastratica*, indica la variazione linguistica in relazione agli strati e ai gruppi sociali (fattori demografici e socio-culturali);

(3) la *diafasìa* (da *diá-* e il greco *phēmí* 'dire'), o *variazione diafasica*, indica la variazione linguistica in relazione al contesto situazionale in cui avviene la comunicazione (contesto generale, funzioni e finalità, emittente e destinatario coinvolti, e argomento). Si riconoscono due sfere di variazione diafasica, designate come *variazione di registro* (o *variazione stilistica*) e *variazione di sottocodice*, e ognuna di queste sfere dà luogo rispettivamente a una classe di varietà di lingua: i *registri* (differenti modi di parlare o scrivere) e i *sottocodici*, questi ultimi denominati anche *linguaggi settoriali*;

(4) *diamesìa* (da *diá-* e il greco *mésos* 'mezzo'), o *variazione diamesica*, indica la variazione linguistica in relazione al canale di trasmissione, al mezzo fisico impiegato (aria, pagina scritta, onde radio, schermo della televisione, del computer o del telefono cellulare ecc.);

(5) a queste quattro dimensioni in sincronia, ossia considerate in un determinato momento storico, si aggiunge la *diacronìa* (da *diá-* e il greco *crónos* 'tempo'), o *variazione diacronica*, che indica la variazione della lingua in riferimento alla dimensione cronologica, al mutamento nel tempo.³

² G. BERRUTO, *Variazione linguistica*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di R. Simone, con la collaborazione di G. Berruto e P. D'Achille, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2010-2011, 2 voll. [si cita dalla versione in rete: <https://bit.ly/3rprbqR>] (cit. successive: *Enclt*).

³ Per approfondimenti sulla variazione linguistica, si vedano G. BERRUTO, *Variazione linguistica* cit.; P. D'ACHILLE, *Variazione diatopica*, in *Enclt*; M. D'AGOSTINO, *Variazione diastratica*,

Ogni parlante e scrivente, dunque, si serve, o si può servire, di più lingue e di più varietà di lingua.

Il nostro tentativo sarà usare questo essenziale armamentario teorico per provare a delineare il repertorio linguistico di uno dei più grandi intellettuali italiani del Novecento, verificandolo sugli assi della variazione linguistica (§§ 2. *I dialetti e le minoranze linguistiche: variazione diatopica*; 3. *La lingua delle borgate: variazione diastratica*; 4. *Pluristilismo, linguaggi settoriali e italiano tecnologico: variazione diafasica*; 5. *Scrittura, parlato e cinema: variazione diamesica*; 6. *L'italiano antico e i neologismi: variazione diacronica*; 7. *Conclusioni*).⁴

2. *I dialetti e le minoranze linguistiche: variazione diatopica*

Pasolini si muove all'interno della variazione diatopica su due direttrici che interagiscono, inevitabilmente, tra loro: quella (a) artistica e quella (b) teorica. Noi le distingueremo per meri fini esplicativi.

a) Riguardo alla produzione artistica, è ben noto l'uso del dialetto, o meglio dei dialetti: friulano e romanesco in particolare. Il primo è presente sin dalla sua prima raccolta poetica, *Poesie a Casarsa* (1942), scritta in dialetto friulano scevro da patine vernacolari.⁵ Il friulano è la lingua che rimanda alla madre, sebbene F. Bandini ricorda che non parlava il friulano, ma il dialetto veneto della piccola borghesia.⁶ Le *Poesie a Casarsa* poi confluiranno – con ulteriore produzione dialettale in casarsese e in altre varietà friulane e venete del decennio successivo – nell'opera *La meglio gioventù* (1954), i

in *Enclt*; G. BERRUTO, *Variazione diafasica*, in *Enclt*; F. ROSSI, *Variazione diamesica*, in *Enclt*; G. ROVERE, *Linguaggi settoriali*, in *Enclt*.

⁴ In alcuni punti del contributo si riprende liberamente A. MONTINARO, *La poesia eretica degli opposti*, in *Dalle ceneri di Pasolini*, a cura di M. Aprile e A. Gagliani, in «Magazine Lingua italiana», Istituto della Enciclopedia Italiana, <https://bit.ly/36n85Lb> (cit. successive: *Dalle ceneri di Pasolini* cit.). Per la lingua di Pasolini, si vedano almeno T. DE MAURO, *Pasolini linguista*, in «The Italianist», v, 1985, pp. 66-76; P. D'ACHILLE, *Pasolini per l'italiano, l'italiano per Pasolini*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019; M.T. VENTURI, «Io vivo fra le cose e invento, come posso, il modo di nominarle». *Pier Paolo Pasolini e la lingua della modernità*, Firenze University Press, Firenze 2020.

⁵ G. Contini, al riguardo, ha parlato di lingua «quasi marmorea, che s'affranca senza lotta dai ritmi canonici delle abitudini paesane» (G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943).

⁶ F. BANDINI, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2003, 2 voll., I, pp. XV-LVIII, alle pp. XVIII-XIX.

cui testi a loro volta sono riscritti nella raccolta *La nuova gioventù* (1975), che include anche la ristampa de *La meglio gioventù* e alcune inedite liriche italo-friulane.⁷

Accanto alle varietà friulane e venete, è attestato il romanesco, che nel tempo diventa anche la lingua di Pasolini, non solo della sua produzione artistica; nel giugno 1950, scrive infatti a Nico Naldini: «E tu che fai? Io sto diventando romano, non so più spicciare una parola in veneto o in friulano e dico Li mortacci tua».⁸ L'importanza che Pasolini attribuisce al romanesco è testimoniata anche dai due glossari che inserisce rispettivamente nelle edizioni garzantiniane di *Ragazzi di Vita* [= RV] (1955) e *Una vita violenta* [= UV] (1959): il primo costituito da 132 voci, il secondo da 401, mentre quelle condivise sono 58.⁹ Si tratterebbe di varietà dialettale, e non di italiano regionale, come osservano C. Giovanardi e B. Perrone.¹⁰ Nelle poesie e nei romanzi sono attestate non solo voci e locuzioni, ma intere frasi: la fedele riproduzione del romanesco, quindi, non si limita al lessico, ma coinvolge anche strutture più profonde della lingua, come la fonetica e la morfosintassi. Vediamone un campione.

⁷ Si vedano *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1981, p. 778; F. BANDINI, *Il "sogno di una cosa"* cit., p. XVI; E. TESTA, *Pasolini, Pier Paolo*, in *EncIt*. P.V. MENGALDO, *Storia dell'italiano nel Novecento*, il Mulino, Bologna 2014, p. 234 rileva che Pasolini adopera dialetti friulani e veneti isolati, senza tradizione culturale.

⁸ *Pasolini. Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 429; il passo è segnalato da B. PERRONE, *Il romanesco "romanzesco" delle borgate*, in *Dalle ceneri di Pasolini* cit.

⁹ I dati sono ricavati da C. COSTA, *Ancora sui glossari romaneschi dei romanzi di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini tra friulano e romanesco*, Atti del Convegno (Roma, 15 dicembre 1995), a cura di M. Teodonio, Colombo, Roma 1997, pp. 145-194.

¹⁰ C. GIOVANARDI, *Il romanesco di Pasolini fra tradizione e innovazione*, in «L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo». *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, a cura di F. Tomassini e M. Venturini, Roma Tre-press, Roma 2017, pp. 73-86, a pp. 85-86; B. PERRONE, *Il romanesco "romanzesco"* cit. Più sfumata la posizione di V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 345-357, che parla indistintamente di dialetto e italiano regionale; ciò, tuttavia, non desta meraviglia, perché come spiega P. D'ACHILLE, a differenza di altre varietà locali (napoletano o veneziano, per esempio), è difficile distinguere con nettezza fra romanesco e italiano regionale di Roma, trattandosi di due codici che si dispongono lungo un continuum (P. D'ACHILLE, *Roma, italiano di*, in *EncIt*). Si ricorda che il *dialetto* è un 'sistema linguistico di ambito geografico o culturale limitato, che non ha raggiunto o che ha perduto autonomia e prestigio di fronte a un altro sistema divenuto dominante e riconosciuto come ufficiale' (*Vocabolario Treccani online*, <https://bit.ly/3IrpyQ0>, s.v. *dialetto*), mentre l'*italiano regionale* è 'un italiano che varia su base geografica' (T. POGGI SALANI, *italiano regionale*, in *EncIt*).

Lessico:

allaccato ‘stanco’ (RV, UV); *ammazza!* ‘esclamazione di meraviglia, stupore o ammirazione, o anche per esprimere irritazione’ (RV, UV); *battona* ‘prostituta’ (UV); *breccola* ‘sasso’ (UV); *coatto* ‘giovane sottoproletario urbano di modi volgari e spesso violenti; poi, per estensione, persona rozza, volgare’ (UV); *generone* ‘nome con cui si chiamò a Roma, negli ultimi decenni dell’Ottocento, quella parte della nuova borghesia arricchita che cercava di gareggiare con l’aristocrazia nel lusso, nell’eleganza, nella raffinatezza; per estensione, settore della società contemporanea che ostenta ricchezze e privilegi conquistati recentemente’ (*Poesia in forma di rosa*); *manfrina* ‘tergiversazione, lungaggine interminabile’ (UV); *pipinara* ‘gruppo di bambini o ragazzini chiassosi e vivaci’ (RV, UV); *pischelli* ‘ragazzino, novellino’ (RV, UV); *sgamare* ‘cogliere sul fatto, beccare’ (RV, UV); *si mise a zezza* ‘si sedette’ (UV); *vedrai quando che t’acchiappeno si nun è vero* (RV).¹¹

Fonetica:

– rafforzamento fonetico all’interno di parola e di frase rappresentato dal raddoppiamento grafico: «vie’ cqua a incollà li chiodi» (RV), «chi ce sta oggi a ffa’ e pulizzie?» (UV) (i corsivi nelle citazioni sono nostri, anche *infra*);

– spirantizzazione dell’affricata postalveolare sorda in posizione intervocalica, rappresentata graficamente: «aveva pestato un froscio, per rubargli un par di mila lire» (RV).

Morfosintassi:

– uso sistematico delle desinenze della prima persona plurale del presente indicativo -*amo*, -*emo*, -*imo*: *annamo* (RV, UV), *famo* (RV, UV), *avemo* (RV, UV), *semo* (RV, UV), *divertimo* (RV), *uscimo* (UV); i pochi casi in cui si registra la desinenza italiana -*iamo* riguardano verbi che presentano la -*i*- tematica (*rimediamo* [RV, UV]), oppure verbi usati in riferimento a personaggi specifici, come il napoletano di *Ragazzi di vita*: «“Noi siamo in cinque”, fece, “uno fa la cartina e gli altri se mettono intorno facendo finta di essere dei passanti. Io, mettiamo, sono quello che fa la cartina e comincio il gioco”» (RV);¹²

– morfologia dell’articolo: determinativo maschile *er* al singolare (con le relative preposizioni articolate *ner*, *cor*) e *li* al plurale; il femminile perde talvolta la laterale (*a comunione*; *e bbarche*); gli indeterminativi *uno* e *una* perdono quasi sempre la vocale iniziale (*’na gita*; *’no scudo*), come anche *un*,

¹¹ I significati sono ricavati dal *Grande Dizionario Italiano dell’Uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, con la collaborazione di G.P. Lepschy ed E. Sanguineti, UTET, Torino 1999, 6 voll., con 2 voll. di *Nuove Parole Italiane dell’Uso*, 2003-07, e dal *Vocabolario Treccani* cit., integrati con C. COSTA, *Ancora sui glossari* cit.

¹² C. GIOVANARDI, *Il romanesco*, pp. 81-83; B. PERRONE, *Il romanesco “romanzesco”* cit.

davanti a vocale. Le preposizioni articolate si separano in *de lo, de la, de li, co lo, co la* ecc;¹³

– infinito apocopato: *beve, fà, incollà, rubbà, sapè, tirà, venì*; sopravvivenza dell'infinito epitetico in *-ne* («nun t'avvelineee» 'non ti avvilire') (UV), tratto da ricondurre al romanesco della fase preunitaria.¹⁴

In alcuni casi emergono la desultorietà delle indicazioni grafico-fonetiche e sviste lessicali che denunciano l'apprendimento non autoctono del romanesco, come l'uso di *tenere* per *avere* (*tengo fame* [RV]), che non riguarda Roma, ma l'area più meridionale della penisola, o l'infinito *irsene* per *andarsene* (RV). Si tratta di osservazioni di L. SERIANNI, che comunque valuta attendibile il romanesco di Pasolini sul piano diatopico.¹⁵

Il romanesco delle borgate è ampiamente attestato anche nella varietà trasmessa della sua produzione cinematografica, per la quale si rimanda al § 5. In particolare, dall'analisi dei film *l'Edipo re* (1967) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974), condotta da F. Ditadi, emerge che le scelte compiute dall'autore durante il montaggio sono influenzate dalla sua attenzione linguistica e antropologica verso i dialetti.¹⁶

(b) Passando alla riflessione teorica, si deve innanzitutto ricordare la sua attenzione ai dialetti d'Italia e alle varietà alloglotte. Non solo nel 1955 raccolse nel *Canzoniere italiano* una ricca antologia di poesia popolare,¹⁷ ma una parte importante della sua infaticabile attività di conferenziere fu proprio dedicata ai dialetti e alle minoranze linguistiche. Pochi sanno, per esempio, che l'ultimo intervento di Pasolini prima della morte si svolse a Calimera, in provincia di Lecce, comune rientrante nella cosiddetta *Grecia salentina* (a causa della morte violenta avvenuta il 2 novembre all'Idroscalo di Ostia, non poté mai pronunciare quello già scritto per l'imminente congresso del Partito Radicale).¹⁸ Era il 21 ottobre 1975, e lo scrittore al mattino fu presso

¹³ B. PERRONE, *Il romanesco "romanzesco"* cit.

¹⁴ P. TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, Carocci, Roma 2008, p. 29; B. PERRONE, *Il romanesco "romanzesco"* cit.

¹⁵ L. SERIANNI, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, «Contributi di filologia dell'Italia mediana», x, pp. 197-229.

¹⁶ F. DITADI, *Il doppiaggio in Pasolini. Identità e dialetti*, in *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, a cura di M. Gargiulo, Aracne, Ariccia 2016, pp. 297-316.

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Garzanti, Milano 1955.

¹⁸ La Grecia salentina è la subregione linguistica del Salento in cui si parla il grico, una varietà dialettale greca. È «una compatta zona di cospicua estensione e dimensione, che cinque secoli fa comprendeva ancora la zona di Gallipoli e di Nardò, arrivando quasi alle porte di Otranto. Intorno al 1500 la Grecia salentina abbracciava ancora 24 paesi che man mano

il liceo classico “Giuseppe Palmieri” di Lecce per partecipare a un dibattito con professori e studenti, pubblicato nella trascrizione postuma *Vulgar eloquio*.¹⁹ Pasolini attaccò il consumismo e i suoi effetti linguistici, veicolati dalla radio e dalla tv («l'italiano orrendo della televisione»), difendendo i dialetti, il «volgar'eloquio» appunto, che riteneva vittime di un processo simile a un genocidio. Nel pomeriggio della stessa giornata, su invito dello studioso e scrittore Rocco Aprile, si recò nel paese salentino, dove, all'interno di una fabbrica di tabacco, incontrò non solo tanta gente comune, ma anche eruditi locali, musicisti e cantori popolari. Queste vicende, ricostruite con dovizia di particolari da M. Aprile, confermano la relazione privilegiata di Pasolini con il sud Italia, che si andò infittendo negli ultimi anni della sua vita, come evidenziato anche da P.V. Mengaldo, che arriva a parlare di “*meridionalismo*” dello scrittore.²⁰

Infine, seppur marcato soprattutto sull'asse diafasico, ricordiamo che anche l'italiano tecnologico, di cui si dirà *infra*, può rientrare all'interno della varietà diatopica.

3. La lingua delle borgate: variazione diastratica

La variazione diastratica si manifesta esclusivamente nella lingua delle borgate, il romanesco analizzato *supra* in riferimento alla variazione diatopica.²¹ Qui si aggiunga che questa lingua identifica il sottoproletariato che abitava le borgate romane di Rebibbia e Monteverde, i *ragazzi di vita* la cui fame, letterale e allegorica, si scontra con l'impossibilità di un riscatto.²² In questa prospet-

sono andati riducendosi a 15 alla fine del Settecento, per ridursi ancora di più da 15 a 8 nei nostri tempi» (G. ROHLFS, *Vocabolario dei dialetti Salentini* (Terra d'Otranto), premessa di C. Prato, presentazione di M. D'Elia, Galatina, Congedo 2007, 3 voll., I, p. XVI). Si veda anche quanto scrive A. Romano, da cui si può partire per approfondimenti: «La Grecia Salentina consiste (2010) di nove comuni: Calimera, Castrignano dei Greci, Corigliano d'Otranto, Martano, Martignano, Sternatia e Zollino (dove la varietà alloglotta è ancora piuttosto vitale), Melpignano e Soleto (dove invece ha sofferto di un'irrimediabile riduzione del numero di parlanti)» (A. ROMANO, *Greca, comunità*, in *Enclit*).

¹⁹ *Vulgar Eloquio*, a cura di A. Piromalli e D. Scarfoglio, Athena, Napoli 1976.

²⁰ M. APRILE, *Le lingue e i dialetti d'Italia per Pier Paolo Pasolini*, in *Dalle ceneri di Pasolini* cit.; P.V. MENGALDO, *Storia dell'italiano nel Novecento* cit., p. 21.

²¹ Già L. SERIANNI, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore* cit., ritiene che il romanesco di Pasolini dal punto di vista diastratico è limitato al quadro sociolinguistico dei ragazzi delle borgate.

²² B. PERRONE, *Il romanesco “romanzesco”* cit.

tiva, non sembra dunque un caso che Pasolini apprese il romanesco grazie a Sergio Citti, l'operaio che sarebbe diventato suo storico amico e collaboratore, il suo *lessico vivente*;²³ e lo approfondì nel modo che ci ricorda A. ASOR ROSA: «taccuino in tasca, va di borgata in borgata, di strada in strada, alla ricerca dei ragazzi di vita, dei loro padri e delle loro madri, colloquia, scherza, ride con loro, e nel frattempo accuratamente li studia».²⁴

Si tratta di una lingua che alimenta anche il pluristilismo di cui parleremo infra: «Stabilita l'interdipendenza espressionistica tra mondo sociale e mondo linguistico, Pasolini sceglie di adottare quel gergo che nasce "in centri ben determinati di artigiani o di ladri" (*Il gergo a Roma*, p. 696) e che si diffonde trasversalmente fra i parlanti».²⁵

L'attenzione di Pasolini alla variazione diastratica, peraltro, si manifesta anche nella riflessione sull'italiano tecnologico (*infra*, § 4) e nel linguaggio trasmesso del cinema (*infra*, § 5), attraverso il quale ricostruirà l'ambiente sociale del sottoproletariato romano, già protagonista dei suoi romanzi.

4. *Pluristilismo, linguaggi settoriali e italiano tecnologico: variazione diafasica*

La lingua di Pasolini, probabilmente, dimostra la sua maggiore potenza creativa e argomentativa proprio su questo asse di variazione. Come già fatto per la variazione diatopica, anche in questo caso distinguiamo per finalità descrittive (a) l'artista dal (b) teorico.

(a) La produzione artistica si caratterizza per il *pluristilismo* (siamo dunque all'interno della *variazione di registro* o *variazione stilistica*), che si persegue anche con l'uso di linguaggi settoriali e gerghi (in questo caso ci muoviamo nella *variazione di sottocodice*). Così scrive significativamente Pasolini: «Sono infiniti i dialetti, i gerghi, / le pronunce, perché è infinita / la forma della vita: / non bisogna tacerli, bisogna possederli» (*La reazione stilistica*, vv. 23-26, in *Poesie incivili*, poi nella raccolta *La religione del mio tempo*).²⁶

²³ Pasolini. *Lettere cit.*

²⁴ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma 1962, p. 138.

²⁵ B. PERRONE, *Il romanesco "romanzesco"* cit. Gergo «è un termine usato comunemente per indicare una varietà di lingua (o dialetto) dotata di un lessico specifico che viene utilizzato da particolari gruppi di persone, in determinate situazioni, per non rendere trasparente la comunicazione agli estranei e sottolineare l'appartenenza al gruppo» (M.T. VIGOLO, *Gergo*, in *EnclIt*).

²⁶ Questi versi sono citati da P.V. MENGALDO, *Storia dell'italiano nel Novecento* cit., p. 241.

Nelle raccolte poetiche *Le ceneri di Gramsci* (1957), *La religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma di rosa* (1964) e *Trasumanar e organizzar* (1971) convivono ereticamente elementi che si oppongono: situazioni e linguaggi dell'attualità (gerghi, lessico impoetico, plurilinguismo) sono frammischiati a lessico aulico e soluzioni metriche e stilistiche tradizionali (terzina dantesca, uso di rime ed endecasillabi ecc.). In questa prospettiva non è un caso, dunque, che proprio l'ossimoro sia ritenuta la figura chiave di tutta l'opera pasoliniana, l'espedito retorico per rendere l'io lacerato da dicotomie interiori; a mero titolo esemplificativo, si vedano *spietata Pace, angelici cori di carogne, angoscia che tramanda allegrezza*, tratti dalla poesia *Picasso* (*Le ceneri di Gramsci*).²⁷

Nelle *Ceneri di Gramsci*, che riflettono l'impatto dello scrittore provinciale con Roma, l'opposizione si gioca nel rapporto tra elementi definibili "impoetici", minoritari, ed elementi "poetici", maggioritari:

– elementi impoetici: lessico prosastico (*borgata/e, porcile, orina, Ferro-Beton* ecc.) e di matrice politica (*comizio, impeto gobettiano*); toponimi (*Testaccio, Via Franklin* ecc.); date (*mille novecento / cinquanta due*);

– elementi poetici: lessico ricercato e raffinato (*desco, empire, glauco afrore, lucore terreo* ecc.); i colti richiami, anche metrici, al Pascoli (adozione del poemetto in terzine, il deverbale *rotolìo*) e ad altri poeti (Caproni: *autobus rari*; D'Annunzio: *miniare*; D'Annunzio e Montale: *impaurare*; Saba: *lucono*); la solennità e complessità del tono sintattico.²⁸

Nel volume *La religione del mio tempo* il rapporto tra elementi impoetici e poetici inizia a invertirsi, a vantaggio dei primi, soprattutto nelle sezioni finali (*Umiliato e offeso. Epigrammi, In morte del realismo, Poesie incivili*). Con *Poesia in forma di rosa* l'inversione è oramai consolidata, e si compie pienamente in *Trasumanar e organizzar*. I testi risentono del personale processo alla letteratura innescato dalle sue riflessioni sulle *Nuove questioni linguistiche* (1964), per le quali si veda *infra*, che sgretolano la convinzione manifestata nelle *Ceneri* «di essere portatore di un nuovo messaggio poetico».²⁹

La convinzione di Pasolini dell'«inutilità della poesia» si riflette su più piani:

²⁷ Cfr. F. BANDINI, *Il "sogno di una cosa"* cit., p. XXXI; E. TESTA, *Pasolini, Pier Paolo* cit.; A. AFRIBO e A. SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna 2012, p. 135.

²⁸ Dati ricavati da V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario* cit., pp. 451-452; E. TESTA, *Pasolini, Pier Paolo* cit.; A. AFRIBO e A. SOLDANI, *La poesia moderna* cit., pp. 135-137.

²⁹ F. BANDINI, *Il "sogno di una cosa"* cit., p. L.

– le scelte sintattiche, stilistiche e metriche adottate sono lontane dal solco della tradizione battuto in precedenza, e tendono sempre più verso la prosa: si registrano versi in sospenso e frasi non compiute, si sgretola la forma compositiva del poemetto in terzine, si inseriscono note interpretative a supporto del testo, si adoperano molteplici codici linguistici (politichese, sindacalese, saggistico);

– il «magma» esistenziale, ideologico e artistico in cui l'autore si muove («Sono tornato tout court al magma!») risucchia il lessico più vario: anglicismi, cultismi (latinismi e grecismi) e dantismi, frasi fatte, nomi propri (*Dutschke*, *Panagulis*, *Kennedy*), terminologia cinematografica, locuzioni esotiche (dallo swahili all'amarico), tecnicismi di varia ascendenza (*fonemi* e *isoglotte*, che giungono dalla linguistica, *economizzatore*), turpiloquio e linguaggio colloquiale, voci e frasi in romanesco (già citate *supra*).

Nei romanzi la varietà di registro è ottenuta con la commistione di romanesco (per il quale cfr. *supra*, § 2), morfosintassi parlata, codice letterario e gergo. In particolare, in *Ragazzi di vita* si assiste a una maggiore divaricazione tra parola dialettale dei personaggi e parola letteraria del narratore, che si attenua invece in *Una vita violenta*.³⁰

– la morfosintassi parlata è rappresentata nei suoi fenomeni più antigrammaticali e popolari: anacoluti e concordanze a senso, segmentazioni della frase e pronomi d'interesse o d'affetto, ipotetiche semplificate e casi di *che* polivalente, ridondanze pronominali ed esempi di *ci* attualizzante;³¹

– riguardo al codice letterario, Pasolini si avvale di figure iterative, alcune di suono (tipiche della lirica) che producono effetti di musicalità e richiamano anche la testualità orale: strutture correlative; reduplicazione degli aggettivi; dittologie, coppie e terne; anafore; rime; assonanze; allitterazioni; paronomasie;

– infine, in *Una vita violenta* sono numerosi i gergalismi della malavita; ne ricordiamo solo alcuni: *paccare* 'tastare'; *paludare* 'fare l'amore'; *pancotta* 'malloppo'; *panfia* 'sorveglianza speciale'; *parata* 'retata'; *pedivella* 'passo'; *pizzo* 'angolo'; *puzzare* 'sospettare'.³²

³⁰ Si vedano V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario* cit., p. 345 e E. TESTA, *Pasolini, Pier Paolo* cit.

³¹ E. TESTA, *Pasolini, Pier Paolo* cit. Per V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario* cit., p. 347, la consistenza di queste forme rendono i romanzi pasoliniani, e in particolare *Una vita violenta*, «uno dei casi in cui il livello della lingua di un romanzo si è più abbassato; non più la lingua media ma l'italiano popolare, il dialetto e il gergo assunti anche nella parola del narratore».

³² Si cita da V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario* cit., p. 347.

In riferimento alle variazioni linguistiche descritte, giova ricordare che Pasolini, rifacendosi a una formulazione continiana,³³ dichiara in un intervento su Gadda pubblicato nel '54 la predilezione per il *plurilinguismo* della linea Dante-Gadda, rispetto al *monolinguismo* della linea Petrarca-Leopardi.³⁴

(b) La tesi di Pasolini sulla nascita di un *italiano tecnologico* (varietà settoriale marcata anche diastraticamente), pubblicata il 26 dicembre 1964 sul settimanale comunista «Rinascita», rientra, invece, nella riflessione teorica di taglio sociolinguistico (lo scrittore usa proprio questo aggettivo a p. 19 del suo intervento).³⁵

Partendo dall'affermazione che non era mai esistita «una vera e propria lingua italiana nazionale», e che invece c'era stata un «santissima dualità» tra italiano parlato, strumentale, e italiano scritto, letterario, Pasolini «sostiene *“che è nato l'italiano come lingua nazionale”* [...], un nuovo italiano, nazionale nel senso che ora la borghesia, nuova classe sociale egemone nel Paese, può imporre l'italiano alle classi subalterne. Esso nasce dal nord industriale: “avanzano ora prepotentemente la loro candidatura a centri irradiatori di cultura e di lingua nazionale le città del Nord, l'asse Torino-Milano. Ora, il Nord non può certamente proporre come alternativa i propri dialetti [...] né la sua pronuncia, né i suoi particolarismi linguistici: insomma la sua dialettizzazione della *koinè*. Ma è il Nord industriale che possiede quel patrimonio linguistico che tende a sostituire i dialetti, ossia quei linguaggi tecnici che abbiamo visto omologare e strumentalizzare l'italiano come nuovo spirito unitario e nazionale. Il Nord possiede tale linguaggio tecnologico in quanto mezzo linguistico principe del suo nuovo tipico modo di vita: è questo sottolinguaggio tecnico che il Nord industriale propone [...]: e che, in effetti, è già vittoriosa, attraverso quella stessa influenza egemonica unificatrice che hanno avuto per esempio le monarchie aristocratiche nella formazione delle grandi lingue europee”».³⁶

³³ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1955.

³⁴ Gadda. *Le novelle dal Ducato in fiamme*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, 2 voll., p. 1050.

³⁵ Per la proposta pasoliniana si vedano M. VITALE, *La questione della lingua*, Palumbo, Palermo 1978, pp. 615-621; U. VIGNUZZI, *Discussioni e polemiche novecentesche sulla lingua italiana*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciari, Lucarini, Roma 1982, III, pp. 709-736, a pp. 723-732; C. MARAZZINI, *La lingua italiana. Profilo storico*, il Mulino, Bologna 1994, p. 399; E. TESTA, *Pasolini, Pier Paolo* cit.; P.V. MENGALDO, *Storia dell'italiano nel Novecento* cit., pp. 19-21; M. APRILE, *Le lingue e i dialetti d'Italia* cit.

³⁶ M. APRILE, *Le lingue e i dialetti d'Italia* cit.

I vari interventi, incluse numerose critiche, dell'ampio e talvolta aspro dibattito che la proposta di Pasolini suscitò, durato fino a maggio 1966, furono raccolti da O. Parlangeli con il titolo di «*nuova questione della lingua*».³⁷

5. Scrittura, parlato e cinema: variazione diamesica

La variazione diamesica riguarda il parlato, lo scritto e il trasmesso (varietà intermedia tra le prime due), mezzi di comunicazione che in Pasolini si intrecciano fittamente.

Il parlato, che coinvolge ancora una volta il romanesco, «costituirà un terreno di ricerca fondamentale nell'evoluzione della sua narrativa».³⁸ Nei romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, infatti, le parole in romanesco sono rintracciabili soprattutto nelle parti dialogate, e anche il codice letterario nei romanzi si nutre di testualità orale (cfr. supra, §§ 2 e 4).

Inoltre, si rammenti il richiamo di Pasolini – in veste di teorico della lingua – alla «santissima dualità» tra italiano parlato e italiano scritto in relazione all'italiano tecnologico (§ 4).

Riguardo al trasmesso, tralasciando le numerose interviste, che comunque richiameremo *infra*, il riferimento immediato è alla lingua del suo percorso cinematografico, che inizia nel 1961 con l'esordio alla regia in *Accattone* e si conclude nel 1975 con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (passando per l'adattamento del *Decameron* di Boccaccio, esemplificativo anche per l'asse della variazione diacronica), ed è caratterizzato anche dalla produzione di cortometraggi, documentari e sceneggiature parziali o complete destinate ad altri registi.³⁹ Di fronte a una produzione così ricca e articolata, qui ci si limita a evidenziare che l'intellettuale emiliano usò il cinema proprio per ampliare le potenzialità linguistiche ed espressive della sua produzione artistica: «Il desiderio di esprimermi attraverso il cinema rientra nel mio bisogno di adottare una tecnica nuova, una tecnica che rinnovi»;⁴⁰ e ancora, eloquentemente, «Il cinema è una vera e propria lingua, secondo me. [...] Scrivendo con la lingua del cinema, mi esprimo in un'altra lingua che non è più l'italiano, è una lingua internazionale» (intervista consultabile all'indirizzo <https://bit.ly/36wfGab>).

³⁷ *La nuova questione della lingua*, saggi raccolti da O. PARLANGELI, Paideia, Brescia 1971.

³⁸ B. PERRONE, *Il romanesco "romanzesco"* cit.

³⁹ L. BANDIRALI, *Tra mito e realtà. Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, in *Dalle ceneri di Pasolini* cit.

⁴⁰ *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, a cura di L. De Giusti e R. Chiesi, Edizioni Cineteca di Bologna-Cinemazero, Bologna-Pordenone 2015, p. 13.

Rientra appieno nella variazione del trasmesso anche il doppiaggio degli attori non professionisti: «mantenendo salda la scelta del dialetto romanesco fatta in sceneggiatura, Pasolini assegna però ai corpi autentici del sottoproletariato le voci, registrate e sincronizzate in studio, di professionisti come Paolo Ferrari e Monica Vitti, nella convinzione che il doppiaggio sia lo strumento più efficace per evitare il naturalismo e accedere al realismo, e possa aggiungere ai personaggi una “dimensione trasfigurante”».⁴¹

6. *L'italiano antico e i neologismi: variazione diacronica*

La variazione diacronica emerge in vari ambiti linguistici, già affrontati nei paragrafi precedenti, perciò qui ci limitiamo a richiamarli rapidamente:

- adozione di soluzioni metriche e stilistiche tradizionali (terzina dantesca, adottata però attraverso Pascoli) (§ 4);
- uso di arcaismi lessicali, cultismi (grecismi e latinismi), dantismi (§ 4);
- coniazione di neologismi (per esempio *Palazzo* ‘il governo, il potere politico’, in *Fuori dal Palazzo*, in «Corriere della Sera», 1 agosto 1975).

Anche la riflessione sull'italiano tecnologico, varietà di taglio marcatamente diafasico, può coinvolgere la variazione diacronica, poiché esso si è sviluppato nel corso del tempo (§ 4).

7. *Conclusioni*

Da quanto sin qui evidenziato, emerge che l'intellettuale e artista emiliano nelle sua copiosa produzione è riuscito a muoversi con estrema disinvoltura all'interno di tutti gli assi della variazione linguistica, sia come autore (in senso lato), sia come teorico:

- ha fatto ricorso ai dialetti (friulano e romanesco, innanzitutto), anche connotati diastraticamente (il romanesco delle borgate), e a essi, così come alle minoranze alloglotte, ha riservato acute riflessioni (variazione diatopica e diastratica);

⁴¹ S. PARIGI, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008, p. 106 e L. BANDIRALI, *Tra mito e realtà cit.*

– si è servito di innumerevoli registri stilistici (poetico e impoetico, aulico e basso), di gerghi e linguaggi settoriali (del cinema, dell'economia, della linguistica, della politica, del sindacato),⁴² e ha proposto la nascita di una nuova varietà di lingua, l'italiano tecnologico (variazione diafasica);

– ha fatto ricorso a forme comunicative scritte, con significativi inserti di parlato, e trasmesse (il cinema) (variazione diamesica);

– si è confrontato con stadi più antichi di lingua (innanzitutto Dante, Pascoli, e, nel cinema, Boccaccio) e ha coniato neologismi (variazione diacronica).

Pier Paolo Pasolini, dunque, si è dimostrato fine esploratore dell'articolato repertorio linguistico italiano, che ha attraversato in modo originale nelle sue mutevoli varietà.⁴³

⁴² Interessanti sortite linguistiche riguardanti il gioco del calcio, che per motivi di spazio non abbiamo potuto citare, sono descritte da R.L. NICHIL, *Pasolini e il campo di gioco. Appunti su calcio, lingua e letteratura*, in *Dalle ceneri di Pasolini* cit.

⁴³ Nella revisione dell'articolo mi sono giovato delle osservazioni di M. Aprile, L. Bellone e B. Perrone, a cui va il mio ringraziamento.

Erminio Risso

L'ESTETICA IN PASOLINI E DI PASOLINI:
DA PICASSO ALL'ESPRESSIONISMO SPERIMENTALE

Riassunto: L'articolo si focalizza sull'analisi del concetto di estetica in Pasolini, a partire da un confronto con le tendenze più innovative dell'arte degli anni quaranta; in questo caso, l'occasione della celebre mostra romana su Picasso diventa il modo non solo per interpretare il già celebre pittore spagnolo ma per riflettere sull'autenticità di una strategia di espressione e di conseguenza sulle particolari caratteristiche del messaggio. In questo caso, negli anni cinquanta, Pasolini sente, col cuore, di voler e di dover fare una strada diversa, cerca infatti di aprire un'altra via di ricerca.

Parole chiave: Espressionismo, Avanguardia, Sperimentalismo, Ideologia, Passione.

Abstract: The article focuses on the analysis of Pasolini's concept of aesthetics, developing from a dialogue with the most innovative art trends of the 1940s. In this case, the occasion of a famous Roman Picasso's exhibition becomes a way not only to interpret the already famous Spanish painter but to reflect on the authenticity of a specific strategy of expression and, consequently, on the peculiar characteristics of the message. During the 1950s, Pasolini felt, with his heart, that he wanted and needed to take a different path, trying to open up other avenues of experimentation.

Keywords: Expressionism, Avant-garde, Experimentalism, Ideology, Passion.

Pur non avendo lasciato Pasolini, pubblicate o inedite, lezioni di estetica in senso hegeliano, né avendo progettato, in alcun modo, «un'estetica che ha per tema centrale la fondazione filosofica del modo di “porre” estetico, la deduzione della categoria specifica dell'estetica, la sua delimitazione rispetto ad altre sfere»,¹ neppure nella variante adorniana della *Teoria estetica*, dove a dominare è una sorta di sistematica asistematicità o asistematica sistematicità – il che è poi la stessa cosa e ci parla della capacità di calibrare le categorie su

¹ G. LUKÁCS, *Estetica. I*, Einaudi, Torino 1970, p. xv.

una realtà in continuo movimento e attraversata da flussi, anzi di farle emergere dalla realtà stessa –, abbiamo ugualmente scelto di impiegare il termine “estetica”, pur impropriamente, facendolo operare sia, primariamente, sui testi poetici, sia sui saggi di critica letteraria e, infine, sui preziosi e capitalissimi interventi programmatici riguardo al proprio fare artistico, intenti a definire non solo se stesso ma, spesso e volentieri, anche gli avversari.

Il materiale è, dal punto di vista del genere, fortemente eterogeneo, ma per altro verso, vivendo di continui intrecci e sovrapposizioni, esso è dotato di una grande omogeneità, al punto che, ad esempio, quale caso estremo e principe, *La reazione stilistica* può essere titolo di un intervento critico e di una poesia: se forse, in altri tempi, avremmo potuto parlare di “poetica”, oggi, nell’epoca dell’industria (anche letteraria), dell’autonomia ed eteronomia dell’arte, insomma, della sua «riproducibilità tecnica», parendoci troppo riduttiva e insieme troppo compromessa, più che con una tradizione, con una consuetudine, ne parleremo solo in quanto termine tecnico, in stretta relazione con il genere poetico.

1. «Officina», «rivistina bolognese»

Per gli estremi temporali che vogliamo imporci, troviamo Pasolini intento a costruire e definire, con Leonetti e Roversi, «Officina», la rivista dove pubblicherà poesie e soprattutto i primi saggi, veri manifesti di idea e pratica poetica, ad esempio, *Pascoli* (1955), *Il neosperimentalismo* (1956), *La libertà stilistica* (1957), *Marxisants* (1959).

«Officina», piccolo bimestrale di poesia, come si autodefinisce già nel paratesto, trova la propria dimensione militante nella polemica “su due fronti”: contro il neo-realismo e il novecentismo. Ma se si può parlare di anti-novecentismo, è invece improprio parlare di anti-neorealismo, o meglio, occorre fare più approfonditi distinguo. Il neo-realismo è ormai insufficiente. Le istanze fondamentali, politiche e sociali, delle quali fu portatore, erano ormai naufragate e cancellate per il rapido evolversi delle condizioni materiali; siamo in piena guerra fredda, le illusioni sono definitivamente spente.

Le Ceneri di Gramsci e *Dieci inverni* sono le spie più evidenti, sotto un certo punto di vista, della sconfitta (naturalmente parziale e con parecchie contemporanee conquiste) della politica e della speranza della sinistra: si può affermare che, qui e ora, inizia la fine dell’intellettuale come compagno di strada; solo un’attenta e completa lettura di Gramsci, unita alla riscoperta di Marx e alla divulgazione di Benjamin, Lukács, Adorno, etc., porterà a ridefinire il rapporto tra intellettuali e politica, in maniera più organica e articolata;

si arriverà, finalmente, a chiedersi quanto sia “politica” un’apparentemente innocua “poesia campestre”.

Nonostante tutto ciò, in «Officina» sarà sempre presente un fondo di considerazione e di rispetto verso il neo-realismo, aldilà dei rapporti personali di Pasolini e Bassani: «Officina», che pure va conducendo un’analisi fortemente critica dell’“impegno”, soprattutto sulla base delle connotazioni da esso assunte in quel determinato periodo, non sarà mai una rivista del disimpegno o dell’*ars gratia artis*, e tenterà invece, in differente contesto, una ridefinizione e una riformulazione dell’*engagement*; non a caso, *Il nuovo impegno* sarà titolo e *leitmotiv* di una rubrica della breve «Nuova Serie» della rivista.

Il Novecentismo, a parte l’ambiguità del caso Luzi,² viene talvolta, a tratti anche un po’ frettolosamente, reso omologo all’irrazionalismo, al decadentismo e al fascismo, e come tale liquidato riduttivamente: è immediatamente evidente il carattere privilegiatamente poetico e italianistico dell’interesse della rivista; la narrativa e le esperienze artistiche straniere sono quasi totalmente ignorate.

Come spesso accade nei momenti capitali della storia, quando è intensa e quasi feroce la battaglia delle idee, da un lato, un limite penalizzante è costituito dall’appiattire e rendere omogenee posizioni e poetiche assai differenti: Pound ed Eliot vengono indiscriminatamente e quasi scleroticamente rimossi o inseriti a tutt’otondo nel Novecentismo – ma sono il Pound e l’Eliot mediati dagli ermetici, insomma dagli anni trenta e quaranta, dove le istanze immediatamente politiche la facevano da padroni –; dall’altro, se è vero che tutto è interpretazione e tutto è interpretabile, dopo aver necessariamente osservato che siamo in presenza di una ben precisa declinazione dei due autori, certamente lecita, ma non esclusiva o esaustiva, il limite, per così dire, prende le forme di un determinato atteggiamento esegetico, non solo da parte di «Officina», ma di Pasolini stesso, verso tutta l’arte cosiddetta d’avanguardia, nell’accezione più vasta e meno specialisticamente declinata del termine, così che il rimprovero perde i suoi connotati moralistici per acquistare, in una dimensione più ricca e funzionale, le sembianze di uno dei primi e più importanti tratti analitici dell’autore: diventano chiari i rischi di un certo atteggiamento da leggenda dell’artista (poeta, scrittore, pittore, scultore, *etc*).

E se il programma prioritario della «rivistina bolognese», sussumibile nel titolo *La poesia come cultura*, per dirla con Leonetti, esplicita la presa di coscienza della necessità di una ricerca quasi laboratoriale sulla poesia e sulle sue connotazioni gnoseologiche, proprio qui si inserisce il pasoliniano tentativo di superamento sia dell’istituzione stilistica come privilegio e più precisamente

² Pasolini difenderà la pubblicazione dei testi di Luzi nella *Posizione* («Officina», 6, 1956).

come privilegio di classe sia dell'“ontologia letteraria del Novecento”, attraverso lo “sperimentalismo”, figlio di Gramsci e Contini – senza dimenticare che tra i padri spirituali di «Officina» vi sono Spitzer, Auerbach, De Sanctis.

Come epigrafe riassuntiva e terminale del lavoro di «Officina» e, insieme, restaurandola un poco, come aforisma interpretativo del lavoro pasoliniano, non solo negli anni cinquanta, estrapoliamo parole e concetti da un intervento di Roversi: «necessità urgente di una revisione totale dell'istituzione stilistica novecentesca; cioè un lavoro anche crudo e duro ma non rivoluzionario».³

2. Picasso e «Picasso».

Tratteggiato, a grandi linee, il mondo culturale, l'*humus* nella quale Pasolini cresce, vive e pubblica, possiamo finalmente inquadrare in senso più stretto l'opera di Pasolini.

Quale primo passo, due esempi ci esibiscono, a livello di linguaggio, la tanto amata (e ricercata) “sineciosi”:

chiara, perché pura e corrotta...

(*L'Appennino*, 196)

che il greco meridione fa
decrepito e increato, sporco
e splendido. [...]

(*L'umile Italia*, 185-187)

La guerra degli aggettivi – com'è evidente – è uno dei fronti più frequentati e guerreggiati ed è in questa sezione della grammatica della poesia, nelle sue fondamenta, che si collocano, anche a edificazione futura, la ricerca di forza espressiva, l'effetto di estetismo e manierismo, la costruzione, anche a livello terminologico, della sineciosi.⁴

Picasso (1953, nella raccolta *Le ceneri di Gramsci*) è il vero manifesto in versi dell'ideologia e della pratica poetica pasoliniana degli anni cinquanta; l'autore, ancora una volta, si specchia in un doppio, qui, nello specifico, un “avversario”,

³ R. ROVERSI, *Mi ricordo questo futuro*, in G.C. FERRETTI, «Officina», Einaudi, Torino 1977, p. 477.

⁴ Su funzione e gestione degli aggettivi vd. Calvino a Pasolini, 1° marzo 1956, Pasolini a Calvino, 6 marzo 1956, in P.P. PASOLINI, *Lettere. II*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 175-176. Sugli aggettivi e l'oscurità vd. F. FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, in «L'Asino d'oro», II, 3, 1991, p. 85).

che però è anche un compagno, per ottenere la propria immagine d'artista. Il dato esterno, il cosiddetto quotidiano, che lega il poemetto, è costituito da una visita dell'autore alla mostra di Picasso nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Valle Giulia (5 maggio-15 luglio 1953):⁵ Pasolini ci presenta, in questo viaggio tutto interiore, il *suo* Picasso, ricco e già ambiguo:

La prima tela dalla scorza intensa
e rosa, in un gemmante arabesco
quasi artigiano, dipinta con terra

e nascosto fuoco: ancora fresco
lo spirito del vecchio anteguerra
vi mescola scandalo e festa,

l'abnorme del pensiero e il puro della
tecnica, e ardente e affumicata
la superficie i suoi toni inanella,

(Picasso, 36-44)

E individua, subito, con ritmo incalzante, l'aporia:

[...] con purezza di gigli

e carnalità di cuccioli ferini,
delineano pur nel lume di un'idea
dega di Velasquez, pur nelle trine,

l'eccesso di espressione che li crea.

(Picasso, 53-57)

È l'«espressione», nel senso di un espressionismo esasperato, l'imputata principale della natura più profonda e anfibologica dell'opera di Picasso, anzi per essere precisi, e il termine non è solo significante ma capitale, «l'eccesso di espressione», quasi che la forma e lo stile diventino un impedimento alla comprensione, una barriera:⁶

⁵ Per un accurato inquadramento del testo poetico pasoliniano nelle diverse dinamiche della ricezione di Picasso nell'Italia tra anni venti/trenta e cinquanta vd. S. TICCIATI, *L'errore di Picasso*, in «Paragone», 33-34-35, 2001, pp. 56-86; P. BUDILLON PUMA, *Come vennero accolte dagli italiani le due grandi mostre di Roma e Milano nel 1953*, in *Picasso in Italia*, Mazzotta, Milano 1990, pp. 181-194.

⁶ Vd. S. TICCIATI, *L'errore di Picasso* cit., pp. 78-83.

L'espressione che sul pelo affiora
del quadro, come da intimità viscerali,
infetta di bruciante disamore,

e ne squassa la squama di tonali
dolcezze, che, se resiste, e anzi
irrigidisce, è per materiali,

inebbrianti cagli. Ma tra i balzi
graffianti del pennello, la zona
di quasi prativa luce, gli sfarzi

dei disaccordi, ecco l'Espressione:
(Picasso, 58-67)

Ma se nel 1953, in «Botteghe oscure», Pasolini scriveva:⁷

che s'incolla alla cornea e al cuore,
irrichiesta, pura, cieca passione,

cieca manualità, impudico gonfiore
dei sensi, e, dei sensi, tersa gioia.
A nient'altro che a questo ateo furore

poteva, nella cadente Francia, Goya
cedere la sua violenza. Qui, a esprimersi,
sono puro cervello e pura foia.
(Picasso, 68-75)

nel 1957, al momento della pubblicazione in raccolta, la poesia mostra «varianti d'una disinvoltura straordinaria»⁸ – «tersa noia» e «sono pura angoscia e pura gioia»: la gioia dei sensi si tramuta in noia sensoriale, approdando – nel percorso dall'inadeguatezza tecnico-formale e di analisi al sentimento di usura e ottundimento dell'espressione, anche emotiva – a una noia puramente sensuale.

Alzando un poco il tiro, nel tentativo di ricostruire il tessuto semantico del termine «noia», si rintraccia, nel gioco della tramatura, il filo rosso più enigmatico e travestito dell'*aegritudo*, che, dalla primigenia ascendenza petrarchesca, ha ormai subito l'impronta della malinconia leopardiana; interse-

⁷ «Botteghe oscure», XII, 1953.

⁸ A. GIULIANI, *Le ceneri di Gramsci*, in «Il Verri», 4, 1957, poi in ID., *Immagini e maniere*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 93.

candosi con questa trama, tradizionalmente italiana, un ordito scopertamente straniero rivela gli altri referenti decisivi, e meno scolastici, *spleen* ed *ennui* baudelairiani e rimbaudiani. Il v. 75, prima lezione, è tutto impregnato di capacità intellettuale di costruire e creare una poetica, discutibile, certo, ma ricca, penetrante, demistificante, e nel contempo dell'eccitazione (sessuale), quasi animalesca, di frenetica brama; con «puro cervello e pura foia», Pasolini riesce a sintetizzare, in una coppia, l'intera serie, dalla passione all'ideologia, poiché si va dalla capacità razionale di liberare e rendere la coscienza chiara a se stessa, fino alla forza, alla violenza, espressa dal corpo, dalla estrema vitalità conoscitiva: si potrebbe dire che anima e corpo trovino la loro piena rappresentazione; entrambi, su due piani diversi, contribuiscono all'espressione e a inseguir «canoscenza». Giuliani, con molti altri recensori delle *Ceneri*, ha sottolineato il significativo passaggio da «foia» a «gioia», ove la forza, quasi animale, si perde, e rimane una gioia tutta interna all'atto artistico, personale, quasi solipsistica; per contro, è preferibile – a nostro parere – porre piuttosto l'accento sulla sostituzione di «cervello» con «angoscia», sostituzione che produce, in seconda lezione, la completa eliminazione della razionalità e della ragione, non borghesi, ma positive, e di conseguenza della capacità di intendere, dialetticamente, la realtà esterna – come già abbiamo avuto modo di riscontrare ampiamente, nel viaggio lungo le direttrici di quella che abbiamo definito «Ideologia della Passione».⁹

Forzando un poco le cose, si potrebbe porre proprio qui l'inizio dell'accusatoria contro Picasso, ben prima dell'accusa di lontananza dal popolo e, di conseguenza, di impossibilità di attingere alla sua autenticità. La ragione, non illuministica e non borghese, quindi, non matrigna, ma unico mezzo per interpretare e svelare le aporie del reale, viene negata a Picasso e, più largamente, a ogni movimento di avanguardia, non solo in prospettiva d'analisi storica, dal momento che essa non rimane semplice constatazione in calce a un lavoro critico, ma diventa, della poetica pasoliniana, uno degli assi portanti, al punto da determinare poi anche il futuro e fecondo dibattito con il Gruppo 63, anche se è bene non anticipare i tempi. Per esemplificare, anche nel tentativo di riordinare le annotazioni precedenti, è utile ricorrere a una dualità, a una contrapposizione: da un lato la ragione borghese e illuministica, negativa, perché ragione ridotta a strumentale razionalità, dall'altro la ragione dialettica, positiva, perché capitale mezzo per l'interpretazione e la

⁹ Cfr. E. RISSO, *Pier Paolo Pasolini, poeta in volgare illustre: l'Ideologia della Passione*, in «L'Immagine riflessa», N.S. IV, 1, 1995 e Id., *Gramsci in Pasolini e in Sanguineti: l'«Ideologia della Passione» contro il «Linguaggio dell'Ideologia»*, in «Poetiche», 2, 2016.

lotta all'omologazione, insomma, una ragione di passione e, talvolta, persino, una ragione di natura.

Per recuperare un referente prossimo, se non volessimo richiamarci a Lucrezio, potremmo pensare a Leopardi, non solamente per un vago clima, ma per la sua ragione (benigna o matrigna) e per la sua natura.

[14] [...] La ragione è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola. Voglio dire che un uomo tanto meno o tanto più difficilmente sarà grande quanto più sarà dominato dalla ragione: [...]: e noi siamo nel secolo della ragione: [...] [375] La ragione è nemica della natura, non già quella ragione primitiva di cui si serve l'uomo nello stato naturale, e di cui partecipano gli altri animali, parimenti liberi, e perciò necessariamente capaci di conoscere.¹⁰

E poiché fu tra le letture più frequenti e frequentate, non solo da Pasolini, ma da tutta la sua generazione, non si può dimenticare la ragione del Dostoevskij dei *Ricordi dal sottosuolo*,

[...] la ragione, signori, è una bella cosa, non se ne discute [...]. E sebbene la nostra vita, in tale manifestazione, risulti spesso essere molto misera cosa, ma è però sempre la vita, e non già solamente un'estrazione di radice quadrata.¹¹

In Pasolini, tutto è rivisitato, ridefinito, *naturaliter* mutato, per forza di tempi e di storia, appunto.

Le analisi, le osservazioni e i punti di vista appena registrati si concretizzano e si esplicano immediatamente nell'esegesi del quadro di Picasso: Pasolini, proprio per meglio determinare la dimensione di manifesto di poetica del componimento, fa agire direttamente il materiale artistico, costringendolo all'autodefinizione.

[...] paesaggi, persone

sono scheletri in cui corporeo appare
il loro perduto essere oggetti:
esprimerli è esprimerne il male.

[...] i fiori che s'incarnano

¹⁰ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri. I*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, pp. 17-19, 293.

¹¹ F. DOSTOEVSKIJ, *Ricordi dal sottosuolo*, Rizzoli, Milano 1988, p. 48.

a un feto o una seggiola e uno smalto

di toni che li incera nel composto
ingranaggio; le spiagge dove gongola
la gioia di un cadaverico agosto,

in cui l'inventare ha una mongola,
monumentale libertà che nulla costa,
una brutale libertà che il mondo

trasfigura per l'ignota forza
che ha il vizio, che ha la voluttà
dell'esibirsi: tutto porta

ad una calma furia di limpideità.

(Picasso, 76-79, 84-97)

L'autore, quasi redigendo un catalogo per il catalogo (della mostra)¹², definisce le qualità di Picasso, la sua ricchezza, non solo artistica, ma politica fino alla militanza:

Quanta gioia in questa furia di capire!
In questo esprimersi che rende
alla luce, come materia empirea,

la nostra confusione, che distende
in caste superfici i nostri affetti
offuscati! La chiarezza che ne accende

le forme interne, li fa nuovi oggetti,
veri oggetti, nè conta, anzi è coraggio,
benchè delirante, che si rifletta

in essi l'onta dell'uomo che appannaggio
fa dell'Uomo, l'onta dell'uomo più
recente, questo, questo che con saggio

calore guarda evidenziata salire su
nelle atroci lastre la figura

¹² Per il rapporto tra la poesia e il catalogo della mostra, a cura di Lionello Venturi, cfr. P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie. I*, Mondadori, Milano 2003, p. 1631.

di se stesso, la sua colpa, la sua

storia. Vede ridotte alla furia oscura
del sesso le esaltanti repressioni
della Chiesa, e dispogliata in pura

chiarezza d'arte la chiara ragione
liberale; vede celebrata
in riverberanti figurazioni

la decadenza della snervata
borghesia ancora avida nel miope
rimpianto e nel cinismo...

(Picasso, 98-121)

Una serie di cerchi concentrici, lungo i quali ci si muove per passi graduali e graduati, porta al nucleo del discorso, dove infatti l'aporia diviene errore, falsa e infeconda prospettiva:

Poi ecco, colmo, l'errore di Picasso:
esposto sopra le grandi superfici
che ne spalancano in pareti la bassa,

fittile idea, il puro capriccio,
arioso, di gigantesca e grassa
espressività. Egli – tra i nemici

della classe che specchia, il più crudele,
fin che restava dentro il tempo ch'essa
– nemico per furore e per babelica

anarchia, carie necessaria – esce
tra il popolo e dà in un tempo inesistente:
finto coi mezzi della vecchia stessa

sua fantasia. [...]

(Picasso, 128-140)

Anche in questo caso è di estrema utilità richiamare la primitiva lezione su «Botteghe oscure», «espanso sopra grandi superfici», in quanto contribuisce a innescare una prospettiva – guardandola con gli occhi dell'autore – eteronoma: questo scarto sta lì, all'inizio dell'esplicazione dell'«errore» di Picasso,

a ricordarci, senza ombra di dubbio, la fine di quest'innaturale espressività, di questo eccesso, in quanto deformazione, di espressionismo, nelle brutture del mercato, ossessivamente schiacciato tra la galleria e il museo. Pasolini, pur sentendo – quasi, per storia – il naturale legame tra il mercato, il museo, la galleria e tutti gli altri canali di distribuzione e organizzazione culturale, non arriverà né ai furenti propositi distruttivi dei futuristi, né all'attenta e progettata lotta al mercato e al museo propria delle neo-avanguardie, per le quali museo e mercato sono due facce della stessa medaglia.

Pasolini reagisce alla riduzione dell'arte a merce, così ben definita e sviscerata da Benjamin – ne *L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nei saggi su Baudelaire e in *Parco centrale* –,¹³ non costruendo programmaticamente la propria opera sull'aporia costitutiva del sistema capitalistico dell'arte come merce, ma iperproteggendo la poesia nel suo stato di Poesia con la P maiuscola, cerca di salvare la parola per salvare la carne. Egli consegna alla Poesia e al poetico (il cinema di poesia, il teatro di poesia), le qualità, la natura e il compito di sfuggire, nei limiti del possibile, al sistema della mercificazione, cercando di salvaguardarla, sì, ma caricandola del compito, in un certo senso realista, di fotografare e, soprattutto, analizzare, portando alla luce le armoniche nascoste, i demiurghi più velati, i motori più occulti, il reale come stato di cose presenti. Per Pasolini, poeticizzare, cioè rendere qualcosa poetico, dare una cittadinanza in versi a persone e cose, vuol dire, anche, foscolianamente (nell'accezione delle *Grazie*), porre una barriera contro la barbarie. Per fare questo, è necessario portare la poesia fuori dalla "poeticità della tradizione": questa è la battaglia profonda di Pasolini, che si concretizza nell'urgenza di un suo rinnovamento, in quanto componente dell'istituzione della Letteratura, per renderla uno strumento adatto a interpretare la realtà per coglierne l'autenticità.

A questo punto, l'accusa è al culmine, di modo che può uscire, prepotentemente, la carenza principale di Picasso:

[...] Ah, non è nel sentimento
del popolo questa sua spietata Pace,
quest'idillio di bianchi uranghi. Assente

¹³ Cfr. i saggi contenuti in «Studi Pasoliniani», 13, 2019: M.A. BAZZOCCHI, *Costellazione di Immagini: tracce di W. Benjamin in Pasolini*, tra *La Divina Mimesis* e *La rabbia*; E. FANTINI, *Pier Paolo Pasolini lettore di Walter Benjamin: un percorso tra carte e archivi*; L. MANNELLI, *La figura della mezzacosta: l'ultimo Pasolini tra simbolo e allegoria*; G.L. PICCONI, *Un nuovo soffio della storia: Benjamin e Poesia in forma di rosa*, D. LUGLIO, *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini due teorie del cinema a confronto*.

è da qui il popolo: il cui brusio tace
 in queste tele, in queste sale, quanto
 fuori esplode felice per le placide
 strade festive, in un comune canto
 [...] Ed è, l'errore,
 in questa assenza. La via d'uscita

verso l'eterno non è in quest'amore
 voluto e prematuro. Nel restare
 dentro l'inferno con marmorea

volontà di capirlo, è da cercare
 la salvezza. Una società
 designata a perdersi è fatale

che si perda: una persona mai.

(Picasso, 140-146, 153-161)

Ancora una volta ci soffermiamo su una significativa variante dell'edizione su rivista, «questa sua furente Pace»: la positività che «furente» contiene in sé, in quanto furia, ira, vitalità e, soprattutto, il suo mettere in gioco quale armonica sottesa il *topos* tradizionale, che percorre la letteratura, dal mondo classico al Medioevo, dal Medioevo alla contemporaneità, del folle come depositario di verità e demistificatore, viene cancellata; al suo posto, troviamo «spietata», che chiarisce e manifesta, per autodefinizione semantica, l'essere senza *pietas* ed esprime crudeltà, intransigente inflessibilità, e, *in primis*, come etimologicamente dimostrato, l'essere alieno da ogni residuo sentimento umano. Non a caso abbiamo incontrato questa trasformazione nel momento in cui la poesia ci svela, con incompleto sillogismo, la natura profonda di questo «errore».

L'«accusa» è così sfrondata di ogni pur minima idea positiva e condivisibile (perché da qui è escluso il popolo), e trova il suo compimento secco e inquisitorio: «Assente / è da qui il popolo: [...] / Ed è, l'errore, / in questa assenza».

La lontananza dal popolo, l'elitarismo intellettuale, la perfetta omologia alle strutture e alla situazione del capitale, la falsa coscienza gabbata per ipercoscienza sono i cardini attorno ai quali ruotano le accuse di Pasolini, che vede in questo il rischio di tutti i movimenti d'avanguardia; è sintomatico il destino critico del Futurismo – ma è chiaro che gli eventi storici del recentissimo passato con la loro tragicità avevano spinto un'intera generazione a fare scelte analoghe di radicale distacco e di critica profonda delle istanze delle avanguardie storiche. Per Pasolini andare verso il popolo, unirsi, in un certo senso, al popolo, diventarne parte, vuol dire anche ricomporre tutte

le contraddizioni. Per forzare un po' le cose, Picasso in pratica riuscirebbe ad avere, con i mezzi della sua arte, conoscenza della borghesia, ma non del popolo.

In questa teoria della lirica e dell'arte sono presenti, e non solamente *in nuce*, tutti i dati fondamentali e fondanti, l'insanabile iato sperimentalismo/avanguardia, e, usufruendo un poco di una lettura con il senno del poi, ci sentiamo autorizzati a trasportare pari pari, con pochi correttivi, le riserve e l'accusa da Picasso, eventualmente, fino alle neo-avanguardie, anche se quello sarà un altro mondo.

Il panorama si allarga fino a comprendere la contemporaneità e, privatone Picasso, Pasolini indica nello stato del folle, il privilegio del dono dell'esatta esegesi e della verità – insomma, ancora una volta per Pasolini, il folle potrebbe essere, piuttosto che Picasso, Andrej Rublëv.

[...] Muti

decenni, di un secolo ancor verde,
e bruciato dalla rabbia dell'azione
non trascinante ad altro che a disperdere

nel suo fuoco ogni luce di Passione.
Le ultime stanze gremisce la pura
paura espressa in cristalline zone

d'infantile e senile cinismo: scura
e abbagliata l'Europa vi proietta
i suoi interni paesaggi. È matura

qui, se più trasparente vi si specchia,
la luce della tempesta; i carnami
di Buchenwald, la periferia infetta

delle città incendiate, i cupi camions
delle caserme dei fascismi,
[...] testimonianza che dei doloranti

nostri anni può la vergogna
esprimere il pudore, tramandare
l'angoscia l'allegrezza: che bisogna
essere folli per essere chiari

(Picasso, 167-181, 185-189)

3. *L'espressionismo sperimentale*

Per tentare di gettar luce su quello che, pur con la forza dei versi, può ancora rimanere celato nei meandri oscuri della creazione letteraria, è indispensabile fare riferimento ai saggi letterari che corrono paralleli alla poesia, da Pascoli a *Osservazioni sull'evoluzione del Novecento*, da *La confusione degli stili* a *La posizione* e, soprattutto, a *Il neo-sperimentalismo* e *La libertà stilistica*¹⁴; infatti, dopo aver sezionato le tendenze neo-sperimentali in Italia (con *Il neo-sperimentalismo*), Pasolini ritorna sull'argomento, con *La libertà stilistica*, per fare il punto della situazione e sbrogliare l'intricata matassa dello "stile".

Il neo-sperimentalismo non è dunque che una denominazione utile a definire un tipo dello sperimentare: nella fattispecie quello che [...] ci sembra appartenere a questi ultimi dieci anni di storia della letteratura, e tuttora in atto. [...] Nello «sperimentare» dunque, che riconosciamo nostro (a differenziarci dall'attuale neo-sperimentalismo), persiste un momento contraddittorio o negativo: [...]. Ma vi incide anche un momento positivo, ossia l'identificazione dello sperimentare con l'inventare: [...] Anche lo stile è una forma di possesso, o, come usa dire la terminologia marxista, un privilegio, con la tipica mancanza di coscienza del fatto che caratterizza ogni possesso o privilegio materiale acquisito per appartenenza a una classe dominante. [...] Lo spirito filologico che ci deriva dalla lezione continuiana, [...] era una poetica esigenza di chiarezza scientifica, una illogica e inquieta presunzione di logicità: [...] Questo stesso spirito filologico presiede dunque anche all'atteggiamento politico, [...] che non può accettare nessuna forma storica e pratica di ideologia. [...] Non per nulla, sul Croce amato e odiato, sul Gobetti, su qualsiasi altro, domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci: quel Gramsci «carcerato», tanto più libero quanto più segregato dal mondo, fuori dal mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a puro ed eroico pensiero.¹⁵

Nonostante il non «avere scelto» e fatte salve tutte le cautele verso la definizione di neo-sperimentale, Pasolini, tra le righe, o meglio, tra Ferretti e Leonetti, definisce il proprio sperimentare: ché poi, per forza di tempi, di «questi ultimi dieci anni», anch'egli è uno dei tanti «neo-sperimentali»: con questa formula, intendiamo dire che per rinnovare e rendere autentica la Poesia, per dare alla parola lo spessore della carne, per far parlare il corpo è necessario un incessante sperimentalismo, per questo anche Pasolini, alla sua

¹⁴ P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960.

¹⁵ P.P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, in *Passione e ideologia*, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 1985, pp. 419-420, 421-426.

maniera, si fa “neo-sperimentale”. Come abbiamo fatto per Picasso, è anche guardando alle varianti, prodotto della collazione tra poesie stravaganti e quelle pubblicate nelle *Ceneri*, che, *in primis*, si verifica come, se il *labor limae* petrarchesco è «il fuoco che affina», va verso l'alto, rade il prosaico, Pasolini, buon dantista-continiano, per contro, abbandona il fuoco apollineo, l'aulico, e sceglie il quotidiano, il colloquiale, abbassando il tono, e insieme corrobora l'acuto e laborioso lavoro sugli endecasillabi, ipometrici o ipermetrici, con un sapientissimo uso della rima elusa, dove il linguaggio pluringuistico, nell'accezione continiana del termine funge da quinta di teatro.

Osservando accuratamente la natura e la forma di questo *pastiche* pasoliniano, si rintraccia un certo espressionismo: l'espressionismo, non essendo solo, in questo particolare caso, figlio dell'ironia e del grottesco, è parente, talvolta stretto, del manierismo, nell'accezione tecnica del termine, ed è così che Pasolini, seguendo in parte persino i consigli critici, lavora a smussare, a riassetare, a limare proprio le sporgenze più estreme, a colmare proprio i salti più arditi, al vaglio dei quali, però, sempre e comunque, tutto il materiale, alla fine del ciclo, quasi purificato, diventa Poesia, appunto secondo le nuove declinazioni di Poetico, oltre il Novecentismo. Ma l'espressionismo rimane comunque legato allo sperimentalismo, sul quale è, d'altronde, necessaria un'ulteriore precisazione. Ci si può orientare nella “categorizzazione” pasoliniana, non sempre immediata (si vedano *Il neo-sperimentalismo* e *La libertà stilistica*, assai ricchi di “ossimori” concettuali), servendosi ad esempio di un autore che in quegli anni diviene sanguinoso terreno di scontro tra le diverse tendenze critiche, e cioè Pascoli – il Pascoli verso la riforma o quello verso la rivoluzione, verso il Novecento o dentro il Novecento, quello della “rivoluzione inconsapevole” o quello piccolo-borghese in vita e in arte. In un celebre articolo apparso su «Officina», Pasolini scrive che in Pascoli «coesistono [...] una forza irrazionale che lo costringe alla fissità statica e una forza intenzionale che lo porta alle tendenze stilistiche più disparate [...] all'antipatia riscossa dal Pascoli, a causa della sua immobilità e uniformità umana, corrisponde una più che complementare simpatia derivante dal suo sperimentalismo e dalla sua appassionata velleità di ricercatore».¹⁶ Dopo una puntuale analisi letteraria sugli influssi di Pascoli sulle diverse tendenze del Novecento, Pasolini continua: «Nel Pascoli quell'allargamento linguistico è sempre in funzione della vita intima e poetica dell'io, e, quindi, della lingua letteraria, nel suo momento centralistico e in definitiva ancora tradizionale».¹⁷

¹⁶ *Idem*, p. 233-234.

¹⁷ *Idem*, p. 235 e 238.

Pasolini sceglie Pascoli come una sorta di «controfigura» – per dirla con Bazzocchi e Raimondi – «una possibilità incompiuta da mettere a confronto con il proprio destino»:¹⁸ e vedremo questo pascolismo, inteso come incessante sperimentalismo, anche anni dopo nell'utilizzazione, per esempio, del verso lungo in *Trasumanar e organizzar* (dopo le terzine dantesco-pascoliane delle *Ceneri*), forse la dimostrazione di un'attenzione alle tecniche dell'avanguardia quando esse sono ormai normalizzate, oppure, e forse meglio, appunto, il bisogno di muoversi per continuare a modo suo a cogliere, con il corpo, la complessità del reale, sempre più difficile da rilevare perché nascosta e tortuosa. Per questo, possiamo parlare per Pasolini di «sperimentalismo archeologico», senza nessuna ombra di giudizio negativo, o più opportunamente di sperimentalismo della riscoperta o dell'invenzione come ricerca, e cioè la capacità di recuperare ciò che riaffiora e ritorna alla luce ma deve essere colto nelle sue dimensioni essenziali; dobbiamo evidenziare semplicemente l'uso del reperto, qui, nel caso particolare, la citazione (parola, sintagma, sintassi, moduli stilistici, metrica, tecniche), oppure, mettere l'accento sull'inserimento in un nuovo contesto del già usato, innovandolo così per forza di cose, di «sperimentalismo della tradizione», tradizione che non appena viene utilizzata viene completamente messa in crisi, insomma, per dirla con le parole di Pasolini stesso, di *Poesie mondane* in *Poesia in forma di rosa*, sono una forza del passato.

Facendo ancora un passo, per tentare di unire sperimentalismo ed espressionismo, si ha, per magica algebrizzazione, l'«espressionismo sperimentale», formula – a parer nostro – riassuntiva dell'atteggiamento operativo pasoliniano, nel quale la forza di espressione plurilinguistica diventa, per l'azione declinante dello sperimentalismo, forza di scrittura, tutta contenuta nella capacità di far emergere, senza veli, la contraddizione e nella continua ricerca della provocazione, quest'ultima intesa come affermazione di ciò che nella sua contemporaneità costituiva il non-detto (indicibile proprio, e banalmente, in quanto nessuno trovava il coraggio di pronunciarlo). La forza di scrittura è quindi la volontà di dire – dal punto di vista autoriale – la verità – siamo nello spazio foucaultiano dell'etica della verità.¹⁹ Il pensiero s'insedia nei comportamenti, la parola è carne, conferendo senso all'agire. Così, non solo,

¹⁸ P.P. PASOLINI, *Antologia della lirica pascoliana*, a cura e con introduzione di M.A. Bazzocchi e E. Raimondi, Einaudi, Torino 1993, p. xxv.

¹⁹ Vd. M. FOUCAULT, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli, Roma 1996; non potendo affrontare esaustivamente la questione, rimandiamo a M.A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017.

per Pasolini, si decifra il mondo, ma entrano in gioco tutte le forze e i processi di trasformazione, che si fa anche autotrasformazione.

4. *Il realismo, la verità della poesia.*

In Pasolini ci sarà sempre un atteggiamento radicale di opposizione al sistema, inteso come messa in discussione dell'istituto tradizionale della Letteratura, per rinnovare però, attraverso uno sperimentalismo quasi furioso, anche nel rapporto tra i generi, la Poesia, che, intesa in un senso già pasolinianamente determinato, si rende quasi tangente, in quanto erede, contraddittoriamente, a quello foscoliano: in pratica, Pasolini si propone di far saltare l'istituzione Letteratura per salvare la Parola che è Poesia, in quanto assoluta portatrice di Verità. In relazione a questo fondamentale atteggiamento, egli definisce la propria auto-rappresentazione di intellettuale:

Mutò la materia di un decennio d'oscura
vocazione, se mi spesi a far chiaro ciò
che più pareva essere ideale figura

a una ideale generazione;
in ogni pagina, in ogni riga
che scrivevo, nell'esilio di Rebibbia,

c'era quel fervore, quella presunzione,
quella gratitudine. Nuovo
nella mia nuova condizione

di vecchio lavoro e di vecchia miseria,
i pochi amici che venivano
da me, nella mattine o nelle sere

dimenticate sul Penitenziario,
mi videro dentro una luce viva:
mite, violento rivoluzionario
nel cuore e nella lingua. Un uomo fioriva.

(*Il pianto della scavatrice*, 223-238)

I tratti, seppure un po' variati, avendo sottoposto l'impegno a una critica aspra e dura, sono quelli tradizionali del *maître à penser*, in definitiva, quelli del "compagno di strada", e con ragione; Pasolini gioca, più o meno consapevolmente, tra una dimensione di disorganicità e una di organicità, nell'accezione

più profonda e articolata del termine gramsciano, infatti, da un lato, non partecipa direttamente alla vita del PCI, dall'altro crea le condizioni, insieme ad altri, perché di alcune cose si possa finalmente discutere. Se dicessimo, con Goldmann, che si è sempre organici a un gruppo sociale fondamentale, dal quale si è ricevuto delega e mandato, quasi inconfessatamente, se non inconsciamente, per forza di scrittura, appunto, con tutte le sue contraddizioni, dovremmo fare però un passo oltre; infatti, per determinare, almeno a grandi linee, il gruppo sociale che si fa referente principale di Pasolini, è al suo linguaggio, nell'accezione più vasta del termine, che bisogna principalmente fare ricorso. L'"espressionismo sperimentale" pasoliniano, prodotto da un sincretismo fondato per la maggior parte su Marx, Gramsci e su un certo cristianesimo militante delle origini, è la miglior dimostrazione e il miglior terreno d'analisi e di verifica di questo gruppo sociale che andiamo ricercando, il quale, con una certa approssimazione e sintesi, si potrebbe far coincidere, aldilà di ogni tradimento di classe, da un lato con i cattolici comunisti e con il cristianesimo di base e dall'altro con una borghesia progressista, che scopre non solo e non tanto il PCI quanto la situazione concreta del proletariato, nel diventare, spesso e volentieri, essa stessa "dipendente salariato"; ed è perfino marginale, da un certo punto di vista, che i fatti concreti e materiali, insomma, la biografia politica di Pasolini, confermino quest'appartenenza e, quindi, questo mandato, o delega, perché siamo giunti, essendo partiti da una definizione del linguaggio – in senso complesso e completo –, ben oltre la sfera delle intenzioni coscienti dell'autore. Ma anche qui è necessaria un'ulteriore puntualizzazione; Pasolini sceglie di andare sempre oltre nella provocazione, nel senso di cercare di svelare il reale più chiaramente (per esempio nel '68 *Il PCI ai giovani!!* era una decisa presa di posizione a favore dei poliziotti, e non solo questo), di farlo emergere con il dibattito per farne esplodere le contraddizioni, questo fa sì che ai pochi momenti di consenso seguano sempre critiche, più o meno puntuali (vedere il dibattito sul divorzio), che lo rendono un solitario, un uomo estremamente solo, un corsaro luterano.

Gruppo sociale vuol dire, mutando il punto d'osservazione, il lettore: così, con un piccolo passo avanti, cominciamo anche a rintracciare il destinatario privilegiato dell'opera pasoliniana, che, essendo, qui, nello specifico, opera di poesia, è, nella maggior parte dei casi, di quel gruppo sociale il rappresentante intellettuale, talvolta poeta egli stesso, se non in atto, almeno in potenza.

È necessario, proprio per l'importanza rivestita nell'intera produzione pasoliniana, dare voce a tutti gli elementi, consentendo loro di ordinarsi nell'annosa questione del realismo, la domanda fondamentale del quale è "cos'è l'uomo?"; è da qui che parte un lungo viaggio tra analisi, diagnosi e *querelle*, tutto incentrato sulla *condition humaine*, soggettiva e sociale. Il realismo,

pasolinianamente inteso e declinato – per quanto è possibile, estrapolando dai testi produrre una concezione coerente e ben strutturata, essendo legato a filo doppio con l’“espressionismo sperimentale” –, si avvicina, volendo esemplificare, più al concetto auerbachiano, fondato sulla teoria dei livelli stilistici, con lo sguardo fisso alla “figura” e alla “concezione figurale” della realtà, che alla categoria lukácsiana, dal primigenio concetto di realismo, sino all’elaborazione del cosiddetto “realismo critico”: dunque, come ogni buona idea costantemente determinata dalla riproduzione mimetica di realismo, dal *Decameron* in poi, anche il realismo pasoliniano è un realismo costantemente determinato dal naturalismo ed è definibile – a parer nostro – come realismo della verisismiglianza o, laddove esso è più ardito, per dirla con Dostoevskij, «realismo fantastico»²⁰, anche per la capacità e la volontà di invenzione e di ricerca. Per Pasolini il realismo deve essere il frutto maturo di una lingua e di un linguaggio in grado di dire, sempre, a qualunque costo, anche quello della vita, la Verità. E non è citato a caso Auerbach, che, con la sua riflessione nelle pagine di *Mimesis*²¹ sulla lotta tra la mescolanza degli stili del mondo cristiano e la ferrea regola classica dei livelli stilistici, ci mostra come sia il cristianesimo ad aprire la strada a una rappresentazione problematica e complessa, e quindi “realistica”, del quotidiano e degli strati più umili e subalterni; infatti, è proprio da qui che prende le mosse Pasolini con il suo discorso sulla verità, con una parola, forse, a suo modo – ci sia concesso l’aggettivo e il paragone – cristologica, di un Cristo che è Gesù ma anche di un povero cristo che è Stracci o «il povero Zucchetto».

Ogniqualevolta Pasolini s’impadronisce di qualche elemento, dal concetto alla citazione linguistica, lo ingloba e lo trasforma, facendone una personalissima interpretazione che spesso è sicuramente una mislettura al limite del fraintendimento (calcolato e previsto), proprio per arrivare a pronunciare, dal suo punto di vista, una parola di verità. È questo il suo modo di gettare in faccia ai contemporanei non solo il conflitto delle contraddizioni ma lo scandalo dell’esplosione delle contraddizioni.

²⁰ F. DOSTOEVSKIJ, *Romanzi brevi*, Mondadori, Milano 1990, p. v.

²¹ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. I*, Einaudi, Torino 1956, pp. 31-86.

Giorgio Patrizi

QUALE MONDO PER GENNARIELLO? LA PERIFERIA SECONDO PASOLINI

Riassunto: Nel mito della periferia, nel pensiero di Pasolini colto nell'ampio arco della sua esperienza creativa e ideologica, si colloca la dimensione dell'alterità come condizione salvifica che si sottrae al Modello unificante della cultura del capitalismo avanzato, per riproporre le esperienze di un vissuto che segue altri modelli. Dalla cultura contadina a quella del terzo mondo, si snoda la vicenda di una ricerca di autenticità, che mette a confronto – come nel grande esperimento dell'incompiuto romanzo *Petrolio* – le aspirazioni di una borghesia alla ricerca ossessiva della propria identità e la corruzione dei valori che avevano ispirato le masse sottoproletarie, ridotti ora a luoghi comuni del consumismo di massa.

Parole chiave: Progresso, Altro, Corpo, Modello, Borghesia, Proletariato.

Abstract: In the myth of the periphery, in Pasolini's thought captured in the broad arc of his creative and ideological experience, there is the dimension of otherness as a salvific condition that eludes the unifying model of the culture of advanced capitalism, in order to re-propose the experiences of a life that follows other models. From the peasant culture to that of the Third World, the story of a search for authenticity unfolds, which confronts – as in the great experiment of the unfinished novel *Petrolio* – the aspirations of a bourgeoisie in obsessive search of its own identity and the corruption of the values that had inspired the sub-proletarian masses, now reduced to the commonplaces of mass consumerism.

Keywords: Progress, Other, Body, Model, Bourgeoisie, Proletariat.

La periferia è, secondo Pasolini, per definizione, per scelta ideologica ed estetica, l'universo che accoglie il mondo dei "dissociati", secondo quell'ampia tipologia che Pasolini indica continuamente nelle sue opere e che disegna un mondo antagonista variegato e complesso. È il mondo che comprende i contadini di un tempo, portatori di una cultura dell'origine e dell'autentico che il mondo borghese minaccia di cancellare. Secondo la lettura di Pasolini, gli operai, i

sotto proletari ma anche i giovani del terzo mondo, gli “Ali dagli occhi azzurri” (come si intitola un profetico poema di Pasolini), che verranno in Europa per salvare dal degrado e dalla decadenza il vecchio continente, bloccato nella sua cultura di valori autoritari e repressivi. È in questa tormentata, profetica narrazione di immigrazioni in parte devastanti ma salvifiche, che Pasolini raccoglie gli umori che colorano, attraverso i decenni, la sua ricerca di quell’orizzonte antagonista, dove si possa collocare l’aspettativa per un’altra umanità, diversa, sottratta alle spire del potere e dello sfruttamento. Derivati da questi umori, le voci, le storie che raccontano di questo mondo e della incessante tensione che lo anima, si incrociano nella sperimentazione i diversi linguaggi capaci di rappresentare adeguatamente lo spessore culturale, ideologico e sentimentale di questo universo in cui confluiscono tanti motivi della vicenda pasoliniana.

È *Petrolio* – il massiccio scartafaccio che vede la luce postumo, nel 1998, per le cure filologiche di Aurelio Roncaglia – a ribadire la centralità nel percorso dello scrittore di questa scrittura densissima e magmatica. È la testimonianza di una fase estrema della ricerca di una narrazione/rappresentazione che scaturisca da uno sguardo complesso sulla realtà contemporanea.

Nella parte più visionaria di *Petrolio*, Pasolini costruisce una complessa macchina allegorica. In 30 paragrafi si racconta la “visione” di un giovane “eroe” di borgata, che possiamo seguire per un lungo cammino che lo porta ad attraversare un angolo specifico della Roma periferica.

Scriva Pasolini: «la scena introduce, attraverso lo stile, il materiale della luce, Una scena reale: ed esattamente l’incrocio di via Casilina con via Torpignattara, in via Torpignattara stessa con le prime sue 20 trasversale. A destra e sinistra in direzione di via Tuscolana».¹

Ma il realismo di questa prima delimitazione spaziale è subito contrastato dalle specificazioni scenotecniche, che illustrano la natura finzionale dello spazio e delle sue attribuzioni: «in questo primo paragrafo della V sezione si vede il totale della scena. Questa è di metallo leggero, a cui si accompagnano altri materiali trasparenti e infrangibili, ma non mancano anche altre materie, presumibilmente cristallo, alabastro, forse anche plastica. Ma per quanto dure e rigide tutte queste materie sono trasparenti. La scena è di conseguenza luminosa... la scena della Visione è regolarmente divisa in una serie coordinata di sotto-scene, gironi, ognuna delle quali ha una tinta diversa».²

In questa scena così predisposta, tra denominazione realistica e invenzione scenica, i personaggi si muovono come protagonisti della celebrazione di

¹ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 323.

² Ivi.

un mistero; a studiarne i movimenti è Carlo, qui osservatore/regista di una lunga e lenta “carrellata” all’indietro.

La narrazione di queste azioni/visioni pone in gioco un rapporto che è insieme psicologico e letterario. Lo scrittore mette in scena lo sdoppiamento che, nella prospettiva che intende proporre, ben rappresenta la dialettica narrare-vedere, la possibilità di raccontare il mito come infrazione dei processi ideologici. Quelli attraverso cui la borghesia intende mistificare il proprio rapporto con le classi subalterni: i giovani che fanno ala alla passeggiata del protagonista, sono icone di un giovanilismo iniquo, imbruttito senza rimedio del vizio, appaiono tutti devastati da una inusitata bruttezza.

Questi giovani brutti e cattivi sono i protagonisti, vittime di quella mutazione antropologica che il narratore dei ragazzi di vita degli anni 50 ha individuato nelle trasformazioni delle periferie, e non solo nelle città italiane; il fenomeno riguarda tutto il mondo che appare marginale rispetto al centro autoritario, un mondo che non riesce più a comunicare: a segnalare quelle aperture sull’“Assoluto” che, all’inizio di *Petrolio*, sembrava ancora avere il privilegio di possedere.

In questo senso va inteso il violento rito sessuale chi si compie nel grande prato periferico, in zona Tiburtina: è qui che Carlo svela la propria aspirazione a divenire vittima sacrificale, proprio attraverso l’offerta sessuale di sé, per un popolo di ingenui e indifesi borgatari: «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».³ La vitalità imperiosa dei giovani della periferia si è ormai trasformata nella meschina sudditanza ai modelli, che presiedono all’esistenza e alla identità nel sistema capitalista.

Ma Pasolini scrive significativamente, al singolare, “il Modello”. A proposito del personaggio emblematico di questa società abbruttita, scrive: «In questo individuo in cui non c’è altro Elemento di vita che la bruttezza e la ripugnanza, è un Modello».⁴

Secondo lo scrittore due sono gli atteggiamenti, tipici dei giovani che si dedicano all’imitazione del modello: «l’atteggiamento beato di chi ha realizzato pienamente un proprio sogno. Egli si è compiutamente redento: è in pace con la società a cui esibisce la propria approssimazione ad un modello sociale che egli considera pressoché perfetto. Ma la sicurezza di tale perfezione quasi raggiunta, si rovescia in aggressività»: la totale adesione all’autorità diviene, insomma, dimostrazione di violenza verso le minoranze che tale adesione per un verso o per l’altro finiscono per accettare. «Il secondo atteggiamento che

³ P.P. PASOLINI, *Petrolio* cit., p. 202.

⁴ *Ibid.*, p. 323

deriva dalla approssimazione al modello, è il silenzio. Ora la parola è divenuta una parola di pura presenza fisica e mimica... Espressione evoluta al modo di essere del corpo o modo di essere derivato da un modello indiscutibile, la cui imitazione di per sé è già tutto».

Per mettere in scena la complessa allegoria di *Petrolio*, con l'intento di raccontare un tratto fondamentale di una storia d'Italia, che arriva ad insabbiarsi nelle oscure vicende della contemporaneità, Pasolini non poteva accontentarsi delle scritture già sperimentate e collaudate nei decenni del proprio cammino attraverso il paese in mutamento. Doveva inventare, sperimentare una modalità nuova di costruire la forma romanzo, saggiare sistemi più complessi, di articolazione del linguaggio, della narrazione, della rappresentazione dell'universo di cui era difficile dire una parola di autenticità, di verità. A Pasolini serviva un modello di romanzo da lui mai praticato in precedenza, capace di nutrirsi, di inquinarsi delle molteplicità di scritture e di voci raccolte nel mondo contemporaneo. Andando con ciò, al cuore della sperimentazione tipica della più vitale letteratura del Novecento, se in questo secolo il romanzo ha rivelato il proprio destino di continuare a dissolversi in una eterogeneità radicale, è conseguente che tenti l'aggressiva prerogativa di frantumare l'immagine di universi variamente totalizzanti. In questo senso *Petrolio* mostra la propria natura nel genere dei paradossi e delle contraddizioni, delle costruzioni e delle dissipazioni.

Pasolini esibisce costantemente la sua natura "apocalittica". L'accentuazione di una visione pessimistica della storia, che si collega strettamente alle vicende del mondo contadino prestorico come modello. In opposizione alla creazione di un "Centro consumistico mondiale". Al mondo contadino invece si collegano anche le culture del Terzo Mondo, a cui «le culture contadine italiane sono profondamente analoghe».

È quella che, a partire da queste riflessioni è stata definita come la grande "mutazione antropologica": quella perdita di relazioni umane che si manifesta, per prima cosa, nella perdita della felicità. Così nelle pagine di *Le lettere luterane*, che crescono proprio attorno a questo grande tema.

Nel "trattatello pedagogico", *Lettera a Gennariello*, pubblicata a puntate tra il marzo e il giugno 1975 sul «Corriere della sera» e poi riproposta nelle *Lettere*, (Garzanti 1976) si rappresenta quella dialettica tra "sviluppo" e "progresso", che è al centro del ritratto dell'Italia contemporanea.⁵ Una testimonianza fervida della "pedagogia vitalistica" di cui scrive Enzo Golino.⁶

⁵ Cfr. D. CARMOSINO, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Donzelli, Roma 2009, pp. 29-30.

⁶ Cfr. E. GOLINO, *Tra lucciole e Palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*, Sellerio, Palermo 1995.

Scrivendo Pasolini: «preferisco la povertà dei napoletani al benessere della repubblica italiana, preferisco l'ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana, preferisco le scenette, sia pure un po' naturalistiche, cui si può ancora assistere nei bassi napoletani alle scenette della televisione della repubblica italiana. Coi napoletani mi sento in estrema confidenza, perché siamo costretti a capirci a vicenda. Coi napoletani non ho ritegno fisico, perché essi, innocentemente, non ce l'hanno con me. Coi napoletani posso presumere di poter insegnare qualcosa perché essi sanno che la loro attenzione è un favore che essi mi fanno. Lo scambio di sapere è dunque assolutamente naturale. 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».⁷

La riflessione su Napoli e sull'approccio esistenziale dei giovani si articola in una prospettiva importante, con un'apertura del discorso ai temi del terzo mondo. Qui troviamo dei nessi su cui occorre riflettere.

Il Sud d'Italia, come il sottoproletariato urbano di Roma partecipano d'una atmosfera di allegria, di buon umore, di vitalità. Napoletani, borgatari romani, inducono in questi è riposta una specie di nobile e ingenua allegria. Non si tratta però del tradizionale *topos* della *joie de vivre* dei popoli mediterranei: il discorso si chiarifica nell'esempio del "cascherino" romano, o garzone del fornaio: «una volta il fornarino o cascherino – come lo chiamano qui a Roma – era sempre, eternamente allegro», osserva Pasolini, «di un'allegria vera, che gli sprizzava dagli occhi questa condizione contadina sottoproletaria sapeva esprimere, nelle persone che la vivevano, una certa felicità "reale"». Quel che Pasolini chiama "allegria" o "buon umore", però, sembrerebbe piuttosto un'armonia interiore che nasce da una coerenza, da una sintonia, da una connaturalità col proprio *habitat*. E infatti, proseguendo nel ragionamento: «Oggi questa felicità – con lo Sviluppo – è andata perduta [...]. Una delle caratteristiche principali di questa uguaglianza è la tristezza: l'allegria è sempre esagerata, ostentata, aggressiva, offensiva. La tristezza fisica di cui parlo è profondamente nevrotica. Essa dipende da una frustrazione sociale. Ora che il modello sociale da realizzare non è più quello della propria classe, ma imposto dal potere; molti non sono appunto in grado di realizzarlo. Non si tratta dunque dello stereotipo del meridionale sempre allegro e incline al canto – "niente straromanticismo vitalistico e provinciale –, semmai è l'attestazione della sconfitta di una povertà felice, intesa come valore oppositivo al modello

⁷ P.P. PASOLINI, *Lettera a Gennariello*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 552.

consumistico e al tempo stesso esito dell'irriducibilità a esso: tutti caratteri ascrivibili alla categoria filosofica – storicamente antipositivista dunque anti-borghese – dell'“autenticità”. Il termine è ricorrente in Pasolini che arriverà a stabilire una precisa corrispondenza: il dialetto è il popolo e il popolo è autenticità. In queste dimensioni e solo in esse, è possibile ritrovare, secondo lo scrittore, i valori dell'“autentico”, dell'“essenziale”. Con l'intreccio di valori e di prospettive che è poi tipico della realtà, quotidianamente osservata: perché, riflette Pasolini, «la realtà non si divide, da una parte [nella società conformistica] che segue l'evolversi del capitalismo, e nell'altra parte, in coloro che si oppongono a questo attraverso la lotta di classe: la realtà comprende e integra tutte e due queste parti, perché la realtà, lei, non è manichea, non conosce soluzioni di continuità».⁸

⁸ P.P. PASOLINI, *Petrolio* cit., p. 396.

Letizia Bindi

PICCOLE PATRIE, BORGATE E ALTRI 'MONDI DI VITA'
IN PIER PAOLO PASOLINI

Riassunto: Il saggio circoscrive alcuni aspetti della produzione letteraria, poetica e intellettuale di Pasolini con particolare riferimento alle nozioni di 'piccola patria', alle relazioni letterarie e antropologiche tra lingua e dialetto, al senso di appartenenza ai luoghi e alla critica 'terzomondista' e attenta alle culture e comunità subalterne.

Parole chiave: Piccola patria, Poesia in dialetto, Critica post-coloniale, Culture subalterne, Antropologia culturale.

Abstract: The paper approaches some aspects of Pasolini's literary, poetic and intellectual production with particular reference to the notions of 'small homeland', to the literary and anthropological relationships between language and dialect, sense of belonging to places and 'Third World' criticism with a special attention to subaltern cultures and communities.

Keywords: Piccola patria, Dialect poetry, Post-colonial criticism, Subaltern cultures, Cultural anthropology.

La prossimità di Pasolini ai temi e ai concetti dell'antropologia è stata costante, sia implicitamente nella prima fase della sua produzione poetica dialettale e del suo impegno politico per la difesa della 'piccola patria' friulana come forma di resistenza all'acculturazione, come ebbe poi a specificare negli anni Settanta riprendendo i temi dell'uso del dialetto nei suoi film e nei suoi romanzi di vita.¹ Si intrecciò successivamente con la critica marxista e soprattutto gramsciana alle subalternità culturali tra borghesia e sottoproletariato urbano e nella riflessione sulle culture popolari come antagoniste alla

¹ P.P. PASOLINI, *La meglio gioventù. Nuova edizione*, Garzanti, Milano 1973. Si legge in particolare in questo lavoro: «Oggi il dialetto è un mezzo per opporsi all'acculturazione. Sarà, come sempre, una battaglia perduta». Cfr. G. BURATTI, «Pasolini: dialetto rivoluzionario e minoranze linguistiche», in *«L'impegno»*, XIV, 3, dicembre 1994.

«mutazione antropologica» omologante del consumismo capitalista.² Negli *Scritti corsari* Pasolini scrive, a proposito della sua curiosità verso i temi e le domande dell'antropologia, di aver «aggiunto alla [sua] esperienza esistenziale, anche degli interessi specifici: cioè linguistici, per esempio. Ma anche etnologici e antropologici. Non ne ho un'informazione specifica, ma ne ho la conoscenza che deriva da un profondo interesse».³

L'incontro con il Terzo Mondo e i migranti che iniziavano ad affacciarsi nelle grandi aree metropolitane e i che premevano nei porti occidentali per accedere alla idealizzata ricchezza occidentale da cui erano stati schiacciati ne determinò, se possibile, una radicalizzazione ulteriore nella sua riflessione degli anni Settanta, intrecciandosi alle frequentazioni con l'antropologia francese, lo strutturalismo e la critica anti-coloniale levi-straussiana di *Tristi Tropici* e oltre. Si articolerà, inoltre, nella critica alle forme di mercificazione e reificazione delle persone e dei «mondi di vita» – si direbbe con Wittgenstein⁴ – operate dalla «società dello spettacolo»⁵ e dalla omologazione operata dai media generalisti e dalle regole di mercato.

È impegnativo ripercorrere compiutamente il complesso itinerario demotno-antropologico della riflessione pasoliniana, con le sue intuizioni folgoranti, le sue posizioni militanti, certi suoi 'essenzialismi'. Alcuni studiosi hanno tentato una riflessione articolata e compiuta sia partendo dal mondo dell'antropologia che da quello della critica letteraria e cinematografica. Ne risulta un quadro complesso che qui si cerca solo di ripercorrere criticamente, provando a darne alcune chiavi possibili di lettura e approfondimento.

Poetiche locali

*Fontana di aga dal me país.
A no è aga pì fre-scia che tal me país. Fontana di rustic amòur⁶*

La poetica regionalista e dialettale in Pasolini fu in primo luogo impegno per la difesa della specificità culturale di un mondo espressivo e di senso che fu

² P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

³ Ivi, p. 60.

⁴ A.M. SOBRERO, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, CISU, Roma 2015.

⁵ G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Buchet Chastel, Paris 1967.

⁶ P.P. PASOLINI, *Poesie a Casarsa (1941-43)*, in P.P. PASOLINI, *Bestemmia*, Garzanti, Milano 1993, vol.1 (Dedica – Fontana d'acqua del mio paese. / Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. / Fontana di rustico amore).

quello, dapprima, della sua «lingua madre», il friulano, nel quale già poco più che ventenne egli esercitò le sue capacità poetiche, ma anche la sua riflessione critico-letteraria e la sua militanza contro i riduzionismi e l'omologazione di una lingua letteraria incapace di salvare le specificità e le profondità espressive dei dialetti. Una lingua madre, tuttavia, recuperata, come slancio emotivo e al tempo stesso come consapevole atto letterario, sollecitata al principio da una impressione uditiva che contiene al suo interno tutte le suggestioni della relazione al mondo contadino e popolare che si dipaneranno successivamente e in modo ben più articolato nella sua produzione letteraria, critica e cinematografica. Prendendo a spunto le riflessioni sulla relazione tra nazionalismo e localismo sviluppate da Stefano Cavazza⁷ in merito all'apporto delle culture politiche delle località e il loro contributo simbolico, si deve intendere la battaglia pasoliniana per la «lenga furlana» fu anche e soprattutto forma di resistenza anti-conformista e anti-fascista, testimonianza politica di una diversità, di lui giovane maestro lontano dagli standard dell'educazione di regime e presto invisibile per ragioni al contempo politiche e di costume.

Inizia con una parola uditiva da un giovane contadino l'illuminazione poetica pasoliniana: quell'evocazione della «*rosada* (rugiada): una parola che fino allora, non essendo mai stata scritta – così come tutta la parlata friulana della destra del Tagliamento – era esistita solo come puro suono.⁸

Rendere grafica, pertanto, l'assoluta oralità di quella illuminazione uditiva diviene l'obiettivo poetico del giovane Pasolini: parola emozionale, desiderante, in contatto col mondo e la natura, fusionale, persino, che impegna il poeta nella sfida della restituzione. Di qui nasce il suo esercizio di lingua friulana che è anche tensione verso la restituzione di un paesaggio umano.

L'uso del dialetto «risponde a un bisogno profondo di diversità», un nuovo «genere» che apre potenzialità poetiche inedite ed esplora mondi di vita e di espressione rimasti ai margini della letteratura culta e ufficiale.⁹ Si avvia contestualmente anche, la sua riflessione più compiuta sulla scelta del dialetto come ricerca di «piccola patria», di appartenenza linguistica e culturale a un

⁷ S. CAVAZZA, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 25.

⁸ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 62-63, cit. in *Paesaggio simbolico e paesaggio poetico nel Friuli di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Santato, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009.

⁹ Ivi.

mondo locale che lo impegnerà nella realizzazione del *Canzoniere*,¹⁰ nell'interlocuzione costante con i maggiori poeti dialettali coevi, nella critica alle forme di poesia pittoresca o popolareggiante "alla Zorutti", come si vedrà in seguito.

Le pagine pasoliniane sulla lingua e la poesia dialettale pubblicate in *Saggi sulla politica e sulla società* e nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte*¹¹ –, sono essenzialmente quelle scritte tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta: saggi e considerazioni sulla politica e la società friulana del tempo, riflessioni sul rapporto tra cultura popolare e riflessione colta, tra lingua nazionale e dialetti. Da un lato Pasolini associa il dialetto a una lingua materna, affettiva e sensuale, poesia orale coltivata dalle classi più umili come «lingua di pura poesia» e attraverso questa entra in contatto con altre tradizioni poetiche di ascendenza popolare. Il poeta percepisce la crisi culturale e politica del Paese e la rilegge attraverso la chiave interpretativa della lingua. Sceglie così di riproporre un uso poetico della lingua materna, sia come forma di ritorno alle origini che come adesione sensuale alle parole e ai suoni della propria terra d'origine. Attraverso la riflessione sulla poesia popolare, Pasolini giunge così a porsi il nodo culturale e politico inerente ai rapporti tra letteratura borghese e oralità popolare, tra alto e basso registro letterario, tra egemonie e subalternità culturali, si sarebbe detto di lì a poco, dopo la pubblicazione dei *Quaderni dal carcere* nel 1947, dove speciale attenzione viene riservata proprio alle culture popolari e alla poesia e letteratura dialettale.¹²

¹⁰ P.P. PASOLINI, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Garzanti, Milano 1955.

¹¹ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, in *Pasolini*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999; P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, in *Pasolini*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.

¹² A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 1947-1952, quindi ripubblicati da Editori Riuniti nel 1975 in una versione restituita alla stesura originaria in senso cronologico a cura di Valentino Gerratana. Si noti che proprio in materia di rapporti tra lingua e dialetto, Gramsci nelle sue *Note sul Risorgimento* mise in evidenza come la lingua italiana sia storicamente il prodotto di una classe colta che scegliendo di utilizzare progressivamente il volgare – si pensi ad esempio a Dante – per esprimere i contenuti più 'alti', progressivamente fa invalidare tale lingua come ufficiale. In tal senso lo stesso Pasolini, scegliendo consapevolmente con i suoi amici e colleghi di usare il friulano come lingua d'espressione colta e poetica, ritiene di contribuire fattivamente a restituire nobiltà e complessità a tale lingua locale, elevandola dall'aspetto circoscritto di dialettalità e povertà linguistica cui normalmente si associano i dialetti rispetto alle lingue ufficiali. Gramsci al tempo stesso tende a parlare del rapporto tra lingua ufficiale e dialetti in termini di progressiva perdita di vivacità delle lingue locali e dialettali in favore di un consolidamento sempre maggiore della lingua nazionale non solo come lingua veicolare, ma soprattutto come strumento di espressione dei contenuti più 'alti' e a rintracciare in alcune 'tarde' espressioni di folklore dialettale aspetti di stereotipia e di fragilità espressiva, come ad esempio nella fulminante nota sui Festival di Piedigrotta.

Pasolini distingue allora tra una poesia in dialetto “maccheronica” o “squisita” prodotta da rappresentanti delle classi colte che scelgono di rifare la poesia dialettale di tipo tradizionale e la poesia dialettale tradizionale che resta quella prodotta dai ceti contadini o, più tardi, implicitamente dal sottoproletariato urbano che rappresenterà successivamente la sua fonte ispiratrice di poesia. Pasolini è già acutamente consapevole delle responsabilità intellettuali e poetiche della borghesia colta che tenta, nostalgicamente, di fare il verso alla poesia popolare. L'epigrafe iniziale delle *Poesie a Casarsa* è di un trovatore provenzale Pierre Vidal: «Con il respiro tiro verso di me l'aria, che sento venir di Provenza: tutto quanto è di laggiù mi dà piacere». Pur non essendo lontano dalla propria patria come Vidal, anche Pasolini sembra, però, percepire una sorta di lontananza, come di esule, dal proprio mondo delle origini, lontananza siglata dalla distanza immessa tra lui e quel mondo proprio dalla cultura e dalla consapevolezza intellettuale.¹³

Pasolini negli anni Quaranta vive a Bologna e va in vacanza presso la casa materna a Casarsa, ha appena discusso una tesi di laurea sulla letteratura pascoliana, in cui la riflessione sui rapporti tra poesia romantica e decadente e l'influenza dell'interesse dialettale nella poesia di questo autore rivestivano un peso notevole. È proprio a partire dalla metà degli anni Quaranta che fiorisce la sua riflessione sulla poesia dialettale, friulana in particolare, ma con incursioni anche sul panorama più complessivo nazionale della poesia in dialetto; sono gli anni in cui partecipa e segue con attenzione le vicende della *Academiuta de lenga friulana* e che si dedica a più riprese alla presentazione e recensione di volumi singoli e collettanei di autori friulani, nonché di mostre locali di pittura; gli stessi anni in cui scrive per la Rai il testo di una trasmissione del ciclo *Scrittori e paesaggi* dedicata interamente al Friuli, visto e narrato attraverso la produzione poetica sia colta che popolare di quella regione.¹⁴

Proprio questo testo scritto per la radio italiana può darci alcune idee per la rilettura critica di questa prima fase della produzione pasoliniana che qui ci interessa proprio per le sue implicazioni antropologiche e per il loro riuso recente in chiave politica. Pensato come un percorso attraverso i diversi paesaggi naturali della regione, ma anche come crestomazia per lo più encomiastica dei prodotti poetici e letterari friulani o al Friuli ispirati, si affacciano in questo testo termini come «gloria comunale», «sapore purissimo di dignità» – con riferimento a luoghi e versi – e ancora locuzioni come «solenne e quasi epico naturalismo» e torna, non a caso, la riflessione pascoliana.

¹³ E. BARBATO, *Pier Paolo Pasolini Letterato*, www.medianetis.it/elenabarbato/saggi/pasolini.htm

¹⁴ P. P. PASOLINI, *Il Friuli. Testo per trasmissione RAI trasmessa nell'aprile del 1953*, in *Pasolini*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, vol. I, pp. 37-41.

Ma il paesaggio friulano è, almeno fino all'inizio dell'ultima guerra, è soprattutto pascoliano: intendiamo dire di quel particolare pascolianesimo che è dei poeti dialettali, in naturale ritardo sulla civiltà letteraria.

La poesia dialettale è dunque considerata «naturalmente in ritardo sulla civiltà letteraria», provinciale e dunque necessariamente attardata, un atteggiamento intellettuale elitario questo, che Pasolini riproporrà in vario modo e con ulteriori articolazioni nei suoi scritti coevi.

Ciò che interessa, però, qui della trasmissione radiofonica del 1953 è ancor più la chiusura, in cui Pasolini, dopo aver citato esempi disparati della letteratura locale – dal «piccolo borghese Zorutti» al Soffici vociano del Kobilek, da Caproni a Caterina Percoto, passando per le memorie carducciane in terra friulana e per le Confessioni di Nievo, fino all'amico Naldini – giunge a scegliere alcuni versi di canti popolari friulani in cui la «natura geografica» si traduce in «natura umana» e in cui emergerebbe – a detta di Pasolini – «il Friuli più perfetto».¹⁵

Questo riferimento alla cultura popolare come depositaria “naturale” di un sapere locale altrimenti impercettibile e mai pienamente traducibile da parte dell'intellettuale e dell'artista colto ci conduce alla riflessione sui rapporti intercorrenti, secondo Pasolini, tra cultura popolare e cultura ufficiale, se non addirittura d'avanguardia.

Nel 1955, in un saggio pubblicato su *Paragone* dal titolo *Poesia popolare e poesia d'avanguardia* Pasolini, facendo esplicito riferimento alla riflessione demologica italiana, torna sulla «questione della lingua» e della poesia popolari come inscindibilmente legate alla nozione di «popolo» come questione centrale per il dibattito culturale e politico del momento.¹⁶ A più riprese tra l'altro Pasolini, che in questi stessi anni scopre – come molti altri intellettuali del tempo – i *Quaderni dal carcere*, si intratterrà sulle note gramsciane in cui il problema della lingua viene inquadrato come spia di un problema sociale più ampio e a questo tipo di approccio sembra aderire fortemente.

È proprio parlando di Eugenio Cirese – nella cui rivista Paolini interverrà non a caso proprio su questioni inerenti la poesia popolare¹⁷ – che Pasolini inizia a delineare l'ambigua, complessa lettura che intende proporre della letteratura o della poesia dialettali e dei loro rapporti con il tessuto popolare d'origine.

...nella sua 'poetica' dialettale Cirese, sempre in una *Sensucht* romantica – in-

¹⁵ Ivi, *passim*.

¹⁶ Ivi, p. 592 e *passim*.

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Una raccolta personale*, in «La Lapa», III, n. 1-2, 1955, p. 204

tatta e preservata come un' 'isola' o un' 'area marginale' del Novecento – lotta senza superarla in una contraddizione che lo fa poeta ritardatario rispetto alla poesia in lingua (si veda per esempio la 'squisitezza' dialettale della sua ultima raccolta, *Lucecabelle*) e insieme poeta di rottura sia pure in zona periferica nei confronti di quella stessa poesia, in nome di un ideale di comunicazione e chiarezza gramsciano di 'nazional-popolare'.¹⁸

Cominciano in questo ulteriore passaggio a snodarsi i termini della relazione complessa che Pasolini, intellettuale nazionale, ma anche friulano partecipe della specificità culturale delle proprie origini, intrattiene con la cultura ufficiale così come la nozione di «piccola patria»: isola marginale, ritardo, ma anche rottura, anche se periferica, per chiudere con il concetto gramsciano di «nazional-popolare», vero imperativo intellettuale di quegli anni posto accanto alla «squisitezza» dialettale, termine impiegato spesso da Pasolini proprio in riferimento a quello Zorutti, precedentemente citato, e preso come vero campione di un'idea manierata e retriva della poesia dialettale, nutrita di «nascosta, puerile metodicità». ¹⁹

Queste poche note sono indicative della critica feroce rivolta da Pasolini contro l'idea di un popolaresco "maccheronico", plasmato da e ad uso e consumo di un'élite intellettuale borghese attratta superficialmente dalla *naïveté* dell'espressione popolare – meglio se popolareggiante – e del tutto ellittica rispetto alle forme di vita concrete del popolo che intenderebbe ritrarre se non rappresentare. Pasolini, seppur con molte ambivalenze, fu certo nettamente, ferocemente persino, contrario al bozzettismo popolaresco. E tuttavia se fin qui non possiamo far altro che facilmente aderire al moto sincero di sdegno del poeta e dell'intellettuale verso un ritratto deviante e non prospettico della cultura locale di appartenenza, proseguendo nella lettura del saggio del 1955 sulla *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*,²⁰ troviamo una serie di osservazioni ambivalenti e che meritano un'attenta riflessione critica.

E dunque il lettore avrà già dedotto, pur da questi brevi cenni, come la questione della poesia popolare si presenti oggi singolarmente legata alla questione meridionale. E *pour cause*, se la poesia popolare in quanto prodotto di un popolo che non è il popolo moderno – o, meglio, di un rapporto tra classe dominante e classe dominata che non è il rapporto moderno – può sopravvivere

¹⁸ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., pp. 593-594.

¹⁹ P.P. PASOLINI, *Tranquilla polemica sullo Zorutti*, in «Libertà», 16 ottobre 1946, p. 179.

²⁰ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., pp. 592-600.

ancora nelle regioni italiane che si sogliono chiamare 'aree depresse', e la cui vita sociale presenta dunque caratteri arcaici.²¹

Sono più o meno gli stessi anni in cui Ernesto De Martino svolge le sue ricerche nel Salento, in Basilicata e Calabria, ed elabora la sua, altrettanto ambivalente, nozione di «residuo» per parlare di quelle forme della cultura popolare meridionale da lui ritenute «vestigia» delle antiche forme culturali classiche, quando non anche di arcaici complessi mitico-rituali corrotti e debilitati successivamente dal subentrare del cattolicesimo prima e della cultura laica e scienziata successivamente.²²

L'idea della cultura popolare come avente rapporti sia con un non meglio precisato sfondo arcaizzante della nostra cultura meridionale, così come con la marginalità economica, politica e culturale di alcune aree del nostro paese, accomuna la riflessione pasoliniana di questi anni sulla cultura popolare a quella di molti altri intellettuali, studiosi, non ultimi proprio i demologi, spesso anche impegnati a sinistra, in uno sforzo sincero di avanzamento e miglioramento delle condizioni di vita in queste aree – l'esempio di de Martino in questo senso è emblematico – che pure non seppero staccarsi fino in fondo da un'idea arcaizzante e passatista del Meridione e in genere delle culture popolari in cui alla genuinità esaltata come ritorno alla fonte primaria dell'ispirazione, si affianca sempre l'idea di fatto positivista di un percorso di avanzamento di cui la realizzazione e fioritura piena di una cultura nazionale e, aggiungerei, urbana omogenea viene vista come punto di arrivo rispetto alla parcellizzazione tradizionale delle culture locali, pur guardata con nostalgia e sguardo fascinato.

Lo stile popolare – e qui sembra interessante l'annotazione pasoliniana ancora per il rapporto intrattenuto con le note gramsciane sul folklore – «è per definizione non realistico: in quanto necessariamente convenzionale, con tendenza alla fissazione e all'astrazione degli stilemi».²³ Nulla a che vedere con l'idea di un folklore come espressione di contestazione, che iniziava a diffondersi proprio in quel periodo sull'onda delle recenti letture gramsciane e che tanta fortuna avrebbe avuto successivamente, tra gli anni Sessanta e Settanta, nella riflessione demologica e antropologica italiana e più diffusamente nell'immaginario collettivo della cultura metropolitana circa le culture popolari e

²¹ Ivi, p. 594.

²² L. BINDI, *Ernesto De Martino alla radio*, in *La voce di Ernesto de Martino*, a cura di Luigi M. Lombardi Satriani, L. Bindi, Boringhieri, Torino 2002.

²³ P.P. PASOLINI, *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., pp. 596.

tradizionali,²⁴ elemento, anche questo, che andrebbe oggi problematizzato nuovamente attraverso un'analisi dei modi e dei canali attraverso i quali la passione folklorizzante di quella fase si attestò e ha continuato a svolgersi nella comunicazione mediatica e nel discorso politico. Lo stile popolare si presenta qui piuttosto come limite alla resistenza e opposizione culturale alla cultura nazionale dominante, per quanto il discorso sui «dislivelli di cultura»²⁵ rientri a più riprese in queste note pasoliniane.

È evidente come il ricorso alla dialettica alto-basso sia dal punto di vista sociale che culturale, proietta queste osservazioni pasoliniane al centro del discorso gramsciano su egemone e subalterno e obbliga ad un ripensamento complessivo del facile uso della nostra poesia popolare come «relitto»²⁶ di espressioni culturali non più contemporanee e forse un tempo, a loro volta, dominanti. Viene da chiedersi a questo punto dove lo stesso Pasolini collocasse la sua produzione poetica, e quella dei suoi amici e colleghi friulani. La poesia dialettale di Pasolini infatti, proprio in polemica col dialettalismo di maniera si propone di far rivivere una cultura alta locale, capace di autonomia rispetto a quella dominante nazionale, e di guardare a tale dimensione come espressione di un contesto territoriale di forte appartenenza che pure non si ibrida nelle forme del popolaresco né nella nostalgica rievocazione del tempo perduto, pur trovando, come si è visto in apertura di questo capitolo, una ragione di partenza proprio in questo atteggiamento.

Fin qui la posizione pasoliniana sembra distinguersi in modo rilevante dall'idea populista della cultura popolare tipica di un certo tardivo romanticismo, e tuttavia, al tempo stesso si mantiene, in Pasolini, una sfumatura di arcaismo che inquadra comunque la «piccola patria» nelle forme tardo-positiviste della lettura, pur progressista, ma proprio per questo forse orientata ad un'idea della storia culturale di un Paese come progressivo avanzamento verso una lingua comune ufficiale e nazionale e comunque verso l'espressione di una cultura locale che sia sempre ben distinta dalla produzione diretta del «volgo». Sullo sfondo di questo discorso incontriamo l'idea politico-sociale della «piccola patria» che parallelamente Pasolini va formulando attraverso una riflessione finalizzata alla riarticolazione dei rapporti tra cultura nazionale e dimensione locale dell'appartenenza, che è fatta oggi oggetto del recente riuso

²⁴ A.M. CIRESE, *Cultura egemone e cultura subalterna*, Flaccovio, Palermo 1972; L.M. LOMBARDI SATRIANI, *Antropologia delle classi subalterne*, Rizzoli, Roma 1977.

²⁵ A.M. CIRESE, *Saggio sui dislivelli di cultura*, in *Intellettuali, folklore, potere*, Einaudi, Torino 1967.

²⁶ Questo termine, ancora più ambivalente di quello demartiniano di «residuo», viene impiegato da Pasolini in questo stesso saggio a p. 597.

a fini politico-culturali della formula, assai più che della reale interpretazione pasoliniana, ma che ci permette di cogliere anche un ulteriore movimento interno alla poetica pasoliniana.

In due articoli rispettivamente del 1946 e del 1947, Pasolini definisce con maggiore chiarezza le ragioni della sua complessa idea di «piccola patria» e della sua articolata posizione sull'autonomia friulana e i suoi rapporti con l'unità nazionale.

Non c'è infatti chi non veda quanto un Friuli etnicamente e linguisticamente più forte (se la sua dignità venisse riconosciuta e praticamente consacrata) sarebbe più solido, più friulano, e quindi più italiano, di un Friuli anonimo, vagante, privo di coscienza e corrosivo dal Veneto.²⁷

L'interesse pasoliniano verso un certo regionalismo si presenta dunque non come elemento secessionistico rispetto alla nazione, ma come forma di piena partecipazione alla vita del Paese, uso consapevole della rifondazione di una poetica dialettale come vera e propria forma di «lotta per il riconoscimento».²⁸ In questo quadro complesso di riformulazione del discorso sulle appartenenze Pasolini presenta una produzione poetica, critica e politica di grande interesse proprio grazie alle molte ambivalenze che la attraversano.

Dalla piccola patria alla periferia come verità

*I poeti, questi eterni indignati,
questi campioni della rabbia intellettuale,
della furia filosofica.*²⁹

Pasolini afferma che il suo impegno per l'autonomia regionale del Friuli

²⁷ P.P. PASOLINI, *Che cos'è dunque il Friuli?*, in *Saggi sulla politica e la società* cit., p. 35.

²⁸ La definizione riprende ovviamente la locuzione impiegata nel testo di TAYLOR C., HABERMAS J., *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Feltrinelli, Milano 2002. Un riferimento a questo tipo di contenuti è rintracciabile in un testo di Pasolini di quegli anni in cui l'autore parla esplicitamente di 'poetica dell'autonomia', cioè di un lavoro svolto sul piano della produzione poetica che è destinato a sortire effetti sul piano della consapevolezza ed autonomia politica friulana, non in chiave secessionistica – come si è già precisato –, quanto piuttosto come attestazione di una pluralità interna alla cultura italiana nel suo complesso. Cfr. P.P. PASOLINI, *Il Friuli autonomo*, in *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 123-127.

²⁹ P.P. PASOLINI, *La Rabbia*, 1962/63. Cfr., P.P. PASOLINI, *Pasolini per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabaglio, Mondadori, Milano 2001.

si presenta come una scelta poetica. La «piccola patria» diviene, così, l'occasione, la prima, per un esercizio poetico su temi che di lì a poco diverranno centrali nella riflessione letteraria e politica pasoliniana: quelli sull'identità e sull'appartenenza culturale come ingenuità e come forma di ancoraggio culturale collettivo che Pasolini proietterà poi tra la metà degli anni Sessanta e i primi anni Settanta nell'incontro con la dimensione globale, con la cosiddetta «mutazione antropologica» e la critica terzomondista e per certi versi già post-coloniale.

Se il dialetto friulano negli anni Quaranta e Cinquanta si presenta come lingua madre e di appartenenza quasi sensuale, emotiva all'espressione orale, tentativo mimetico delle forme espressive di un mondo irrimediabilmente altro da quello del poeta e dell'intellettuale, la «verginità del dialetto»³⁰ in Pasolini torna successivamente come verità, contatto quasi etnografico col mondo del sottoproletariato urbano, alla sua cruda e disincantata rappresentazione della vita che in realtà contiene profonde riserve di poesia e di meraviglia.

Il dialetto romanesco in questo caso viene recuperato da Pasolini come forma intermedia tra tradizione e sperimentazione linguistico-letteraria. Da un lato lo presenta e lo sceglie – come già era accaduto, seppur in forme diverse per il friulano – come lingua viscerale, di contrasto e polemica nei confronti del livellamento linguistico imposto dalla cultura di massa e dalla diffusione del linguaggio povero di termini dei media generalisti lontani dai ceti popolari e subalterni. Dall'altro lo riconosce e lo plasma, nei romanzi come nei film, come lingua della marginalità e dell'alterità sociale e culturale delle culture contadine, ma soprattutto, a Roma, delle borgate periferiche, non più rurali, non ancora pienamente urbane nelle quali riterrà di poter ritrovare quella autenticità di espressione, quella purezza di suono e di evocazione che aveva percepito nel friulano dell'ispirazione giovanile.

Il dialetto si fa così categoria ed elemento di confronto teorico-politico sul potere e le egemonie culturali, occasione per riarticolare i rapporti tra alto e basso, nuova circolarità tra essi, mescolanza possibile di codici, scambio di ordini al tempo stesso linguistici e simbolici che consentono all'artista – poeta, regista, scrittore di canzoni, persino, romanziere, saggista – di entrare in contatto con l'alterità popolare fuori dalle mediazioni di maniera, per provare a toccare con la parola rigenerata dall'incontro con il dialetto e il linguaggio popolare una verità di aderenza alle cose e agli oggetti, ai paesaggi crudi e bellissimi, nella sua ispirata restituzione, della periferia romana e del mondo.

³⁰ P.P. PASOLINI, *Dialetto e poesia popolare*, in «Mondo operaio», 14 aprile 1951, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, p. 374.

È proprio nella efficace sintesi dell' *'an vedi* affidato all'interpretazione di Gabriella Ferri nel celebre e sgangherato *Valzer della Toppa*³¹ che Pasolini sembra ritrovare, così, nella Roma degli anni Sessanta, nella Roma di *Accattone* e di *Mamma Roma*, in quella di *Ragazzi di Vita* e di altre sue canzoni, la meraviglia della borgata e del suo poetico dialetto. Come per la *rosada* friulana, *'an vedi* allora risuona, sensuale ed estatico, unica fessura nel ruvido cinismo di chi ha visto tutto e niente delle donne e degli uomini della periferia romana, apertura alla meraviglia e allo stupore che altrimenti sembrerebbe definitivamente negato ai poveri, a chi abita i margini e non parla la lingua della televisione, del mercato e del conformismo borghese.

La critica pasoliniana al conformismo e all'omologazione trova così nuovamente e qui ancor più radicalmente casa nella riflessione linguistica, in ciò con movimento tipico del poeta, che accanto ai saggi dedicati, ai film di denuncia corrosivi e sperimentali – come *La Rabbia* o per altri versi lo stesso *Accattone* – permettono di giungere a un ripensamento radicale dell'antropocentrismo e della centralità della cultura borghese occidentale nello spettro in rapida e vorticosa trasformazione che Pasolini osserva nell'ultimo, intensissimo decennio della sua produzione e della sua vita.

Qui la sua spinta etnologica e antropologica sembra farsi più consapevole e documentata. Pasolini incrocia nei frequenti viaggi e incontri con la cultura francese la riflessione strutturalista di Lévi-Strauss, mediato forse anche molto dalla rilettura lacaniana e althusseriana e dall'incontro sicuramente radicale con la riflessione anti-colonialista di Aimé Césaire.

Quello che in principio fu un consapevole opporsi all'omologazione dei ceti popolari da parte della lingua e della cultura ufficiale e borghese italiana, si sposta ora su una consapevole critica al conformismo culturale della società e cultura italiane, al suo radicale e ancor più profondo fascismo, nonostante la fine del regime e la nuova centralità democratica della Repubblica, ma soprattutto l'ordine globale di dominazione coloniale dell'Occidente sugli altri popoli che matura nel corso dei suoi viaggi in Africa, in Palestina e in India e nella rilettura terzomondista della polemica contro l'omologazione delle culture popolari operata dalle culture di massa che finisce per intrecciarsi poeticamente e politicamente con la sua produzione cinematografica, i suoi saggi più corrosivi, la sua poesia critica più consapevole.

Emerge, tuttavia, nell'approccio anti-coloniale e terzomondista pasoliniano, un approccio per certi versi tardo-positivista e parzialmente moralista verso l'egemonia occidentale e nazionale sui mondi altri che vengono a essere letti

³¹ P.P. PASOLINI, *Valzer della toppa. Canta Gabriella Ferri*, RCA, Milano 1973.

come «residui», vestigia del mondo industrializzato, in certo senso accomunati all'idea tardo-ottocentesca di «sopravvivenza» di una umanità subalterna ed esclusa dalla corsa verso il benessere e la ricchezza che pure Pasolini disprezza e rifugge ideologicamente in modo netto, salvo esserne per certi versi attratto in certi suoi gusti per il bello che pure non lo resero mai vittima della volgarità dei consumi e dei lussi.

L'alterità culturale in Pasolini, così come la «piccola patria» dialettale e locale, si fa nuovamente e quasi cristianamente scandalo, spinge verso una radicalità del pensare e dello scrivere che non concede niente alla maniera e alla consuetudine letteraria o cinematografica e impone una nuova postura estetica ed etica verso le relazioni tra culture che forse è uno dei lasciti più anticipatori e illuminanti dell'ultima riflessione pasoliniana.

Non è un caso che questo incontro con l'alterità linguistica ed etnica avvenga sullo sfondo di sopralluoghi pensati essenzialmente per la realizzazione di opere cinematografiche centrate su vicende emblematiche della spiritualità e del mito: la Palestina per il *Vangelo Secondo Matteo* (1964) che verrà poi emblematicamente avvicinata a Matera e al meridione arretrato del dopoguerra così come le grandi città, il Rajasthan e Calcutta segnate in profondità dalla religione e dalla fame degli *Appunti per un film sull'India* (1968) e ancora la Cappadocia e la Siria della *Medea* (1969) e la Tanzania e l'Uganda cercati ed esplorati nei luoghi e nei corpi per gli *Appunti per un'Orestide africana* (1970) coincidano con uno speciale interesse pasoliniano verso il mito come forma di ripensamento poetico della relazione col passato, l'origine e al tempo stesso le contraddizioni dell'alterità.

L'antico in lui si presenta come luogo metafisico, come ritualità, arcaicità e fondazione di ethos e di *ethnos*, potremmo dire. In ciò la sua poesia e la sua cinematografia si rivolgono alla mitologia come fonte di ispirazione e come struttura del pensiero – in ciò coerentemente con i suoi debiti verso certa antropologia strutturalista –, ma al tempo stesso ereditano anche l'attenzione ai conflitti, alle dissimmetrie e tensioni coloniali che ripropongono – come era accaduto in passato le frizioni nella circolazione alto/basso dischiudendo il potenziale radicale dello scontro anti-coloniale.

Al tempo stesso, torna nella potenza evocativa della mitologia e della sua ricerca nei luoghi della colonizzazione e della subalternità e marginalità culturale interna, anche l'intensa e radicale corporeità dell'espressione linguistica, sonora, prossemica delle minoranze che crea un ponte tra la prima poesia dialettale, per certi versi, con la sua dura critica ai manierismi del popolaresco o alle omologazioni della letteratura di lingua nazionale e il terzomondismo critico e radicale del Pasolini maturo, segnato ormai da una profonda interazione con i concetti e gli incontri antropologici con gli altri mondi.

L'alterità interna ed esterna come critica culturale

*Saranno con lui migliaia di uomini
coi corpicini e gli occhi di poveri cani dei padri
sulle barche varate nei Regni della Fame
(Pasolini 1965).*

La prossimità dell'ultimo Pasolini, in particolare, a Franz Fanon e Aimé Césaire, si intreccia quindi con la riflessione quasi coeva di Alberto M. Cirese sui «dislivelli interni di cultura», in una saldatura letteraria e politica ardita, ma anche di notevole suggestione. I «persiani» – come li chiamerà in *Ali dagli occhi azzurri* Pasolini – vengono così accomunati ai poveri nella simbologia cristologica fulminante de *La Ricotta* che accomuna la fame del qui a quella dell'altrove in una dura requisitoria contro i danni e le aporie dell'omologazione consumistica e industriale. Sono i temi de *La Rabbia*, esperimento cinematografico già del '62-'63, in cui fin dalla declaratoria affidata all'*Appendice*, Pasolini scrive:

Finché l'uomo sfrutterà l'uomo, finché l'umanità sarà divisa in padroni e servi, non ci sarà né normalità né pace. La ragione di tutto il male del nostro tempo è qui.³²

L'alterità culturale post-colonialista si salda con l'anti-classismo in un movimento intellettuale che accomuna Pasolini ad altri intellettuali coevi, ma che lo caratterizza per quel suo cercare di ancora la critica alle subalternità culturali proprio all'espressione, alla lingua, all'evocazione di mondi altri nel suono fluente del linguaggio poetico, nella sua diversità irriducibile e per certi versi intraducibile.

Già nel 1962 questa saldatura tra il Friuli e l'Africa si farà paese nel suo progetto di realizzare un film il cui soggetto Pasolini pubblica con il titolo di *È bello uccidere il leone*, in cui Pasolini sfoggia «un insolito, quasi ingenuo ottimismo», a differenza del suo solito pessimismo corrosivo. Continua nella sua acuta osservazione su questo testo Kammerer:

È la passione dell'educatore che determina il tono. Senza parlarne direttamente, Pasolini ricorda il proprio passato, gli anni più felici della sua vita: la piccola scuola privata nella casa della madre a Casarsa, il laboratorio del poeta e gli amici dell'*Accademiuta*, il suo lavoro di insegnante a Valvasone. Allora, in

³² P.P. PASOLINI, *Appendice a 'La rabbia' (1962-1963)*, in *Pasolini per il cinema* cit., p. 407.

mezzo ai giovani amici del villaggio, Pasolini si sentiva intimamente legato al popolo. Conduceva ancora con forze fresche la sua lotta contro la nevrosi che più tardi diventerà lacerazione cronica. Era la primavera del suo eros pedagogico e del suo empirismo erotico. Con il titolo programmatico *Il sogno di una cosa* Pasolini pubblicava nel 1962 il suo primo romanzo scritto nel 1949/1950 sui giovani che lottano per il loro futuro nel Friuli dei lavoratori agricoli e dell'emigrazione nei primi anni del dopoguerra. [...] Ma la lotta dei giovani contadini friulani finirà in una sconfitta. Ora, dieci anni dopo, alla fine degli anni '50, per Pasolini il sogno rinasce in Africa. [...] L'insegnante progressista ha le caratteristiche di Pasolini. Ma anche il ragazzo nero Davidson porta i suoi tratti, un giovane che supera la sua crisi, la "contraddizione di storia e preistoria, di natura e cultura" attraverso la poesia.³³

Per questa via Pasolini elabora una sorta di via italiana alla negritudine, una saldatura tra orientalismo ed esotismo esterno e interno che risulta oggi particolarmente attuale, in un contesto culturale globalizzato che rende trasversale ai luoghi la differenza linguistica e di immaginari, riproponendola nella forma tutta culturale e politica delle asimmetrie negli accessi agli strumenti, alla formazione, alla comunicazione. Di nuovo il passato atavico si mescola con l'obsolescenza di certi luoghi e lingue nel presente, quella, per lui è la misura della sopravvivenza e della nostalgia per ciò che si perde o si è già irrimediabilmente perduto: la selvaggia bellezza dell'Africa precoloniale, il paese di Casarola, vicino Parma, patria dell'amico e poeta Attilio Bertolucci che finirà inevitabilmente per cambiare, quella "vecchia campagna" che «sopravvive nei paesaggi e nei corpi», ma che presto sarà travolta, come *La Guinea* – paese sognato, ma mai visitato – da un nuovo canone estetico che renderà opaca e ormai illeggibile l'antica e selvatica bellezza. La negritudine, allora, diviene la nuova ispirazione che lui di nuovo, consapevolmente associa ai «prati bianchi, tra i covoni/ dei mezzadri, nella solitudine/ delle piazzette, nel patrimonio/ dei grandi stili – della nostra storia» finendo per accomunare, in una personalissima lettura politico-antropologica, ai sottoproletariati e alle popolazioni rurali ancestrali dell'Italia e dell'Africa.

Non è un caso che in uno dei suoi ultimi viaggi africani egli noti nei musei di Niamey e Bamako «stupendi idoli di legno, rivestiti di fibre; d'una bellezza che dà una profonda commozione pensando che tali idoli contadini dovevano essere identici, per esempio, a quelli del Lazio prima dell'arrivo

³³ P. KAMMERER, *Pasolini e l'Africa degli anni '60*, in «Altro Novecento», 25, 2014, http://www.fondazionemicheletti.it/altronovecento/articolo.aspx?id_articolo=25&tipo_articolo=d_saggi&id=282.

di Enea».³⁴ Gli oggetti, metonimicamente, come le parole poetiche risonanti della sua gioventù friulana, lasciano affiorare il sentire e la sofferenza per quanto perduto e sprezzato, per quanto conservato nella traccia patrimoniale dell'oggetto museale.

C'è in questo appunto finale qualcosa di straordinariamente fecondo della riflessione pasoliniana: quasi a suggerire che i processi di conservazione e salvaguardia della memoria, che le stesse tracce scritte delle culture, private della fluidità vivente e mobile dell'oralità e del vissuto collettivo, prendano la forma degli oggetti musealizzati, la carica mortifera della teca e della definizione. Uno spunto che sembra suggerire i contemporanei processi di patrimonializzazione e il loro riarticolare una relazione tra passato e presente, tra memoria locale e nuove «gerarchie globali del valore».³⁵

Rispetto a questo il poeta si conferma una volta di più un monito vivente alla persistenza e resistenza della parola evocativa e della testimonianza corporea di qualcosa che non deve chiudersi nel formalismo e nella vuota ripetizione formale, ma arricchire di vita e di senso ogni scritto letterario e poetico, ogni gesto, ogni immagine come quella antica *rosada* che dischiuse la sua penna alla poesia e alla riflessione su di essa.

³⁴ P.P. PASOLINI, *Nell'Africa nera resta un vuoto fra i millenni*, in «Il Giorno», 20 marzo 1970, ora in *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 212.

³⁵ M. Herzfeld, *The body impolitic. Artisans and artifice in the global hierarchy of value*, Routledge, London-Chicago 2004.

Giovanni Genna

L'«EDIPO CASTRATORE»:
ATTORNO ALLA POLEMICA PASOLINI-SANGUINETI

Riassunto: Il saggio, che ripercorre la polemica tra Pier Paolo Pasolini ed Edoardo Sanguineti andata in scena a partire dalle pagine della rivista bolognese «Officina», ha l'obiettivo di evidenziare non soltanto la distanza stilistica da subito evidente tra i due scrittori, ma anche la diversa concezione della dimensione mitico-antropologica, decisiva per le esperienze culturali e letterarie dei due autori.

Parole chiave: Pasolini, Sanguineti, «Officina», Mito, Antropologia.

Abstract: The essay, which traces the controversy between Pier Paolo Pasolini and Edoardo Sanguineti that was starting from the pages of «Officina», aims to highlight not only the stylistic distance immediately evident between the two writers, but also the different conception of the mythical-anthropological dimension, which was decisive for the cultural and literary experiences of the two authors.

Keywords: Pasolini, Sanguineti, «Officina», Myth, Anthropology.

Tra i due mondi, la tregua, in cui non siamo.¹

1. Tra i dibattiti letterari (anche se in questo caso sarebbe più opportuno utilizzare il termine «culturali», *tout court*, data la portata della *quaestio*) più accesi e appassionati del secondo Novecento spicca senza dubbio quello tra Pier Paolo Pasolini ed Edoardo Sanguineti, la cui polemica, è bene precisare, sembrerebbe aver vissuto di due momenti ben distinti: il primo, piccato e orgoglioso, si accende e si consuma nel “furentissimo” 1957, a partire dalle pagine della rivista bolognese «Officina»; mentre il secondo, che dalle soglie degli anni Sessanta si protrae fino ai primissimi anni Settanta, muta invece i suoi toni, dal momento che, fermo restando le inconciliabili distanze su que-

¹ P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in ID., *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 2022, p. 51.

stioni di natura politica e culturale, parrebbe caratterizzarsi per la presenza di un'amichevole e bonaria ironia.

Il pomo della discordia tra i due intellettuali comincia a prendere forma dopo la brevissima recensione che Pasolini fece dell'esordio letterario di Sanguineti, ossia *Laborintus*, pubblicato nel 1956 e dedicato ironicamente proprio al poeta corsaro («A P.P.P., questo libretto molto neo-sperimentale»), evidentemente in risposta a un articolo pasoliniano di poco precedente sul quale si tornerà a breve. Il giudizio di Pasolini su *Laborintus*, apparso su «Il Punto» il 22 dicembre dello stesso anno, fu “positivo” ma certamente provocatorio, un invito alla lettura seppur con qualche puntigliosa riserva, dal momento che nello scritto l'autore sosteneva che l'opera di Sanguineti fosse in realtà un «tipico prodotto del neo-sperimentalismo post-ermetico, che per una intima, nuova energia, riesuma entusiasmi pre-ermetici, all'origine dello sperimentalismo novecentesco»,² aggiungendo poi un laconico «merce notevole, anche se leggermente quatrìduana, questa di Sanguineti»,³ facendo così intendere al lettore la presenza di un linguaggio piuttosto vecchio, dato l'utilizzo del termine biblico «quatrìduana».

A ben guardare, il contenuto della recensione al “nevrotico” «*pastiche*»⁴ di Sanguineti si lega perfettamente a quanto scritto dallo stesso Pasolini nel precedente articolo intitolato *Il neo-sperimentalismo* (il pezzo al quale allude ironicamente Sanguineti nella dedica apposta a *Laborintus*), apparso però su «Officina», sempre nel corso del 1956: date le premesse fissate nel suo articolo, la lettura dell'opera di Sanguineti consente a Pasolini di annoverare il poeta genovese tra gli autori neo-avanguardisti che lo scrittore corsaro colloca proprio in quel campo letterario «influenzato dalla sopravvivenza ermetica o

² P.P. PASOLINI, *Strenna di poesie*, in ID., *Il portico della morte*, a cura di C. Segre, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Milano 1988, p. 152. Va precisato che quella di Pasolini non si presenta come una recensione canonica, tant'è che l'articolo *Strenna di poesia* nasce da un consiglio di lettura indirizzato a Carlo Emilio Gadda, il quale aveva chiesto a Pasolini di aggiornarlo sugli sviluppi della poesia italiana degli ultimi anni: «Alcune sere fa Gadda, angosciato da uno dei suoi improvvisi scrupoli ha indagato timidamente e pieno di buona volontà presso di me: “Se uno volesse aggiornarsi sulla poesia, diciamo, di questi ultimi anni, quanti volumi, all'incirca, pensi che si dovrebbe procurare?”. Io gli ho risposto divertito: “Seicento”. Ma vedendo il terrore dipingersi sul viso di Gadda, mi affrettai a rassicurarlo, facendogli una ventina di nomi». Ivi, p. 151.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

genericamente novecentesca»,⁵ nel «dandismo post-ermetico»⁶ dardeggiante «punte espressionistiche».⁷ Dunque, anche se certamente interessante e pur essendo un oggetto «non ancora definibile con certezza, perché inedito e perciò complesso da inquadrare»,⁸ secondo Pasolini la poesia di Sanguineti non proporrebbe nulla di particolarmente nuovo nel panorama letterario degli anni Cinquanta, anzi, riprendendo ancora quanto scritto ne *Il neo-sperimentalismo*, *Laborintus* non sarebbe altro che un prodotto ancora dipendente dallo sperimentalismo anarchico delle avanguardie storiche, infatti continua Pasolini affermando che la «poetica di questi ultimi dieci anni finisce poi proprio col presentarsi dominata nel segno di una nuova sperimentazione, includente i segni, lisi, delle poetiche novecentesche precedenti, in molti sensi svalutate».⁹ Nonostante le premesse, a dire il vero la recensione pasoliniana a *Laborintus* non pare aver turbato più di tanto Sanguineti, il quale, in una lettera indirizzata a Luciano Anceschi datata 28 dicembre 1956, confessa la sua soddisfazione in proposito e scrive: «meraviglia mia, e gaudio: habemus recensionem! [...] prima testimonianza critica, se non sbaglio, sopra il mio libretto; e, come vedrà, assai arguta, divertita, intelligente, un bel pezzo, insomma».¹⁰

⁵ P.P. PASOLINI, *Il neo-sperimentalismo*, in Id., *Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano 1960, p. 470. Pasolini distingue tre differenti tendenze nella poesia sperimentale del secondo Novecento: «1) Neo-sperimentalismo, tout court, di origine psicologica, o patologica, concrezione di un "caso" solitario, marginale: in termini da manuale: neo-sperimentalismo decadentistico, o, meglio, ancora, espressionistico. 2) Neo-sperimentalismo influenzato dalla sopravvivenza ermetica o genericamente novecentesca. 3) Neo-sperimentalismo coincidente con la sindrome stilistica della nuova, appunto spuria, ricerca "impegnata", ma, nella fattispecie, non di partito. Queste tre tendenze, nella descrizione puramente esterna di un testo neo-sperimentale spesso si presentano mescolate. Sull'espressionismo così si depositano toni di rancore sociale; nel dandismo post-ermetico dardeggiano punte espressionistiche; del maledettismo decadentistico iper-espressivo cova tra gli stilemi neo-realistici». *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ E. RISSO, *Premessa*, in Id., *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, Lecce 2020, p. 8.

⁹ P.P. PASOLINI, *Il neo-sperimentalismo* cit., p. 470. È interessante inoltre sottolineare un'ulteriore specificazione pasoliniana all'accezione "neo-sperimentale". Scrive il poeta: «E ancora una cosa [...] nella confusione linguistica che ogni sperimentalismo presuppone in luogo degli ordini istituzionali, va tenuto presente che i neo-sperimentali operano spesso dittantescamente, di seconda mano, spesso sotto l'influenza delle traduzioni: con conseguente costante metrica caratterizzata dal verso libero, amorfo, gli ictus pericolosamente rampanti o sordidamente allineati, la punteggiatura abolita o abnorme, le trovate tipografiche ritrovate a épater les bourgeois, del resto da tempo vaccinati contro simili traumi». *Ivi*, p. 471.

¹⁰ Si cita da E. RISSO, *Premessa*, p. 8.

Malgrado i dubbi di fondo, Pasolini pare essere sinceramente attratto dalla scrittura di Sanguineti, tanto che tra i due sembra instaurarsi «un reciproco interesse e forse persino un po' di umana simpatia»,¹¹ come del resto dimostra il fatto che lo stesso Pasolini propone al poeta genovese di collaborare a «Officina», cosa molto gradita a Sanguineti, il quale, in una lettera datata 12 gennaio 1957, manifesta ancora una volta la sua soddisfazione ad Anceschi, dicendo oltretutto di aver già indirizzato una lettera a Pasolini per ringraziarlo della recensione a *Laborintus*: «avevo scritto al P.P.P. per ringraziarLo; mi ha risposto invitandomi a collaborare a OFFICINA; ho accettato, e gli ho spedito due 'Erotopaegnia'». ¹² Insomma, almeno fino alla primavera del 1957 pare essere tutto tranquillo, anche se i due testi spediti a Pasolini di cui Sanguineti parla nella lettera ad Anceschi sono presto destinati a dare ufficialmente avvio alla polemica tra i due intellettuali.

Ora, se con *Il neo-sperimentalismo* del 1956 Pasolini aveva avuto il merito di tracciare alcune linee guida con le quali approcciare alla poesia sperimentale italiana del secondo dopoguerra,¹³ comunque premettendo saggiamente massima latitudine interpretativa, tant'è che non a caso utilizzava l'espressione «un largo terreno franco»,¹⁴ nell'anno successivo, il fondamentale 1957, l'anno della raccolta *Le ceneri di Gramsci*, Pasolini prova a definire con maggiore specificità il neo-sperimentalismo attraverso lo scritto *La libertà stilistica*, che, pubblicato sul numero di giugno di «Officina», si presenta come un articolo

¹¹ Ivi, p. 9. Risso ricorda che «l'attenzione reciproca tra i due autori, sebbene a distanza, continuerà e, ad esempio, Sanguineti inserirà Pasolini nell'*Atlante del Novecento* (vd. E. Sanguineti, *Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, fotografie di G. Giovannetti, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2001). Inoltre, si trova una sezione di libri pasoliniani nella biblioteca di Sanguineti (in corso di catalogazione), mentre in quella di Pasolini, oltre a *Laborintus* recensito si trovano: (poesia) *Opus metricum* 1951-1959, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961, *Catamerone* 1951-1971, Feltrinelli, Milano 1974, *Poesia del Novecento*, introd. di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1969 [...]: il libro presenta un segnalibro dove inizia la sezione dedicata a Pasolini; (narrativa) *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 1973; (teatro) *Storie naturali*, Feltrinelli, Milano 1971; (classici greci e latini) Seneca, *Fedra*, traduzione di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1969 [...]. Ivi, p. 16.

¹² La lettera è riportata in E. Risso, *Premessa*, p. 8.

¹³ Va ricordato che sul numero di «Officina» del settembre '55, Fortini auspicava che la nuova poesia sperimentale italiana potesse essere poesia di «situazioni» (e non di «situazione», come quella «alienante» influenzata dall'esistenzialismo primonovecentesco), e cioè in grado di contribuire alle trasformazioni della contemporaneità. Cfr. F. FORTINI, *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in G.C. FERRETTI, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 179-184.

¹⁴ P.P. PASOLINI, *Il neo-sperimentalismo* cit., p. 470.

introduttivo alla *Piccola antologia neo-sperimentale*, comprendente testi di Arbasino, Pagliarani, Ferretti, Diacono, Straniero, Rondi e Sanguineti.

Nell'articolo in questione Pasolini cerca innanzitutto di ribadire la flessibilità dell'etichetta «neo-sperimentale», sostenendo la vastità e la diversa direzione d'intenti all'interno del campo in cui si muove tale esperienza letteraria, tant'è che scrive: «Il neo-sperimentalismo si definisce insomma – lo ripetiamo – come una zona franca, in cui neo-realismo e post-ermetismo coesistono fondendo le loro aree linguistiche»,¹⁵ mentre poi, l'intento dell'autore è immediatamente quello di prendere le distanze da chi ha additato i redattori di «Officina» (Pasolini, Leonetti e Roversi) di essere scrittori neo-sperimentali intessendo delle puntuali e specifiche precisazioni mirate a scrollarsi di dosso questa «infausta» etichetta e quindi costruire una contrapposizione tra i «neo-sperimentali» e gli «sperimentatori»¹⁶ per così dire «puri»¹⁷ e «predestinati»,¹⁸ come potrebbero esserlo proprio i redattori della rivista,¹⁹ nella cui poetica è ben presente «l'identificazione dello sperimentare con l'inventare: con l'annessa opposizione critica e ideologica agli istituti precedenti, ossia un'operazione culturale [...] idealmente precedente l'operazione poetica».²⁰ Pasolini tiene dunque a precisare che non vi è necessariamente un nesso tra innovazione e sperimentazione, infatti più volte nel corso dell'articolo sottolinea il fatto di non aver «operato alcuna identificazione tra spirito innovatore e sperimentalistico: il neo-sperimentalismo, come abbiamo tentato di dimostrare, tende semmai e essere epigono, non sovversivo, rispetto alla tradizione stilista novecentesca».²¹ Poco più avanti, invece, Pasolini rincara la dose, dacché afferma che la poetica neo-sperimentale: «non esprime un rinnovamento di idee se non generico e intuitivo, e perciò non può non riassumere stilemi del novecentismo superato»;²² ma questo non è tutto, poiché, dopo aver definito i neo-sperimentali come dei mitologici epigoni, ne sottolinea la natura eccessivamente privata del loro

¹⁵ P.P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, in *Passione e ideologia* cit., p. 484.

¹⁶ Ivi, p. 485.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Nella *Nota* che chiude la raccolta *Passione e ideologia*, Pasolini torna a soffermarsi su questo specifico punto, dato che tiene a ribadire la sua estraneità al gruppo dei neo-sperimentali, come se in un certo qual modo ne facesse una questione davvero personale: «Io mi dichiarerei neo-sperimentale: ciò è falso, si leggano attentamente i due ultimi saggi, e si vedrà come deve esser stato sciocco il primo lettore che ha pensato questo: e tutti coloro che ne hanno accettato la cantonata, come una fila di pecore». P.P. PASOLINI, *Nota*, in *Passione e ideologia* cit., p. 493.

²⁰ P.P. PASOLINI, *La libertà stilistica* cit., p. 489.

²¹ Ivi, p. 484.

²² Ivi, p. 485.

sperimentalismo «sprofondato in un'esperienza interiore»²³ che lascia trasparire «passività sul fronte esterno»,²⁴ ossia l'estraneità al vero rinnovamento di un'esperienza esistenziale irrelata alla storia in cui la lotta innovatrice non risiede nello stile, «ma nella cultura, nello spirito».²⁵

Insomma, l'articolo di Pasolini che introduce alla *Piccola antologia neo-sperimentale* lascia un segno profondo in Sanguineti (diventato soltanto da poco tempo collaboratore di «Officina»), non solo perché il poeta genovese è risentito per il fatto di essere stato etichettato come un «epigono novecentista pieno di energia»,²⁶ ma anche perché secondo Pasolini la sua non sarebbe una poesia responsabile del proprio tempo, che non guarda alla realtà e, soprattutto, alla storia.

Se è vero che le distanze tra Sanguineti e Pasolini sono destinate a perdurare nel tempo, dal momento che le posizioni in campo non troveranno mai un punto di incontro, è altrettanto vero che l'astiosa polemica germogliata nel 1956 e scoppiata definitivamente nel giugno del 1957 con *La libertà stilistica*, è tuttavia destinata a chiudersi appena qualche mese dopo, come nelle dinamiche di un serratissimo «botta e risposta». Infatti, palesemente pungolato nell'orgoglio, facendone dunque un «fatto personale o quasi» (come direbbe Gadda), dalle pagine di «Officina» Sanguineti risponde a Pasolini pubblicando nel successivo numero di novembre del 1957 uno scritto dal titolo *Una polemica in prosa* (in realtà si tratta di un testo in versi), che sarcasticamente²⁷ fa eco al poemetto pasoliniano *Una polemica in versi*, quest'ultimo incluso nella raccolta *Le ceneri di Gramsci*, ma già pubblicato sulla stessa rivista l'anno precedente.

Nello scritto Sanguineti lamenta in prima istanza «l'alienazione»²⁸ al quale l'ha confinato Pasolini, aggiungendo tra il seccato e l'ironico: «Io non discuto, Lei m'intenda/ bene, la compagnia in cui Lei mi ha posto/ (la comune sventura desta sempre/ qualche fraterno sentire) [Pasolini pone sotto l'etichetta di

²³ Ivi, p. 486.

²⁴ *Ibid.*.

²⁵ Ivi, p. 491.

²⁶ Scrive Pasolini: «il novecentismo di Arbasino, Sanguineti e Pagliarani [...] rifrange l'ordine in cui si era sistemata l'esperienza di Eliot e Pound, rinnovando la meccanica dei post-montaliani in un epigonismo pieno di energia [...]». Ivi, p. 485.

²⁷ Il testo si presenta come «una vera e propria epistola metrica di versante satirico-morale, che vanta illustri esempi come i *Sermoni* di Chiabrera, Parini e la leopardiana *Palinodia al marchese Gino Capponi*». M. MICHELON, *Pasolini vs Sanguineti, ovvero una polemica apertissima*, in https://www.academia.edu/35410265/Sanguineti_vs_Pasolini_ovvero_una_polemica_apertissima_pp_685_692.

²⁸ E. SANGUINETI, *Una polemica in prosa*, in ID., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2021, p. 349.

epigoni pieni di energia anche Pagliarani e Arbasino]», ma «discuto quella/ Sua libertà di stile [...] / che da Lei/ fu usata verso i miei testi, per certo/ Suo troppo, veramente, troppo libero/ 'allegare', all'interno di un suo gioco di chiaroscuro»,²⁹ concludendo poi il passo con un furente «vedete ora il verme/ immondo, ma cercate (più oltre e più / lontano, e adesso vi dico dove)/ l'angelica farfalla». ³⁰ È evidente il fatto che Sanguineti orienti la sua polemica in primo luogo verso l'atteggiamento snobistico esibito da Pasolini nei confronti suoi e del cosiddetto gruppo «neo-sperimentale»; per Sanguineti è come se Pasolini avesse in un certo qual modo “tradito” la sua fiducia che con tanta serenità aveva riposto in «Officina» quando aveva consegnato i due testi della discordia e, al contempo, aveva anche accettato di collaborarvi attivamente su proposta dello stesso Pasolini. A tal proposito, sono emblematici i versi in cui Sanguineti scrive: «Quel Suo/ “leggermente” [qui il riferimento è alla lingua di *Laborintus* definita da Pasolini “quatridentaria”] di cui potevo allora/ giubilare (facendo del mio Lazzaro/ un neo-squisito cadavere) si è ora/ appesantito parecchio, ed il giuoco/ si è fatto quasi serio». ³¹

Insomma, il poemetto di Sanguineti scuote i redattori di «Officina», i quali probabilmente non si sarebbero mai aspettati una tale reazione da parte del poeta genovese, tanto che da quel momento cominciano a riflettere sulle coordinate ideologico-letterarie della loro proposta editoriale: nello stretto giro di appena due numeri della rivista si è infatti consumata una rottura tra correnti che hanno provato ad affiancarsi, ma che subito hanno sperimentato le rispettive incompatibilità, le quali, a loro volta, non potevano essere ignorate da «Officina», anche perché i tanto “bistrattati” Pagliarani e Sanguineti sarebbero ben presto confluiti nel gruppo dei *Novissimi* del 1960. ³²

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ivi, pp. 349-350.

³¹ Ivi, p. 352.

³² «L'incidente è riuscito a provocare – per le necessità dialettiche insite nel confronto delle opinioni – una più netta e matura presa di coscienza del programma sperimentale di “Officina”, incentrato d'ora in poi su un impegno che respinge la strumentalizzazione politico-partitica per realizzarsi in una innovazione formale indissolubilmente correlata alle nuove proposte storico-ideologiche scaturite dalla crisi del 1956. Un impegno di sperimentazione che fa leva, dunque, sulle tecniche, ma (sono parole della nota redazionale) si rifiuta di “isolarle”, e mentre ne coglie l'intima interazione con il “travaglio intellettuale e morale” del tempo, ne denuncia gli incombenti pericoli: “compiacimento linguistico”, in altri termini esibizione formalistica distraente, come schermo inutilmente eretto a mascherare l'“evasione” e il vizio “narcisistico” [...]. M. PETRUCCIANI, *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Mursia, Milano 1969, p. 41.

Tuttavia, fermo restando la distanza linguistico-stilistica, si potrebbe affermare che dalla lettura di *Una polemica in prosa* emerge forse un'altra differenza sostanziale nelle ricerche condotte da Pasolini e Sanguineti, che non è soltanto riconducibile a una questione di stile, bensì legata anche al diverso rapporto che entrambi intrattengono con la "dimensione" politica e antropologica, che probabilmente si innesca a partire dalla pubblicazione de *Le ceneri di Gramsci*, testo a cui fa riferimento Sanguineti quando scrive: «Lei vivo, in questa Terra/ Mortuorum, pietoso; salti altrove,/ se vuole esercitarsi, ma abbandoni,/ cortese, i cimiteri: è magra palma/ questo inverare i defunti». ³³ Oltre a sottolineare l'errata interpretazione che a suo dire Pasolini avrebbe fatto dell'intero pensiero gramsciano (si legge infatti più avanti nella polemica in prosa: «questo non è ciò che Gramsci intendeva»), ³⁴ Sanguineti mostra i segni dell'insofferenza nei confronti della mistificazione a cui Pasolini sottopone il sottoproletariato, e, più in generale, la tradizione e l'antico: infatti, il poeta corsaro, ponendo al centro de *Le ceneri di Gramsci* il constatato fallimento degli ideali ai quali aveva creduto non può che ricercare i valori da perseguire nel vitalismo incorrotto della tradizione popolare e contadina, quindi auspicare un ritorno a una società pre-capitalistica, cosa ovviamente impossibile da realizzarsi sia nella pratica della quotidianità sia nell'immaginario della scrittura, tant'è che Sanguineti arriva a definirlo come il poeta dell'illusione, dell'irrazionale, dell'incanto del mito, ovvero «l'uomo che si disperava perché erano scomparse le lucciole, le quali per giunta non erano e non sono scomparse». ³⁵

2. Se da una parte i "dardeggianti" versi sanguinetiani di *Una polemica in prosa* contribuiscono inevitabilmente a trasformare in tono negativo il giudizio che Pasolini aveva formulato sulla poesia neo-sperimentale, facendo sì che si leggessero «in rovesciamento e in negativo anche le osservazioni pasoliniane, che pure inizialmente erano forse ancora sospese, non senza qualche gioco ossimorico, e feconde, nel senso di aperte a possibili e praticabili sviluppi», ³⁶

³³ E. SANGUINETI, *Una polemica in prosa* cit., p. 352.

³⁴ Ivi, p. 355. Sul Gramsci di Pasolini si vedano le recenti riflessioni di Graneese, il quale si sofferma sull'interpretazione pasoliniana di alcuni concetti-chiave gramsciani, come «nazional-popolare», «spontaneità» ed «egemonia». Cfr. A. GRANESE, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*, Edisud, Salerno 2022, pp. 215-233.

³⁵ E. SANGUINETI, F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti: quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano 1993, p. 36.

³⁶ E. RISSO, *Premessa* cit., p. 10.

dall'altra, invece, aprono effettivamente una nuova pagina della polemica: Pasolini e Sanguineti, già ben distanti nelle rispettive posizioni stilistiche, si scoprono divisi anche nella concezione della dimensione mitico-antropologica e del suo rapporto con la modernità, tema peraltro centrale nell'esperienza esistenziale pasoliniana, com'è ben noto,³⁷ e tutt'altro che secondario nelle riflessioni sanguinetiane attorno alla letteratura, alla società e alla cultura umana *tout court*, come del resto si evince fin dal saggio *Poesia e mitologia* datato 1961, testo non a caso incipitario e dal valore programmatico dal momento che apre l'importante raccolta *Tra liberty e crepuscolarismo*, in cui Sanguineti riflette sulla funzione conoscitiva della mitopoiesi³⁸ non attribuendole, al contrario di Barthes, una connotazione negativa, ma certo positiva (si ricordi infatti l'equazione sanguinetiana «poesia = mitopoiesi»), in particolar modo, come ricorda l'autore in uno scritto su Palazzeschi, quando si verificano determinate condizioni, ossia l'incontro tra «disposizione psicologica (e dunque psicologico-stilistica, in concreto) e di una condizione di dialettica storica [...] così da generare quella che altrove ci è avvenuto di definire come una adeguata 'mistificazione mitopoietica'».³⁹

Se per il poeta genovese la dimensione mitica rappresenterebbe non un "oggetto" autonomo ma una componente intrinseca alla vita umana, poiché presente nelle dinamiche culturali, linguistiche, sociali, psichiche, produttive e politiche di ogni società in ogni tempo storico, per Pasolini, invece, il discorso sarebbe diverso, dato che, com'è risaputo, il poeta corsaro lamenta la lontananza di quella dimensione primitiva all'interno della società contemporanea, tant'è che, proprio nella speranza di ritrovarla, volge lo sguardo all'innocenza di un tempo "barbarico", sacro, incorrotto e incontaminato, ragion per cui il ritorno a una dimensione antropologica delle origini potrebbe rappresentare un barlume di speranza, uno squarcio epifanico nella quotidianità delle vite

³⁷ Sul rapporto tra Pasolini, il mito e la dimensione del sacro la bibliografia è piuttosto vasta, pertanto, per un'idea complessiva della *quaestio*, si rimanda ai recenti M.A. GARULLO, *Per una lettura dell'opera pasoliniana. Dialogo tra Michele Bianco e Rino Caputo*, in «Io lotto contro tutti». Pier Paolo Pasolini: la vita, la poesia, l'impegno e gli amici, a cura di M. Locantore, Marsilio, Venezia 2022, pp. 379-398; M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2022; *La sfinge nell'abisso. Pier Paolo Pasolini: il mito, il rito e l'antico*, a cura di M. Locantore, UniversItalia, Roma 2020.

³⁸ Cfr. E. SANGUINETI, *Poesia e mitologia*, in ID., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961, pp. 7-16.

³⁹ E. SANGUINETI, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, in *Tra liberty e crepuscolarismo* cit., pp. 104-105.

borghesi.⁴⁰ Per Sanguineti è proprio questo l'errore commesso dal poeta corsaro, ovvero sia essere rimasto prigioniero di quella situazione di immobilità che secondo lui si addice al poeta veggente e non al materialista storico che vive l'*hic et nunc*, come secondo lui dimostra la figurazione mortuaria che chiude *Le ceneri di Gramsci*, ossia «potrò mai più con pura passione operare / se so che la nostra storia è finita?»,⁴¹ che segna «programmaticamente [...] in un tentativo di diagnosi oggettiva, quello che era un ossessivo mito personale, legato alle sue "buie viscere"»;⁴² è questo ciò che Sanguineti osserverà nel necrologio per il poeta scritto il 2 novembre del 1975 e pubblicato su «Paese sera» il giorno seguente. Sanguineti sosterrà che Pasolini «ha spontaneamente e calcolatamente rifiutato ogni possibile svolgimento ulteriore»,⁴³ rimanendo «in una dimensione disperata e accusatoria»⁴⁴ e concludendo poi con l'affermazione che ogni «sua parola, come ogni sua immagine, muoveva da un tempo concluso, assunto miticamente, in elegia e in furore: era il paradosso di un uomo che aveva attraversato un inferno, ricavandone una serie di simboli vistosamente declamabili, per ancorarsi a quelli, religiosamente, e ribaltarli, nevroticamente, in un paradiso di Vita».⁴⁵ Nel condannare la pasoliniana sacralizzazione del primitivo, Sanguineti parrebbe recuperare la già ben acquisita lezione dell'antropologo Vittorio Lanternari, a detta sua modello imprescindibile per la propria formazione, il cui studio più importante, *La grande festa* del 1959, ha cambiato il suo modo di percepire il reale compreso il modo di rapportarsi alla dimensione mitica: citando Lanternari, nel 2004 Sanguineti ribadirà la pericolosità di «fughe verso mondi esotici ed esotizzanti, verso modelli di vita assunti (erroneamente) come primitivi»⁴⁶ (si ricordi infatti l'interesse di Pasolini per le popolazioni africane), aggiungendo poi (riprendendo sempre Lanternari), «come se per riparare ai mali di cui soffriamo nella società borghese contemporanea, il rimedio potesse consistere

⁴⁰ «C'è, in Pasolini, rispetto al senso del sacro come un doppio movimento: da un lato la percezione di qualcosa di irrimediabilmente compromesso nella società moderna e dall'altro una nostalgia profonda per una perdita che pertiene all'identità profonda dell'uomo in quanto tale e tanto più dell'uomo occidentale calato nella tradizione biblica e cristiana [...]». G.M. ANSELMi, *Pasolini tra nostalgia del mito e senso del sacro*, in «Io lotto contro tutti» cit., p. 29.

⁴¹ P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci* cit., p. 63.

⁴² E. SANGUINETI, *Per Pasolini*, in ID., *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, p. 214.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ E. SANGUINETI, *In margine a un capolavoro*, in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, p. 141.

in un fittizio “ridiventar primitivi”, e come se le società tradizionali, cosiddette “primitive”, fossero a loro volta esenti da problemi, tensioni e lacerazioni». ⁴⁷

Insomma, per Sanguineti, nell'immobilità della sua condizione data dall'insoddisfazione per i destini della società contemporanea, Pasolini aveva risolto l'antinomia tra mito e storia in favore della dimensione mitica prigioniera di un tempo lontano da rievocare, anche se ormai irrimediabilmente perduto.

Come anticipato nella premessa, dopo il 1957 la “tenzone” fra i due intellettuali muta radicalmente i suoi toni, limitandosi spesso e volentieri all'ironia e alla parodia, del resto, è lo stesso Pasolini che in una nota contenuta in uno scritto del 1967 ammetterà che i suoi attacchi a Sanguineti sono stati spesso contraddistinti da un'amichevole ironia. ⁴⁸ Questo tono canzonatorio caratterizza per esempio il pezzo *Lettura in forma di giornale del «Gazzarra»*, uscito sulla rivista «Nuovi Argomenti» nel gennaio-marzo del 1967, in cui il poeta svaluta sarcasticamente il Sanguineti critico letterario scrivendo che il suo «ultimo saggio [...] su Gozzano è poco meno giornalistico di un articolo sul “Giorno” di Arbasino»; ⁴⁹ l'articolo *Miscellanea*, pubblicato anch'esso su «Nuovi Argomenti» nel numero di aprile-giugno del 1971, dove stavolta Pasolini riprende Sanguineti per aver bistrattato il suo caro Pascoli, scrivendo che «Sanguineti ha curato un'edizione dei *Poemetti* del Pascoli con troppa disinvoltura “magmatica” nell'annotarlo, e con troppo ostentata sufficienza nei riguardi del povero autore che tutti odiamo e amiamo». ⁵⁰ All'elenco vanno certamente aggiunti il testo sanguinetiano *Per un dibattito* del 1960, in cui il poeta parodizza sulla figura di Pasolini moralista, mentre, per contro, va ricordato il pasoliniano *La fine dell'avanguardia* del 1966 in cui l'autore ritorna sul neo-sperimentalismo delle nuove avanguardie, sostenendo sostanzialmente che il Gruppo 63 ha perseguito le regole del caos attraverso l'uso scompaginate di un linguaggio fine a se stesso; ⁵¹ poi ancora il pezzo *Nuovi libri* del

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Cfr. P.P. PASOLINI, *Lettura in forma di giornale del «Gazzarra»*, in *Il portico della morte*, p. 251.

⁴⁹ *Ivi*, p. 249.

⁵⁰ P.P. PASOLINI, *Miscellanea*, in *Il portico della morte* cit., p. 275.

⁵¹ Qui Pasolini riprende chiaramente la polemica già condotta nelle pagine di «Officina» negli articoli *Il neo-sperimentalismo* e *La libertà stilista*, tuttavia, all'altezza degli anni Sessanta, Pasolini appare «mosso da un sentimento di cocente delusione, a tal punto da affermare che “Officina è stata inutile”. Egli è perfettamente consapevole che ormai ha prevalso una letterarietà diversa rispetto a quella promossa dalla rivista, e fondata proprio sui nemici che Pasolini si proponeva di combattere, ossia la linguistica strutturale e la capacità del Gruppo 63 di farsi portavoce di un'istanza polemico-politica impossibile da ignorare [...]: la neoavanguardia

luglio 1969 pubblicato su «Il Caos», in cui Pasolini si sofferma sul Sanguineti traduttore del *Satyricon* definendolo come «monolingua, monotona, monotono, monomaniaco, monolineo, monolitico, monoteista, monodico, monostrofico, monocorde»;⁵² infine non si può non menzionare l'articolo sanguinetiano intitolato *La bisaccia del mendicante*, pubblicato il 27 dicembre del 1973 su «Paese sera», in cui, con tono parodico prende ancora una volta di mira Pasolini per la mitizzazione del sottoproletariato e della società contadina dell'epoca fascista, e scrive: «Com'erano carini i sottoproletari di una volta! Io me li ricordo benissimo, pittoreschi e straccioni, che con la selezione naturale venivano su come querce»;⁵³ poi ancora «Perduta la "splendida" rozzezza di un tempo, si sono messi anche a fare gli "studenti", i maleducati»;⁵⁴ e infine afferma «poveri noi [...], con l'alfabetizzazione, la televisizzazione, e tutto il resto che non dico. E soprattutto con la libertà sessuale. [...] dispiace ammetterlo, ma è proprio il P.P.P. che ce li ha guastati [cioè i sottoproletari] a colpi di *Decameron* e *Canterbury*, facendone dei "miseri erotomani nevrotici", quando stavano così bene prima».⁵⁵ Insomma, pare ben chiaro che la polemica dai toni accesi del 1957 era ormai un lontano ricordo, daché aveva perso tutto il vibrante impeto di quegli anni giovanili decisivi per le dinamiche letterarie e politiche legate al futuro della società e della sinistra italiana.

3. È con questo spirito amichevole che si arriva infine al 1979: Pasolini è ormai scomparso da quattro anni e Sanguineti torna a scrivere del poeta, ma, stavolta, dopo il necrologio del 1975, gli dedica un poemetto dai versi particolarmente ricchi di significato dal titolo piuttosto emblematico di *Le ceneri di Pasolini*. Il testo, che si presenta come l'eco de *Le ceneri di Gramsci*, risulta essere una sorta di omaggio disincantato, ma al contempo ironico e malinconico. Il poemetto sanguinetiano, che parrebbe nascere da un'intima necessità, forse un atto dovuto, magari un modo per chiudere definitivamente i conti con Pasolini, lascia trasparire non soltanto una sorta di sentito affra-

non presupponeva affatto, come invece teorizzava Pasolini, la necessità del rigore filologico e stilistico in congiunzione con la critica sociale, ma anzi ragionava in termini di segregazione assoluta – perché se la società tardo-capitalistica è sgretolata, anche il linguaggio deve diventare strumento e simbolo di rottura e di demistificazione del reale, al fine di destrutturarla e parodizzarla». E. RIMOLO, *L'«Officina» di Pier Paolo Pasolini tra passione e militanza*, in «*Io lotto contro tutti*» cit., pp. 278-279.

⁵² P.P. PASOLINI, *Nuovi libri*, in ID., *I grandi interventi civili*, Garzanti, Milano 2021, p. 221.

⁵³ E. SANGUINETI, *La bisaccia del mendicante*, in *Giornalino* cit., p. 51.

⁵⁴ *Ibid.*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 54.

ternamento nei confronti della figura dello scrittore scomparso, ma anche la sincera preoccupazione riguardo a ciò che è rimasto dell'eredità intellettuale, politica, ideologica e spirituale di Pasolini; scrive infatti Sanguineti: «ho dolore e furore, soltanto,/ che le tue ceneri si perdono, nei riti/ dei tuoi fedeli, reliquie per altari folclorici riconsacrati,/ mio sacerdote dell'io,/ mio usignolo ecclesiastico, mio estremo/ fantasma cattolico e sadico, mio sterile edipo/ castratore, nostro eterno padre».⁵⁶ L'autore muove il suo ricordo di Pasolini alludendo a quanto scritto dal poeta ne *Le ceneri di Gramsci*, anche se stavolta i toni sono evidentemente opposti a quelli utilizzati nella *Polemica in prosa* del 1957: Sanguineti riconosce nel poemetto di Pasolini il mito stesso dell'intera epopea pasoliniana che l'autore si è cucito addosso fin dagli esordi, divenendo così il simbolo degli anni Cinquanta che ha pienamente incarnato in ogni sua forma e contraddizione («Di quel decennio, già così remoto per noi, da noi così diverso, egli fu la voce più tipica, insieme patetica e rettorica, ingenua e impura».)⁵⁷

A dispetto delle polemiche giovanili, nella strofa conclusiva del poemetto Sanguineti si mostra addolorato e furente (scrive infatti «ho dolore e furore») per ciò che è rimasto della memoria di Pasolini, per il timore che la portata culturale del suo “personaggio” venga stereotipata dalle generazioni future, tant'è che le domande attorno alle quali parrebbe ruotare lo scritto sembrerebbero essere: cosa resta, oggi, di Pasolini? A chi è affidata la sua eredità intellettuale?

Il dolore parrebbe quindi mescolarsi a una sensazione di malinconia, che il poeta avverte fin dai primi versi in cui Pasolini è chiamato in causa attraverso l'utilizzo dell'emblematico “tu” (scrive infatti «Ti penso un'ultima volta, e ti parlo»), invertendo dunque i ruoli che ne *Le ceneri* erano “interpretati” da Pasolini e Gramsci al cimitero degli inglesi [qui è Sanguineti che parla alle ceneri del poeta]: riflettendo sul mondo delle periferie e sulle giovani generazioni Sanguineti si rende conto di quanto illusoria e vana fosse stata la speranza pasoliniana di vedere un riscatto in quel popolo di ragazzi, i quali sembrano ora in preda all'omologazione e incapaci di riconoscersi come un'unica coscienza di classe, forse perché ormai privi di quella voce visceralmente autentica.

⁵⁶ E. SANGUINETI, *Le ceneri di Pasolini*, in *Segnalibro* cit., pp. 407-408.

⁵⁷ E. SANGUINETI, *Per Pasolini* cit., p. 214.

Andrea Gialloreto

«L'ODORE DELL'INDIA» FRA RICERCA DELL'ALTROVE
E ORIENTALISMO TERZOMONDISTA

Riassunto: L'articolo prende le mosse dalla vasta produzione odeporica italiana dedicata ai viaggi in India nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta (Emanuelli, Levi, Moravia, Patti, Todisco) per delineare le specificità della relazione emotiva, sensoriale ed estetica che Pasolini stabilisce con il paese asiatico ne *L'odore dell'India*. La prospettiva pasoliniana, se da un lato risente ancora di alcuni stereotipi legati alla concezione orientalista denunciata da Said (l'appiattimento delle differenze religiose, la sottolineatura della mitezza e docilità dei giovani indiani, l'ottica antimoderna, il ruolo delle missioni cattoliche), dall'altro mette in risalto con intensa partecipazione intellettuale e umana aspetti quali il *soundscape* di un'India notturna e ancestrale, la preminenza di una dimensione corporale non omologata come in Occidente e la fascinazione per la morte e i suoi rituali.

Parole chiave: India, Moravia, Odeporica, Orientalismo, Soundscape.

Abstract: The paper starts from the vast Italian odeporical production dedicated to travels to India during the 1950s and 1960s (Emanuelli, Levi, Moravia, Patti, Todisco) to delineate the specificities of the emotional, sensorial and aesthetic relationship that Pasolini establishes with the Asian country in *L'odore dell'India*. While Pasolini's perspective still suffers from certain stereotypes linked to the Orientalist conception denounced by Said (the flattening of religious differences, the underlining of the meekness and docility of young Indians, the anti-modern outlook, the role of the Catholic missions), it also highlights aspects such as the soundscape of a nocturnal and ancestral India, the prevalence of a bodily dimension that is not homologated as in the West, and the fascination with death and its rituals, with intense intellectual and human participation.

Keywords: India, Moravia, Odeporic, Orientalism, Soundscape.

Nel saggio *Rileggere l'orientalismo*, Edward Said, a distanza di un ventennio dal suo classico studio del 1978, è tornato a riflettere sulla prospettiva falsificante con cui gli intellettuali europei hanno rappresentato terre e genti dell'Est; lo studioso palestinese si è dunque impegnato a discutere con estrema cura

obiezioni, critiche e palinodie originate dal suo lucido *j'accuse*. L'assunto del libro ne esce confermato nei suoi snodi argomentativi e nella constatazione che ciò di cui gli occidentali andavano in cerca nelle loro esplorazioni, conquiste, saccheggi, viaggi in Oriente era un riflesso del proprio volto, una costruzione ideologica o dell'immaginario che non necessitava della convalida offerta dalla voce diretta dell'altro, dell'autoctono (spesso descritto con compiacimento secondo rodati schemi razzisti o miti non meno fuorvianti, quale quello del buon selvaggio). «L'Oriente – scriveva Said – non è mai stato un interlocutore dell'Europa, bensì il suo silente (o silenziato) Altro».¹

La fascinazione per il diverso e l'esotico di tanti artisti e viaggiatori non fa velo allo sfruttamento e all'incomprensione che hanno caratterizzato i rapporti tra l'uomo bianco e quell'amalgama di etnie, culti, costumi che costituiscono le tessere del mosaico indiano, troppo spesso ridotto a fittizia unità sopprimendo le differenze interne a vantaggio di un asse privilegiato di raffronto con l'Occidente (anch'esso genericamente inteso). La discussione su concrete basi storico-culturali della situazione dell'India moderna prende avvio in Europa solo una volta superata l'attrazione della *Belle Époque* per la spiritualità e i miti induisti che aveva arricchito di nostalgie libresche e di confuse aspirazioni alla pace interiore le pagine di resoconto e di meditazione di Gozzano e Vallini, quelle di esegesi etnologica e filologica di Michele Kerbaker e di Angelo De Gubernatis, o le partiture degli ultimi cultori della voga operistica dell'orientalismo (una stagione dominata dai maestri francesi Bizet, Massenet, Delibes, Roussel e protrattasi fino al principio degli anni venti del ventesimo secolo con *La leggenda di Sakuntala* del napoletano Franco Alfano).² Dall'epoca fascista agli anni Cinquanta si assiste invece a una rincorsa dei giornalisti e degli scrittori (più o meno 'impegnati') a produrre reportages da ogni angolo del mondo, con particolare attenzione rivolta all'estremo Oriente. L'eco della 'seduzione' per l'esotico degli *Amori d'Oriente* (1949) di Giovanni Comisso non sembra permeare di sé le pagine degli scrittori-giornalisti Virgilio Lilli (cui dobbiamo alcune delle più drammatiche cronache dal Giappone del dopo Hiroshima),³ Leonida Rèpaci che nel suo *Giro del mondo di ieri* (1949)⁴

¹ E. SAID, *Rileggere l'orientalismo*, in Id., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi* [*Reflections on Exile and Other Essays*, 2000] trad. di M. Guareschi e F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008, p. 246.

² Cfr. sul tema l'esautivo volume *Dal Levante l'astro nascente. L'Oriente e l'opera*, a cura di C. Faverzani, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021.

³ Cfr. V. LILLI, *Penna vagabonda: giro del mondo in quattro tappe*, SEI, Torino 1953; Id., *Buon viaggio, penna!*, ivi 1957; Id., *Il terzo Giappone*, Reporter, Roma 1968.

⁴ L. RÈPACI, *Giro del mondo di ieri*, Bompiani, Milano 1949.

raccoglie articoli pubblicati nel 1934 per «La Gazzetta del Popolo» (sede di numerosi articoli odeporici) a seguito di un viaggio dal Mediterraneo al Pacifico che tocca anche Ceylon e l'India, Alberto Moravia che approda una prima volta in India nel 1937 e pubblica, proprio su «La Gazzetta del Popolo», un unico articolo (prodromico però a *Un'idea dell'India*, libro gemello di quello pasoliniano). Ma lo specchio più fedele dell'implicito razzismo e dell'angolazione europea e imperialista con cui si osservavano le trasformazioni di una nazione solo apparentemente immobile è costituito dal libro di Ercole Patti, *Un lungo viaggio lontano* che, nonostante venga pubblicato solo nel 1975,⁵ nei suoi capitoli indiani (la parte finale del libro, in gran parte dedicato a Giappone e Cina), descrive in termini grotteschi le folle oceaniche che accolgono la liberazione di Gandhi, l'ostilità crescente per gli europei (comprensibile in un popolo che ambisce a sottrarsi al tallone della dominazione inglese), le sordide realtà dei quartieri della prostituzione, il conflitto tra la Bombay degli uffici e dei grandi alberghi e i formicolanti slums. L'aspetto della devozione religiosa dei Parsi e degli Indù offre l'occasione per macabre descrizioni ad effetto antitetiche a quelle che Pasolini consegnerà a *L'odore dell'India*; difatti, tanto i riti delle Torri del silenzio (con il cielo che si popola degli avvoltoi sacri che spolpano le salme ivi esposte) quanto le pire dei roghi sul Gange ispirano solo ripugnanza ed estraneità all'autore siciliano. Se l'ultima parola è demandata a un colonnello inglese che pronostica la permanenza dei colonizzatori, abili nello sfruttare a loro vantaggio i conflitti etnici e religiosi (la visione dal punto di vista dei locali è sottaciuta, come in tutta la tradizione odeporica sull'India – e Pasolini non fa eccezione), nondimeno a tratti Patti riscopre i propri talenti di scrittore e ci dà passi di ottima fattura con la resa, ad esempio, della folla dalle vesti sgargianti o, in sintonia con Pasolini, delle proprie percezioni olfattive: «Odori acri e penetranti di droghe, di incenso bruciato. Gli odori drogati dell'India».⁶

Restando su un versante di raffronto su base eurocentrica delle usanze e del sistema politico e religioso delle genti del subcontinente indiano, Enrico Emanuelli alimenta il suo *Giornale indiano* delle notazioni di “colore” e delle analisi geopolitiche tipiche delle corrispondenze *à la manière de* Barzini ospitate da fogli prestigiosi quali «Il Corriere della Sera» e «La Stampa», mentre Carlo Levi, partito alla volta dell'India nel 1957, dà forma in una collana di articoli al precedente che meglio risponde all'ansia pasoliniana di ritrovare costanti antropologiche tra i Sud del mondo: la commozione del narratore e

⁵ E. PATTI, *Un lungo viaggio lontano*, Bompiani, Milano 1975.

⁶ Ivi, p. 154.

pittore torinese di fronte all'arcaico e ai costumi premoderni delle popolazioni dell'India – riflesso della sua esperienza del confino in Lucania – si fonda tuttavia su basi ben diverse dall'estetica 'stracciona' del Pasolini terzomondista riconoscendo il retaggio della civiltà millenaria in un paese sospeso tra lo stadio premoderno e la dirompente, ma caotica e iniqua, spinta dello sviluppo e dell'occidentalizzazione.⁷

Non deve stupire se il tasso di apertura al discorso altrui e la disponibilità ad accettare ciò che appare non assimilabile al proprio sentire crescono in ragione inversa alle intenzioni esplicitate dagli autori o alle caratteristiche di verosimiglianza delle marche di genere dei singoli testi. Rispetto a una produzione giornalistica frettolosa e all'improvvisata documentazione di cui si avvalgono gli scrittori in viaggio, le trasfigurazioni creative risultano sovente più fedeli allo spirito autentico dei luoghi "esotici"; anche il valore letterario premierà i resoconti di fughe salvifiche verso l'altrove, quali *Verso la cuna del mondo* di Gozzano (un libro che fa i conti con la tentazione del decadentismo), oppure *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* di Giuseppe Bonaviri che, in linea con il sincretismo dell'autore siciliano, fonde il patrimonio folclorico mediterraneo con le suggestioni del politeismo e dell'animismo indiani, infine come le opere maggiormente segnate dal disorientamento dell'uomo europeo come *Notturmo indiano* di Tabucchi, che inscena la ricerca di sé in un gioco di specchi e di doppi in cui l'India e la sua cultura filosofica e religiosa assolvono la funzione di reagente; si potrà poi, scorrendo lungo la cronologia, pensare anche a *Budda* di Carlo Coccioli, narratore disancorato dalle coordinate eurocentriche.

I reportages di viaggio veri e propri, al contrario, si sono dimostrati fortemente soggetti all'influenza di contingenze storico-politiche poco propizie all'indagine sull'alterità assecondando il pregiudizio fascista, ad esempio nelle pagine del già menzionato Ercole Patti di *Un lungo viaggio lontano*, o l'ottica con cui, in piena guerra fredda, si guardava alla posizione non allineata dei paesi afroasiatici riuniti nel 1955 a Bandung: l'attenzione a questi aspetti geopolitici, come si è anticipato, improntava il *Giornale indiano* (1955) di Enrico Emanuelli, *L'India d'inverno* (1957) di Carlo Levi (pure attento alla

⁷ Le testimonianze leviane, a lungo ignorate, sono ora raccolte in C. LEVI, *Buongiorno, Oriente. Reportages dall'India e dalla Cina*, prefazione di M. Calabresi, Donzelli, Roma 2014. Su queste corrispondenze si veda lo studio di M. CAPPELLO, *L'India d'inverno di Carlo Levi. Quesiti per una prosa di viaggio*, in «Un viaggio realmente avvenuto». Studi in onore di Ricciarda Ricorda, a cura di A. Cinquegrani e I. Crotti, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019, pp. 289-300.

dimensione antropologica), mentre più simile ai «pezzi di colore»⁸ de *L'odore dell'India* – la definizione è dello stesso Pasolini – si mostra il volume *Viaggio in India* di Alfredo Todisco, edito anch'esso nel 1962.

La scarsa riuscita di un reportage poco originale come quello di Todisco ha dato lo spunto a Juan Rodolfo Wilcock per un velenoso giudizio in forma di paradosso che ben condensa gli umori anticonformisti e l'intelligenza cosmopolita dello scrittore argentino amico di Moravia e della Morante: «questi “Viaggi in India” sono troppo unilaterali: sappiamo ormai come colpisce il viaggiatore europeo la miseria degli indiani, nulla ci viene detto invece di come colpisce gli indiani la miseria dei viaggiatori europei».⁹ Un sospetto difficile da fugare vuole che gli scrittori-viaggiatori abbiano fatto uso delle informazioni raccolte durante il loro soggiorno in India per sviluppare un parallelo con la realtà che si sono lasciati alle spalle, ossia quella di un'Italia avviata al decollo industriale ma le cui aree di marginalità, con le loro masse sottoproletarie, obbediscono ancora alle logiche di una società rurale e precapitalistica. Come ha notato con franchezza Renzo Paris nel suo recente *Pasolini e Moravia*, all'inizio degli anni Sessanta «non si andava ancora in India per le droghe. Gli amici volevano vedere gli stracci e riferirne agli italiani che godevano della loro situazione privilegiata, non senza un pizzico di sadismo».

Il viaggio in India intrapreso tra gli ultimi giorni del 1960 e il febbraio del 1961 da Pasolini con Alberto Moravia ed Elsa Morante costituisce un campione esemplare di rappresentazione binaria: il Subcontinente indiano, apparentemente bloccato nella sua condizione di «indigenza indicibile»,¹⁰ si appresta a subire le tumultuose trasformazioni delle periferie italiane, un tempo escluse dallo sviluppo e ora invece 'contaminate' dai primi segnali del consumismo e di una bruttezza che attraverso il conformismo del nuovo benessere e del perbenismo si diffonde tra i giovani borgatari offuscandone la vitalità barbarica e innocente. Nel sottolineare i tratti di “degenerazione” borghese della tradizione di dolcezza, rassegnazione e misticismo caratteristici degli indù, Pasolini condanna indirettamente la mutazione antropologica già da tempo in atto in Italia. Daniela Carmosino ha individuato nella categoria del 'periferico' l'asse analogico che collega nell'ingenuo discorso etnografico pasoliniano le popolazioni tribali del Terzo Mondo e le frange residuali del

⁸ P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 1998, p. 1266.

⁹ J. R. WILCOCK, *Viaggio in India di Alfredo Todisco*, in «Intelligenza», n.1, 1962.

¹⁰ P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India* cit., p. 1203.

sottoproletariato urbano in Italia.¹¹ Persino la resa dei paesaggi, fulcro espressivo dei *Reisebilder*, risente di questa bifocalità che condiziona l'assimilazione del diverso mediante un sistema di paragoni e somiglianze: la «periferia sconfinata»¹² di Bombay, «fatta di piccole baracche», richiama gli agglomerati di abituri delle borgate, così come l'andirivieni per il mero sostentamento dei diseredati attiva un confronto al limite del luogo comune («è un girare a vuoto per tutto il giorno, un po' come si vede a Napoli»);¹³ persino gli strumenti adottati dal Pasolini viaggiatore per penetrare nell'ignoto della notte indiana sono gli stessi dell'intellettuale in cerca di autenticità nella suburra romana: cade soltanto la «filologia» vernacolare, mentre l'erotica – «la bestia assetata chiusa dentro di me»¹⁴ (come si legge nel primo capitolo dell'*Odore dell'India*) – e la vocazione peripatetica continuano a offrire barbagli di vita primordiale: «Mi piaceva camminare, solo, muto, imparando a conoscere passo per passo quel nuovo mondo, così come avevo conosciuto passo passo, camminando solo, la periferia romana: c'era qualcosa di analogo».¹⁵ Traslare i dati culturali non riconoscibili entro un paradigma consueto, a misura del viaggiatore, costituisce uno schermo rispetto all'inesprimibile, una mossa protettiva che finisce per omologare le differenze culturali. Le pagine in cui Pasolini descrive i riti propiziatori di una famiglia che, sul litorale vicino alla Porta dell'India,¹⁶ abbandona in mare ceste di frutta come offerta agli dèi risuonano di accenti familiari, nell'accostamento forzato ma emotivamente pregnante con il Friuli materno: «Questa situazione non mi era nuova: anche

¹¹ «La categoria del *periferico* individua prevalentemente un profilo socioculturale. Nella cartografia pasoliniana del *periferico* compaiono infatti, di preferenza, gruppi societari, nell'accezione più ampia del termine: i popoli Tuareg, Denka, Masai, i napoletani, i meridionali, in genere, e poi i borgatari romani, gli zingari, i Raccoglitori dell'America centrale, gli indù, infine i sotto-proletari e i contadini animisti o politeisti. Ora, cos'hanno in comune questi popoli da poter essere iscritti tutti entro la medesima categoria? Ebbene, condividono tutti l'appartenenza a culture *altre*, emarginate o antagoniste rispetto al modello proposto/imposto dal Centro del mondo produttivo». D. CARMOSINO, *Conoscere per analogia: Pasolini e la categoria del periferico*, in *Pasolini e le periferie del mondo*, a cura di P. Martino e C. Verbaro, ETS, Pisa 2016, p. 120.

¹² P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India* cit., p. 1202.

¹³ Ivi, p. 1217.

¹⁴ Ivi, p. 1199.

¹⁵ Ivi, p. 1212.

¹⁶ «È di per sé sintomatico che Pasolini, nelle prime pagine del suo resoconto ci descriva la Porta dell'India, che è il simbolo di una territorializzazione dei rapporti, come sempre lo sono le mura, le porte, le soglie. Ha una valenza simbolica dunque il fatto che la prima importante rivelazione dell'India avvenga sotto la Porta dell'India». G. BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore: L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 75.

tra i contadini friulani succede qualcosa di simile, in certe usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo».¹⁷

Le distorsioni prospettiche così prodotte fanno combaciare lembi del mondo inaccostabili nell'intento di affermare costanti sociologiche a proposito di un "Sud" povero che riproporrebbe i propri stereotipi alle latitudini mediterranee come a quelle tropicali. Del resto, lo scrittore usa con disinvoltura categorie geo-politiche, come quella che fa capo alla conferenza dei paesi afroasiatici a Bandung, in chiave etnografico-espressiva e come «senhal geografico» dei «regni della Fame» (una definizione che avvalora le connessioni di una mappa moralizzata del Terzo Mondo).¹⁸ Il viaggio in India del 1961 avviene in un momento cruciale tanto per le dinamiche postcoloniali e la modernizzazione dell'India, governata con flemma anglosassone da Nehru, quanto per l'evoluzione della poetica di Pasolini che mette a fuoco nelle raccolte poetiche *La religione del mio tempo* e *Poesia in forma di rosa* l'alternativa africana e i miti di una «negritudine» sterilizzata di ogni connotazione politica per dare nuova linfa all'«estetica passione» per l'arcaico. Pasolini tornerà in India tra il 1967 e il 1968 (e un'ultima volta nel 1972) per dar forma al progetto di un poema "per immagini" sul Terzo Mondo inaugurato dall'esperimento *Appunti per un film sull'India*: nel girato e nelle videointerviste rilasciate durante la realizzazione del documentario Pasolini sonda inizialmente la plausibilità del tema ispiratore: la leggenda di un Maharajà che per compassione di alcuni tigrotti che muoiono di fame si dona loro in pasto e la conseguente indigenza e morte per fame dei suoi familiari dopo l'indipendenza (la scelta di questo evento liminare di una fantomatica carestia succeduta alla fine della dominazione inglese illumina di non poche ambiguità la sensibilità eurocentrica di Pasolini); in breve, però, il regista-scrittore perde interesse per questa storia appresa da Elsa Morante e si concentra su un'inchiesta tra operai, contadini e intellettuali su un interrogativo che lo assilla: l'inevitabile industrializzazione dello sterminato paese asiatico dovrà per forza di cose coniugarsi all'occidentalizzazione? A monte di questa domanda, per lui retorica, sta il timore dell'affermarsi di una borghesia capace solo di scimmiettare stili di vita e ideali estetici europei.¹⁹

¹⁷ P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India* cit., p. 1215.

¹⁸ «Adopero soprattutto questa parola come *senhal* geografico per comprendervi la fisicità dei "regni della Fame", il "fetore di pecora del mondo che mangia i suoi prodotti" (il riferimento al fatto storico accaduto a Bandung è marginale e casuale, ecco)». P.P. PASOLINI, *Intervista rilasciata ad Alberto Arbasino*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 1999, p. 1573.

¹⁹ «È un Pasolini ancora "politico" quello del viaggio indiano, e politicamente accorato dal principio alla fine. Ambiguamente, però, perché il lettore non comprende mai bene se

sarebbe terribile che un popolo di quattrocento milioni di abitanti, che in questo momento ha un così forte peso nella scena storica e politica del mondo, si occidentalizzasse in questo modo meccanico e deteriore. Tutto c'è da augurare a questo popolo fuorché l'esperienza borghese, che finirebbe col diventare di tipo balcanico, spagnolo o borbonico.²⁰

Una notazione che sfuma nel grottesco è quella sul cinema di Bollywood che rispecchierebbe l'immaginario collettivo dei borghesi indiani, attratti da corpi grassocci e pallidi, quasi un'imitazione degradata della moda per le maggiorate che infuriava in Italia.²¹ A questa visione che deturpa l'identità fisica degli indiani in nome di convenzioni importate vengono contrapposte la costituzione snella e la pelle ramata – o meglio nera («il colore più bello che possa avere una pelle», chiosa con trasporto) – degli «indianini» minuti e adolescenziali, come li chiama Pasolini. L'orrore per la borghesia lo conduce al discredito verso tutte le forze volte al progresso della nazione indiana: Nehru è visto come sospeso tra l'educazione inglese astrattamente intesa e la tolleranza degli antichi pregiudizi di casta;²² gli intellettuali appaiono goffe caricature di quelli occidentali e tale deformazione avvilisce il poeta Tagore con un paragone risibile e poco attento ai valori multiculturali: «è poco più che un poeta dialettale: un Barbarani o un Pascarella, per intenderci, con molto spiritualismo alle spalle, anziché il nostro solito qualunqueismo» (per giunta, i tre scrittori italiani sono stati invitati per intercessione del cognato di Moravia, il diplomatico Cimino, a presenziare alle celebrazioni proprio di Tagore). I maestosi viali all'europea di Dehli la (s)qualificano agli occhi di Pasolini come «città-ministero», «città-ambasciata», «città cocktail».²³ L'intellettuale si convince che il rompicapo indiano sia di facile interpretazione, secondo le categorie consuete della felicità pauperistica del mondo premoderno contrapposta allo sviluppo che svelle le radici delle civiltà rurali:

quella miseria indiana, che ha cause religiose, egli la condanni senza appello, oppure l'assolva per la sua intatta, non borghese bellezza». A. PELLEGRINO, *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali* (1912-1982), La Vita Felice, Milano 2018, pp. 209-210.

²⁰ P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India* cit., p. 1250.

²¹ «I cartelloni del cinema, dipinti in modo molto sempliciotto e monotono, rappresentano file di protagonisti tutti bianchi, con le guancione tonde e un po' di pappagorgia. Ora, tutti gli indiani sono minuti, magri, con corpicini da bambini: stupendi fino a vent'anni, graziosi e patetici dopo. Come mai questo mostruoso ideale di bellezza?». Ivi, p. 1246.

²² «Della cultura inglese, egli ha assorbito la qualità più tipica: l'empirismo. In questo momento, Nehru non è né inglese né indiano: è un uomo del mondo, che, con dolcezza indiana e praticità inglese, si occupa dei problemi di uno dei grandi paesi del mondo». Ivi, p. 1258.

²³ Ivi, p. 1271.

In sostanza si tratta di un enorme sottoproletariato agricolo, bloccato da secoli nelle sue istituzioni dalla dominazione straniera: il che ha fatto sì che quelle sue istituzioni si conservassero e, nel tempo stesso, per colpa di una conservazione così coatta e innaturale, degenerassero. In realtà un paese come l'India, intellettualmente, è facile possederlo.²⁴

La genericità con cui queste considerazioni vengono applicate ad un contesto complesso che rimane confuso per gli schemi ideologici pasoliniani trova, nondimeno, il correttivo di una coerenza interna alla lettura che Pasolini dà dell'attesa delle masse sottoproletarie,²⁵ cui la religione non soccorre con i suoi inviti alla passività, alla svalutazione dell'esistenza materiale in nome di ciò che lo scrittore non esita a definire «nevrosi mistica». Persino l'azione di Madre Teresa, che Moravia e Pasolini incontrano a Calcutta (epitome di quella «Buchenwald» che è, ancora con un paragone improprio, l'India) è vista come testimonianza di dedizione che non può incidere sulla miseria del paese, rapportata com'è alla incommensurabilità di una nazione-lazzaretto: «La lebbra, vista da Calcutta, ha un orizzonte di sessantamila lebbrosi, vista da Delhi ha un orizzonte infinito».²⁶ Significativamente, Pasolini confina in un silenzio di reverente distanza la suora kosovara dedita al soccorso degli ultimi. Quanto stride la concreta dedizione di Madre Teresa con il patetico capitolo sul «salvataggio» del ragazzo Revi da parte della coppia Pasolini-Morante, che si muove quasi per sanare il proprio senso di colpa, una pulsione egoistica dunque, come intuisce un Moravia sempre più insofferente delle passioni, ora melense ora oscuramente sensuali, dei suoi compagni di viaggio.²⁷ Pasolini innalza uno schermo protettivo tra sé e la suora, il cui operato smaschera l'autoreferenzialità della passione recondita del decadente Pasolini

²⁴ Ivi, p. 1242.

²⁵ «In India Pasolini ritrova il "sottoproletariato agricolo", con le sue istituzioni degenerate per via di una "conservazione coatta e innaturale", quella provocata dall'imperialismo europeo. In India Pasolini ricerca la sacralità della creatura legata alla terra: essa attende il riscatto, ed egli, davanti all'attesa – una attesa disperata –, si commuove, si perde». E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2005, p. 350.

²⁶ P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India* cit., p. 1228.

²⁷ Alida D'Aquino ha interpretato invece l'episodio di Revi come una proiezione sulla realtà del subcontinente della predilezione pasoliniana per l'opera sociale e di penetrazione culturale del cattolicesimo pauperista in un contesto alieno quale quello del sincretismo religioso indiano (intrinsecamente fatalista): «Dei due termini del binomio eros-caritas entro cui l'autore continuamente oscilla, qui è certamente il secondo a prevalere. [...] L'episodio di Revi è il momento centrale del libro, la chiave per comprendere le modalità dell'approccio all'India di Pasolini». A. D'AQUINO, *L'io e l'altro. Il viaggio in India da Gozzano a Terzani*, Avagliano, Roma 2006, pp. 59-60.

per la sporcizia sempre evocata quale prova di innocenza, per la povertà che troppo spesso si confonde con la nudità, per la dolcezza equivoca che mal nasconde la disponibilità. Al volto della Medusa egli contrappone lo scudo istoriato dell'arte, che preserva dal coinvolgimento eccessivo. In un libro che si costruisce come semplice ripresa dei sei articoli pubblicati sul quotidiano «Il giorno» e che spicca per la mancanza di mediazioni culturali, di letture preliminari, di documentazione sull'India narrata dai viaggiatori, gli unici riferimenti colti (tra manierismo e decadentismo) si addensano nelle poche righe della descrizione di Madre Teresa:

Suor Teresa è una donna anziana, bruna di pelle, perché è albanese, alta, asciutta, con due mascelle quasi virili, e l'occhio dolce, che, dove guarda, «vede». Assomiglia in modo impressionante a una famosa sant'Anna di Michelangelo: e ha nei tratti impressa la bontà vera, quella descritta da Proust nella vecchia serva Francesca: la bontà senza aloni sentimentali, senza attese, tranquilla e tranquillizzante, potentemente pratica.²⁸

Che questa pietà assoluta, «senza aloni sentimentali», sia qualcosa di estraneo alla dolcezza e all'invaghimento pasoliniani per i derelitti è ben dimostrato dai contatti con i ragazzi indiani: Sardar e Sundar, il giovane mendicante Muti Lal con la sua «faccia di San Sebastiano», il piccolo Revi inerme e arreso al suo destino. Questi incontri notturni rivelano una asimmetria degli affetti che, nell'impossibilità di un intervento risolutivo, non fa che protrarre le peregrinazioni e i turbamenti di un occidentale inquieto «nell'ombra infiebrata del crepuscolo».²⁹ Un'antinomia non dissimile percorre le argomentazioni di Pasolini sull'ascesa rovinosa del ceto borghese, corrotto e occidentalizzante: a questa sciagura egli vorrebbe contrapporre la «bellezza» atavica dei giovani vestiti di stracci ma non riesce a sottrarsi allo sgomento per condizioni di vita immonde ancorché «primitive» e innocenti.³⁰ Molto più sensibile alla dimensione politica di un paese in evoluzione dopo il giogo coloniale si mostra

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, p. 1216.

³⁰ «Nello stesso momento in cui guarda al Terzo Mondo in funzione anti-consumistica, proiettandovi per molti versi l'immagine del passato italiano, egli lo condanna, ancora sull'esempio italiano, come luogo predestinato a essere dominato dai modelli occidentali. Desidererebbe che il Terzo Mondo fosse un'alternativa reale e tuttavia non nutre per esso alcuna vera speranza rivoluzionaria, ritenendolo al contrario atrocemente preistorico o proiettato irrimediabilmente verso gli stessi modelli di sviluppo». T. TORACCA, *L'ambiguità del Terzo Mondo: il rimpianto drammatico di Pasolini*, in «Già TROPPE VOLTE ESULI». Letteratura Di Frontiera e Di Esilio, a cura di N. Di Nunzio e F. Ragni, Università degli Studi di Perugia 2014, vol. 3, p. 199.

Moravia, nel suo *Un'idea dell'India*, da buon viaggiatore di stampo inglese e restio alla commozione; a petto dell'amico e rivale (che le edizioni Penguin in traduzione avevano reso una celebrità anche nel paese asiatico), Pasolini si dibatte nelle sue contraddizioni, indeciso tra sensi e ragione, comportandosi da «illuminista catastrofico, da illuminista desiderante sconfitto dai fatti»,³¹ come recita la splendida definizione data da Enzo Golino.

Appena dieci anni dopo i sopralluoghi per il documentario indiano, nel 1977 dunque, un viaggiatore ben altrimenti attrezzato quanto a consapevolezza della condizione postcoloniale come Vidiadhar Surajprasad Naipaul propone nel suo *Una civiltà ferita: l'India* un'analisi degli errori prospettici in cui sono incorsi gli europei che hanno voluto perpetuare l'immagine di un'India astoricamente irretita nel suo ancestrale sistema delle caste:

i metodi europei di indagine storica, essendo il prodotto di un certo tipo di civiltà, che della condizione umana ha idee sue, in continua evoluzione, non possono essere applicati alla civiltà indiana. Non tengono conto di troppi fattori. Eventi politici o dinastici, vita economica, tendenze culturali: l'approccio europeo chiarifica ben poco, sortisce l'effetto di un tentativo fallito di porre sullo stesso piano India ed Europa, e fa sembrare assurdi gli arresti e le partenze della civiltà indiana, le brevi fioriture, i lunghi periodi di sterilità, gli uomini sempre riassorbiti dalla vita istintiva, la continuità trasformata in barbarie.³²

Il lemma chiave del Pasolini viscerale – «barbarie» – è qui evocato con sorprendente rispondenza all'atteggiamento psicologico e all'estetica dell'esotismo terzomondista praticato dallo scrittore e cineasta italiano. Le stratificazioni storiche di una vicenda millenaria come quella dell'India sono schiacciate in un'immobilità sincronica allo stadio paleoindustriale dell'intero Terzo Mondo. Di conseguenza, un elemento decisivo per l'orizzonte multiculturale indiano come quello musulmano è eliso dalla panoramica di Pasolini, che ammette di non riuscire a raggiungere con gli indiani di religione islamica quell'accordo spontaneo che si stabilisce con gli indù; la mitezza e la sottomissione di questi ultimi risulterebbe estranea alla condotta dei musulmani. Il fattore multietnico è azzerato al punto tale che persino il Taj Mahal, simbolo dell'India, gli appare avulso dal contesto di un paesaggio brado ed erotizzato: «La cadaverica sen-

³¹ E. GOLINO, *Pasolini. Il sogno di una cosa. Pedagogia Eros Letteratura*, Bompiani, Milano 2005, p. 145.

³² V.S. NAIPAUL, *Una civiltà ferita: l'India*, trad. di M. Dallatorre, Milano, Adelphi 1997 [*India: A Wounded Civilization*, 1977], Adelphi, Milano 2001, p. 192.

sualità del paesaggio indiano regge come corpi estranei, nelle sue salgariane radure, i monumenti dei dominatori mussulmani. Chiusi nella loro astratta geometria funzionale, come prigionieri ricamate». ³³ Le predilezioni dell'autore vanno invece alle rovine di un'epoca lontana, sottratte al corso del tempo, come le mura rosse di Agra: «Non nascondo la mia attrazione per queste città morte e intatte, cioè per le architetture pure. Spesso le sogno. E provo verso di esse un trasporto quasi sessuale». ³⁴ Pasolini omette il resoconto delle visite turistiche a luoghi canonici come i templi di Ellora e le cave di Ajanta preferendo instaurare con l'alterità dell'ambiente un legame al contempo sensoriale e problematico: «Le cose mi colpivano ancora con violenza inaudita: cariche di interrogativi, e, come dire, di potenza espressiva». ³⁵

L'atteggiamento conoscitivo dello scrittore attinge da canali percettivi non mediati dalla cultura. L'investimento è di natura personale, tanto che, rispetto alla presenza in primo piano dei ragazzi, le donne sono ridotte a massa anonima, quasi animale: «mandrie di donne, coperte di sari verdi, viola, rossi, e tutte inanellate». ³⁶ Ma questa disposizione a una conoscenza selettiva lo tradisce ogni qualvolta tende a metaforizzare l'Altrove: come nel caso di quell'«odore» dell'India che intitola il volume: il portato olfattivo è infatti quasi assente dal libro, che ignora le spezie e i profumi d'Oriente per sintetizzarne l'essenza tragica in «quell'odore di poveri cibi e di cadaveri, che, in India, è come un continuo soffio potente che dà una specie di febbre». ³⁷ Non è da sottovalutare il fatto che nel momento di massima adesione all'alterità indiana, davanti ai roghi di cadaveri sul Gange a Benares, Pasolini sottolinei l'assenza dell'odore di morte, proprio laddove dovrebbe essere più acuto: l'esperienza di comunione mistica raggiunta mediante un rito sacro azzera infatti le strategie metaforiche di distanziamento. Allo stesso modo, la parola non è investita del compito di dare voce all'alterità: i ragazzi che affollano queste pagine parlano pochissimo, ringraziano o mendicano in un inglese stentato oppure, come Revi, confidano «piccole, misere cose». La corrente di empatia e di fascinazione passa per sorrisi che ricordano quelli dei personaggi del suo cinema: il «sorriso arguto e dolce» di Revi, «un sorriso di zucchero». ³⁸

³³ P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India* cit., p. 1275.

³⁴ Ivi, p. 1276.

³⁵ Ivi, p. 1260.

³⁶ Ivi, p. 1274.

³⁷ Ivi, p. 1241.

³⁸ Ivi, p. 1231.

L'indigeno è privato di voce e personalità³⁹ in quanto sussunto nel suo corpo: è con esso, infatti, che gli indiani di Pasolini comunicano; i codici gestuali e prossemici sono sempre sovraesposti, dal segno di assenso («quel meraviglioso dondolio della testa di giovinetta appena comunicata che è il gesto di tutta l'India»),⁴⁰ alla postura arrogante del santone di Kajuraho che si comporta da «capoufficio». Ma ciò che di autentico dell'India filtra nel libro è il *soundscape* fatto di emissioni di voce, canti, nenie, mugolii, sul bordone del persistente verso dei corvi.⁴¹ Come Elias Canetti ne *Le voci di Marrakech*, anche Pasolini entra in contatto con «l'inesprimibile» dell'India tramite le modulazioni vocali di due giovani sotto l'arco della Porta dell'India: «Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per me: che sento la vita di un altro continente come un'altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autonoma, con altre sue leggi interne, vergini. [...] Il loro canto è completamente senza allegria, segue una sola frase musicale sfatata e accorante».⁴² Si dovrà poi citare lo schoolboy di Tekkadi che, dopo lunghi minuti di intensi sguardi silenziosi tra la scolaresca e i visitatori stranieri, improvvisa al flauto «un dolce, patetico rantolo» che trasmette ciò che deve restare nel non-detto: «Pareva che, suonando a quel modo, ci parlasse, ci facesse un lungo discorso, per sé e per i suoi compagni».⁴³ Anche l'indicibile per eccellenza, la morte, rifrange i propri armonici nel canto di una vecchia in agonia: «Non era proprio un canto articolato, ma una nenia, una cantilena. Del resto, ogni canto indiano è così. Il dolore, lo spavento, lo spasimo, la tortura avevano trovato quella cifra in cui cristallizzarsi».⁴⁴ La comprensione della realtà indiana non procede per vie intellettuali, ma si insinua per choc percettivi, si incanta di fronte a spettacoli impreveduti e a pudori inattesi, come nel passo dedicato alla «astrazione dalla vita» di un giovane devoto in adorazione di un orribile idolo dalle fattezze di ranocchio: la faccia del giovane era «sublime» per lo stato di trance mistica o per la consapevolezza dell'«insopportabilità» della

³⁹ «Il dilemma che alla fine ci viene incontro è quello stesso che attanaglia gli etnologi e i teorici del postcolonialismo, ovvero: la conoscenza dell'altro può essere solamente una forma di inglobamento o è possibile dare effettivamente voce all'alterità entro una scrittura potentemente polifonica e plurivoca». BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore: L'India nella letteratura italiana del Novecento* cit., p. 80.

⁴⁰ Ivi, p. 1229.

⁴¹ «Ecco i corvi, sempre presenti per tutta l'India col loro grido cieco...». Ivi, p. 1247; e ancora: «I gridi delle cornacchie ci seguono, più o meno fitti e disordinati, per tutta l'India». Ivi, p. 1272.

⁴² Ivi, p. 1201.

⁴³ Ivi, p. 1252.

⁴⁴ Ivi, p. 1261.

vita in India.⁴⁵ Pasolini non riuscirà, nell'arco della sua esperienza indiana, a sciogliere questo dubbio. Alle contraddizioni connaturate alla sua poetica si aggiungono nell'*Odore dell'India* l'intreccio di esotismo e terzomondismo, le resistenze eurocentriche agli scenari postcoloniali, il tripudio della corporalità⁴⁶ in contrasto con l'ascetismo e un'enigmatica concezione del sacro. Anche nei limiti di una prospettiva ancora eurocentrica e spesso autotelica, Pasolini si espone e ci espone alla responsabilità di un discorso sugli esclusi, i soli a rimanere "puri" anche in un inferno «immondo» e impuro. Giansiro Ferrata ha ben descritto questa funzione civile e di pungolo etico assunta da Pasolini anche in libri discutibili come *L'odore dell'India*: «Ogni età letteraria ha le coscienze che può, dati i suoi scrittori. Questa nostra letteratura trovava allora molto sollecitanti le espressioni, l'inquietudine, le controversie con gli altri e con se stesso del poeta Pasolini».⁴⁷

⁴⁵ «La vita, in India, ha i caratteri dell'insopportabilità». Ivi, p. 1216.

⁴⁶ Per un approfondimento del macro-tema del corpo nell'opera di Pasolini è utile il rimando a M.A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Bologna 2005 e a *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di R. Gasperina Geroni, Bologna, Pendragon 2016.

⁴⁷ G. FERRATA, *L'arte di non mentire*, in *Rinascita. Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*, Editrice «L'Unità», Roma 1985, p. 163 [già in «Rinascita», n. 42, 24 ottobre 1964, pp. 23-24].

Paolo Puppa

PASOLINI IN FRIULI: LA SCENA-CONFESSIONE

Riassunto: Puppa analizza gli inizi della carriera di Pasolini, in quanto poeta e insegnante nella provincia friulana, al tempo della guerra. Il recupero del dialetto locale gli serve per una febbrile immersione nella cultura della madre, nativa di Casarsa. Il teatro diviene strumento importante per le ricerche di gruppo e la didattica impartita ai bambini contadini. Singolari sintonie col lavoro contemporaneo di Don Milani, il prete di Barbiana. Queste esperienze non si annullano nel passaggio a Roma, verso un'altra dialettalità, coll'uscita dall'anonimato e dalla omosessualità nascosta. Anzi, si ripresentano declinate in maniera originale sia nelle tragedie tratte dal mito antico sia nel *Manifesto* del 1968.

Parole chiave: Maestro, Dialetto, Contadino, Don Milani, Confessione, Mito.

Abstract: In his contribution, Paolo Puppa analyzes the beginnings of Pasolini's career as a poet and teacher in the Friulian province at the time of the war. The valorisation of the local dialect is useful for a his hectic immersion in the culture of his mother, native of Casarsa. The theater becomes an important tool for group research and the didactics imparted to peasant children. Singular coincidences with the contemporary work of Don Milani, the priest of Barbiana. These experiences are not canceled in the passage to Rome, towards another dialectality, with the exit from anonymity and hidden homosexuality. Indeed, they recur in an original way both in the tragedies derived from the ancient myth and in the 1968 *Manifesto*.

Keywords: Teacher, Dialect, Paesant, Don Milani, Confession, Myth.

A Casarsa della Delizia, terra della madre Susanna e piccola frazione nella provincia di Udine, Pasolini sfolla da Bologna colla famiglia nel tempo atroce della seconda guerra mondiale.¹ Qui, lo scrittore, dopo anni di volontariato

¹ Sull'esperienza friulana, sconvolgente per Pasolini, tra morte del fratello, liberazione della scrittura e della propria omosessualità fissata nella propensione didattico-amorosa

didattico, consacrato dall'incarico ufficiale nella scuola media parificata della vicina Valvasone, si scatena in iniziative, ospitate a volte nel teatro delle monache. Organizza recite cogli allievi, brevi drammi che recuperano contrasti popolari dalla tradizione contadina, ad esempio scaramucce buffonesche a base di travestimenti di *gender* tra Carnevale e Quaresima, oltre alle esecuzioni coreutiche di villotte, il tutto all'interno dei *Meriggi d'arte*, eventi artistici con alle spalle ricerche sulle identità antropologiche, religiose, politiche e storiche locali. Non mancano esiti editoriali, grazie a fascicoletti pubblicati a sue spese, «Il Stroligù». ² Parti dialogiche mischiate a esecuzioni musicali, dunque. Perché questo teatrino si basa sulla sintonia tra poesia dialettale e musica, nella vicinanza tra canto, verso e battuta, anche per la presenza nel piccolo gruppo di Pina Kalč, giovane violinista slovena, anche lei rifugiata coi parenti nella zona. Nasce pure l'*Academiuta de lenga furlana*, associazione culturale da lui creata assieme a qualche amico, di fatto esaltando i valori di una micro comunità, sulla valorizzazione della lingua nativa. In certi casi, Pasolini si annulla persino come autore nella misura in cui non firma le micro sceneggiature. Costruisce così una serie di sketch, brevi sequenze dialogico-liriche che intendono valorizzare componenti felibriste, in quanto il tentativo di creare una *koinè* poetica re-inventata si iscrive sulla scia del movimento ottocentesco teso a rilanciare l'occitano, come lo riconosce il suo primo, autorevole estimatore dei versi di *Poesie a Casarsa* del '42, Gianfranco Contini. ³ Certo, si riscontrano pure episodi di repertorio esterno, come una sua messinscena de *L'uomo dal fiore in bocca*, allestito a San Vito al Tagliamento nel 1947 dalla sua piccola compagnia filodrammatica, dove il giovane poeta recita pure, senza riscontri di stampa neppure cronachistica, se non negli archivi degli anonimi protagonisti. ⁴ Ora, questo scrivere per il teatro e con il teatro presenta una strategia che oggi potremmo collegare all'animazione teatrale, ⁵

per i ragazzi, cfr. A. FELICE, *L'utopia di Pasolini*, Bottega Errante Edizioni, Pordenone 2017, specie alle pp. 9-84 nonché N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, edizione riveduta e ampliata con documenti inediti, Albaredo d'Adige, Verona 2014.

² In realtà, il primo titolo della serie era *Stroligùt di cà de l'aga*, uscito in due numeri l'anno prima, mentre il nuovo formato esce nell'agosto del 1945, cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 124.

³ La recensione di Gianfranco Contini, *Al limite della poesia dialettale*, esce sul «Corriere del Ticino» il 24 aprile del 1943. Da notare che la prima destinazione del saggio in questione era «Primato», che aveva rifiutato l'apologia di una scrittura non nell'idioma nazionale, poco consona alle direttive del regime, cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., pp. 73-74.

⁴ Cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini*. Introduzione di Luca Ronconi, Ubulibri, Milano 2005, p. 64.

⁵ Per un inquadramento generale dell'animazione a teatro in Italia e relativa bibliografia, cfr. P. PUPPA, *L'animazione, ovvero il teatro per gli altri*, in *Storia del teatro moderno e contempo-*

colla scena usata quale veicolo didattico e viceversa. Assieme ai suoi allievi, ma anche maestri per lui nell'apprendimento della parlata del territorio, lo scrittore inventaria e inventa un micro-dialetto, dall'autore usato anche nella propria scrittura poetica, regressione idiomantica, omaggio alla madre stessa, Susanna, come detto nativa del luogo.⁶ Nel giovane Pasolini, il suono del borgo, tramandato solo oralmente e depurato del vizio della letteratura, merita di essere fissato sulla carta, per la costante smania in lui di salvare grazie alla scrittura la volatilità gioiosamente, dolorosamente entropica della parola. In una delle battute più felici della sua drammaturgia successiva, ovvero *Affabulazione*, stesa tra il '66 e il '70, eccolo cantare la grazia inafferrabile del *verbum* pronunciato: «le povere parole insomma che si dicono ogni giorno, e volano via con la vita: le parole non scritte di cui non c'è niente di più bello».⁷ Tant'è vero che nelle *Poesie a Casarsa* e negli eccessi della sperimentazione didattica cerca di scrivere e far scrivere in una lingua che senza scrittura è solo parlata, mentre, va precisato, tutto il teatro dopo la parentesi friulana e i romanzi incompiuti della confessione omosessuale puntano all'idioma nazionale, compatibile pertanto coll'espressione della verità.

Torniamo all'animazione in Pasolini. I suoi gesti didattici negli anni '40 mostrano qualche sorprendente analogia cogli sforzi rabbiosi e radicaleggianti del coevo Don Milani,⁸ cui rivolge un omaggio epitaffio in occasione della sua recensione solidale e complice alle *Lettere alla mamma*, dove nondimeno

raneo – *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, III, pp. 859-873.

⁶ Del resto, il protagonista del dramma omonimo, terminato nel '67, *Pilade*, depresso e devastato da pulsioni autodistruttive, così ammette tale foga regressiva: «E invece tutto torna indietro. La più grande attrazione di ognuno di noi è verso il Passato, perché è l'unica cosa che noi conosciamo ed amiamo veramente. Tanto che noi confondiamo con esso la vita. È il ventre di nostra madre la nostra meta». P.P. PASOLINI, *Pilade*, in ID., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, p. 389.

⁷ Cfr. P.P. PASOLINI, *Affabulazione*, in *Teatro* cit., p. 519. Su questo copione, cfr. P. PUPPA, *Il teatro dei testi*, Utet, Torino 2003, pp. 142-147.

⁸ Singolare consonanza di tempi e di spazi in effetti tra la Casarsa pasoliniana e la Barbiana di Don Milani (quest'ultimo però in una opzione anti-estetica) in quanto le date risultano in qualche modo coincidenti. Da sottolineare pure la comune marginalità geografica e sociale, tra le due esperienze, e il fatto che l'esplosione delle sei tragedie di Pasolini, avviate nella primavera del '66 durante i due mesi di letto cui l'ha costretto un'improvvisa emorragia d'ulcera, coincide coll'ultimo, straordinario testo coordinato da Don Milani, *Lettere a una professoressa*. Uscito sei settimane prima della morte del parroco tanto eversivo, il 26 giugno 1967, il libro viene in realtà scritto dai ragazzi della scuola di Barbiana. Su quest'ultimo, in particolare, E. AFFINATI, *L'uomo del futuro. Sulle strade di Don Lorenzo Milani*, Mondadori, Milano 2016. Ma adesso, utilizzabile la raccolta dei suoi scritti in L. MILANI, *Tutte le opere*,

accenna a “quel certo lezzo di prete” in cui fini per circoscriverlo.⁹ Allo stesso tempo, lo spartiacque tra i due in rapporto ai ragazzi va segnato in termini indubitabili nella passione dolorosamente non fisica del prete rispetto a quella del poeta.¹⁰ Non basta, in quanto nelle stanzette di Casarsa o nei sobborghi vicini, circolano altresì echi del Tolstoj filo contadino di Jasnaja Poljana, insieme paralleli a tutto un filone del teatro cattolico francese. Si pensi ad Henri Ghéon, a Léon Chancerel e alla sua contiguità con il teatro del primo Diego Fabbri, ossia un teatro di parrocchia in cui agiscono solo interpreti maschili, mentre il gruppo prende coscienza di sé attraverso il gioco scenico. Si intravede dietro le quinte il suo eros pedagogico che lo spinge verso i ragazzi tra i banchi e sui campi, tra pulsioni omofile destinate a non sublimarsi a lungo. Di questa lotta travagliatissima, testimonia un piccolo copione che turba, a leggerlo ancor oggi, *I fanciulli e gli elfi*, scritto nel 1944, recitato dagli allievi, con lo stesso Pasolini nei panni dell’orco, truccato e deformato da un’enorme pancia e una gran barba e «un’indovinata espressione tra feroce e idiota»,¹¹ il 15 luglio del ’45 in uno dei citati *Meriggi d’arte*. Sentiamo allora parlare l’Orco, tra tartufismi melliflui e qualche lezio toscaneggiante mentre cerca di simulare buone maniere davanti allo Zio, il personaggio positivo, il dr. Jekyll della situazione nonché il *deus ex machina* che eviterà l’eccidio minacciato dal Mostro:

E poi io amo tanto i bambini! [...] Li adoro. [...] E quelle cosce grosse grosse... Ahì, che dico? Che c’entrano le cosce? O grosse o magre è lo stesso, ma sapete si fa così, tanto per chiacchierare, per scambiare la parola. Insomma sono amabilissimi. E non ve li lascerò a nessun patto. Cioè: li voglio ancora qui con me, per qualche oretta, non di più, capitemi. Sono un po’ libero e vorrei godere almeno fino a sera della loro compagnia.¹²

edizione diretta da A. Melloni, a cura di F. Ruozzi e di A. Canfora, V. Oldano, S. Tanzarella, 2 voll., Mondadori, Milano 2017.

⁹ La recensione esce sul settimanale «Tempo» dell’8 luglio del 1973 col titolo *Lettere alla mamma. Lettere di un prete cattolico alla madre ebrea*, poi in raccolta in P.P. PASOLINI, *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 1975, quindi in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, con un saggio di P. Bellocchio, Mondadori, Milano 1999, pp. 426-431. Cfr. G. PECORINI, *Don Milani! Chi era costui?* cit., p. 107, dove lo chiama «un personaggio fraterno nel nostro universo; una disperata e consolatrice», ora in, qui ristampa del «Corriere della sera», Milano 2022, pp. 185-191.

¹⁰ In tal senso ritengo fuorviante e decisamente forzata la scelta operata da Walter Siti che dedica a Don Milani il suo romanzo, *Bruciare tutto*, Rizzoli, Milano 2017, centrato su un prete pedofilo.

¹¹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Atti impuri*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude (1946-1962), Mondadori, Milano 1998, vol. I, p. 27.

¹² Cfr. P.P. PASOLINI, *I fanciulli e gli elfi*, in *Teatro* cit., pp. 101-102.

Smascherato ben presto, l'Orco non si contiene più ed esplode. «Peli di Satanasso; son stufo; basta. All'inferno le chiacchiere e i piagnistei. [...] Oh puzzolente cristiano, c'intenderemo, quando ti avrò sotto i denti».¹³ Alla fine, trionfa lo zio che può esclamare legittimamente: «Il bene ha vinto, ragazzi; e così vincerà in sancta sanctorum. E adesso, marsh, a casa; e di corsa, che le mamme vi aspettano, e, intanto, vi hanno preparato un buon pranzetto, ché avete molta fame, credo».¹⁴ Ma non sarà sempre così nei copioni pasoliniani.

Dietro la patina innocente di un'arcadia di cartapesta, con vaghi echi goethiani dalla ballata *Erlkönig* del 1782, e ambientata nel canonico bosco fiabesco, Pasolini allude a voglie trasgressive, iperbolizzate nella pratica canibalesca. E questo fantasma ritorna nella stessa attività didattica, nel metodo utilizzato per introdurre la grammatica latina, nella mitizzazione daimonica con altri orchi messi in scena per colpire l'uditorio adolescenziale, per non annoiarlo mentre si appresta a insegnare le desinenze e le declinazioni. Da notare sia che l'amato Tonuto Spagnol recita nei panni di Tempestucolo, uno dei tre elfi, suo figlio poi liberato dall'arrivo dello Zio, sia che l'autore nella parte appunto dell'Orco si firma nel manifesto-locandina come N.N., annullandosi di fatto.¹⁵ Tra parentesi, questo Tonuto non ha ancora sedici anni allorché lo scrittore inizia a redigere i *Quaderni rossi*, stesi tra il maggio del '46 e l'agosto del '47, sorta di lacerante confessione a se stesso, inchiodata sulla serie compulsiva di ragazzini avvicinati via via, accarezzati tra mille moine e soggetti di una seduzione passiva e insieme attiva. Sono contadinelli, legati all'educazione religiosa, ma affascinati dal giovane borghese giunto là dalla lontana Bologna, docente per vocazione e gratuità nell'offerta didattica, ma compiaciuti e turbati nell'attirarne l'attenzione. Visceralità urlata nel silenzio della pagina solitaria, poi travasata in *Atti impuri*, stesi tra il '47 e il '50, montaggio, tra diario, narrazione dove la prima e la terza persona si alternano, come un *progress* disposto a strati e abbozzi successivi, tra riprese e rifacimenti. Per lo più, il racconto si apre sull'irrompere della passione per il piccolo Tonuto agli inizi del 1945 nell'universo sentimentale (e sul relativo progressivo spegnersi della stessa), sui trasalimenti, sugli struggenti desideri, sui sensi di colpa acuiti durante l'improvvisa malattia del ragazzo, dal poeta irrazionalmente ascritta all'opera di corruzione da lui esercitata sulla vittima-partner. Ne seguono promesse vane di castità e propositi di rapporti solo fraterni, con rapide ricadute nel vortice

¹³ Ivi, p. 103.

¹⁴ Ivi, p. 106.

¹⁵ Nel metodo didattico per spiegare il genitivo plurale "userum", lo animizza infatti a Mostro da lui sostenuto, con fervore, col vizio di divorare fanciulli e fanciulle del villaggio, cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 156.

dei sensi, mentre intorno iniziano le delazioni, i primi sospetti, e le tensioni snervanti per la gelosia della violinista Pina Kalč, inutilmente innamorata di Pier Paolo. Da considerare la situazione tragica intorno, i bombardamenti e i rastrellamenti tedeschi, su cui l'attività scolastica e poi le pene amorose fungono da palliativo.¹⁶ In testa al primo dei cinque *Quaderni rossi* compare il titolo di *Pagine involontarie*: Il diario intimo e clandestino confluisce oltre che in *Atti impuri* pure in *Amado mio*. Quest'ultimo, redatto nel medesimo periodo tra il '47 e il '50, con epilogo che ingloba il trasferimento a Roma, è accumulato al primo dalla redazione tormentata e interrotta. Destino riservato alle sue narrazioni troppo autobiografiche come nel tardo *Petrolio*. Stavolta il racconto appare oggettivato nella forma romanzo, con al centro Desiderio che descrive incontri con adolescenti, tra letture omoerotiche e galeotte sale cinematografiche.¹⁷

In *Atti impuri* la pagina si spinge a confessare pulsioni imbarazzanti per l'amor proprio e l'etica personale come quando nella Messa di suffragio per il fratello morto, nel febbraio del '47 continua a covare desideri per l'ennesimo piccolo partner.¹⁸ In maniera ben più riflessa e censurata, e pur tuttavia con una foga analoga si mobilita intanto la scena de *I fanciulli e gli elfi*, per nulla infantile, come invece propende a definirla il pur informato e scrupoloso cugino Nico Naldini nella sua biografia.¹⁹ Perché questo palco quando utilizzato sembra voler fare uscire alla luce, obliquamente ma in pubblico, gli slanci che pulsano all'ombra. Il suo teatro, di fatto, passando dai *Meriggi d'arte* alla successiva drammaturgia personale, va man mano fissando nella relazione tra adulti e ragazzi modalità sadomasochiste da sempre connotanti per lui la dimensione erotica. Immolarsi davanti ai propri allievi, morire per loro, o per mano loro, diviene così a poco a poco un mito personale, in cui si conden-

¹⁶ «Io amavo molto quei ragazzi, che d'altra parte si erano molto affezionati a me, loro maestro ma anche amico, e questa reciproca tenerezza era stata cementata dai due continui pericoli, veramente ossessivi, dei Tedeschi e dei bombardamenti», cfr. P.P. PASOLINI, *Atti impuri* cit., p. 24.

¹⁷ Cfr. *Note e notizie* sui testi in *Atti impuri* e in *Amado mio*, in *Romanzi e racconti* cit. rispettivamente alle pp. 1631-1664 e pp. 1665-1675. I due testi escono postumi, a cura di Concetta D'Angeli, in *Amado mio*, preceduto da *Atti impuri*, con uno scritto di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1982.

¹⁸ «Vivevo tutto nel mio ricordo troppo recente, nel contatto ancora fisico con quel ragazzo fino a ieri straniero, che mi era stato più vicino di quanto mi sia stata mia madre. Questo è forse abominevole; ma non posso esimermi dallo scriverne», cfr. *Atti impuri* cit., p. 121.

¹⁹ Cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 119. Naldini qui ci informa che le prove del testo iniziano nel febbraio del 1945. Tonuti Spagnol, grande passione amorosa del poeta, è a sua volta autore di versi friulani, cfr. *Note*, in *Atti impuri* cit., p. 1653.

sa un inventario preciso di scene primarie e di fantasticherie fondamentali. Perché ideale dell'Io sarebbe a questo punto morire in croce di fronte alle Marie gementi, se lo scrittore, ora regista, sussurra a Susanna, nei panni della Madonna ai piedi di Cristo durante le riprese del *Vangelo secondo San Matteo*, il nome del fratello Guido per farla piangere.²⁰

In questo alveo, e sempre nel dialetto friulano, ma in una prospettiva decisamente autoriale, nascono *I Turcs tal Friül*, epopea contadina, alle cui spalle agiscono, oltre che accurate ricerche di archivio, il dramma greco, O'Neill e l'*Adelchi*, e il cui concepimento risale al maggio '44.²¹ Una comunità rurale della Casarsa, collocata in chiasmo cronologico (rispetto all'anno della stesura) nel 1499, vive la grande paura delle orde ottomane, allusione alle tragiche vicende coeve al testo, ai mesi più cupi dell'occupazione nazifascista, inferocita dalle prospettive della prossima catastrofe. Nel maggio '44, il fratello Guido è ancora vivo, ma il 12 febbraio 1945 verrà trucidato in una faida interna alle forze della Resistenza, dai comunisti vicini alla falange armata di Tito. Ebbene, *I Turcs tal Friül* funzionano quale una *discussion play* se sia meglio lottare o meno, nel ricordo forse delle scelte diverse attuate dai fratelli Pasolini. L'aspetto, però, più interessante è proprio la presenza dell'*altro*, cioè i turchi. In mezzo alle preghiere latine intonate dai fedeli tremanti, si avverte da lontano, mescolato al vento della tempesta, un inno nordico e lunare, che parla il friulano secondo la consuetudine tipica delle sacre rappresentazioni in cui anche il diavolo veniva omologato alla lingua dell'officiante e degli angeli, in una complicità rituale, agevolmente compatibile col manicheismo del cattolicesimo. Per quanto assassini efferati, costoro restano dei ragazzi invasi dalla nostalgia, cantata in cori maliosi, delle proprie terre e delle loro madri, e dunque rientrano di diritto nella categoria idolatrata dell'adolescente concupito, che gli detta folate di empatia materna. E in tal modo si ribadisce l'assurdità di qualsiasi retorica bellica o patriottica. Anche stavolta però, al di là del congedo luttuoso e del compianto sul figlio morto, la pulsione imbestiante si stinge e sublima, come nella favola *I fanciulli e gli elfi*. Questo non impedisce al poeta in una lettera all'amico Luciano Serra ai primi di marzo del '44 di maledire fisicamente

²⁰ Cfr. la Nota a *La sua gloria*, in P.P. PASOLINI, *Teatro* cit., p. 1117, operina adolescenziale scritta nel 1938 per i *Ludi juveniles* promossi dal fascismo, e dedicata ad un giovane carbonaro veneziano. Sulla persistenza dell'archetipo cristologico in molti protagonisti dell'*opus* complessivo pasoliniano, rimando a S. RIMINI, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia pasoliniana*. Postfazione di R. Tessari, Bonanno, Acireale-Roma 2006, pp. 107-147.

²¹ Esattamente in poco più di una settimana, dal 14 al 22, cfr. le Note, in P.P. Pasolini, *Teatro* cit., p. 1120.

l'occupazione tedesca: «Tutto puzza di spari, tutto fa nausea, se si pensa che su questa terra cacano quei tali».²²

Ma il testo che meglio traduce la sfibrante mescolanza di idillizzazione propria della frenesia didattica, frenata fisicamente almeno nei primi tempi friulani, e di strazio interiore e desiderio di morte ad ogni cedimento dei sensi, è il dramma tormentato nella lunga stesura, intorno al 1947, dal titolo iniziale *Il Cappellano*.²³ Un copione che corre trafelato verso ingorghi emotivi, come recitare il doppio ruolo del desiderante/desiderato, del carnefice/vittima. Il *plot*, un saliscendi ossessivo tra cadute nel sogno e brevi risvegli, presenta un giovane docente di provincia, Giovanni (nella prima stesura un cappellano, Don Paolo), alle prese col prete²⁴ e col preside di scuola, che lo assillano tra controlli polizieschi e fiscali per la sua eccessiva dedizione socratica verso gli scolari e per il suo coinvolgimento a tempo pieno nella loro vita. Si aggiunge però la presenza convenzionale di una ragazza schermo, Lina, a rendere più regolare l'inclinazione amorosa del protagonista, orientato in realtà verso il fratello seminarista di 14-15 anni, Eligio, deciso a tentarlo esibendo il proprio corpo. Il protagonista finisce così in sogno per strangolare quest'ultimo, nascondendone il cadavere sotto il divano, salvo sottrargli l'identità, a conferma del consueto scambio tra adulto e adolescente, nel goffo tentativo, presto fallito, di difendersi dalle accuse. Da notare che nel cast del dramma, il ragazzo, la sorella di quest'ultimo²⁵ e la madre, debbono secondo il copione essere recitati tutti da un'unica attrice, indizio di una strategia registica che cela e rivela le pulsioni relative all'eros del personaggio. Della prima versione, *Il cappellano*, Pasolini recita nel luglio del '47 la prima scena del II° atto (tra Eligio e il cappellano) a Firenze al festival della Gioventù, curato dall'organizzazione giovanile comunista, proprio nei panni del ragazzo, a riprova della mescolanza tra le due anagrafi. Da poco Pasolini ha aderito al PCI, e

²² Cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 89.

²³ Scritto nel '47, prenderà poi revisionato nel '65 il titolo *Nel '46!*, attraverso varianti quali *Storia interiore* e *Venti secoli di gioia*. Si tratta di una sorta di *work in progress*, mai definito e mai definitivo, anche se nel '65 il dramma viene affidato al Teatro dei Satiri per una messinscena diretta da Sergio Graziani, con Nando Gazzolo protagonista, cfr. la *Nota* relativa a *Nel 46!*, in P.P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 1139-1145.

²⁴ Nella nuova versione, il prete svincolato dal protagonista assume un ruolo tutto negativo, tartufesco, pronto ad esaltare il paganesimo antico dei corpi, ma poi sospettoso e repressivo. Nel terzo atto, il Dottore, doppio del prete, spiega a Giovanni che la colpa di tutto va ricondotta all'eresia, cfr. P.P. PASOLINI, *Nel 46!*, in *Teatro* cit., p. 217.

²⁵ Il motivo androgino del fratello-sorella indistinguibili sessualmente o attratti l'uno dall'altra si ripresenta pure nella drammaturgia delle *Tragedie*, databili tra il '66 e il '74. Ad esempio, in *Bestia da stile*, Jan e sua sorella costituiscono idealmente una persona sola.

si esibisce nella sequenza in cui il ragazzino si fa procace tentatore, prima di essere strangolato in un omicidio che sa di amplesso, da Giovanni, il prete destinato a diventare insegnante nella versione finale *Nel 46!*.²⁶ Nel copione, vari appaiono gli oggetti d'amore, sottoposti al lavoro di spostamento, in termini analitici, grazie al palcoscenico-sogno. Durante la lezione di storia, tenuta davanti alla polizia, Giovanni bacia Lina alla presenza pure del Presidente. Viene di conseguenza rifatta la scena peccaminosa, con qualche indiretto prelievo dalla smania che spingeva la Figliastra pirandelliana a ripresentare l'incontro col Padre-Patrigno.²⁷ Conta però la struttura del copione, centrato sulla strindberghiana drammaturgia dell'io, al di fuori dei canoni della *well made comedy* nella ribalta del secondo dopoguerra. Infatti, la sequenza ospita un processo onirico, e tra le continue metamorfosi dei rappresentanti della Norma si staglia pure quella del reazionario cardinal Ruffo, sbucato fuori dagli orrori della storia meridionale italiana, con cui il protagonista ballerà al ritmo di *Amado mio*. Il momento culminante è costituito dall'immagine del giovane che si esibisce sepolto vivo entro la bara e davanti al gruppo gemente di Madri-Marie e degli allievi.²⁸ Vi si ritrovano altresì barbarismi linguistici, storpiature, litanie mistiche in latino, sberleffi corrosivi contro l'opera italiana, tecnicismi pedanteschi come nella grottesca lezione del professorino, prima della parodia sacrificale che sigla il finale: «La mia coscienza tappolica ha avuto un sussulto emocratico». ²⁹ In un simile laboratorio, rifluiscono sia l'antico sperimentalismo espressivo sia l'originaria passione per le parlate locali. Nel III° atto, però, il salotto si muta in una vallata deserta. Qui Giovanni sfila tra una folla di estinti, ognuno dei quali trasporta su un lettino con rotelle il proprio cadavere, stretto in fasce bianche come una mummia, soluzione che sembra anticipare la drammaturgia della *Classe morta* di Kantor, al debutto nel 1975.

Violenza fisica sul corpo del fanciullo contadino ed eros scatenato da quest'ultimo, una volta provocato, si coniugano insieme nel faticoso e controverso *outing* personale, tra simbologie notturne e conflitti ideologici. Co-

²⁶ Cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini* cit., p. 68, e N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 150.

²⁷ Questa valenza viene ribadita in *Affabulazione*, là dove l'ombra di Sofocle puntualizza circa la necessità della messinscena all'interno del *plot*, in quanto «l'uomo si è accorto della realtà solo quando l'ha rappresentata», cfr. *Affabulazione* cit., p. 520, oltre ad invitare il Padre a sporgersi sul Figlio come se fosse su un palcoscenico, con rimandi espliciti all'*Illusion comique* di Corneille.

²⁸ In particolare, l'addio straziante cantato con un'aria di melodramma, a straniare l'eccesso di pathos (e il grido della donna, poi coperto dal suono violento di campane, si fa sentire «non si sa se più ridicolo o drammatico», cfr. *Nel 46!* cit., p. 234).

²⁹ Ivi, p. 231.

rollario inevitabile, la coppia formata da padre-insegnante e figlio-allievo/amante dilaga nel suo palcoscenico³⁰ sino alla radicalità omofila e incestuosa di *Affabulazione*. Un padre, ricco industriale del Nord Italia, morbosamente attratto dal giovane figlio ne descrive l'onanismo solitario, «quando il ragazzo si sente, nel pugno, un sesso di padre, ma privo del privilegio e del dovere di fecondare, come un grande albero senza ombra». ³¹ Si sveglia, nell'*incipit* del dramma, gemendo e invocando l'adolescente, in una grande confusione identitaria circa i suoi connotati, perché gli si rivolge tremando, ricordandone però i «piedini di un bambino di tre anni. Ragazzo che giochi, ragazzo grande! Che viso hai? Lasciami vedere il viso». ³² Di fatto, questo testo costituisce una variazione del mito di Edipo, nel senso che un padre, follemente innamorato del figlio organizza trappole successive per coinvolgerlo nel proprio ingolfo erotico, un amplesso coniugale prima, una solitaria masturbazione poi. Mentre spera che il figlio possa spiarlo, si trasforma a sua volta in un *voyeur* delle copulazioni del ragazzo. Alla fine, l'uomo, novello Abramo senza alcun angelo che ne impedisca il gesto luttuoso, uccide il ragazzo, compiendo un figlicidio, abdicando al ruolo di padre e divenendo così figlio di suo figlio. Il testo, se lumeggia l'invidia del pene, ma dalla parte del genitore, in un rovesciamento carnevalesco e grottesco dei canoni freudiani, ³³ ipotizza persino che la guerra sarebbe l'alibi perverso con cui i padri che non vanno a combattere sacrificano la prole maschile. ³⁴ *Affabulazione*, si sa, fa parte del complesso delle sei tragedie in versi, sottoposte ad un incessante revisione, per lo più di carattere lirico, cioè oratori entro cui un protagonista egotista si proietta su personaggi privi di reale autonomia. Al centro, una borghesia spaesata e vittima di un orizzonte apocalittico, in cui si aprono spesso sogni illuminati da una luce psicotica.

Nel 1950 il poeta fugge da Casarsa assieme alla madre, diretto a Roma. La scrittura, per quanto riguarda la ricerca dialettale, si trasferisce così dal friulano al romanesco. Questo perché Pasolini scopre la brulicante periferia della Capitale, sconciata dallo sviluppo edilizio e del degrado ambientale. Qui riprova il medesimo furore desiderativo, aizzato dal rozzo cinismo di un

³⁰ Non per nulla Casì parla a questo proposito di scena come «altare della propria segreta confessione», cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini* cit., p. 80.

³¹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Affabulazione*, in *Teatro* cit., p. 507.

³² Ivi, p. 472.

³³ Ivi, p. 512, in cui il padre supplica il figlio di ucciderlo: «Questo è il momento che io devo vederti nel tuo aspetto che fa paura per la virilità che si scatena: uccidi, uccidi il bambino che vuole vedere il tuo cazzo!».

³⁴ Ivi, pp. 542-544.

sottoproletariato animalesco, corrotto e insieme innocente. E muterà altresì radicalmente lo strumento espressivo, passando dai versi alla prosa narrativa e poi alla cinepresa, in una mai interrotta deriva tra generi. E sono i suoi ragazzi di vita, presto violenta, unificando i due titoli emblematici dei romanzi sui borgatari, ad agevolare tale apprendistato linguistico-amoroso, in uno scambio di prestazioni sessuali e di assimilazioni lessicali nella calcinata realtà delle campagne.

E nondimeno la parentesi auratica friulana semina molto nel tempo e non si annulla del tutto, per quanto attiene alla ribalta. Ne ritroviamo tracce residuali infatti in un prodotto non drammaturgico, ma teorico, in uno scritto che acquista una sua valenza auratica, palpitante di nostalgie e di richiami a quella giovinezza ormai lontana. Il *Manifesto per un nuovo teatro*³⁵ nasce nella solitudine totale dello scrittore. Si tratta di un *pamphlet* adialettico, utopia volutamente disorganica rispetto al sistema teatrale, con cui intrattiene pessimi e rari rapporti,³⁶ in un certo senso originale (nell'etimo di ritorno all'antico) e rivoluzionario, non riformista, con qualche paradossale ricorso al movimento futurista per eccellenza, data la formula aggressiva adottata nei 43 commi e nei 13 titoli che ne scandiscono la progressione.³⁷ Ebbene, Pasolini prende posizione, in modo impietoso, contro la scena italiana. Si tratta per lui di un palcoscenico del tutto inutile, in quanto privo di scopo e di significato. Così, finisce per scagliarsi contro i due poli estremi che si contendono l'egemonia tra generi opposti, da un lato il regime della chiacchiera fintamente verosimile in una cornice naturalistica, in voga negli Stabili e nella ribalta borghese, dall'altro il gesto/urlo, il fonema in libertà, tipico delle neoavanguardie (rilanciate dalle tournées del Living Theatre, pur apprezzato per altri aspetti),³⁸

³⁵ Il *Manifesto* esce su «Nuovi Argomenti», n° 9, 1968, ora in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, con un saggio di C. Segre, Mondadori, Milano 1999, Vol. II, pp. 2481-2500.

³⁶ La sola esperienza diretta di palcoscenico, al di là dell'apprendistato bolognese e friulano, e sui propri testi è la fallimentare regia di *Orgia*, nel '68, in uno spazio atipico come un magazzino underground, il Deposito d'Arte Presente, prodotto dallo Stabile torinese, cfr. *L'introduzione in forma di appunti* di L. Ronconi a S. Pasi, *I teatri di Pasolini* cit., p. 15.

³⁷ Altrove lo scrittore infatti attacca questo genere letterario «la cui tradizione implica anche la stupidità – a parte la disonestà intellettuale – il teppismo, il terrorismo, l'ignoranza e l'improvvisazione ecc., cioè tutte quelle forme di degenerazione dell'intelligenza che con la stupidità hanno stretti legami», in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II cit., p. 1910. Si tratta dell'articolo *Marinetti? Enigmatico perché mancante di intelligenza*, apparso sul «Tempo» del 7 ottobre 1973.

³⁸ «Da Artaud al Living Theatre, soprattutto, e a Grotowski, tale teatro ha dato prove assai alte», ivi, p. 2486. E del resto assieme a Carmelo Bene Julian Beck viene utilizzato per il cast del film *Edipo re*, nel '67.

demonizzate con qualche rimando al Lukács più oltranzista, quello de *La distruzione della ragione*, da noi edito nel '59. Una *langue*, la prima, che male si collega all'oralità, contrapposta alla fisicità trasgressiva ma funzionale alla società dello spettacolo, la seconda.

Ora, il modello pasoliniano si risolve in una scena centrata sul dibattito tra idee diverse, seguendo l'antica Accademia ateniese, un'Academiuta più carismatica ma pur sempre basata sulla condivisione comunitaria, la *diatriba* platonica per intenderci, divorata dallo scrittore durante la convalescenza, occasione per il ritorno creativo alla drammaturgia. Lo scrittore concepisce infatti uno spazio strutturato in modo che il destinatario degli spettacoli non sia l'abbonato consueto degli Stabili, o l'annoiato ed elitario pubblico che frequenta l'avanguardia, quanto piuttosto «i gruppi avanzati della borghesia»,³⁹ gli intellettuali di provincia che leggono poesia con un interesse non mondano ma autentico. Si rivolge in una parola a quelli che ignorano la televisione, e che potrebbero agevolmente salire alla ribalta sostituendo gli attori, meri dicitori-lettori, semplici veicoli del testo.⁴⁰ Tanto più che il senso privilegiato tra interpreti e ascoltatori, diviene l'udito, nella condivisione della competenza culturale.⁴¹ Per la sua Accademia, destinata alle dinamiche di un pensiero che si configura grazie alla successione delle battute e nella stesura e nella ricezione, basta solo il *verbum* entro un vuoto dove non c'è posto per orpelli decorativi,⁴² per spettacolarità costose, per registi e scenografi. Nessuna enfasi posta sull'immagine, il che suona strano in un ammiratore di Roberto Longhi, in un autore altrove tanto sensibile agli aspetti pittorici, si pensi alla produzione filmica. Un grado zero che annulla qualsiasi tradizione, anche gloriosa del passato, nella elementarizzazione degli strumenti, ridotti a testo e attori in uno spazio "frontale", due interlocutori "che si guardano negli occhi".⁴³ In ogni caso teatro, il suo, di idee (i "reali personaggi"⁴⁴ delle opere presentate) centrato su una sorta di rito laico-culturale. Il materiale drammaturgico prospettato nel *Manifesto*, anche senza alcuna precisazione dettagliata in tal senso, si affida inoltre a partiture nell'idioma nazionale, con interpreti in grado di

³⁹ Ivi, p. 2482. Da sottolineare, altresì, le componenti adorniane di certi snodi ideologici nel *Manifesto*, là dove si auspica il collegamento oggettivo tra questi gruppi avanzati e la classe operaia.

⁴⁰ «Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo [...] dovrà rendersi trasparente sul pensiero», ivi, pp. 2496-2497.

⁴¹ «autori e destinatari appartengono alla stessa cerchia culturale e ideologica», ivi, p. 2487.

⁴² Così ribadisce nella sintesi finale il paragrafo 43, del detto *Manifesto*, ivi p. 2500.

⁴³ Cfr. *Manifesto* cit., p. 2500.

⁴⁴ Ivi, p. 2484.

conservare il suono dialettale, ossia «evitando ogni purismo di pronuncia», per non cadere nella dizione irreale, quindi «ripugnante»⁴⁵ degli attori di tradizione. Un'ottica del genere, non fa che ribadire la scelta territoriale e la messa a fuoco dell'utente, in quanto Pasolini rifiuta la ribalta della capitale e delle grandi città, privilegiando il decentramento e la screziatura antropologica delle realtà regionali, nella loro pluralità storica, contro omologazioni e assimilazioni culturali. In tal senso, la prudenza circa le scelte linguistiche da privilegiare per il nuovo teatro, palinodia apparente rispetto alle giovanili esuberanze vernacolari, mostra più di un legame coll'utopia giovanile. Anche perché di continuo spuntano nelle opere teatrali alle sue spalle disomogeneità di dizionario, disimmetrie espressive sino a *Bestia da stile*, intessuto persino di citazioni latino-greche.⁴⁶ Del resto, già in *Affabulazione* lo scrittore insiste sul livello di competenza linguistica richiesto,⁴⁷ con aperture poi riprese dal *Manifesto*.

D'altra parte, una volta divenuto star contrastata e intellettuale da prima pagina sulla stampa nazionale e internazionale grazie al cinema, Pasolini manterrà un'indubbia propensione ad utilizzare interpreti della strada, in apparenza lascito della filmografia neorealista, in realtà aggancio colla giovinezza di insegnante nella provincia udinese, e cogli studenti attori-autori dei mini copioni. Anche la tendenza narcisistica a coinvolgere amici scrittori, poeti, parenti e amanti nel cast rientra in questa poetica anti-sistema. E lui stesso, non dimentichiamolo, non esita a volte e entrare in scena, sobbarcandosi varie mansioni.⁴⁸

Perché il circuito chiuso in sé, costante dell'ideologia pasoliniana, dalla scuoletta friulana all'Accademia platonica su cui si basa il *Manifesto*, deve

⁴⁵ Ivi, p. 2490.

⁴⁶ Non si dimentichi che in *Bestia da stile*, il protagonista Jan, costruito sul personaggio storico di Jan Palach, si prefigge di tradurre «in parole estreme anche gli atti degli usi sopravvissuti, coi loro lembi di antiche lingue barbare perdute nelle età magiche», unendo tecniche e arti diverse e celebrando il «matrimonio, ornato di umili anemoni, fra Rimbaud e Janacek», cfr. P.P. PASOLINI, *Bestia da stile*, in *Teatro* cit., p. 771.

⁴⁷ È l'ombra di Sofocle, infatti, nel prologo a scandire i due poli estremi dell'*audience* quanto alla ricezione del linguaggio, «troppo difficile e troppo facile: difficile per gli spettatori di una società in un pessimo momento della sua storia, facile per i pochi lettori di poesia», cfr. *Affabulazione* cit., p. 471.

⁴⁸ In *Atti impuri* descrive il sovraccarico di mansioni cui si sobbarca nel giugno del '45 durante l'allestimento de *I fanciulli e gli elfi* al Teatrino dell'Asilo: «oltre che l'attore, il regista e il produttore io dovetti fare anche il tecnico e l'operaio», ivi, p. 26. Del resto, nei primi tempi del suo impegno come soggettista-sceneggiatore a Roma in cerca di denaro accetta la parte di un complice, doppiato nel montaggio alla fine, del protagonista ne *Il gobbo* di Lizzani nel 1960.

rinunciare all'*audience*, e in questo vive la contraddizione tra condizione esoterica, privilegio dell'autentico, e aspirazione essoterica, ambizione martirologica ad essere visti. Nascondersi nella micro comunità o aprirsi al mondo, sfidandolo, in cerca di supplizio, questa l'aporia infinita del poeta Pasolini, timido corsaro che finisce per dialogare coi lettori dalle prime pagine dei grandi quotidiani nazionali. Non un pubblico generico della società di massa, ma gli studenti della *Academiuta*, e poi dell'*Accademia platonica*, lettori adolescenti di provincia, proiezione di sé d'*antan*, suo doppio narcisistico e masochista. Perché i destinatari hanno da ricoprire il compito di giustizieri, non solo di amanti nella pedagogia amorosa, o di informatori linguistici. Ecco di conseguenza l'appello al fruitore in sala, testimone salvifico e sadico, Soggetto temuto e invocato. Perché la platea può svolgere il ruolo del liberatore, magari nelle vesti dell'esercito anche violento, come i barbari sterminatori in *Turcs tal Friúl*. Si fa largo così il bisogno di un'alterità totale impegnata nel ruolo di destinatario testimone, una giovinezza dolce e proterva, in grado di demolire il teatro, spalancando le porte al mondo. In tal modo, la scena lager sogna il di fuori del reticolato, l'altro da sé in cui pure si annulla l'artista poeta, identificandosi spesso con un Cristo laico. Nel prologo di *Orgia*, la prima delle *Tragedie* come detto ad incontrare la ribalta nel '68, emerge all'improvviso una speranza: «Vi prego, siate come quei soldati, i più giovani di quei soldati, che sono entrati per primi oltre i reticolati di un lager...E lì i loro occhi...Ah, vi prego, siate giovani come loro! [...] E ora divertitevi». ⁴⁹ Parole lucide e accorate che non si rivolgono certo a *voyeurs* sadici e impietosi, quanto piuttosto a giovani spettatori, capaci di spezzare l'autoreferenza del lager interiorizzato nella notte del poeta.

⁴⁹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Orgia*, in *Teatro* cit., p. 248.

Roberto Carnero

PASOLINI E I GIOVANI INFELICI

Riassunto: Pier Paolo Pasolini vedeva i giovani come la punta avanzata della società. Dunque nella fascia giovanile riteneva di poter intuire in maniera più evidente quei fenomeni che riguardavano la società nel suo complesso. Il presente articolo parte dall'analisi di un testo dei primi mesi del 1975, dal titolo *I giovani infelici*, che Pasolini aveva deciso di porre quale capitolo introduttivo del volume *Lettere luterane*, che sarebbe uscito postumo nel 1976, l'anno dopo la morte dell'autore. Pasolini sostiene di percepire l'infelicità delle nuove generazioni a partire dall'osservazione del loro aspetto, dei loro gesti, dei loro comportamenti. La diagnosi pasoliniana di tale supposta infelicità ha a che fare con la pervasività del processo di omologazione in atto nella società italiana del tempo. Lo stesso crescente permissivismo in campo sessuale, lungi dal rappresentare un'autentica liberazione, è motivo di comportamenti massificanti e fonte di ansia nevrotica, poiché obbliga i giovani ad aderire inconsciamente allo schema coatto della coppia eterosessuale. L'articolo amplia poi l'indagine di questi temi tipici della riflessione dell'ultimo Pasolini facendo riferimento anche ad altre opere dello scrittore: dagli *Scritti corsari* all'estrema, disperata allegoria cinematografica di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, fino al romanzo incompiuto *Petrolio*.

Parole chiave: Pasolini, Giovani, Consumismo, Conformismo.

Abstract: Pier Paolo Pasolini saw young people as the leading edge of society. Therefore, in the youth range he believed he could understand in a more evident way those phenomena that concerned society as a whole. This article starts from the analysis of a text written in the first months of 1975, entitled *I giovani infelici*, which Pasolini had decided to place as the introductory chapter of the volume *Lettere luterane*, which would be published posthumously in 1976, the year after the author's death. Pasolini claims to perceive the unhappiness of the new generations starting from the observation of their appearance, their gestures, their behavior. Pasolini's diagnosis of this supposed unhappiness has to do with the pervasiveness of the homologation process underway in the Italian society of the time. The same growing permissiveness in the sexual field, far from representing an authentic

liberation, is a reason for massifying behaviors and a source of neurotic anxiety, since it forces young people to unconsciously conform to the compulsory pattern of the heterosexual couple. The article then broadens the investigation of these typical themes of the last Pasolini's reflection by also referring to other works of his: from *Scritti corsari* to the extreme, desperate cinematographic allegory of *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, up to the unfinished novel *Petrolio*.

Keywords: Pasolini, Young people, Consumerism, Conformity.

Le *Lettere luterane* di Pasolini sono state definite da Walter Siti e Silvia De Laude «una raccolta “semipostuma”».¹ Il volume fu infatti pubblicato (da Einaudi) nel 1976, essendo stato allestito dalla cugina dello scrittore, Graziella Chiaricossi, sulla base delle carte preparate da Pasolini stesso. Il libro – che raccoglie interventi usciti sul «Corriere della Sera» e sul «Mondo» tra il gennaio e l'ottobre del 1975 – si apre con un testo inedito (come inedita era altresì la *Postilla in versi* su cui si chiude il volume) datato ai «primi giorni del '75» e intitolato *I giovani infelici*.

È significativo che i due libri di interventi militanti di Pasolini dei primi anni Settanta, *Scritti corsari* (1975) e *Lettere luterane*, inizino entrambi con un capitolo incentrato sui giovani e sulla condizione giovanile: gli *Scritti corsari* con il celeberrimo «Discorso» dei capelli, le *Lettere luterane* con un testo forse meno famoso, ma decisamente denso di quei concetti che costituiscono il pensiero dell'ultimo Pasolini.

Sembra più di una coincidenza, anzi un segno molto forte dell'importanza che Pasolini annetteva a tale tema, da lui ritenuto centrale per una descrizione e interpretazione della realtà contemporanea nel suo complesso. Questo perché i giovani incarnavano ai suoi occhi in maniera particolarmente emblematica le trasformazioni in atto nella società italiana e ne offrivano un'immagine per così dire tridimensionale: con i loro gesti, con le loro posture, con i loro corpi (i capelli lunghi, appunto), prima ancora che con le parole.

I giovani infelici avrebbe dovuto dunque costituire, nelle intenzioni dell'autore, una sorta di *introito* alla nuova raccolta di scritti sull'attualità, ideale prosecuzione del discorso pubblico iniziato con gli *Scritti corsari*.

Perché Pasolini definisce infelici i giovani? In che cosa consiste questa loro infelicità? Quali ne sono le cause? E quali le conseguenze? Come sempre, anche in questo articolo il procedere del ragionamento pasoliniano non è

¹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2006 (prima ed. 1999) [d'ora in poi SPS], p. 1783.

lineare. Quando Pasolini argomenta, lo fa in maniera a prima vista logica e consequenziale. Ma la logica e la consequenzialità sono, di fatto, solo apparenti. Perché nel flusso del suo pensiero si manifestano degli scarti logici, si aprono delle “falle”, per così dire, per cui chi legge ogni tanto ha l'impressione che gli manchi la terra sotto i piedi e viene colto da un senso di vertigine. Queste falle sono però colmate dalle impressioni soggettive e dalla sensibilità personale dello scrittore. Questo perché Pasolini mette dentro al quadro che disegna anche se stesso e la propria peculiare, diretta esperienza della vita.

Inoltre quella del Pasolini polemista è, per sua intrinseca costituzione, una «scrittura aperta, *in progress*, per il cui adempimento è prevista la collaborazione compartecipe del fruitore».² D'altronde nella *Nota introduttiva* agli *Scritti corsari* (una nota il cui ambito di applicabilità si può tranquillamente estendere alle *Lettere luterane*, che ne sono l'ideale prosecuzione) è Pasolini stesso a suggerire il metodo di lettura, affidando al lettore la «ricostruzione» del libro e dunque del suo pensiero: «È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere i passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà».³

Proveremo perciò a muoverci in questa direzione, per dare un ordine all'argomentare dello scrittore, schematizzando – pur senza banalizzarle – le risposte alle domande che abbiamo formulato sopra.

Nei *Giovani infelici* Pasolini si pone in un'ottica generazionale. Nel 1975, quando scrive queste righe, è un uomo di cinquantadue anni. Ha perciò all'incirca l'età dei padri dei giovani del movimento studentesco (a cui peraltro nel pezzo non fa esplicito riferimento) e, più in generale, degli adolescenti e dei post-adolescenti. Potremmo dire che qui parla dei giovani delle scuole superiori, dell'università e, qualora non siano studenti, dei ragazzi fino ai venticinque-trent'anni, grosso modo. Da “padre” (simbolico, anche solo in virtù del dato anagrafico) di quella generazione, Pasolini prova a guardarla e a capirla. Parte da un'idea radicata nella tragedia greca, cioè che i figli siano predestinati a pagare le colpe dei padri. E poiché i padri – gli uomini della generazione alla quale appartiene Pasolini – hanno colpe ben precise, a lui sembra che i giovani del suo tempo stiano pagando proprio queste colpe.

Di quali colpe si tratta? L'autore ne individua sostanzialmente tre: la connivenza con la dittatura fascista; il sostegno al «regime» democristiano, definito,

² B. PISCHEDDA, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 23.

³ SPS, p. 267.

qui come altrove, «clerico-fascista»;⁴ l'accettazione della «nuova forma del potere»,⁵ vale a dire il consumismo.

I giovani del tempo di Pasolini vivono in una società che si è costruita in conseguenza di queste tre colpe dei padri, che ora ricadono sui figli. Nei confronti di quei figli, i figli dell'umile Italia che lo scrittore ha conosciuto contadina (negli anni friulani) e sottoproletaria (nei primi anni romani), e che in entrambi i casi in passato ha amato, ora egli si trova a denunciare una «cessazione di amore». ⁶ Insomma, nel 1975 Pasolini non ama più i ragazzi, che anzi ora si dispone a giudicare e a condannare.

Per pronunciare la sua condanna, parte, ancora una volta, dal dato estetico (come aveva fatto con i capelloni nel primo capitolo degli *Scritti corsari*). I ragazzi che lo circondano oggi – dice – «specialmente i più giovani, gli adolescenti, sono quasi tutti dei mostri»: «orribili pelami, capigliature caricaturali, carnagioni pallide, occhi spenti». La loro è una «integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà».⁷

La diagnosi di Pasolini in merito all'infelicità dei giovani muove innanzitutto dai «sintomi» che gli sembra di poter registrare a partire dall'osservazione della realtà che lo circonda:

Essi non hanno espressione alcuna: sono l'ambiguità fatta carne. I loro occhi sfuggono, il loro pensiero è perpetuamente altrove, hanno troppo rispetto o troppo disprezzo insieme, troppa pazienza o troppa impazienza. [...] Essi non hanno nessuna luce negli occhi: i lineamenti sono lineamenti contraffatti di automi, senza che niente di personale li caratterizzi da dentro. [...] Essi non hanno più la padronanza dei loro atti, si direbbe dei loro muscoli. Non sanno bene qual è la distanza tra causa ed effetto. Sono regrediti – sotto l'aspetto esteriore di una maggiore educazione scolastica e di una migliorata condizione di vita – a una rozzezza primitiva. Se da una parte parlano meglio, ossia hanno assimilato il degradante italiano medio – dall'altra sono quasi afasici: parlano vecchi dialetti incomprensibili, o addirittura tacciono, lanciando ogni tanto urli gutturali e interiezioni di carattere osceno. Non sanno sorridere o ridere. Sanno solo ghignare o sghignazzare.⁸

Ma dall'aspetto estetico, lo scrittore passa presto a quello etico, intuendo una violenza latente pronta a manifestarsi all'improvviso: «La stereotipia li

⁴ SPS, p. 542.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ SPS, p. 543.

⁸ SPS, p. 544.

rende infidi. Il loro silenzio può precedere una trepida domanda di aiuto (che aiuto?) o può precedere una coltellata». ⁹ E ancora: «Nei casi peggiori, sono dei veri e propri criminali. Quanti sono questi criminali? In realtà, potrebbero esserlo quasi tutti. Non c'è gruppo di ragazzi, incontrato per strada, che non potrebbe essere un gruppo di criminali». ¹⁰

Non molto tempo più tardi, alcuni episodi di cronaca nera sembreranno dare a Pasolini la conferma di questa drammatica analisi della condizione giovanile. Con un episodio in particolare, il massacro del Circeo (ottobre 1975), ¹¹ veniva alla luce una violenza cieca e brutale che allarmò l'opinione pubblica al punto da segnare nella società italiana una sorta di spartiacque. In anni, come quelli, di forti tensioni sociali e di accese contrapposizioni ideologiche, a sinistra il tragico fatto venne letto come un esempio, estremo ma emblematico, della violenza perpetrata dalla classe dominante a danno dei ceti subalterni. Pasolini, invece, ne diede una lettura diversa, vedendovi il segno di una deriva antropologica che stava travolgendo tutti i giovani, senza distinzione di classe. ¹²

In un articolo uscito sul «Corriere della Sera» del 18 ottobre 1975, *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia* (poi anch'esso nelle *Lettere luterane*), Pasolini scrive: «I criminali non sono affatto solo i neofascisti, ma sono anche, allo stesso modo e con la stessa coscienza, i proletari o i sottoproletari, che magari hanno votato comunista il 15 giugno». ¹³ Per suffragare la propria tesi lo scrittore fa riferimento ad alcuni recenti fatti di cronaca: nel popolare quartiere romano di Cinecittà pochi giorni prima un ragazzo era stato percosso e rinchiuso nel baule della sua auto e la sua fidanzata violentata e seviziata da alcuni giovani di periferia. Scrive l'autore: «I giovani proletari

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Nella notte tra il 30 settembre e il 1° ottobre 1975 venne alla luce un fatto atroce. Tre amici neofascisti della Roma bene avevano ucciso una ragazza e ne avevano ridotta un'altra in fin di vita. Quest'ultima era sopravvissuta per caso, dopo essere stata rinchiusa insieme al cadavere dell'amica nel baule dell'automobile di uno di loro, convinti che fosse anch'essa morta. I colpi e i lamenti provenienti dalla macchina, parcheggiata in una via di Roma mentre i tre erano a cena in un ristorante, richiamarono l'attenzione degli abitanti della zona che allertarono le forze dell'ordine. La sopravvissuta potrà raccontare che cosa era accaduto: i tre amici avevano invitato le ragazze nella villa di famiglia di uno di loro, al Circeo. Per due notti le amiche erano state in balia della follia sadica e omicida dei tre.

¹² Il dibattito è ricostruito con precisione documentaria e intelligenza critica da F. PIERANGELI, *È finita l'età della pietra. Pasolini, Calvino, S. Nieve e i "mostri" del Circeo*, Sinestesie, Avellino 2015.

¹³ SPS, p. 688. Il 15 giugno 1975 si erano svolte le elezioni amministrative e regionali.

e sottoproletari romani *appartengono ormai totalmente all'universo piccolo-borghese*: il modello piccolo-borghese è stato loro definitivamente imposto, una volta per sempre. [...] La mia esperienza privata, quotidiana, esistenziale [...] m'insegna che non c'è più alcuna differenza vera nell'atteggiamento verso il reale e nel conseguente comportamento tra i borghesi dei Parioli e i sottoproletari delle borgate».¹⁴

Ma torniamo al primo capitolo delle *Lettere luterane*. Pasolini sa di essere duro, quasi spietato nella sua analisi. Può facilmente prevedere che anche questa volta – come era accaduto in tanti momenti passati (a partire dal caso più noto, quello della poesia *Il Pci ai giovani!!*, scritta all'indomani dei fatti di Valle Giulia del 1° marzo 1968) – le sue parole risulteranno sgradite. Gli amici intellettuali di sinistra lo accuseranno nuovamente di essere un reazionario, un nostalgico, un *laudator temporis acti*, perché non si sforza di comprendere e di valorizzare quanto di buono e di positivo si sta muovendo nel popolo, nelle nuove generazioni, i cambiamenti in atto nella direzione di una società più giusta e democratica. Ma lui a questo proposito taglia corto: «Meglio essere nemici del popolo che nemici della realtà».¹⁵ La sua vocazione alla *parresia* è insopprimibile.¹⁶

Nell'ultima parte dell'articolo Pasolini torna al punto da cui era partito, per precisarlo meglio: la colpa (o le colpe) dei padri, di cui la “punizione” dei figli (vale a dire dei giovani del 1975) è la diretta conseguenza. Tra le tre colpe ricordate sopra, per Pasolini non c'è dubbio che la più grave sia la terza, ovvero la supina (e incosciente) adesione al nuovo potere, quello della civiltà dei consumi: «l'accettazione – tanto più colpevole quanto più inconsapevole – della violenza degradante e dei veri, immensi genocidi del nuovo fascismo».¹⁷ Questa acritica accettazione di uno *sviluppo* che non è *progresso*¹⁸ ha portato all'avvento di una nuova società apparentemente interclassista, nella quale «il

¹⁴ SPS, p. 689.

¹⁵ SPS, p. 543.

¹⁶ È, quello di *parresia*, un concetto su cui ha molto insistito Michel Foucault, che così lo definisce: «Il libero coraggio attraverso il quale ci si lega a se stessi nell'atto di dire il vero». Riprendo la citazione da M.A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017, p. 11.

¹⁷ SPS, p. 547.

¹⁸ *Sviluppo* e *progresso* è il titolo di un capitolo degli *Scritti corsari*. Per Pasolini i due vocaboli non sono sinonimi, in quanto indicano due realtà solo parzialmente coincidenti. *Sviluppo* significa un incremento meramente quantitativo della produzione, sganciato da una dimensione di tipo culturale e valoriale, mentre nel *progresso* è insito un aspetto di tipo qualitativo; quello di *sviluppo* è un concetto che Pasolini considera “di destra”, legato agli interessi dei produttori (vale a dire degli industriali, dei grandi imprenditori e dei grossi gruppi

quadro apocalittico» abbozzato da Pasolini «comprende borghesia e popolo».¹⁹ I figli del popolo, dunque, sono infelici come lo sono i figli della borghesia: tutti i giovani sono infelici. L'argomentazione pasoliniana si fonda su alcuni concetti (come il «carattere totalitario» del consumismo e la sua «falsa permissività»)²⁰ su cui negli *Scritti corsari* aveva insistito a più riprese. Alla base di quello che oggi qualcuno chiamerebbe “pensiero unico” c'è soprattutto un'idea, «l'idea cioè che il male peggiore del mondo sia la povertà e che quindi la cultura delle classi povere deve essere sostituita con la cultura della classe dominante».²¹

Per Pasolini è questa la vera tragedia, perché egli riteneva che il popolo possedesse una sapienza antica, che la borghesia aveva dimenticato: la verità sulla vita, sulla natura, sull'anima. Dal rapporto con i ragazzi del popolo Pasolini era convinto di poter attingere una saggezza esistenziale, incorrotta, intuitiva, radicata nel passato, nelle età remote, e continuamente attualizzata a ogni nuova generazione, fino a quella cesura storica rappresentata da una generazione di giovani che aveva deciso di rifiutare il dialogo con i padri.

Sul piano tecnico – si pensi ai romanzi romani – la regressione del narratore al livello dei personaggi (i “ragazzi di vita”) esprime, passando al piano emotivo, tutta la simpatia (in senso etimologico) e la tensione dello scrittore verso quell'universo umano. Con il cambiamento della società in senso industriale (a partire dal boom economico e poi, soprattutto, con le sue conseguenze) tutto ciò era venuto meno.

Ma torniamo alla domanda fondamentale: perché, secondo Pasolini, i giovani sono infelici? Per rispondere più compiutamente conviene fare ricorso ad altri testi pasoliniani, che completano e chiarificano le tesi contenute nel primo capitolo delle *Lettere luterane*.

Più volte e in più luoghi, nella prima metà degli anni Settanta, Pasolini parla di «ansia», di «nevrosi», di «ansia nevrotica» a proposito dello stato d'animo e della condizione psicologica dei giovani, prime vittime di quell'«omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza»²² che caratterizza la moderna società neocapitalista. La nevrosi deriva dall'«ansia colpevole di attenersi all'ordine degradante dell'orda»: quando portare i capelli lunghi da gesto di ribellione diventa moda, e dunque obbligo conformistico.²³ Del resto – il

di potere economico), mentre il *progresso* è per lui, specularmente, “di sinistra”, a vantaggio del popolo e dei ceti subalterni.

¹⁹ SPS, p. 547.

²⁰ SPS, p. 547.

²¹ SPS, p. 547.

²² 9 dicembre 1973. *Acculturazione e acculturazione*, in *Scritti corsari*, SPS, p. 291.

²³ 7 gennaio 1973. *Il «discorso» dei capelli*, in *Scritti corsari*, SPS, p. 277.

Sessantotto (nell'analisi pasoliniana) lo ha dimostrato – il sistema non si contrappone alla critica, non la rifiuta, ma cerca di addomesticarla, la accoglie in sé, la ingloba, e in questo modo la rende funzionale al sistema stesso, che così si autoperpetua e si autoriproduce più forte di prima, perché ha metabolizzato l'opposizione a se stesso.

Anche la valutazione pasoliniana della liberazione sessuale non è positiva. È questo un tema su cui lo scrittore torna a più riprese. Un articolo uscito sul settimanale «Tempo» il 16 luglio 1972 reca il seguente titolo: *Troppa libertà sessuale e si arriva al terrorismo*. Il dattiloscritto pervenutoci è anepigrafo, e dunque possiamo immaginare che, come spesso accade, il titolo sia redazionale. Pasolini, in realtà, non sostiene affatto quanto affermato dal titolo: semplicemente propone un parallelismo tra l'«estremismo» in campo sessuale (nel senso di una libertà e di una licenza senza limiti) e l'estremismo politico dei terroristi di estrema sinistra. Si tratta di un paragone piuttosto azzardato e non del tutto perspicuo: ma questa è la parte meno interessante dell'articolo, che invece qui rileva per alcune riflessioni proposte da Pasolini nella prima parte.

La «permissività sessuale» – sostiene lo scrittore – porta al «conformismo sessuale». ²⁴ Pasolini lamenta il venir meno di quella separazione tra i sessi che fino a pochi anni prima era stata la normalità. Ora, invece, la maggiore possibilità di interazione tra maschi e femmine fa sì che per i primi avere una ragazza sia, nella percezione sociale del gruppo dei pari, pressoché obbligatorio. Il che produce una conseguenza nefasta: «Il terrore di essere senza ragazza crea [...] l'obbligo dell'accoppiamento, e quindi la nascita di un numero enorme di coppie artificiali, non unite da altro sentimento che quello conformistico di usare una libertà che tutti usano». ²⁵

Pasolini accenna qui a quella che è stata definita da Marcuse «desublimazione repressiva». Freud parla di sublimazione nel senso di uno spostamento dell'energia libidica verso campi della vita diversi dalla sfera sessuale. Se in passato, nelle società patriarcali, in cui la pratica del sesso era rigidamente controllata e soggetta a coercizioni e tabù, ai giovani (e non solo) si chiedeva di sublimare l'istinto sessuale in altri ambiti e attività (religione, studio, arte, politica, sport...), ora il permissivismo sessuale prevede che il sesso sia desublimato, liberalizzato, reso ampiamente disponibile, facile, a portata di mano, ma non in virtù di una vera libertà, conquistata dal basso a seguito di un progresso della società in senso illuministico, bensì nella logica di un adattamento dell'individuo ai meccanismi e alle regole della società neocapitalistica,

²⁴ SPS, p. 238.

²⁵ SPS, p. 238.

meccanizzata, tecnologica e tecnologizzante. Tale desublimazione è repressiva nel senso che, con una pressoché illimitata possibilità di appagamento degli istinti, viene soffocata la tensione utopica verso quegli ideali e quegli oggetti del desiderio un tempo perennemente inseguiti e mai raggiunti. Ciò viene propiziato dal sistema economico affinché le energie psicofisiche del soggetto siano convogliate verso una produttività che chiede di adattarsi senza pensare criticamente, di aderire allo *status quo*, in cambio, appunto, della concessione dello sfogo degli istinti (*in primis* quello sessuale). Scrive Marcuse: «La gamma delle soddisfazioni socialmente permesse e desiderabili è stata molto ampliata, ma per loro tramite il principio di piacere viene ridotto, privato delle istanze inconciliabili con la società stabilita. Grazie a questo processo di adattamento, il piacere genera la sottomissione».²⁶

Ma torniamo a Pasolini. Poco più avanti nello stesso intervento da cui abbiamo citato poc'anzi, egli estende il campo di applicazione della propria riflessione dalla vita sessuale al più ampio ventaglio di tutti gli altri comportamenti: «Una società tollerante e permissiva è quella dove più frequenti sono le nevrosi, perché essa richiede che vengano per forza sfruttate le possibilità che essa permette, richiede cioè sforzi disperati per non essere da meno in una competitività senza limiti. Inoltre la permissività fa venire in luce – appunto perché le permette – le diversità: ed è appunto la permissività che crea i ghetti».²⁷ Quest'ultima osservazione riguarda per esempio l'omosessualità, che viene «tollerata» ma non veramente accettata dal nuovo ordine socio-economico. Altrove Pasolini scrive:

Infatti (è la battuta di uno dei protagonisti del mio prossimo film, tratto da De Sade e ambientato nella Repubblica di Salò): «In una società dove tutto è proibito, si può fare tutto: in una società dove è permesso qualcosa si può fare solo quel qualcosa». Che cosa permette la società permissiva? Permette il proliferare della coppia eterosessuale. [...] Ciò avviene in funzione dell'edonismo consumista. [...] Chi non è in coppia non è un uomo moderno, come chi non beve Petrus o Cynar [...] Al di fuori [...] di quel «qualcosa» che la società permissiva permette, tutto è ripiombato – a scorno degli ideali progressisti e della lotta dal basso – nell'inferno del non permesso, del tabù che produce riso e odio. Si può continuare a parlare dei «diversi» con la stessa brutalità dei tempi clerico-fascisti: solo che, ahimè, tale brutalità è aumentata in ragione dell'aumento della permissività riguardante il coito normale. [...] A compensare la presenza di una certa élite di persone tolleranti [...] ci sono

²⁶ H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione* [1964], Einaudi, Torino 1999 (prima ed. 1967), p. 88.

²⁷ SPS, p. 238.

in Italia cinquanta milioni di persone intolleranti pronte al linciaggio. Cosa mai accaduta nella storia italiana.²⁸

La sua impressione, insomma, è che l'omofobia (come diremmo oggi, con un vocabolo che naturalmente ai tempi di Pasolini non era ancora in uso) nella società italiana sia aumentata, paradossalmente, in ragione dell'incremento della libertà sessuale di tipo eterosessuale. Su questo punto si potrebbe dare torto a Pasolini, almeno guardando lo sviluppo delle cose in prospettiva. Non si può negare che negli anni recenti la società italiana si sia mostrata propensa a un'accettazione dell'omosessualità molto più di quanto lo fosse in passato. Il fatto che il nostro Paese oggi abbia una legge che sancisce legalmente le coppie dello stesso sesso e attribuisce loro diritti sembra andare in senso opposto a quanto affermato da Pasolini. Eppure le cronache non sono certo avare di notizie riguardanti aggressioni e violenze di stampo omofobico, e il fatto stesso che il Parlamento della Repubblica non sia stato in grado, nonostante le sollecitazioni provenienti da varie parti (anche dai più alti livelli istituzionali), di approvare una legge volta a contrastare il fenomeno induce a sospettare che avesse ragione Pasolini quando parlava di una tolleranza solo apparente.

La tolleranza – scrive infatti Pasolini in un capitolo degli *Scritti corsari* – è «falsa, perché in realtà nessun uomo ha mai dovuto essere tanto normale e conformista come il consumatore».²⁹ E ancora, in un altro capitolo della medesima opera: «Mai la diversità è stata una colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza. L'uguaglianza non è stata infatti conquistata, ma è stata una “falsa” uguaglianza ricevuta in regalo».³⁰ Aggiunge infine più avanti, sempre negli *Scritti corsari*: «Si può dunque affermare che la “tolleranza” della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana».³¹

A imporre le sue leggi è un «nuovo potere», non più quello dello Stato o della Chiesa, bensì quello dell'economia. Il nuovo potere non ha bisogno di controllare esteriormente i corpi (come il fascismo storico, che costringeva a indossare camicie nere o divise, alle parate, alle adunate nelle piazze per ascoltare le parole del duce ecc.), perché si è impadronito delle anime. O meglio: controlla i corpi in conseguenza del fatto che domina le anime. C'è un'apparente libertà, che in realtà corrisponde al massimo del controllo. Non

²⁸ 1° marzo 1975. *Cuore*, in *Scritti corsari*, SPS, p. 399.

²⁹ 24 giugno 1974. *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, SPS, p. 314.

³⁰ 11 luglio 1974. *Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, SPS, p. 330.

³¹ 9 dicembre 1973. *Acculturazione e acculturazione*, SPS, p. 290.

serve neanche che l'ordine venga pronunciato, perché i cittadini l'hanno ormai inconsapevolmente introiettato: «L'ansia del consumo è un'ansia di obbedienza a un ordine non pronunciato. Ognuno in Italia sente l'ansia, degradante, di essere uguale agli altri nel consumare, nell'essere felice, nell'essere libero».³²

Veniamo così al punto centrale dell'analisi pasoliniana, che potremmo sintetizzare, con parole nostre, in questi termini: l'infelicità dei giovani è determinata dalla loro confusione tra *felicità* e *piacere*, nell'essere cioè convinti che si possa essere tanto più felici quanto più si è in grado di godere dell'acquisto e del consumo di beni materiali. Essi confondono questi due concetti perché la società in cui vivono li induce a tale errore. Lo dirà molto bene Erich Fromm nel suo celebre saggio *Avere o essere?*, pubblicato l'anno dopo la morte di Pasolini: «L'atteggiamento implicito nel consumismo è quello dell'inghiottimento del mondo intero. Il consumatore è un eterno lattante che strilla per avere il poppatoio».³³ L'ideologia su cui si sostiene la società dei consumi tende a convincere le persone «che lo scopo della vita sia [...] il massimo piacere, inteso quale soddisfazione di ogni desiderio o bisogno soggettivo che una persona possa avere (*edonismo radicale*)» e «che l'egotismo, l'egoismo e l'avidità, che il sistema non può fare a meno di generare per poter funzionare, conducono all'armonia e alla pace».³⁴

Se a questo punto vogliamo passare dalla produzione teorica a quella creativa di Pasolini – ammesso che si possano scindere questi due aspetti in un autore per il quale il pensiero e le idee sono alla base di qualsiasi intrapresa artistica –, possiamo constatare come l'infelicità dei giovani sia uno dei temi portanti della sua estrema produzione letteraria e cinematografica.

Nella *Trilogia della vita* (soprattutto nel *Decameron* e nel *Fiore delle Mille e una notte*, mentre più cupe sono le tinte dei *Racconti di Canterbury*) Pasolini si aggrappa a un'immagine di felicità rappresentata dalla realtà dei corpi non ancora corrotti dall'«irrealtà» della civiltà industriale. La nudità degli attori sulla scena è il segno di un'autenticità rispetto alla quale il corpo non può mentire. Invece *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, che sarebbe dovuto essere il primo momento di una *Trilogia della morte*, è una potente, tragica, scioccante, disturbante allegoria del nuovo potere consumistico, un potere «completamente irreligioso; totalitario; violento; falsamente tollerante, anzi, più repressivo che mai; corruttore; degradante».³⁵

³² 11 luglio 1974. *Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *Scritti corsari*, SPS, p. 330.

³³ E. FROMM, *Avere o essere?* [1976], Mondadori, Milano 2013 (prima ed. 1977), p. 40.

³⁴ Ivi, p. 13.

³⁵ 22 settembre 1974. *Lo storico discorsetto di Castelvandolfo*, in *Scritti corsari*, SPS, pp. 353-354.

Queste caratteristiche del nuovo potere sono rappresentate “in atto” nel funereo scenario metaforico del film. Non è un caso che le vittime di questo potere siano giovani ragazzi e giovani ragazze. Proprio perché – come abbiamo mostrato sin qui – le nuove generazioni sono per Pasolini quelle che pagano il prezzo più alto. La loro infelicità è resa plasticamente attraverso la manipolazione dei loro corpi, che essi sono costretti a subire. Nel saggio *La volontà di sapere* (il primo volume, datato 1976, della sua *Storia della sessualità*) Foucault chiama «biopotere» quel potere che investe ogni aspetto della vita umana, producendo non individui autonomi, bensì semplici automi, macchine, corpi eterodiretti.³⁶ Nella sua ultima intervista, rilasciata a Furio Colombo poche ore prima di essere ucciso, Pasolini afferma: «La tragedia è che non ci sono più esseri umani, ci sono strane macchine che sbattono l'una contro l'altra».³⁷

Il popolo è stato sostituito dalla massa. La massa è la versione degradata, alienata del popolo: non ha mente, pensiero, intelligenza, cuore. «Un volgo disperso che nome non ha», come avrebbe detto Manzoni: deprivato di identità, tradizioni, valori, cultura. La civiltà dei consumi ha prodotto una rivoluzione antropologica, che equivale a una distruzione, a una devastazione senza precedenti.

Una rappresentazione plastica dell'adattamento dei giovani alle richieste del mercato, e della loro conseguente infelicità, è – all'interno dell'ultimo, magmatico, incompiuto romanzo pasoliniano, *Petrolio* – nella lunga e articolata *Visione* che si estende dall'*Appunto 71* all'*Appunto 72g*, efficace dimostrazione del potere demoniaco di un'omologazione che determina, per dirla l'amico-nemico Franco Fortini (qui esattamente nelle vesti di recensore di *Petrolio*), «la trasformazione della vecchia gioventù nella nuova e orribile neo-borghese»:³⁸ giovani i cui «visi sono deturpati da pallori cadaverici, oltre che da capigliature orripilanti».³⁹ I capelli lunghi sembrano essere ormai assurti per Pasolini a vera e propria «metafora ossessiva»⁴⁰ su cui di catalizza il suo disgusto nei confronti della modernità.

L'omologazione è per Pasolini la negazione della vita (irrealtà *vs* realtà, autentico *vs* inautentico): «Perché la logica di questa mia modesta Visione, presuppone che gli Elementi che formano la Vita, e quindi i Vivi, vengano

³⁶ Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2013 (prima ed. it. 1978).

³⁷ *Siamo tutti in pericolo*, SPS, p. 1724.

³⁸ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 244.

³⁹ P.P. Pasolini, *Petrolio*, nuova ed. a cura di M. Careri e W. Siti, Garzanti, Milano 2022 [d'ora in poi P], p. 433.

⁴⁰ Utilizzo l'espressione nel significato attribuitole da Ch. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica* [1963], Il Saggiatore, Milano 1966.

distrutti [...] uno per uno».⁴¹ È la visione di quello che sarebbe diventato, che stava diventando, che in parte era già diventato quell'universo popolare che nei primi anni Cinquanta era stato oggetto dell'elegia pasoliniana dei romanzi romani. «I ragazzi di vita [...], ma anche i soggetti celebrati come portatori di salvezza nella *Trilogia della vita*, sono scomparsi e sono tragicamente diventati i nuovi giovani esemplificati dal Merda, e *Petrolio* descrive con ironia e senza pietà la loro degradazione».⁴² Il personaggio del Merda (*nomen omen*) incarna alla perfezione, insieme alla sua fidanzata, Cinzia, il modello di coppia (rigidamente eterosessuale) imposto dalla società dei consumi, una coppia il cui collante è l'ansia di possesso (tipicamente dell'uomo nei confronti della donna), resa evidente dalla postura dei loro corpi, una postura che ha qualcosa di grottesco: «Il Merda ha passato un braccio sotto il fianco di Cinzia, fino a stringerle la spalla opposta con la mano. Ora, dato che il Merda è un po' più basso di Cinzia, è costretto a tenerla ripiegata sopra di lui, e quindi a dare l'idea, a chi lo guardi, di camminare sorreggendola, come se fosse ammalata o impedita».⁴³ E alcune pagine più avanti: «Un pallore di morte gli copre la faccia [...]. Il male che gli fa il braccio con cui stringe e regge su di sé come un sacco la sua donna, deve essere ormai insostenibile».⁴⁴

A completare idealmente la *Visione* troviamo, alcune pagine dopo nel romanzo, l'*Appunto 123 – La nuova periferia (III)*, in cui viene denunciato il carattere artefatto e tutto esteriore dell'allegria finta di un gruppo di giovani. Ragazzi che indossano una maschera e recitano una parte, quella assegnata loro dai modelli omologanti della televisione e della pubblicità:

Vennero dei giovani, maschi e femmine mescolati insieme cameratescamente; e con essi, un po' di chiasso e allegria. Ma era tutta convenzionale, imparata alla televisione. Anzi, qualcuno di loro, accanto a una piccola automobile utilitaria lucida come uno specchio, prendeva gli atteggiamenti che hanno i giovani nelle réclames o delle automobili, appunto, o dei vestiti, o di qualche prodotto accessorio. Aveva negli occhi la stessa felicità totale, che impediva l'accesso a qualsiasi altro sentimento che non fosse quello di coincidere con un modello amato e senza alternativa: ma poiché questa felicità totale, naturalmente era falsa e innaturale, in fondo a quegli occhi restava un'ombra di

⁴¹ P, p. 444.

⁴² M. GRAGNOLATI, CH.F.E. HOLZHEY, *L'estetica queer di Petrolio, il gioco e il paradosso dell'impegno*, in *Petrolio 25 anni dopo. (Bio) politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, a cura di C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 63-77: 73.

⁴³ P, p. 389.

⁴⁴ P, p. 446.

vergogna e paura. Le parole allegre erano forzate. Ma nessuno se ne accorgeva. E così la recita era, da parte di tutti, perfetta.⁴⁵

Ma c'è qualcosa di ancor più terribile del presente inautentico: il sospetto che anche il passato lo fosse. Perché se i giovani oggi sono diventati quello che sono diventati, vuol dire che essi albergavano in sé la possibilità di diventarlo. Così nell'*Appunto 73. Gran finale della Visione*: «La loro degradazione dunque degradava anche il loro passato, che dunque era tutto un inganno».⁴⁶

Sono parole che – come ha opportunamente notato Roberto Chiesi⁴⁷ – rimandano a quelle della già citata *Abiura dalla Trilogia della vita*: «Se coloro che *allora* erano così e così, hanno potuto diventare *ora* così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di *allora* è, dal presente, svalutato. [...] Il crollo del presente implica anche il crollo del passato».⁴⁸

Tutto ciò per Pasolini è intollerabile. Al punto che il narratore, in procinto di congedarsi dalla *Visione*, scrive: «Quanta fatica e angoscia mi sia costato descriverla, non voglio dirlo al lettore: mi basterà ricordargli che è atroce vivere e conoscere un mondo dove gli occhi non sanno più dare uno sguardo non dico d'amore, ma neppure di curiosità e simpatia».⁴⁹ È la stessa confessione di «cessazione di amore» di cui parla a proposito dei «giovani infelici». La confessione di un uomo disperato, eppure non ancora stanco di affermare le proprie idee.

⁴⁵ P, pp. 593-594.

⁴⁶ P, p. 447.

⁴⁷ Cfr. R. CHIESI, *La scena della visione. Sguardi estranei, luminismi, sovrimpressioni: Petrolio e il cinema di Pasolini* cit., pp. 221-235: 234.

⁴⁸ SPS, p. 601.

⁴⁹ P, p. 444.

Alberto Granese

LA CASTA DEGLI INTELLETTUALI E IL POPOLO-NAZIONE.
IL CONTRADDITTORIO INCONTRO CON GRAMSCI

Riassunto: Nel contributo si parte dalla constatazione che solo dal 1975, quando, a cura di Valentino Gerratana, esce da Einaudi la prima edizione critica dei *Quaderni del carcere*, è stato possibile una lettura completa e organica del pluristratificato pensiero di Antonio Gramsci; ed è sulla base di un diretto confronto con l'edizione critica che va compreso in che cosa realmente consista il gramscismo pasoliniano. Vengono, pertanto, esaminati tre punti imprescindibili: nazional-popolare, spontaneismo, egemonia, partendo subito dal primo, su cui, già dai testi gramsciani, emergono oscillazioni, anche se Pasolini riuscì a intuire che il pensatore sardo non teorizza e tanto meno codifica una letteratura nazional-popolare, esprimendo una posizione problematica e possibilista. Un'altra nozione gramsciana non pienamente intesa o addirittura fraintesa è lo «spontaneismo». Pasolini, nelle *Ceneri di Gramsci*, contrappone la sua immersione sensuale nel mondo popolare al rigore, alla disciplina, al «puro ed eroico pensiero» di Gramsci; ma questa rigida dicotomia è in realtà un sintomo evidente della profonda scissione del suo Io, perché in Gramsci agisce la totalità organica dell'«uomo classico» che, ricreando continuamente un «tutto complesso» (Debenedetti), educa e rende storicamente efficiente la «spontaneità». Dalla confusione tra livello analitico-storiografico e livello teorico-metodologico deriva anche l'incomprensione del concetto di egemonia: Gramsci «analizza» il modello di egemonia realizzato nelle società borghesi, non ritenendolo democraticamente valido, ma «propone» un diverso tipo di egemonia, che solo un nuovo «blocco storico», in grado di attuare una profonda riforma intellettuale e morale, potrà realizzare.

Parole chiave: Gramsci, Pasolini, Nazional-popolare, Spontaneismo, Egemonia.

Abstract: The contribution starts from the observation that only since 1975, when the first critical edition of the *Quaderni del carcere* was published by Einaudi, under the supervision of Valentino Gerratana, has a complete and organic reading of Antonio Gramsci's multilayered thought been possible; and it is on the basis of a direct comparison with the critical edition that we need to understand what Pasolini's Gramscism really consists of. Therefore, three essential points are examined: national-popular, spontaneity, hegemony, starting immediately from the first, on which, already from Gramscian texts, oscillations emerge, even if Pasolini

managed to intuit that the Sardinian thinker does not theorize, let alone codify, a national-popular literature, expressing a problematic and possibilist position. Another gramscian notion not fully understood or even misunderstood is «spontaneism». Pasolini, in *Ceneri di Gramsci*, contrasts his sensual immersion in the popular world with Gramsci's rigor, discipline, and "pure and heroic thought"; but this rigid dichotomy is in reality an evident symptom of the profound splitting of his ego, because in Gramsci the organic totality of the «classical man» acts who, continuously recreating a «complex whole» (Debenedetti), educates and makes historically efficient «spontaneity». The misunderstanding of the concept of hegemony also derives from the confusion between the analytical-historiographical level and the theoretical-methodological level: Gramsci "analyses" the model of hegemony created in bourgeois societies, not considering it democratically valid, but "proposes" a different type of hegemony, that only a new «historic bloc», capable of implementing a profound intellectual and moral reform, will be able to achieve.

Keywords: Gramsci, Pasolini, National-popular, Spontaneity, Hegemony.

Pasolini ha più volte fatto riferimento a Gramsci. Rivolgendosi al "lettore nuovo" (1970), ricorda la sua partecipazione alle lotte dei contadini contro i latifondisti, da cui scaturirono la lettura di Marx, di Gramsci e l'iscrizione al PCI: «Ciò che mi ha spinto a essere comunista è stata una lotta di braccianti friulani contro i latifondisti, subito dopo la guerra. [...] Io fui coi braccianti. Poi lessi Marx e Gramsci».¹ Una dichiarazione, questa, che, se pure in maniera diversa, ma identica nella sostanza, ha più volte ripetuto, a significare una centralità dell'azione di classe nella sua giovanile adesione ideologica al marxismo. Così in un'intervista a Ferdinando Camon (1973): «Per me, restare dalla parte dei braccianti significava restare nella scia della poesia di adolescente. La lotta dei braccianti è diventata il punto cruciale della mia storia, perché è lì che io ho intuito e subodorato prima, scoperto e studiato poi il marxismo».² Un'affermazione analoga è ribadita anche, in un testo di questi primi anni Settanta, ma uscito dieci anni dopo (1983), in forma più ampia e

¹ *Al lettore nuovo*, Introduzione a P.P. PASOLINI, *Poesie*, Garzanti, Milano 1970, p. 10; ora SLA II, p. 2517. Per quanto concerne le citazioni dai testi, si farà riferimento, oltre che a diverse edizioni e ristampe, anche alle opere pubblicate nei "Meridiani" (Mondadori, Milano): Id., RR I e RR II, *Romanzi e racconti*, vol. I: 1946-1961 e vol. II: 1962-1975, a cura di W. Siti, S. De Laude, 1998; SLA I e SLA II, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomi I e II, a cura di W. Siti, S. De Laude, 1999; SPS, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, 1999; PC I e PC II, *Per il cinema*, tomi I e II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, 2001; TE, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, 2001; TP I e TP II, *Tutte le poesie*, tomo I e tomo II, a cura di W. Siti, 2003.

² *Il mestiere di scrittore: conversazioni critiche*, a cura di F. Camon, Garzanti, Milano 1973, p. 96, ora in SPS, p. 1582.

meglio circostanziata: «I contadini del Friuli conducevano un'aspra lotta contro i grandi proprietari fondiari della regione. Lì ho fatto una prima esperienza della lotta di classe. [...] Quindi l'idea del comunismo è venuta naturalmente associandosi, fondendosi a quella delle lotte contadine, alla realtà della terra. Può darsi che persino la mia adesione al PCI sia stata sentimentalmente determinata da quella esperienza».³

Collegandosi, inoltre, con gli studi su Dante di Gianfranco Contini, interpreta la lingua del poema alla luce delle idee di Gramsci, spingendosi finanche ad attribuire al Sommo Poeta il primato nell'uso del discorso libero indiretto, in quanto implica una «coscienza sociologica», una consapevolezza delle diverse categorie sociali: la coscienza "sociale" di Dante si manifesta proprio nel suo plurilinguismo. Il discorso libero indiretto ha, quindi, per Pasolini, suggestionato dalle acute osservazioni gramsciane, un fondo sociologico, perché è impossibile rivivere il discorso peculiare di un parlante (*Erlebte Rede*), senza individuarne l'estrazione sociale con le sue caratteristiche linguistiche.⁴ Su questa linea, in un saggio del 1965, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, è anche l'analisi della lingua usata dal giovane Gramsci: da un linguaggio umanistico al «linguaggio della scienza»; in «Ordine Nuovo», poi, la sua lingua, per Pasolini, diventa funzionale al pensiero, «prima possibile, poi in qualche modo assoluta», tanto che nelle *Lettere dal carcere* fa «coincidere irrazionalismo ed esercizio della ragione».⁵ Si tenga, infatti, presente che Pasolini conosceva le *Lettere*, pubblicate a Torino da Einaudi nel 1947, premiate a Viareggio, e le edizioni tematiche dei *Quaderni del carcere*, uscite da Einaudi dal 1948 al 1951. Solo nel 1975, a cura di Valentino Gerratana, esce, sempre da Einaudi, la prima edizione critica dei *Quaderni del carcere*: sei mesi prima della morte del poeta. Edizione, questa, fondamentale, perché consente una nuova lettura, completa, organica e pluristratificata del pensiero gramsciano; com'è avvenuto per le edizioni critiche di tutto lo *Zibaldone* leopardiano, sempre preferibili alle parziali pubblicazioni tematiche.⁶

³ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro* [1970], a cura di J. Dufлот, Prefazione di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 27; in *SPS*, p. 1416.

⁴ Id., *Intervento sul discorso libero indiretto*, in «Paragone-Letteratura», 184, giugno 1965, poi, come primo saggio della sezione *Letteratura*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 85-107: 88-90 *passim*.

⁵ Id., *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in Id., *Empirismo eretico* cit., pp. 55-81: 55-59 *passim*.

⁶ Ho avuto l'opportunità di conoscere subito l'edizione del 1975, per la presenza, allora, di Valentino Gerratana a Salerno, dove insegnava nell'Università e dove ho potuto frequentarlo. Da questi incontri, dalle nostre discussioni nacque il suo invito a presentare una mia relazione su Gramsci per il Convegno fiorentino organizzato dall'Istituto Gramsci: A. GRANESE,

Solo sulla base di un diretto confronto con l'edizione critica dei *Quaderni* è possibile comprendere fino in fondo in che cosa realmente consiste il gramscismo pasoliniano.⁷ Per tale ragione, occorre esaminare tre punti imprescindibili: nazional-popolare, spontaneismo, egemonia, partendo subito dal primo, attraverso un serrato raffronto tra come Pasolini lo intese, leggendo questo concetto, ampiamente dibattuto dagli intellettuali del suo tempo nell'edizione tematica, e da come lo avrebbe certamente inteso con il suo eccezionale acume da una lettura globale dei *Quaderni*, possibile solamente sull'edizione critica, che probabilmente non ebbe il tempo di leggere interamente.⁸ Sul concetto di nazional-popolare dai testi gramsciani emergono oscillazioni, non predomina una visione univoca; e, infatti, va subito precisato che Pasolini riuscì a intuire che il pensatore sardo non teorizza e tanto meno codifica una letteratura nazional-popolare, ma esprime una posizione problematica e possibilista. In alcune sue esplicite dichiarazioni del 1975, si attesta, tuttavia, su una sola delle posizioni di Gramsci, proprio su quella che appare decisamente più "arretrata".

Vediamo, ora, in un confronto diretto di far parlare i loro testi, ascoltando come ha interpretato Pasolini e ciò che realmente sostiene Gramsci.

In un testo, uscito postumo, *Volgar'eloquio*, dov'era trascritto un dibattito con un gruppo di studenti e professori del Liceo Classico Palmieri di Lecce, svoltosi il 21 ottobre 1975, Pasolini afferma che Gramsci aveva preso posizione per una «cultura popolare»: anche se questa era «arretrata», non la riteneva reazionaria, in quanto egli era sostenitore di una cultura propria degli operai, dei contadini, dei proletari e sottoproletari, essendo preoccupato della loro «distruzione» e «assolutamente contrario al loro genocidio».⁹ Pasolini aveva,

"I *Quaderni del carcere*": dalla «convertibilità» come principio ermeneutico all'«egemonia» come educazione reciproca all'autogoverno, in *Politica e storia in Gramsci*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Gramsciani, Firenze, 9-11 dicembre 1977, a cura di F. Ferri, Editori Riuniti, Roma 1979, II, pp. 395-418.

⁷ Terremo, quindi, come punto di riferimento: A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura e con Prefazione di V. Gerratana, 4 voll., Einaudi, Torino 1975, indicandola con Q., seguita dal numero del tomo e della pagina.

⁸ In effetti, insieme con alcune edizioni tematiche einaudiane del 1953, un'antologia di scritti, uscita nel 1963 presso gli Editori Riuniti, le *2000 pagine di Gramsci* in due volumi di Il Saggiatore (1964), nella biblioteca di Pasolini è presente proprio questa edizione critica del 1975; ma si tenga presente che, se il finito di stampare dell'opera è il 26 aprile di quell'anno, rimane veramente arduo pensare che in sei mesi dalla tragica fine, in un momento tra i più densi di impegni, Pier Paolo abbia avuto il tempo di consultarla e soprattutto di utilizzarla (cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarcossi e F. Zabagli, Olschki, Firenze 2017, pp. 180, 194).

⁹ P.P. PASOLINI, *Volgar'eloquio*, in *SLA II*, p. 2845. Il testo, con il titolo dato dallo stesso Pasolini, fu pubblicato, prima, sulla base della registrazione, a cura di A. Piromalli e D.

infatti, letto nell'edizione tematica, *Letteratura e vita nazionale*, alla fine della rubrica «Criteri di critica letteraria», un passo che sta alla base della sua affermazione, in cui Gramsci effettivamente aveva osservato:

La premessa della nuova letteratura non può non essere storica, politica, popolare: deve tendere a elaborare ciò che già esiste, polemicamente o in altro modo non importa; ciò che importa è che essa affondi le sue radici nell'*humus* della cultura popolare così come è, coi suoi gusti, le sue tendenze, ecc., col suo mondo morale e intellettuale, sia pure arretrato e convenzionale.¹⁰

E, pure, Pasolini – quando ribadisce l'«assioma», secondo il quale «ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi» – osserva anche con acume che Gramsci «non spiega quale dovrebbe essere la ricerca di uno scrittore che volesse calare in un'opera l'ideale nazionale-popolare», mantenendosi, quindi, «su una posizione oggettiva, problematica, possibilistica».¹¹ Ottima osservazione che, tuttavia, non poteva farla andare oltre, perché solo l'edizione critica gli avrebbe consentito la visione di un quadro globale e organico di tutta la concezione gramsciana del nazional-popolare e soprattutto delle sue diverse e molteplici sfaccettature, che finiscono per ribaltare quella posizione iniziale, unilateralmente recepita da Pasolini e, invero anche da molta cultura di sinistra soprattutto negli anni della maggiore diffusione della narrativa e del cinema del Neorealismo. Gramsci, infatti, prende preliminarmente atto che non esiste in Italia «un blocco nazionale intellettuale e morale» e che «gli intellettuali

Scafoglio (Athena, Napoli 1979), poi, con prefazione a cura di G.C. Ferretti (Editori Riuniti, Roma 1987). Nel testo integrale, alcuni versi, inseriti nella prima parte della conferenza, sono tratti dal monologo finale della tragedia, *Bestia da stile*, pubblicata nel 1979 da Garzanti.

¹⁰ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950; Editori Riuniti, Roma 1971, p. 30, da cui si cita; cfr. in concordanza *Quaderno 15*, Q. III, p. 1822.

¹¹ P.P. PASOLINI, *La confusione degli stili* [1957], *Passione e ideologia*, SLA. I, p. 1073. Pasolini, nella pagina precedente, 1072, cita esplicitamente *Letteratura e vita nazionale*. Secondo Santato, «l'aspetto del pensiero di Gramsci che attira maggiormente Pasolini è certamente l'attenzione alla questione linguistica intesa come fattore costitutivo della letteratura nazionale-popolare e del rapporto tra classi dirigenti e subalterne espressa in Letteratura e vita nazionale [...] Appare molto minore l'interesse di Pasolini per la considerazione dei problemi letterari come problemi anzitutto di organizzazione della cultura e per la concezione della funzione letteraria come assunzione di un ruolo politico dell'intellettuale, che costituiscono nodi fondamentali dei *Quaderni del carcere*» (G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012, p. 230). Cfr. anche P. VOZA, *Puro eroico pensiero e questione sociale della lingua: il Gramsci di Pasolini*, in ID., *Gramsci e la «continua crisi»*, Carocci, Roma 2008, pp. 91-111.

non escono dal popolo» o comunque non se ne sentono legati, né conoscono i suoi bisogni, aspirazioni, sentimenti, in quanto costituiscono una «casta» autonoma, la «classe colta» completamente «staccata dal popolo-nazione».¹²

Va tenuto poi conto che nella concezione gramsciana di dialettica l'asse centrale è costituito dal principio metodologico-ermeneutico di interrelazione, «convertibilità», «traducibilità reciproca», per cui anche se diversi settori disciplinari si presentano indipendenti, in realtà «tutti insieme formano un circolo omogeneo» e costituiscono aspetti differenti ma omologhi e convergenti di un'unica *Weltanschauung*.¹³ Di conseguenza, alle note sulla letteratura popolare si deve applicare lo stesso criterio metodologico usato da Gramsci nelle «Osservazioni sul "Folclore"», in cui, all'interno della cultura nazional-popolare (ma anche, e in pari modo e misura, nella sfera «morale» ufficiale dei ceti dirigenti), proprio discorrendo del folclore, come «riflesso delle condizioni di vita culturale del popolo», opera una netta distinzione fra strati «fossilizzati», che rispecchiano aspetti «conservativi e reazionari», e strati, che esprimono «una serie di innovazioni, spesso creative e progressive».¹⁴

Le «Osservazioni sul folclore» sono incluse nella quarta sezione di *Letteratura e vita nazionale*, dando presumibilmente l'impressione di una collocazione a sé stante, e, nella rubrica, «Il pubblico e la letteratura italiana», sempre dello stesso volume, si avverte una netta oscillazione riguardo alla concezione di nazional-popolare, giustificando quella assenza di univocità e quindi di chiarezza osservata da Pasolini,¹⁵ proprio quando Gramsci, parte dalla necessità di una letteratura popolare, in cui «la bellezza non basta», ma è necessario «un determinato contenuto intellettuale e morale» – in quanto «espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni più profonde di un determinato pubblico, cioè della nazione-popolo in una certa fase del suo sviluppo storico» –, e approda a questa sorprendente conclusione: «La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d'arte».¹⁶ Solo però con i fili conduttori sotterranei e gli accostamenti dei campi semantici affini, che proprio il *corpus* completo dell'opera in edizione critica consente, è possibile osservare che quella iniziale affermazione gramsciana, ripresa da Pasolini, comincia a incrinarsi nella sua compattezza e a rivelare altre soluzioni ermeneutiche del concetto di nazionale-popolare, che, andando ancora oltre nelle apparenti lontananze microtestuali, si aprono ancora su sorprendenti percorsi.

¹² *Letteratura popolare*, Quaderno 21, Q. III, p. 2117.

¹³ *Filosofia-politica-economia*, Quaderno 11, Q. II, p. 1492.

¹⁴ Quaderno 27, Q. III, p. 2313.

¹⁵ Cfr. A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, ed. 1971, rispettivamente, pp. 265-274; 110.

¹⁶ *Letteratura popolare*, Quaderno 21, Q. III, p. 2113.

Per avvertire il vero colpo di scena, infatti, che addirittura capovolge il primo impianto concettuale esaminato, e fatto proprio da Pasolini ancora nell'ultimo anno di vita, non basta leggere *Letteratura e vita nazionale*, ma si deve consultare la rubrica, «Caratteri nazionali», di un altro volume tematico, uscito l'anno dopo, nel 1951 *Passato e Presente*,¹⁷ dove si afferma che «un carattere è nazionale quando è contemporaneo a un livello mondiale (o europeo) determinato di cultura ed ha raggiunto (s'intende) questo livello», spiegando anche con esempi, per non lasciare margini di incertezza: «Era nazionale in questo senso Cavour nella politica liberale, De Sanctis nella critica letteraria (e anche Carducci, ma meno del De Sanctis), Mazzini nella politica democratica».¹⁸ Dunque, «nazionale» non è la cultura popolare, così come essa è, se pure «arretrata», su cui insisteva Pasolini, ma una cultura capace di stare di pari passo con i livelli europei e mondiali: Gramsci non aveva dato indicazioni su come si cala in un'opera il nazional-popolare, proprio perché ne aveva un'idea complessa, «problematica, possibilistica», che Pasolini comunque intuisce. Tutto questo mette in crisi la vulgata gramsciana di nazional-popolare degli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento.

Collegata con questo ordine di riflessioni è un'altra nozione gramsciana non pienamente intesa o addirittura fraintesa: lo spontaneismo. Pasolini, quando compose *Le Ceneri di Gramsci* (1954), aveva come punto di riferimento la precoce constatazione del fallimento delle speranze di rinnovamento della vita nazionale.¹⁹ In alcuni dei versi più celebri del poemetto fonde però componenti pubbliche e private, mette in scena lo «scandalo» delle sue «contraddizioni» – l'essere con te «in luce, contro te nelle buie viscere», «attratto da una vita proletaria / a te anteriore», dalla «sua natura», dalla «sua allegria», non dalla «sua coscienza», dalla «millenaria / sua lotta»²⁰ – e stabilisce una

¹⁷ Cfr. ed. 1973, p. 26.

¹⁸ *Passato e presente*, *Quaderno 14*, Q. III, p. 1660.

¹⁹ Con *L'estate che imparammo a sparare. Storia partigiana della Costituzione* (Feltrinelli, Milano 2018), G. FILIPPETTA ha costruito un eccellente lavoro su una documentazione d'archivio non sempre prima disponibile che, ripercorrendo esistenze individuali e storie delle bande e delle Repubbliche partigiane, unisce la resistenza armata e la proiezione alla rifondazione di un ordine costituzionale democratico; tuttavia, le esperienze di autogoverno, che si vennero facendo in quella stagione, e lo stesso ordine democratico cominciarono a subire una prima incrinatura già all'inizio degli anni Cinquanta, come aveva subito avvertito C. LEVI, in *L'orologio* (Einaudi, Torino 1950): cfr. A. GRANESE, *Dopo la Liberazione: appunti su Carlo Levi e la crisi politica della Sinistra* (a proposito di un dibattito sul libro di L. SACCO, *L'orologio della Repubblica*, Argo, Lecce 1996), in *Lettere dal deserto. Sulla letteratura del secondo Novecento*, Edisud, Salerno 2000, pp. 351-360.

²⁰ P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in *TPI*, p. 820. Il poemetto fu pubblicato su «Nuovi Argomenti».

netta contrapposizione fra la sua immersione sensuale nel mondo popolare e il rigore, la disciplina, il «puro ed eroico pensiero» di Gramsci.²¹ Accentua il contrasto tra il preistorico, il preideologico, l'incosciente e libero spontaneismo, la storia individuale, rappresentati da lui, Pasolini, e lo storico, l'ideologico, la consapevole disciplina, la storia collettiva, impersonati dal rigore morale e intellettuale di Gramsci; ma questa rigida dicotomia è in realtà un sintomo evidente della profonda scissione dell'Io pasoliniano, perché in Gramsci, come aveva intuito Giacomo Debenedetti, è la totalità organica dell'«uomo classico», che ricrea «continuamente – di fronte all'esperimento di un destino particolarmente provocatorio – un *tutto complesso*, che tiene conto di tutte le molecole che compongono l'uomo in genere, l'uomo Gramsci in ispecie. Quella che, nell'osservare i fenomeni della vita era attenzione alla molecola, qui diventa senso di responsabilità verso tutti i componenti psichici, affettivi, morali dell'uomo; impegno scrupoloso di non prescindere da nessuno di essi».²²

Per tale ragione, la visione pasoliniana di un Gramsci, tutto ideologia, razionalità, disciplina, chiuso alle manifestazioni vitali, aperte, spontanee, va accolta solo come proiezione delle sue contraddizioni, ma, per quanto riguarda Gramsci, non risponde a verità. Prendendo spunto dal fatto che il movimento torinese di «Ordine Nuovo» fu accusato contemporaneamente e contraddittoriamente di essere «spontaneista» e «volontarista», Gramsci chiarisce subito che l'elemento di «spontaneità» non fu mai trascurato, ma «fu educato, fu indirizzato, fu purificato da tutto quello che di estraneo poteva inquinarlo», ossia dalle scorie introiettate dell'ideologia borghese, per renderlo «vivente, storicamente efficiente», proprio perché tra la teoria moderna, vale a dire la filosofia della prassi, e i sentimenti «spontanei» delle masse non può esservi opposizione, ma solo differenza «quantitativa», di grado, non di qualità; pertanto i movimenti spontanei non vanno trascurati e, peggio, disprezzati.²³

²¹ Id., *La libertà stilistica* [1957], in Id., *Passione e ideologia, SLA*, I, pp. 1236-7.

²² Il testo di G. DEBENEDETTI fu pubblicato in «Il Contemporaneo», supplemento di «Rinascita», 39, 6 ottobre 1972, pp. 15-19, con il titolo redazionale *Il metodo umano di Antonio Gramsci. Appunti del 1947 per un saggio sulle "Lettere dal carcere"*. La redazione della rivista avvertiva i lettori che gli *Appunti* erano inediti, essendo anche le *Lettere dal carcere* l'unica opera gramsciana allora conosciuta. Delle due stesure manoscritte, trovate tra le carte del grande critico, venivano pubblicate tutta la parte iniziale della prima, più ampia e completa, e tutta la parte finale della seconda, più approfondita ed elaborata; dunque, non un sunto delle due stesure. Si trattava del discorso che Debenedetti pronunciò a Roma, presenti i figli di Gramsci e Palmiro Togliatti, in occasione di una cerimonia seguita all'assegnazione alle *Lettere* del Premio Viareggio 1947. Il testo riprodotto da «Il Contemporaneo» aveva la seguente nota introduttiva di O. CECCHI, *La molecola e il «tutto complesso»*.

²³ *Quaderno 3, Q. I*, pp. 330-31.

Questo chiarimento, espresso in termini assolutamente non equivoci, si fonda su un'altra convinzione in lui molto radicata, che «l'elemento popolare "sente", ma non sempre comprende o sa; l'elemento intellettuale "sa", ma non sempre comprende e specialmente "sente"»: di qui l'errore dell'intellettuale che si possa «sapere», senza «sentire ed essere appassionato», ossia «senza sentire le passioni elementari del popolo», senza comprenderle, spiegandole e giustificandole.²⁴ E va anche precisato che in altri passi dei *Quaderni* Gramsci esalta anche la «sincerità», equiparata alla «spontaneità», ritenendola (per esempio nella critica letteraria) un «pregio», un valore, soprattutto se disciplinata, perché, a suo parere, l'individuo è veramente «originale», quando lo è «storicamente, quando dà il massimo di risalto e di vita alla "socialità"», evitando facili esibizioni individualistiche e battendo contemporaneamente l'accento sulla spontaneità, sincerità, originalità, «personalità» e sulla disciplina, sulla «socialità», pur rendendosi conto che un simile atteggiamento è «difficile e arduo».²⁵ Siamo, quindi, molto lontani da quell'assoluto rigore ideologico, dal puro pensiero, dalla disciplina fredda e intransigente dell'intellettuale e dirigente politico attribuitigli Pasolini, che ne sottolinea la distanza nei versi finali del poemetto: «potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?».²⁶

Altro punto frainteso, fondamentale nel pensiero di Gramsci, è il concetto di egemonia; ma la sua confusa ricezione e spesso strumentale interpretazione sono comuni a molti ideologi di destra e anche a diversi intellettuali della stessa sinistra. Dunque, un problema non del solo Pasolini, che, infatti, in un intervento del dicembre 1964, *Marxismo e Cristianesimo*, da ritenersi importante, perché vi sono sintetizzate in maniera lucida e lineare le sue note idee dei primi anni Sessanta sulla borghesia neocapitalistica ormai al potere,²⁷ espone in questi termini e con riferimenti alla situazione storica di

²⁴ *Quaderno 11*, Q. II, p. 1505.

²⁵ *Quaderno 14*, Q. III, pp. 1719-20.

²⁶ P.P. PASOLINI, *Le Ceneri di Gramsci*, TP I, p. 826.

²⁷ Si tratta del testo di una conferenza registrata (tenuta a Brescia il 13 dicembre 1964 su iniziativa del Circolo Grimaù), rivisto dallo stesso Pasolini e licenziato per la stampa, prima, su «L'Eco di Brescia», supplemento al n. 43 del 18 dicembre 1964, poi, in *Marxismo e Cristianesimo*, Fondazione Calzari Trebeschi, Brescia 1985. Che questo testo, pur essendo la registrazione di una conferenza, sia chiaro, preciso, sintetico, lo dimostra la pubblicazione di una sua parte, con il titolo *Omaggio a papa Giovanni XXIII*, anche nell'antologia scolastica, *Città dell'uomo*, a cura di M. Lussignoli, Principato, Milano 1968. Prima della conferenza, infatti, fu proiettato il film, *Il Vangelo secondo Matteo*, presentato in settembre alla XXXV Mostra del Cinema di Venezia, proprio perché i rapporti tra marxismo e cristianesimo furono centrali per Pasolini nella metà circa degli anni Sessanta: di dicembre è il suo soggiorno a

quel periodo, addotta come esempio comunemente valido, l'idea gramsciana di egemonia, partendo dalla crisi della vecchia borghesia paleo-industriale e annunciando la fase aurorale di una nuova borghesia:

una borghesia di tipo e di livello europeo, una borghesia neocapitalistica, una borghesia di tipo tecnocratico. Questa borghesia per la prima volta nella storia della società italiana si pone non più come classe dominante, ma come classe egemonica (così direbbe Gramsci). Ha per la prima volta una tal forza economica e politica da potersi porre come classe egemonica, cioè come centro non soltanto di potere e di dominio, ma come centro culturale, e quindi irradiatrice, oltre che di potere, anche di lingua. [...] Tutti i vari linguaggi italiani, il linguaggio della letteratura, il linguaggio della televisione, il linguaggio del giornalismo, il linguaggio della pubblicità, il linguaggio franco e strumentale che usiamo ogni giorno, ecc. tutti questi linguaggi vengono omologati dalla ondata di tecnicismo che proviene da questa classe egemonica che comincia a porsi come tale in Italia, in quanto tecnocrazia. Non soltanto vengono omologati da questo unico spirito tecnicistico, ma vengono modificati internamente.²⁸

Da queste dichiarazioni, così esplicite, che terminano con l'osservazione dello stravolgimento della lingua italiana, da espressiva, com'è sempre stata, divenuta piattamente comunicativa, si evince che per Pasolini l'egemonia teorizzata da Gramsci si manifesta come una forza "strutturale" (un potere economico, sociale) mascherata di elementi "sovrastrutturali" (capacità direttive nella cultura, nelle idee): intesa in questo senso, la concezione gramsciana sarebbe ideologicamente univoca. In realtà, diverse classi sociali al potere si sono comportate, nel corso della storia, in questo modo, esercitando sulle classi subalterne non la forza bruta, ma la direzione illuminata, come fonte di consenso, allo scopo di mantenere saldo il potere: è Gramsci stesso a sostenerlo, quando, a proposito dei "regimi parlamentari", evidenzia tale esercizio dell'egemonia, divenuto «classico», «normale» tra le classi moderate, che per omologare anche gli avversari hanno avvedutamente esercitato il potere facendo in modo di appoggiare e mascherare la forza sul «consenso della maggioranza», sugli organi (giornali, mezzi di comunicazione, associazioni culturali) dell'opinione pubblica, «moltiplicati artificiosamente»²⁹.

Parigi per la presentazione del film, su cui cfr. il rendiconto di M.A. MACCIOCCHI, *Cristo e il marxismo*, in «l'Unità», 22 dicembre 1964, con brani delle dichiarazioni di Pasolini.

²⁸ P.P. PASOLINI, *Marxismo e Cristianesimo*, in SPS (nella sezione *Dichiarazioni, inchieste, dibattiti*), p. 791.

²⁹ *Noterelle sul Machiavelli*, *Quaderno 13*, Q. III, p. 1638.

Qualsiasi «criterio metodologico» di ordine generale, esposto nella rubrica, «Il problema della direzione politica nella formazione e nello sviluppo della nazione e dello Stato moderno in Italia», deve, quindi, tenere conto che «la supremazia di un gruppo sociale si manifesta in due modi, come “dominio” e come “direzione intellettuale e morale”», anzi, «deve essere dirigente già prima di conquistare il potere governativo» e, dopo, quando esercita il potere, pur tenendolo fortemente in pugno, «diventa dominante, ma deve continuare ad essere anche “dirigente”». Prendendo, subito dopo, ad esempio la politica del trasformismo che, dal 1848 in poi, ha consentito al gruppo dominante, espresso dal partito dei moderati, di assorbire gradualmente gli intellettuali dei gruppi alleati e avversari, attraverso una forma di consenso, che è sottile mascheramento di una coercizione di fatto, Gramsci giunge a una prima conclusione: «La direzione politica è diventata un aspetto della funzione di dominio, in quanto l'assorbimento delle élites dei gruppi nemici porta alla decapitazione di questi e al loro annichilimento per un periodo spesso molto lungo. Dalla politica dei moderati appare chiaro che ci può e ci deve essere una attività egemonica anche prima dell'andata al potere e che non bisogna contare solo sulla forza materiale che il potere dà per esercitare una direzione efficace»³⁰. Come si può notare, nel caso dei regimi moderati, la loro direzione etico-politica, cioè il momento egemonico, è esercitato attraverso gli organismi della “società civile”; apparentemente essi sembrano essere predominanti o esclusivi, perché di fatto sono in funzione della “società politica”, cioè degli apparati coercitivi, giuridico-militari dello Stato, che esprimono la sfera del dominio effettivo.

Questa descritta da Gramsci è solo il tipo di egemonia, di cui si è mascherato nel corso della storia il dominio delle classi moderate e borghesi, tenuto presente da Pasolini e considerato come modello unico: un errore di fondo, che deriva dall'aver confuso livello teorico-metodologico e livello analitico-storiografico del discorso gramsciano, dal momento che in relazione al secondo livello sono analizzati i modelli di egemonia realizzati nelle società borghesi, ma non proposti come universalmente validi; anzi, per realizzare un nuovo “blocco storico”, in grado di attuare una grande riforma intellettuale e morale, è indicato un diverso modello egemonico. Per darne una più ampia spiegazione, Gramsci parte, infatti, dalla constatazione fondamentale che la «filosofia della praxis» non tende a mantenere i «semplici» nella loro filosofia primitiva del senso comune, ma «a condurli a una concezione superiore della vita» – al fine di costruire in prospettiva «un blocco intellettuale-morale che renda politicamente possibile un progresso intellettuale di massa e non solo di scarsi gruppi intellettuali» –, e

³⁰ *Risorgimento italiano*, Quaderno 19, Q. III, pp. 2010-11.

giunge a prospettare una “nuova forma di egemonia” (la cui idea di fondo dovrà essere sottoposta a un processo di grande progresso filosofico e di progressivo sviluppo politico-pratico), che coinvolgerà «una unità intellettuale e una etica conforme a una concezione del reale che ha superato il senso comune ed è diventata, sia pure entro limiti ancora ristretti, critica».³¹

Al fine però di comprendere meglio il ragionamento di Gramsci è necessario fare riferimento al rapporto che stabilisce, in chiave analogica, con le teorie moderne della pratica pedagogica, in cui il rapporto tra maestro e allievo è inteso come un rapporto «attivo, di relazioni reciproche» e, pertanto, «ogni maestro è sempre scolaro e ogni scolaro maestro». Questo rapporto pedagogico non deve essere «limitato ai rapporti specificamente scolastici», ma esistere in tutta la società, «tra ceti intellettuali e non intellettuali, tra governanti e governati, tra élites e seguaci, tra dirigenti e diretti». Di qui la nuova, rivoluzionaria idea gramsciana di egemonia, vibrante forse di tensioni utopistiche, ma tali da recuperare in pieno la visione “teleologica” e regolativa di Kant che può essere sostenuta e giustificata «dalla filosofia della praxis»,³² per cui ogni rapporto di egemonia dovrà necessariamente configurarsi come un rapporto pedagogico tra le diverse forze di una nazione.³³ L’egemonia, allora, gramscianamente intesa, realizza la vera democrazia, in cui ogni «cittadino» può diventare «governante», perché «la democrazia politica tende a far coincidere governanti e governati (nel senso del governo del consenso dei governati), assicurando a ogni governato l’apprendimento gratuito e la preparazione necessaria al fine».³⁴ Se, dunque, l’egemonia storicamente realizzata dalle classi moderate al potere si riassume nella formula di Stato = società politica + società civile, cioè dominio coercitivo corazzato e mascherato di direzione egemonica, così come generalmente inteso il concetto gramsciano di egemonia, così come sembra intenderlo Pasolini, in realtà, la vera egemonia, che solo un blocco storico progressivo in grado di attuare una rivoluzione intellettuale e morale è in grado di realizzare, prevede una graduale riduzione degli interventi autoritari e coattivi della compagine statale, sulla base di

una dottrina dello Stato che concepisca questo come possibile tendenzialmente di esaurimento e di risoluzione nella società regolata, l’argomento è fondamentale. L’elemento Stato-coercizione si può immaginare esaurentesi mano

³¹ *Introduzione alla filosofia*, Quaderno 11, Q. II, pp. 1384-85.

³² *La teleologia*, Quaderno 11, Q. II, p. 1426.

³³ *La filosofia di Benedetto Croce*, Quaderno 10, Q. II, p. 1331.

³⁴ *Per la storia degli intellettuali*, Quaderno 12, Q. III, pp. 1547-48.

a mano che si affermano elementi sempre più cospicui di società regolata (o Stato etico o società civile).³⁵

Il concetto di egemonia non è univoco, ma plurivalente; non esiste un solo tipo di egemonia, perché se ne possono creare diversi modelli, di volta in volta suggeriti dalle irripetibili situazioni storiche. In particolare, ridurre Gramsci a passivo registratore dei “dati di fatto” significa non comprendere l’inquietata tensione del suo pensiero, erede (con un senso straordinariamente preciso delle continuità e delle rotture) degli elementi progressivi e democratici, espressi dalle rivoluzioni borghesi, ma ripresi e a volte ribaltati in funzione della sua concezione di egemonia, come educazione reciproca all’autogoverno, in grado di realizzare una società autodiretta. Su questa via, considerata la sua ideologia “corsara” e “luterana”, era lecito attendere Pasolini, l’unico intellettuale italiano del secondo Novecento che avrebbe potuto elaborare altre, folgoranti e geniali idee, precorrendone intanto alcune, e fondamentali, di Michel Foucault sulla concezione del Potere.³⁶

³⁵ *Stato gendarme – guardiano notturno*, Quaderno 6, Q. II, p. 764.

³⁶ Si rinvia, pertanto, alle conclusioni dei *Cenni introduttivi* di Guido Santato alla tavola rotonda *La fortuna critica di Pasolini in Italia e nel mondo*. Va, tuttavia, precisato che un confronto con M. FOUCAULT e in particolare con alcuni suoi testi, come *Sorvegliare e punire* (Einaudi, Torino 1976), *Microfisica del potere* (ivi, 1977), *La volontà di sapere* (Feltrinelli, Milano 1978), a cui avevo collegato anche Pierre Bourdieu, *Campo del potere e campo intellettuale* (Lerici, Cosenza 1978), era stato già da me tempestivamente affrontato fin da un Convegno del 1979, per cui si veda: *Potere e violenza: l'esempio del San Paolo*, in *Pasolini*, Atti del Convegno di Studi di/per Pier Paolo Pasolini, Salerno, 5-11 febbraio 1979, a cura di M. Schiavino, coop. Laboratorio, Salerno 2029, 1985, pp. 157-170, argomento riproposto ampliato, *Il potere e la violenza nell'immaginario di Pasolini*, in *Il primato della cultura*, a cura di G. Scarsi, Sottotraccia, Salerno 1996, pp. 215-227, ma soprattutto al centro della relazione tenuta l'anno dopo nel Convegno di Berlino, il cui titolo generale riprendeva una mia indicazione: *Die Sprachen der Gewalt als Formen des Lebens oder Leben der Formen. Pasolini und die italienische Erzählung der 70er Jahre*, in *Gewalt der Geschichte – Geschichten der Gewalt. Zur Kultur und Literatur Italiens von 1945 bis heute*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Berlin, Humboldt-Universität, vom 25 bis 27 September 1997, a cura di P. Brockmeier e C. Fischer, M. & P., Stuttgart 1998, pp. 127-147: documentazione e traduzione italiana in A. GRANESE, *Lettere dal deserto. Sulla letteratura del secondo Novecento* cit., pp. 189-214.

Maura Locantore

«AH, L'ITALIA DISUNITA».
IDENTITÀ E MUTAZIONE: L'ANALISI SOCIOLOGICA E LETTERARIA
DI PIER PAOLO PASOLINI.

Riassunto: Tra tutti gli intellettuali *engagé*, Pasolini è ritenuto un autore complesso non solo per la sua visibilità o per la radicalità delle sue idee, ma anche per via del suo rapporto con le scienze sociali: da un lato, infatti, lo scrittore non disdegna gli strumenti concettuali della sociologia, dall'altro li manipola per esprimersi nella scrittura letteraria, in particolare quella corsara e luterana nell'esperienza del saggista/giornalista. In questo contributo, si è voluto indagare, attraverso l'analisi di alcune opere, le "azioni pasoliniane" interrogandosi non solo, e non tanto, sugli strumenti concettuali ed epistemici dei sociologi e degli altri scienziati sociali, quanto piuttosto sulla loro forma di vita: sulle istituzioni, le organizzazioni e le collettività entro i quali si svolgono le pratiche intellettuali.

Parole chiave: Pasolini, Scrittura giornalistica, Identità, Mutazione, Sociologia.

Abstract: Among all the *engagé* intellectuals, Pasolini is considered a complex author not only because of his visibility or the radical nature of his ideas, but also because of his relationship with the social sciences: on the one hand, in fact, the writer does not disdain the conceptual tools of sociology, on the other hand, he manipulates them to express himself in literary writing, in particular the Corsican and Lutheran experience of the essayist/journalist. In this contribution, we wanted to investigate, through the analysis of some works, the "Pasolinian actions" by questioning not only, and not so much, the conceptual and epistemic tools of sociologists and other social scientists, but rather their form of life: the institutions, organisations and collectivities within which intellectual practices take place.

Keywords: Pasolini, Journalistic writing, Identity, Mutation, Sociology.

Pier Paolo Pasolini ha impresso un segno importante nella cultura italiana e la sua lezione continua a parlarci con il linguaggio affilato dei suoi scritti e delle sue immagini, con l'assoluta originalità delle sue visioni, con quell'attenzione alle marginalità – cifra distintiva della sua opera – che in lui esprimeva un desiderio di pienezza umana. Ricordarlo a cento anni dalla nascita, con il

ricco programma di iniziative predisposte, ci pone di fronte a un patrimonio di intuizioni e valori che ancora possono aiutarci nel confronto con la modernità, suo rovello, oltre che bersaglio del suo pensiero critico. Pasolini aveva le sue radici nel Novecento. In quel dopoguerra, in cui si è affermata l'idea di uguaglianza sostanziale, unitamente a quelle di libertà e democrazia. Gli è appartenuta la dimensione dell'impegno civile dell'intellettuale, a servizio della società.¹

Il Dopoguerra, come, peraltro, evidenzia perfettamente Calvino nell'introduzione al suo romanzo *I sentieri dei nidi di ragno* nell'edizione 1964 per Einaudi,² è stato contraddistinto da profonde trasformazioni che ne hanno stravolto l'impianto sociale e il conseguente immaginario letterario:

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, «bruciati», ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi di una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello di una spavalda allegria. Molte cose nacquero da quel clima, e anche il piglio dei miei primi racconti e del primo romanzo. Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre inflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca.

A partire dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento si assiste, infatti, a un cambiamento radicale del rapporto tra parola poetica e identità nazionale: la prospettiva indicata da Francesco De Sanctis³ di costruire l'identità italiana

¹ È il messaggio del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, in occasione del centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini.

² Cfr. I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, pp. 5-13.

³ Sul rapporto tra coscienza nazionale e tradizione letteraria nella *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis rimando agli studi di E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Mondadori, Milano 1998 e S. JOSSA, *L'Italia letteraria*, Il Mulino, Bologna 2006.

partendo da una memoria comune depositata nella nostra tradizione letteraria viene svuotata sul piano tematico e sul piano epistemologico.

Da un lato la parola poetica abdica alla funzione che aveva avuto fino a quel momento di ricercare i temi dell'esistenza per la costruzione di un'identità condivisa; dall'altro vi è il rifiuto, da parte dei letterati stessi, della tradizione come memoria comune degli italiani; si può affermare, dunque, che nel secondo Novecento, sono prevalenti alcune tendenze: la rievocazione di un passato glorioso perduto in contrapposizione a un presente degradato; il rifiuto della retorica nazionalista della letteratura e la denuncia, in taluni casi l'invettiva, contro l'Italia in una chiave "anti-identitaria".

In tale contesto, Pasolini è percepito come un autore non conforme del panorama letterario novecentesco, bensì come una presenza che provoca, interroga e scuote le nostre coscienze con una straordinaria efficacia, pur determinando distonie ermeneutiche, irritazioni e opposizioni, proprio in forza della propria peculiare imperfezione.

L'intensità del poeta casarsese nasce dalla dissonanza tragica tra l'esattezza e l'imperturbabilità del modello originario e il bisogno ingegnosamente anomalo del mondo su cui questo disegno tenta di tradursi, ed è proprio tale sproporzione a costituirne un punto di orientamento divergente, in un tempo, il nostro, sostanziato da infingimenti appiananti, coatte assicurazioni, sterili e volgari automatismi culturali.

La densità prismatica del suo calibro di finissimo interprete dello *spengleriano* tramonto dell'Occidente, di delatore della falsificazione sociale e della mutazione antropologica della sua epoca, di nosografo degli ego dilatati della società dell'incertezza, è congruente con la eccezione che la sua irrequietezza costituisce rispetto alla ovvietà inerte del suo tempo a cui non solo non si è mai voluto adeguare, ma a cui ha aderito attraverso una sfasatura della sua consapevolezza critica che è custodita in un residuo di non-appartenenza alla propria epoca, seppur lo lega irrevocabilmente agli spasmi polimorfi del nostro tempo.

Il vero tratto distintivo dell'espressione poetica di Pasolini è, pertanto, la sua natura civile: come infatti osserva Moravia, in lui ha sempre operato una sorta di «impegno civile», ossia un impulso che lo spingeva a uscire dal privato per esprimere sé stesso e per avventurarsi concretamente nella società e agire concretamente al suo interno.

Pasolini fin dall'inizio, e poi sempre, è stato quello che si chiamava una volta un poeta civile. Poeta perché poeta, e civile appunto per questa sua continua volontà di intervenire e modificare le cose, in cui si deve ravvisare forse qualcosa che era legato alla sua emarginazione iniziale, originaria, nativa cioè

il bisogno di essere in mezzo agli altri, di essere amato. Ma naturalmente, l'impulso fondamentale era di influire sugli altri, di spingerli in una certa direzione, di illuminarli, di istruirli. [...] La grande originalità di Pasolini è stata appunto questa, di essere un poeta civile di sinistra innestato [...] sulla poesia moderna europea decadente. [...] Pasolini si è trovato con la vocazione, rivoluzionaria di una parte, e civile dall'altro, proprio nel momento del crollo del nostro paese, crollo radicale, catastrofico, senza precedenti. [...] *Le ceneri di Gramsci* è questo, è il piano del poeta di fronte alla Patria. E questo c'è in tutti i libri di poesia di Pasolini, la pietà verso la patria oppressa e distrutta; cioè un impegno civile che oltrepassa la rappresentazione reale, e che è l'espressione di un sentimento profondo, come si vede anche negli altri libri di poesia, nei romanzi e nel cinema. Infine Pasolini – sempre per impegno civile – ha dato scandalo pubblicando con molto coraggio una serie di articoli abbastanza famosa sul Corriere della Sera. [...] Si può dire solamente una cosa: che a un certo punto il poeta decadente [...] pian piano evapora, cede il posto al poeta civile, e il poeta civile all'articolista, al saggista politico.⁴

È nell'impegno civile di Pasolini, dall'amore per la Patria al pianto poetico per la perdita di valori, nel tentativo intellettuale di redimerla, che si può ravvisare il più significativo *trait d'union* fra il poeta, il cineasta, il romanziere e il saggista.

D'altra parte, si evince come ogni volume di poesie pasoliniano segni un diverso momento-chiave nei suoi rapporti con la realtà socioculturale circostante, riprodotta e traslata nel suo universo poetico: se i poemetti «civili» de *Le Ceneri di Gramsci* delimitano la fine delle illusioni degli anni Cinquanta, *La religione del mio tempo* va di pari passo con l'avvento della civiltà industriale e la conseguente crisi culturale di inizio anni Sessanta, mentre *Poesia in forma di rosa* registra i primi atti della *Dopostoria* mediante una corrispondente, iniziale decomposizione della struttura poetica e il ripiegamento del poeta sull'autobiografia, e infine *Trasumanar e organizzar*, apparso dopo un lungo silenzio del poeta, decreta la fine del linguaggio istituzionale della poesia, a causa dello smarrimento del destinatario/interlocutore ormai disperso nella società di massa.

Già nel 1942, sul «Setaccio», Pasolini offre un'importante definizione dell'Italia e della patria in un momento storico estremamente difficile:

Si può credere poeticamente nella patria, come si può credere poeticamente a Dio. È una fede che, imitando la vera, la equivale: ed è forse il nobile mezzo

⁴ A. MORAVIA, *Pasolini poeta civile*, in *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni, Roma, 1978, p. 7.

per conquistarla. Noi siamo orgogliosi di una siffatta fede nella patria [...]. La patria è chi l'ama: e in questo pensiero la fede non mi acceca.⁵

Il tema dell'identità è peraltro al centro anche delle poesie diaristiche che Pasolini pubblica nel 1945 e poi nel 1954 e di alcuni testi presenti o comunque legati a *L'Usignolo della Chiesa cattolica*.⁶ Proprio *L'identità (Diario 1950)*⁷ è il titolo di una sezione che comprende il testo omonimo, esclusa dalla raccolta: in cui domina la ricerca di una dialettica tra destino individuale e destino collettivo; rilevante, in questa sede risulta, il testo *Alla mia nazione*, scritto nel 1958-1959 e appartenente alla sezione dei *Nuovi epigrammi* raccolti ne *La religione del mio tempo*.⁸

La descrizione dell'Italia è incentrata sulla contrapposizione tra l'identità in potenza – quello che l'Italia potrebbe essere – e l'identità reale:

⁵ P.P. PASOLINI, *Ragionando sul dolore civile*, in «Setaccio», III, n. 2, dicembre 1942 ora in ID., *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, pp. 23-24. Si veda anche ID., *Ultimo discorso sugli intellettuali*, in «Setaccio», III, n. 5, marzo 1943.

⁶ *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* esce nel 1958 nella collana di poesie diretta per Longanesi da Nico Naldini, dopo traversie editoriali che hanno esercitato forti ripercussioni sulla struttura della raccolta. Il libro comprende le poesie scritte tra il 1943 e il 1949 e avrebbe avuto una forma molto diversa se Pasolini lo avesse pubblicato nel 1950, proprio come era nelle intenzioni dell'autore dopo il giudizio positivo espresso da Vittorio Sereni. Utile alla ricostruzione, sia della genesi compositiva sia delle vicende editoriali, è la missiva che Pasolini scrive a Leonardo Sciascia nel 1953: «Il mio libro intero, ristagnante da Mondadori da tre anni (dopo favorevole accoglienza, e anzi certezza di pubblicazione), è composto da quattro sezioni». Cfr. P.P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 610. Interessante all'interno della raccolta è la sezione *L'Italia*, che appare per la prima volta in *Antologia della poesia italiana 1909-49*, a cura di G. Spagnoletti e pubblicata da Guanda; come evidenzia lo stesso Pasolini in una lettera al curatore: «E ti dico subito che l'idea di scegliere per la tua antologia *L'Italia* mi trova ben contento e consenziente; di meglio non potevo augurarmi». Cfr. P.P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954* cit., p. 379. Con il poemetto, peraltro, Pasolini aveva partecipato (ottenendo una segnalazione) al premio Roma, che venne poi attribuito a Ungaretti.

⁷ Il testo è oggi pubblicato nell'edizione Meridiani nella sezione delle *Appendici a L'Usignolo della Chiesa Cattolica*. Cfr. P.P. PASOLINI, *Note e notizie sui testi in Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, con un saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1582-1583.

⁸ Il volume esce da Garzanti nel maggio del 1961 con la dedica a Elsa Morante, ma il libro comprende poesie composte a Roma tra il 1955 e il 1960 raccolte in tre sezioni, di cui le prime due sono a loro volta tripartite mentre l'ultima comprende le cinque Poesie incivili. All'uscita del volume quasi tutti i testi di cui si compone la raccolta erano già usciti in rivista con varianti o con altri titoli. È interessante quanto Pasolini dichiara nelle *Note* poste in coda al volume e che precisa la cronologia relativa alla composizione della raccolta. Cfr. P.P. PASOLINI, *Note e notizie sui testi* cit., pp. 1647-1649.

Non popolo arabo, non popolo balcanico/non popolo antico/ ma nazione vivente, nazione europea: e cosa sei?/Terra d'infanti, affamati, corrotti, governanti impiegati di agrari,/prefetti codini, avvocatucci unti di brillantina e i piedi sporchi,/funzionari liberali carogne come gli zii bigotti, una caserma/ un seminario, una spiaggia libera, un casino!

L'identità di «nazione vivente, nazione europea» non è solo ideale, ma si riallaccia ad un passato glorioso realmente esistito: l'identità presente si mostra così nel suo degrado proprio in relazione a questa identità trascorsa: «Proprio perché tu sei esistita, ora non esisti/ proprio perché fosti cosciente, sei incosciente».

L'incipit per negazione, l'anafora di «popolo», cui si contrappone nel secondo verso – mediante il parallelismo introdotto dall'avversativa – la parola nazione; l'elenco delle figure di dannati e l'anatema finale «sprofonda in questo tuo bel mare, libera il mondo» che ha la funzione di risvegliare le coscienze e di riscattare l'oppressione del popolo, fanno riecheggiare nei versi il tono dell'invettiva di stampo dantesco. Siamo tuttavia su un crinale: nella società fatiscante che affiora da questi versi si intravede quella mutazione antropologica dei ceti medi che, nelle *Lettere luterane*, hanno sposato l'ideologia edonistica del consumo creando un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili.

La mutazione antropologica del popolo italiano ha delle ripercussioni sulla funzione sociale dell'intellettuale e sul rapporto tra il letterato e il pubblico: essa segna la parabola novecentesca, nella fine della tensione etico-civile, del mandato politico dell'intellettuale che non ha più un destinatario a cui rivolgersi.

Alla mia nazione introduce dunque una rottura rispetto alla produzione precedente: siamo distanti dall'immagine poetica dell'Italia fondata sul nesso passato perduto/storia traditrice, un archetipo che va da Dante fino ancora al Pasolini delle *Poesie a Casarsa* o delle altre antologie friulane, poiché incrinandosi la funzione sociale dell'intellettuale, viene meno la fiducia nella possibilità di costruire una memoria comune ed una comune identità.

Poesia in forma di rosa è l'opera che contraddistingue, dunque, la fine di ogni egemonia letteraria dell'identità nazionale, in cui si consuma il senso utopico di una patria-nazione unita e si apre un tempo segnato da nuove incertezze, che investono non solo questo particolare aspetto culturale, ma il senso stesso della poesia e della letteratura.

Da qui in avanti il concetto di identità subirà una graduale trasformazione non consentendo più un diretto rispecchiamento tra io e un noi: il senso di una disgregazione generale investirà il panorama culturale per lasciare spazio solo ai frammenti di un disegno divenuto sbiadito; le modalità di

rappresentazione dell'Italia velocemente si trasformano e sfuggono ad una visione d'insieme, per farsi schegge di un discorso che non permette sintesi, né racconto, poiché vengono a mancare i nessi, il collegamento tra tradizione passata e cultura a venire, in uno scenario che muta e non smette di mutare e che, ancora oggi, non prende completamente forma.⁹

Appartengono alla memoria collettiva, come interventi scandalosi e profetici, gli articoli pubblicati da Pier Paolo Pasolini sul «Corriere della Sera» e il «Tempo» tra il 1973 e il 1975, poi raccolti in *Lettere luterane* e *Scritti corsari*, che rappresentano in realtà l'ultima tappa di una lunga e consapevole riflessione sulla storia d'Italia che riprende alcuni dei temi più profondi della poetica dell'autore che analizza la cronaca e la quotidianità sullo sfondo di una più ampia interpretazione della modernizzazione che si compendia, e si radicalizza, nell'immagine della «rivoluzione antropologica».

Una cornice teorica che, nella combinazione fra Marx e Gramsci con Freud, permette allo scrittore corsaro di evidenziare lo sfasamento tra forme di vita e modelli culturali, per cui il mutamento strutturale precede e informa quello culturale, che si attua più lentamente del primo e ne risulta trasfigurato.

Il processo prevede la successione di tre grandi fasi: il mondo contadino, uguale a sé stesso per «quattordicimila anni», l'epoca «paleoindustriale», teatro di imponenti cambiamenti economici e politici ma non culturali e, infine, l'affermarsi del Nuovo potere che trasforma radicalmente modelli simbolici e visioni della società.¹⁰ L'analisi di tale mutazione costa a Pasolini le critiche di amici e nemici: se Alberto Moravia rimprovera allo scrittore di non riconoscere l'importanza delle scelte ideali che distinguono fascisti e

⁹ Come nota Bellocchio: «Non però il solo Potere, anche il Paese. A meno di due mesi dalla fine: «L'Italia – e non solo l'Italia del Palazzo e del potere – è un Paese ridicolo e sinistro: i suoi potenti sono delle maschere comiche, vagamente imbrattate di sangue: “contaminazioni” tra Molière e il Grand Guignol. Ma i cittadini italiani non sono da meno». Gli italiani «sono stati ingannati, beffati», ma non senza il loro consenso e soddisfazione, e comunque in modo irrimediabile, diventando obiettivamente i nemici di Pasolini, i suoi potenziali assassini. Mai Pasolini è stato così solo, così «disperatamente» anzi inutilmente italiano, come nel momento della sua massima popolarità». Si veda P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e la società* cit., p. XXXVIII.

¹⁰ La tradizione contadina è per Pasolini un tutto unico, articolato ma sempre uguale, un residuo rimasto all'interno del tempo nuovo: «L'universo contadino [...] è l'avanzo di una civiltà precedente (o di un cumulo di civiltà precedenti tutte molto analoghe tra loro)». È un mondo integrato, le cui strutture di base definiscono una vita «felice e fiera» nella sua ripetitiva immediatezza. Nella tradizione, così come nel passaggio alla prima modernità, cattolicesimo e cultura contadina appaiono sovrapposti e indistinguibili: «Fino a oggi la Chiesa è stata la Chiesa di un universo contadino, il quale ha tolto al cristianesimo il suo solo momento originale rispetto a tutte le altre religioni, cioè Cristo». Si veda in proposito ID., *Saggi sulla politica e la società* cit., pp. 320-321 e pp. 359-360.

antifascisti, il dirigente comunista Maurizio Ferrara lo accusa di rifarsi a un sedimento lombrosiano vagamente razziale; Lucio Colletti e Italo Calvino condannano Pasolini per la sua nostalgia dell'Italietta, mentre il giornalista Andrea Barbato definisce penoso il suo declino intellettuale, solo Leonardo Sciascia riconosce un qualche valore alle sue tesi.

Un perfetto esempio della reazione del mondo politico e culturale che dovrebbe essergli più vicino è un articolo pubblicato da Fabio Mussi, sul numero di «Rinascita» del 28 giugno 1974, che lo accusa di «voler tradurre le sue curiosità e i suoi liberi scandagli in linguaggio direttamente politico» e ne descrive le tesi come il frutto di vere e proprie ossessioni.¹¹

In realtà, a guardare attentamente il periodo che precede i primi anni Settanta, ci si accorge che il Pasolini polemista corsaro e luterano è già in nuce almeno dal 1968, cioè da quando apre i battenti la rubrica «Il caos», ospitata sul settimanale «Tempo». E non è peregrino, difatti, ritenere che l'anno della contestazione giovanile sia la dorsale che conduce alla fase conclusiva della produzione artistica di Pasolini che, dalla sua specola, una settimana dopo l'altra, tiene sempre il cannocchiale puntato verso l'attualità. Era stato Davide Lajolo, giornalista e deputato comunista, a suggerire il nome dello scrittore ad Arturo Tofanelli, allora direttore del periodico; Lajolo aveva fatto anche da mediatore, confessando: «Un colloquio nessuno lo può tenere meglio di te proprio perché sono in molti da ogni parte che ce l'hanno con te».

Al timone della rubrica, illustri predecessori pasoliniani erano stati, oltre e prima di Salvatore Quasimodo, anche Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte. Pasolini, d'altra parte, aveva occupato una simile tribuna qualche tempo addietro, all'epoca dei *Dialoghi* su «Vie nuove» (dal 28 maggio 1960 al 30 settembre 1965): questa è quindi la seconda esperienza di contatto con

¹¹ Le trasformazioni della cultura italiana derivano da processi strutturali di medio periodo (migrazioni, nuovi mezzi di comunicazione, scuola pubblica, urbanizzazione, impegno politico) e non dal macro-fenomeno del neocapitalismo. Mussi vuole sottolineare i risultati dell'azione politica del proletariato, cioè del Pci: Se «l'Italia scomoda e rustica non c'è più» è anche perché le classi subalterne hanno lottato per superarla, e dunque nei caratteri nuovi degli italiani c'è anche il segno della loro storia e della storia degli intellettuali che hanno saputo svincolarsi dalla soggezione ai gruppi dominanti [...] Pasolini non capisce che la scelta soggettiva può [...] liberare dal conformismo e aiutare la ragione a vincere la nevrosi. Lo scrittore, è la conclusione, è a tal punto affascinato dalla ricerca di una «diversità innocente e incontaminata» da scambiare la realtà con l'impasto di ideologia e scetticismo che lo ossessiona. Le sue non sono considerazioni politiche o sociologiche, ma clamorosi abbagli, i frutti di «un modo trasognato di vivere gli avvenimenti che conduce facilmente all'equivoco». Le argomentazioni di Mussi riprendono e sviluppano alcune delle tesi presentate di Ferrarotti qui già citato. Cfr. F. MUSSI, *Americanismo e disperazione*, in «Rinascita», 28 giugno 1974, pp. 17-18.

il grande pubblico, con la differenza che cade in una congiuntura politica, sociale e culturale molto più tumultuosa della precedente,¹² come ricorda anche Ferretti: «Sono passati tre anni dalla fine della precedente rubrica Dialoghi con Pasolini, e sono cambiate molte cose. La crisi profonda aperta in lui dal “nuovo” sviluppo capitalistico nei primi anni Sessanta si è intrecciata al “trauma” del Sessantotto, con implicazioni complesse e contraddittorie».¹³

Fu l'editore della rivista, nella lettera-contratto, a dettare le linee del progetto, che peraltro bene si confacevano al coevo *animus pugnandi* del nuovo collaboratore:

la rubrica [...] sarà dedicata, suddivisa in 2, 3 o 4 pezzi, all'interpretazione o al commento di avvenimenti politici, di cronaca, di cultura o di mondanità” a esclusiva scelta di Pasolini.¹⁴

Sul numero inaugurale del «Caos», una breve presentazione di Giancarlo Vigorelli, all'epoca critico letterario di «Tempo», introduce ai lettori il prestigioso e famigerato ospite (l'operazione di lancio si estende fino alla copertina del settimanale, per metà dedicata al nuovo collaboratore):

Pier Paolo Pasolini [...] farà di tutto, dentro di sé e verso gli altri, per provocare lo scandalo della verità; l'unico che gli stia a cuore [...]. E da poeta vero, anche

¹² In cima alle attenzioni pasoliniane, dall'anno delle rivolte studentesche in poi, si sistema dunque la saggistica giornalistica, che si accomoda a fianco del cinema e che insieme all'impegno nella regia riempie un tumultuoso settennio. Peraltro, questa riflessione da polemista cade in coincidenza di una congiuntura storica densa di avvenimenti per l'Italia, reduce dall'era del boom economico e in preda a violente tensioni sociali. Così, la vicenda privata di Pasolini s'interseca continuamente con la quotidianità pubblica, della quale denuncia con onestà intellettuale ed inesausta passione civile i tanti nodi irrisolti. Per quanto contrassegnata dall'allontanamento dalla letteratura tout court, questa fase dell'opera pasoliniana data, a conti fatti, a partire da un testo poetico: la famigerata *Il PCI ai giovani!!* e coincide, peraltro, con la doppia disavventura toccata in sorte a *Teorema*. Da un lato, l'establishment letterario alza un muro di silenzio attorno al libro; dall'altro, la critica cinematografica accoglie con freddezza il film. Duplice è stato pure lo scontro che lo scrittore-regista inscena con le rispettive istituzioni accademiche: alla discussa partecipazione allo Strega, con tanto di ritiro dalla competizione, fece seguito quella, ugualmente burrascosa, alla mostra cinematografica di Venezia: Pasolini protestava per l'ingerenza dell'industria culturale nelle logiche del mercato librario; parallelamente, a chi gli rinfacciava l'incoerenza del mancato ritiro dalla kermesse lagunare, rispondeva invocando la necessità, per un cineasta che non volesse ridursi al mutismo, di sfruttare cinicamente il sistema.

¹³ Cfr. G.C. FERRETTI, *L'apprendistato del corsaro dialoghi*, in P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma, 1992, pp. XI-LIV.

¹⁴ Ivi, n. 20

se in veste di giornalista, parlerà da oggi ai nostri lettori, che impareranno a conoscerlo, fuori d'ogni leggenda, nella sua inesorabile, e pur così pietosa, trepidità ed intrepidità di vita.¹⁵

La parola passa poi direttamente al titolare della rubrica, che, attenendosi scrupolosamente alle direttive editoriali ricevute, apre il suo spazio con un intervento quadripartito, anche se, in realtà, i singoli brevi articoli sono complementari e naturale prosecuzione l'uno dell'altro (*Il perché di questa rubrica, Nessun patto o patteggiamento, Una malattia molto contagiosa, Dov'è l'intellettuale?*).¹⁶

In testa a questo primo gruppo di scritti campeggia inoltre una sorta di proemio senza titolo, meritevole di una citazione per intero, che contiene il motto ispiratore dell'intera serie del «Caos»:

Perché ho accettato di scrivere per «Tempo» la presente rubrica? È una domanda che faccio a me stesso, più che per rispondere preventivamente a coloro, che con simpatia o con antipatia, me la porranno. Ci sono molte ragioni: la prima è il mio bisogno di disobbedire a Budda. Budda insegna il distacco dalle cose (per dirla all'occidentale) e il disimpegno (per continuare con il grigio linguaggio occidentale): due cose che sono nella mia natura. Ma c'è in me, appunto, un irresistibile bisogno di contraddire a questa mia natura. Naturalmente, un tale bisogno di contraddirmi, ha bisogno anche di giustificazioni. Queste giustificazioni provvede a dettarmele tutto il mio conformismo, che è molto difficile, del resto, da definire, essendo fenomeno dal carattere maledettamente composito e ambiguo (esso ha forse i suoi punti di contatto più compatibili con un certo conformismo comunista, quale si è presentato nel dopoguerra: una cosa, dunque, quasi lontana come la infanzia).¹⁷

E così il paragrafo successivo, dal titolo *Il perché di questa rubrica*, senza soluzione di continuità tematica, spiega *in primis* cosa sia e da dove provenga il viscerale «bisogno di disobbedire a Budda»: ¹⁸ si tratta, più di ogni altra cosa, di una «necessità civile di intervenire, nella lotta spicciola e quotidiana, per conclamare quella che secondo me è una forma di verità»; con la postilla immediata che questo *modus operandi* non vuole avere alcuna pretesa dogmatica, piuttosto intende concretizzarsi in un meccanismo dialettico dove, alla

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

stregua di un cantiere sempre aperto, non mancano scelte sbagliate, correzioni di rotta o ripensamenti, con buona pace dei giornalisti "ufficiali:

Dico subito che non si tratta di una verità affermativa: si tratta piuttosto di un atteggiamento, di un sentimento, di una dinamica, di una prassi, quasi di una gestualità: essa dunque non può non essere piena di errori, e magari anche di qualche stupidità (a questa ammissione, sento già il ghigno dei giornalisti divenuti da oggi in poi miei colleghi).¹⁹

Termine chiave del passo è dunque, sopra ogni altro, «gestualità»: esso compendia infatti l'attivismo critico pasoliniano in ambito socio-culturale, così esplicitamente perseguito nei mesi della contestazione globale. «Il Caos» s'interrompe bruscamente all'inizio del 1970, quando l'autunno caldo continuava a far sentire le sue vampate e il nostro Paese ancora s'interrogava interdetto sulla strage di piazza Fontana: Pasolini fu tra i più lungimiranti nell'interpretare la cosiddetta "strategia della tensione", prova ne sia il fatto che la rubrica gli venne revocata quando iniziò a porsi ed a porre certe domande scomode. Allora il polemista dismette i suoi panni, accantona, solo in apparenza e per un periodo breve, le sue armi retoriche e dialettiche e lavora alla composizione della *Trilogia della Vita* e si dedica a lunghi e ricorrenti viaggi nel Terzo Mondo, alla ricerca di quelle civiltà ancora incontaminate dalla peste consumistica, dei segni ancora intatti del "vecchio mondo", ormai non più riconoscibili nell'Occidente socialmente ed architettonicamente sfigurato. A fine anni Quaranta, il giovane transfuga friulano, all'epoca illustre sconosciuto, aveva scelto Roma per rifarsi una vita e nella città aveva incontrato sé stesso, *mutatis mutandis*, all'inizio degli anni Settanta, lo scrittore-regista maturo ed affermato scopre la Napoli boccaccesca, miracolosamente rimasta, nonostante lo scorrere dei secoli, fedele allo spirito plebeo della tradizione.

Il resto dell'Italia, invece, stava mutando orrendamente sotto gli occhi allibiti di chi aveva conosciuto e profondamente amato un altro Paese: è questo il tempo per lo scrittore, siamo oramai alle soglie del 1973, di riprendere la penna del giornalista e di lanciare il grido d'allarme sulla metamorfosi antropologica di un intero popolo e, stavolta, l'osservatorio è «Corriere della Sera», il quotidiano più prestigioso per la *vox populi* e quello più inatteso per un intellettuale comunista, anche se senza tessera. Appaiono così degli scritti che davvero somigliano a veloci incursioni piratesche: i capelli lunghi, il divorzio, la Chiesa, l'aborto, il genocidio delle culture particolaristiche, l'omologazione borghese della società, lo sviluppo senza progresso, il golpe vero o presunto,

¹⁹ *Ibid.*

la scomparsa delle lucciole, il nuovo Potere: questi alcuni degli obiettivi delle veloci, pungenti incursioni, spesso condotte a colpi di sciabola contro il complesso delle istituzioni fintamente religiose o democratiche.

E allora, sovviene congruente una riflessione o provocazione: l'attuale e unanime apprezzamento di cui gode Pasolini porta a chiedersi come mai i sociologi italiani abbiano tardato tanto a scoprirlo e perché la sua opera attira l'attenzione degli scienziati sociali dopo quasi vent'anni dalla sua tragica morte?

La dura critica che Franco Ferrarotti²⁰ aveva rivolto allo scrittore friulano nel contesto dell'ampio dibattito sollevato dagli interventi sulla rivoluzione antropologica si basava su una comprensione della disciplina radicalmente diversa da quella attualmente condivisa: in un articolo uscito su «Paese sera» nel giugno 1974,²¹ il sociologo aveva denunciato l'abisso tra analisi scientifica e creatività artistica, rivendicando il diritto di rimanere indifferente di fronte alla «nostalgia del vissuto» di Pasolini. L'attacco di Ferrarotti al romanziere, infatti, riflette la più ampia configurazione di convinzioni e condizioni in cui si trovava chi, tra i sostenitori della «nuova sociologia» italiana, perseguiva una strategia di assimilazione alle élite tecnocratiche e modernizzatrici: gli accademici che criticavano o ignoravano Pasolini nei primi anni Settanta erano quelli che da vent'anni promuovevano a gran voce la «sociologia-scienza» contro la «sociologia-letteratura»,²² difendendo l'autonomia del proprio sapere contro i discorsi e i saperi degli intellettuali impegnati. Poiché le prese di posizione si intrecciano senza soluzione di continuità, e nella maggior parte dei casi senza alcuna strategia cosciente, con le posizioni di chi le enuncia, è facile interpretare il dibattito come una discussione sulla modernizzazione e le sue conseguenze.

Solo nel 1994, infatti, in un articolo pubblicato sulla «Rassegna italiana di sociologia» Franco Sarcinelli sottolinea la lucidità di Pasolini nell'analizzare le trasformazioni della società italiana e ne riconduce gli schemi concettuali a quelli della Scuola di Francoforte e, concentrandosi su *Petrolio*, inquadra la «singolare forma di sociologia comprendente di tipo qualitativo» di Pasolini come un originale «ingaggio fisico, un corpo a corpo che diventa un a-priori

²⁰ Semplificando, il Ferrarotti modernista, scienziato e «nordista» si contrapporrebbe a una sociologia post-positivistica e acentrica, capace di combinare paradigmi ermeneutici, postcoloniali e «sudisti» e di cogliere nei saperi non scientifici qualcosa di più di una suggestione o di un suggerimento.

²¹ F. FERRAROTTI, *I limiti di un'analisi culturologica*, ora in ID., *Fondi di bottiglia*, Solfanelli, Chieti 2008.

²² Tale distinzione ordinatrice è principalmente attribuibile ad A. PIZZORNO, *Abbandonare la sociologia-letteratura per una sociologia-scienza*, in «Opinione», 1, 1956, pp. 25-26.

conoscitivo ed interpretativo dei fenomeni e dei processi sociali».²³ Due anni dopo Franco Cassano, dedica allo scrittore friulano un intero capitolo del *Pensiero meridiano*, e attribuisce la sua capacità profetica a una esperienza «non dialettica della contraddizione» che mantiene, e anzi moltiplica, i contrasti.²⁴ Nel secondo volume della sua *Storia della sociologia italiana*, dedicato agli anni settanta, Filippo Barbano riconosce la fecondità delle anticipazioni di Pasolini sull'«immaturità culturale, politica e sociale» del Paese,²⁵ un giudizio, peraltro, condiviso da Giulio Sapelli,²⁶ che dedica alla lettura pasoliniana del neocapitalismo un intero volume, e da Domenico Perrotta,²⁷ che evoca Pasolini nell'ambito di una più ampia riconsiderazione della pratica etnografica e dei suoi ambienti extra-scientifici.

Tra tutti gli intellettuali *engagé*, Pasolini è ritenuto “pericoloso” non solo per la sua visibilità o per la radicalità delle sue idee, ma anche per via del suo complesso rapporto con le scienze sociali: da una parte, infatti, lo scrittore non disdegna gli strumenti concettuali della sociologia, usa spesso gli aggettivi «sociologico» e «semiotico» per le proprie analisi e fa riferimento a teorici sociali più o meno celebri e rigorosi anche all'interno di opere letterarie e teatrali; dall'altra, da marxista e «compagno di strada» del Pci, lo scrittore parla di una sociologia indecifrabile e anestetizzante, ormai lontana dall'ispirazione originaria della grande sociologia ottocentesca che aveva separato la presunta innocenza progressista degli europei grazie al concetto di cultura.

La sociologia che infastidisce Pasolini è quella che, nell'articolo *Prologo: E.M. del 1973*, definisce la «sociologia salamina»,²⁸ cioè la sociologia di Ferrarotti e dei suoi coetanei che ha importato in Italia il linguaggio e l'orientamento tecnocratico delle scienze sociali internazionali e ha previsto una piena razionalizzazione e tecnicizzazione dell'uomo e della società; Pasolini, paradossalmente, viene accostato dai commentatori, che odono nelle sue analisi gli echi antitetici, proprio a tale impostazione teorica.

²³ F. SARCINELLI, *Pasolini e il caso italiano*, in «Rassegna italiana di sociologia», 35 (2), pp. 205-230.

²⁴ F. CASSANO, *Pier Paolo Pasolini: ossimoro di una vita*, in *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 107-130.

²⁵ F. BARBANO, *La sociologia in Italia. Le trasformazioni degli anni '70*, Angeli, Milano 2003, pp. 107-108.

²⁶ G. SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Mondadori, Milano 2005.

²⁷ D. PERROTTA, *Da Gagliano a Gomorra. Percorsi di confine nelle scienze sociali italiane*, in «Etnografia e ricerca qualitativa», 1, 2008, pp. 129-136.

²⁸ P.P. PASOLINI, *Prologo: E. M.*, in «Nuovi Argomenti», n. s., n. 31, gennaio-febbraio 1973. Il testo dell'intervento si trova ora P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e la società* cit., pp. 242-256.

Se l'equivoco è nato dall'interpretazione critica *vulgata* dell'ultima stagione dello scrittore-regista, volendo trovare una simbolica formula che, indirettamente si rapporta anche al contesto letterario dell'epoca, si potrebbe prendere un passo della recensione critica formulata da Pier Paolo sulla discussa antologia confezionata da Gianfranco Contini per i tipi della Sansoni, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968): Ah, Italia disunita!*, se invece si vuole celebrare degnamente la figura dello scrittore corsaro e luterano, al di là della ricostruzione storico-sociologica, allora, l'impressione è che sia cruciale recuperare, di Pasolini, non solo le idee o gli atteggiamenti, bensì le azioni interrogandosi non solo, e non tanto, sugli strumenti concettuali ed epistemici dei sociologi e degli altri scienziati sociali, quanto piuttosto sulla loro forma di vita: sulle istituzioni, le organizzazioni e le collettività entro i quali si svolgono le pratiche intellettuali.

Angelo Fàvaro

«I NEMICI ... SONO DEGLI AMORI SCONOSCIUTI»:
PILADE NELLA MESSA IN SCENA DI L. RONCONI E A. LATELLA.
PER UN'ERMENEUTICA DEL TRAGICO ESCHILEO IN PASOLINI.

Riassunto: Pier Paolo Pasolini compone alcuni testi per il teatro, fra questi uno che il poeta definisce tragedia attualizza le vicende dei Tantalidi reperite nella trilogia eschilea dell'*Oresteia*. Già nel 1960, il poeta aveva tradotto *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi* su richiesta di Vittorio Gassman, per il teatro greco di Siracusa; e dieci anni dopo girerà un documentario dal titolo *Appunti per un'Orestide africana*. La trilogia eschilea viene piegata a scopi comunicativi e artistici ben differenti da quelli del drammaturgo ateniese, anche e soprattutto nel *Pilade*, considerato da Pasolini una prosecuzione del teatro di Eschilo, una quarta tragedia per proseguire, dopo il dramma satiresco *Proteo*, la trilogia ateniese. Fine del presente lavoro di ricerca è procedere dall'analisi di due messe in scena del *Pilade*: la prima per la regia di Luca Ronconi del 1993, e la seconda a cura di Antonio Latella, nel 2002, al fine di rilevare alcune peculiarità e il messaggio della drammaturgia pasoliniana, e poi individuare se e in quale misura sia possibile reperire elementi del tragico eschileo nella tragedia non tragedia di Pasolini.

Parole chiave: Pasolini, Tragedia, Eschilo, Oresteia, Pilade.

Pier Paolo Pasolini composed a number of texts for the theatre, including one that the poet called a tragedy, updating the events of the Tantalides found in the Aeschylus trilogy of the *Oresteia*. Already in 1960, the poet had translated *Agamemnon*, *Coephoras* and *Eumenides* at the request of Vittorio Gassman, for the Greek theatre in Syracuse; and ten years later, he would shoot a documentary entitled *Appunti per un'Orestide africana*. The Aeschylus trilogy is bent for communicative and artistic purposes quite different from those of the Athenian playwright, also and above all in *Pilade*, considered by Pasolini a prosecution of Aeschylus' theatre, a fourth tragedy to continue, after the satirical drama *Proteus*, the Athenian trilogy. The aim of this research work is to proceed from the analysis of two staged productions of the *Pilade*: the first directed by Luca Ronconi in 1993, and the second by Antonio Latella, in 2002, in order to detect some peculiarities and the message of Pasolini's dramaturgy, and then to identify whether and to what extent it is possible to find elements of the Aeschylus tragedy in Pasolini's *Pilade*, or a tragedy non-tragedy.

Keywords: Pasolini, Tragedy, Eschilo, Oresteia, Pilade.

Al *Collège de France*, Jacqueline de Romilly¹ non tralasciava di ribadire che la vitalità del messaggio nei testi della drammaturgia greca antica attinge a due fonti ispirative, e vengono sempre variamente deformate: il passato che affonda nelle origini mitologiche e le frequenti allusioni all'attualità politica ateniese, pertanto il patrimonio di miti greci a cui ricorrono i tragediografi riguarda i rapporti parentali all'interno di due famiglie: quella dei discendenti di Labdaco e nel γένος dei Tantalidi. Dalla λύσις, aristotelicamente intesa, con l'assoluzione di Oreste, che pone fine alla sequenza di vendette nell'ambito del γένος degli Atridi, prende le mosse l'azione del *Pilade* di Pier Paolo Pasolini.² Una tragedia, secondo la definizione d'autore, con la quale si vorrebbe annodare a una vicenda originaria, classica eschilea, il presente politico-economico; e tuttavia non è sufficiente né la definizione di un genere teatrale, né affidarsi alla scrittura in versi o recuperare in chiave mitopoietica, le luttuose vicende di Oreste, o aver tradotto l'*Orestea* eschilea, per comporre un testo drammatico con le qualità del testo spettacolare e che configuri compiutamente una tragedia.³

Fine del presente lavoro di ricerca è procedere dall'analisi di due messe in scena del *Pilade*: la prima per la regia di Luca Ronconi,⁴ e la seconda a cura di Antonio Latella,⁵ al fine di rilevare alcune peculiarità e il messaggio della drammaturgia pasoliniana, e se e in quale misura sia possibile reperire elementi del tragico eschileo nella tragedia non tragedia di Pasolini.

Riflettiamo.

¹ Grato alla professoressa Jacqueline de Romilly (1913-2010), filologa classica, storica della letteratura greca, studiosa di antichità, per le lezioni al Collège de France, che ho avuto l'onore di seguire, su indicazione del mio maestro, il prof. Antonio Pantaleo Martina.

² P.P. PASOLINI, *Pilade*, in ID., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp. 357-466; per le notizie sul dramma: pp. 1162-1169. La prima edizione della tragedia vede la luce per le edizioni Garzanti nel 1977 con *Affabulazione*. Nei nn. 7-8 del dicembre 1967 di «Nuovi Argomenti» appare una stesura parziale.

³ G. DE SANTI, *Mito e tragico in Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Forum editrice, Udine 2006, pp. 13-26. Rimando al mio saggio: A. FÀVARO, *P. Pasolini, l'abisso e la Sfinge: dalla mitopoiesi dell'innocenza alla 'felix culpa'*, in *La sfinge nell'abisso. Pier Paolo Pasolini: il mito, il rito e l'antico*, a cura di M. Locantore, UniversItalia, Roma 2020, pp. 7-24.

⁴ Lo spettacolo, prodotto dal Teatro Stabile di Torino, andato in scena il 6 giugno 1993 presso il Castello di Rivoli (Torino), fa parte del progetto che comprende la messa in scena di tre testi di Pier Paolo Pasolini: *Affabulazione*, *Pilade* e *Caldéron*, regia di Luca Ronconi.

⁵ *Pilade*, regia di Antonio Latella. Teatro Out Off, A Teatri di Vita, Sala Pasolini, prima 6 maggio 2002.

La tragedia non è tributaria della vita; è il sentimento tragico della vita a essere tributario della tragedia. Ecco perché le tragedie teatrali non hanno seguito l'evoluzione storica. [...] La tragedia non lo ha fatto; la sua storia non è che una successione di morti e di resurrezioni gloriose. Può indebolirsi o sparire con la stessa sublime disinvoltura con cui è apparsa. Nelle tragedie teatrali, l'interesse non è legato alla curiosità, come nei drammi. Il pubblico non segue con ansia le peripezie della vicenda per sapere quale sarà la conclusione [...]. Tuttavia, l'anima dello spettatore si appassiona alla trama della tragedia. Perché? È il miracolo della tragedia.⁶

La sollecitazione di Barthes sul "perché delle cose" quando si tratta del tragico e della tragedia, intesi non come parte dell'esperienza nella vita, ma come fruizione teatrale di un testo drammatico ha indotto ad una prospettiva metodologica di intervento, capovolgendo il percorso dal gesto al testo. Il *Pilade* è e, al contempo, non è una tragedia (teatrale): è tale perché vi ricorre la mitopoiesi drammatica e alcuni riferimenti, del tutto esterni, alla greicità eschilea incompresa; non è tale, secondo la definizione di Barthes, non solo perché è inimmaginabile la conclusione, né ci si potrebbe appassionare ad una trama confusa e che confonde gli spettatori, ma per la più ovvia ragione che a Pasolini non interessa tentare di provocare quel "miracolo della tragedia", quanto piuttosto dimostrare una tesi di esclusione politica e annichilimento sociale, provocati dalla Ragione del Capitale. Quasi non vi fosse altro al mondo da sapere e contro cui lottare, riuscendo comunque sconfitti. Non vi è più tragico né tragedia quando l'eroe, in questo caso Pilade, si trasforma in inetto, per un processo di autoemarginazione dalle istituzioni e dai valori istituzionalizzati, nella πόλις o nella civiltà occidentale dei consumi, compromettendo ogni azione e la sua efficacia all'interno del complesso valoriale accolto dalla comunità. Il giovane incompreso, nel suo squilibrio umano e coscienziale e nel fallimento della militanza, verso dopo verso all'interno del testo drammatico viene considerato come un povero malfattore, subisce un processo, perché deviante e folle, blasfemo, giungendo ad incarnare così il ruolo del nemico pubblico. È un escluso, senza alcuna capacità di eventuale integrazione, votato alla marginalità, spaziale oltre che sociale.⁷

⁶ Roland Barthes, *Cultura e tragedia*, in ID., *Sul teatro*, Meltemi, Roma 2002, p. 78.

⁷ Vengono in mente le parole di Angela Felice, *Pasolini e il "caso" di Pilade*: «La rivolta di Pilade non approda ad alcun trionfo umano nel testo di Pasolini, in cui, dopo quel processo-farsa legalizzato dal potere, fallisce anche il progetto di una rivoluzione proletaria e di una guerra civile», in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, a cura di Roul Kirchmayr, Marsilio, Venezia 2016, p. 188.

Nel *Pilade* pasoliniano mancano il senso dell'angoscia, della responsabilità, l'espiazione della colpa e la riparazione della pena, il riscatto sociale e dell'onore, l'eroismo, la gratuità e la generosità, l'errore involontario, il dolore puro e inevitabile, per tacere di quel complesso e perfetto *mélange* di oratoria, storia, politica, mito/rito, diritto e religione che si fondono nella poesia delle tragedie greche antiche.

L'esperienza scenica può consentire di stabilire almeno tre dati, essenziali per il presente lavoro di ricerca: la teatralità del testo drammatico di Pasolini, ovvero la completa efficacia e resistenza scenico-artistica alla prova del palcoscenico; il valore drammatico, i due registi entrano in una relazione profonda col teatro di Pasolini, al punto che curano la regia di vari testi, definiti teatrali dal poeta; infine, se l'arte drammaturgica eschilea è insieme abilità fenomenica in scena, e valentia nel tessere, coerentemente con i valori della πόλις dei quali si fa portavoce, difensore e propugnatore, in uno specifico momento della storia ateniese, le complesse trame di una poetica e di una *fides* o πίστις sincera e incrollabile, quali i valori da portare in scena per Pasolini?

La πίστις nella civiltà greca antica è un principio di lealtà a valori consolidati, o anche una sincera fiducia nell'azione degli dei, che prima o poi compiono i loro piani di giustizia. Più rigorosamente, πίστις è la promessa o il patto stipulato con e fra gli umani *ab origine*. La πίστις è altresì un giuramento inviolabile e al contempo testimonianza di coerenza.

Pilade è una tragedia-non tragedia contemporanea, molto lontana dall'antica drammaturgia greca,⁸ ma che trae spunto da un tema strettamente connesso con il μῦθος dei Tantalidi. Le *dramatis personae* sono Oreste, τύραννος di Argo, accompagnato dal suo fidato amico Pilade, vi è poi Elettra, sorella di Oreste; compare come personaggio o come *vox* Atena, nella sua funzione di dea della ragione; una serva di Elettra, un messaggero, un soldato, un fattore, una donna del popolo, un ragazzo, le Eumenidi, delle quali alcune sono tornate ad essere Erinni, il coro di uomini e donne di Argo completano il cast. Un prologo e nove episodi.

Della genesi non abbiamo notizie certe, ma qualche citazione in documenti epistolari: la proposta a Livio Garzanti, annunciata a maggio del '66, di un dramma *Pilade*, «la continuazione politico-fantastica dell'*Orestiadese*».⁹ Secon-

⁸ Sui rapporti fra Pasolini e la Grecia antica: M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Carocci, Roma 2007. Sul concetto di tragedia cfr.: G. GUCCINI, "Pilade" come Pasolini. Teatro politico e corpo mentale, in *Pasolini e Foucault: teatro del corpo e politiche della verità*, in «Engramma», 2017, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3155 (url consultato il 1° dicembre 2021).

⁹ P.P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 614

do un comportamento non infrequente nel poligrafo Pasolini, a Francesco Leonetti presenta un *Pilade*, dramma da scrivere, e siamo a dicembre dello stesso anno.¹⁰ A Gennaio, facendo un serrato resoconto della sua attività di scrittura, nuovamente a Garzanti comunica che il dramma è finito ma tutto da rivedere.¹¹

La prima andò in scena al Teatro Greco di Taormina il 29 agosto 1969, per la regia di Giovanni Cutrufelli: lo spettacolo non fu compreso e variamente criticato, impastato com'era di ragioni politiche, frutto di dibattiti dell'epoca, delle nevrosi e ossessioni autoriali.¹² Quarto dramma di una paratetralogia antieschilea, tragedia non tragedia, non riscosse alcun successo e non turbò nemmeno al punto tale da suscitare l'interesse degli intellettuali più impegnati.¹³ È in un biglietto pubblicato in «Pese Sera», 3-4 settembre 1969, che il drammaturgo prova a spiegare il significato del suo *Pilade*, volendo discernere il tema profondo del dramma nel rapporto fra la dea della democrazia liberale, Atena appunto, che ha trasformato le Furie, “dee dell'irrazionalità selvaggia”, in Eumenidi, nuove dee “dell'irrazionalità sopravvivate come capacità di sogno”. «Ma ecco che metà delle Eumenidi “degenerano”, e [...] “ispirano”, invece, la rivoluzione socialista e partigiana di *Pilade*», a questo punto interviene Atena. Le altre Eumenidi tornano nella città capitalista e divengono “dee del benessere” a sostegno della ragione. Il testo, sostiene Pasolini, è chiaro e pienamente comprensibile.¹⁴

In una intervista a Manlio Cangoni reperiamo, invece, le ragioni della scrittura teatrale di Pasolini: «Non scrivo poesie perché non ho destinatario. Non so più a chi mi rivolgerei. [...] Quando l'idealismo del poeta comincia

¹⁰ *Ibid.*, p. 622.

¹¹ *Ibid.*, p. 624: «Caro Garzanti, / le scrivo qualche notizia su di me, perché penso che lei immagini che io mi stia perdendo completamente nel cinema o nel mondo. Il fatto è che, come lei sa, sto scrivendo vari libri tutti insieme, ed è per questo che sono un po' indietro con tutti. [...] Probabilmente sarà la prima opera a essere pronta. / «PILADE»: dramma in otto episodi; tutto scritto; da correggere: è praticamente pronto, ma sono riluttante a pubblicarlo...».

¹² Si vedano le *note al testo* in ID., *Teatro* cit., p. 1166.

¹³ «Avrei potuto pubblicare cento pagine bianche [...] il che conferma quello che ho detto nel Manifesto, e cioè che il teatro è morto perché la gente di teatro non ha alcun interesse alla cultura»: così Pasolini a Halliday, in ID., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1381.

¹⁴ Sulla comprensione della tragedia, sul tragico nella relazione con la classicità greca, necessario il lavoro di D. DE LISO, *Pasolini e il teatro greco. “Pilade”*, in «Studium», 5, settembre-ottobre 2015, a. 111, pp. 696-705.

a incrinarsi e così anche la fede nell'idealismo altrui, allora sente che non c'è più destinatario alla sua poesia. [...]» Invece il teatro:

Mi consente di fare nello stesso tempo poesia e romanzo. Poesia perché come sai scrivo le mie tragedie in versi, romanzo perché racconto una storia. [...] Il destinatario è uno contro cui polemizzo, contro cui lotto. Il destinatario è il mio nemico, è la borghesia che va a teatro. [...] *Monumento* ... ha come personaggi principali Oreste e Pilade come simboli delle due rivoluzioni del nostro tempo (se vuoi la Rivoluzione russa che si assesta in un ordine borghese, e quella culturale in Cina).¹⁵

Il dramma che avrebbe voluto intitolare *Monumento* sarà *Pilade*.

Il plot della tragedia non tragedia? Pasolini recupera un personaggio muto dell'*Orestea* eschilea,¹⁶ Pilade, fidatissimo amico d'infanzia di Oreste. Egli compare nelle *Coefore*, secondo dramma della trilogia di Eschilo, e pronuncia solo tre versi:

ποῦ δαὶ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα
τὰ πυθόχρηστα, πιστὰ τ' εὐορκώματα;
ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον. (*Ch.* 900-902);

Dove andranno a finire le profezie del Lossia (Apollo) in futuro, quelle insegnate a Pito, e i fedeli giuramenti? Tutti i mortali [averli] nemici, piuttosto che gli dei.

Nonostante l'azione delittuosa, Oreste il matricida, grazie ad Apollo e al giudizio favorevole dell'Areopago, raggiunge sano e salvo Argo. È avvenuta una ricomposizione degli elementi contrastanti e dell'attrito fra le opposte prerogative genetico-nobiliari e una nuova situazione politico-democratica, garantita da Atene. Dalla traduzione pasoliniana dei tre versi è già esplicita la sua distanza da Eschilo: «E come finiranno le parole del tuo dio,/ le promesse sacre, la fede dei giuramenti?/ è meglio avere nemici gli uomini che gli dei». ¹⁷ *μαντεύματα* non sono semplici parole, è un lemma che indica il sacro, un'intera tradizione fondata sulla comunicazione fra uomini e divinità. Inevitabile il

¹⁵ *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, intervista rilasciata a Manlio Cancogni, «La Fiera Letteraria», XII, n. 50, 14 dicembre 1967, poi in *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 1612-22.

¹⁶ Nell'*Orestea* di ESCHILO (525 a.C.-456 a.C.), uscita vittoriosa negli agoni tragici durante le Grandi Dionisie del 458 a.C., ad Atene, venivano rappresentate: *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*, completata la tetralogia dal dramma satiresco *Proteo*.

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Traduzioni*, in IDEM, *Teatro* cit., p. 958.

riferimento sacro e politico della πίστις. Pasolini lo ignora, in un processo di laicizzazione della poetica drammatica eschilea!

Il neodrammaturgo intende attualizzare il conflitto fra antico/arcaico e modernità democratica, in un processo allegorizzante che esponga l'esito paralizzante della pervasiva e invincibile "civiltà capitalistica". La tragedia non tragedia civile è intrisa di antropologia ed economia, di ideologia, più che di politica. Un atto testimoniale d'autore che presenta la straordinaria differenza con Eschilo. Numerosi sono i riferimenti storici e le allusioni, sia al passato degli anni Quaranta, esattamente alla fine del secondo conflitto mondiale, sufficiente riandare alla scena iniziale; sia allo sviluppo degli anni Cinquanta e Sessanta.

L'azione si svolge in una Argo, che potrebbe essere una qualsivoglia città dell'Italia dopo la liberazione dal nazifascismo, e se è, in parte, coerente l'azione drammatica con quanto segnalato nel *Manifesto*, ovvero con l'idea di un teatro di contrasti, tuttavia non è un vero teatro politico,¹⁸ secondo le intenzioni del teatro politico ateniese. Dapprima Pilade sostiene e caldeggia le decisioni di Oreste, demagogo di una nuova democrazia, introdotta in una popolazione che non ne ha nemmeno la cognizione. Oreste persiste privo dell'aiuto della sorella Elettra, l'aristocratica (la rappresentazione del potere fascista), figlia di nobili e nobile ella stessa. Pilade in un gramsciano processo di consapevolezza capisce che non può accogliere il nuovo ordine democratico garantito e sponsorizzato dalla Ragione, di cui emblema-allegorizzante è Atena. Ella ha mostrato la potenza della concordia, trasformando le Erinni in Eumenidi, e proclamando la pace: eppure tutto ciò sfrutta un artificiale ed effimero benessere, affidato ad una pur tangibile prosperità economica.

Ineliminabile il passato. Un vecchio giunge dai monti, da un luogo lontano per narrare di una epidemia di bestiame, e che non tutte le Eumenidi sono tali, alcune sono ancora Erinni. Oreste progressista si oppone ad una Elettra conservatrice. È presente un coro di cittadini, che nel terzo episodio descrive Pilade come colui che "non giudica ma non giudicando ama": e in dialogo con il vecchio venuto dai monti emergono altre peculiarità caratteriali di Pilade. Differenze inconciliabili con Oreste, e si esplicitano anche nel colore degli occhi e dei capelli. Atena ha seguito e segue Oreste, uomo del futuro. Pilade scandalosamente "diverso" comprende che alla Ragione si oppone la Non Ragione. Oreste deve purificarsi dall'atto sacrilego del matricidio e dai

¹⁸ «Il nuovo teatro – scrive – non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione recente del teatro della borghesia», P.P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, in ID., *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori-Meridiani, Milano, vol. II, pp. 2498-2499.

delitti della sua stirpe; Pilade invece si afferra al passato, «perché è l'unica cosa/ che noi conosciamo ed amiamo veramente./ Tanto che confondiamo con esso la vita./ È il ventre di nostra madre la nostra meta».¹⁹ L'uno deve affidarsi al futuro, l'altro ha preso coscienza della presenza delle Furie-Erinni, che non si sono lasciate blandire da Atena, non si sono normalizzate. Pilade, disperato, incapace di affrontare quel che accadrà in modo puro e senza pregiudizi, si auto-accusa: è stato dalla parte dell'omicida e non degli ultimi, di chi è "usato" e asservito al potere. È conscio della ὕβρις di Oreste, non della propria. Il coro espelle dalla città il pericoloso Pilade, dopo l'inchiesta sulla verità e sulla ragione, avviata dall'amico Oreste.²⁰

La tragedia di Oreste è nella volontà indefessa di osare innestare la modernità sull'antico, senza che l'una fagociti e trasformi irreparabilmente l'altro. La rabbia di Pilade è l'irragionevole in sé e per sé. Il coro alla fine di un processo decreta Pilade colpevole: bestemmia la religione, anche se si "protesta" cultore di Atena: «Me ne vado, cacciato da voi, e per mia scelta,/ da questa città. Ma da oggi/ il mio odio non è più solo odio./ Sento confusamente, come un poeta,/ che esso sta per produrre un terribile,/ sanguinario, puro, disperato amore...».²¹

Nel quarto episodio, Pilade persuaso dalle Erinni organizza un esercito contro Argo: muoverà dalle montagne dove è stato esiliato. Nel quinto episodio Oreste viene informato di tutto ciò. Insieme al coro, il signore della città stabilisce l'alleanza con Elettra, ormai riconciliati.²² Atena continua a sostenerlo: gli interessi di fratello e sorella sono gli stessi.

Pilade esorta i rivoluzionari alla lotta: Oreste è davanti al campo per parlare con lui, e scongiurare l'attacco (sesto episodio). Tutto è pronto per la loro vittoria: non il destino, ovvero secondo Oreste la realtà. Permane il conflitto realtà e idealità. (Settimo episodio) Pilade incontra nel cimitero Elettra, per un ultimo dialogo e il loro lungo alterco si conclude con un'amara constatazione antitetica e antilogica: «i nemici sono degli amori sconosciuti», afferma Elettra prima di baciare il giovane.²³

(Ottavo episodio) Una trasformazione inattesa: anche le ultime Erinni si sono alleate con Atena e sono divenute tutte Eumenidi. Le due differenti forme di potere quello politico-razionale e quello religioso e della tradizione si sono alleate, tradendo e sconfiggendo Pilade. (Nono episodio) Finalmente

¹⁹ PASOLINI, *Pilade* cit., p. 389.

²⁰ Ivi, p. 314.

²¹ Ivi, p. 324.

²² Ivi, p. 353.

²³ Ivi, p. 381.

l'eroe/non eroico inetto e incapace di vittoria, l'escluso, in solitudine, come un Cristo nel Getsemani, con due ignari discepoli, un ragazzo e un vecchio, dialoga come in sogno, delirando, con Atena o lo spettro della dea. La tragedia non tragedia conclude nella più contro-eschilea delle soluzioni: la stasi.

La messa in scena di Luca Ronconi fa parte del cosiddetto *Progetto Pasolini* volto a mettere alla prova della scena la "rappresentabilità" dei testi drammatici pasoliniani. Alla fine il regista aveva maturato l'idea non solo della concreta fattibilità di messa in scena, ma era giunto a considerare Pasolini un drammaturgo sulla via della classicità: quei drammi autorizzano numerose e varie interpretazioni al collaudo sul palcoscenico.²⁴ *Pilade* è una tragedia amata dal regista, e più volte studiata, rimaneggiata, ripresa.

Il 2 Giugno 1993, al Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, si sarebbe potuto assistere ad un importante saggio di una scuola teatrale, una prima vera e completa messa in scena di *Pilade*. In una sorta di cubo candido, dove nello stesso spazio, senza distinzioni e separazioni fra platea e palcoscenico, su alcune scalinate è collocato il pubblico, di fronte tre grandi finestre, che rappresentano la soglia, la possibilità di entrare e di uscire, la luce che irrompe dall'esterno, metaforicamente l'apollineo, ma anche il transito fra prima e dopo, interno ed esterno, vuoto e pieno; finestre grazie alle quali si può individuare un rudimentale proscenio; su un lato una pedana, con tre gradini; due passaggi nelle pareti di destra e di sinistra, due *parodoi*, per entrate e uscite dei personaggi.

Il pubblico in trappola, non può, invece, uscire né entrare durante la performance. In scena due grandi tavoli lignei, da casolare di campagna, con qualche sedia intonata, una bicicletta, fogli di giornale. Tutto ridotto all'essenziale: un "teatro di parola", non in senso antiborghese, come avrebbe voluto Pasolini, ma nella direzione di un impegno verso la parola che deve risuonare pura, con i suoi connotati concettuali precisamente espressi, senza distrazioni o decorazioni, senza artifici. I costumi riportano agli anni Quaranta, al Neorealismo di *Ladri di biciclette* e di *Sciuscià*, o di *Roma città aperta* e *Paisà*. Le luci fredde, come emesse dalle lampade scialitiche di una sala operatoria.

Anna Maria Mori riesce ad intervistare Luca Ronconi, sulle colonne dedicate agli spettacoli di «Repubblica», il 26 maggio 1993: a circa vent'anni dalla scomparsa di Pasolini l'attualità della sua scrittura nelle parole del regista: «è difficile, oggi, che ci sia quel tanto di passione civile, se la scena teatrale,

²⁴ L. RONCONI, *Introduzione in forma di appunti*, in S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, pp. 11-15; L. RONCONI, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agresti, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 288-299.

anziché essere l'imitazione dell'imitazione, come la televisione, non ha un minimo, un massimo, riferimento alla nostra, reale, quotidianità – afferma – E Pasolini risponde a questa mia, nostra, necessità: passione civile e riferimento alla quotidianità». E prosegue: «Il suo teatro non è stato accettato da una cultura, la nostra, abituata a vivere la rappresentazione teatrale più come un 'diversivo' che come un fatto civile».

Ronconi ammette, nella medesima intervista, che le riletture dei testi di Pasolini, fra cui *Pilade*, appunto, gli hanno chiarito tutto quel che poteva essere “nebuloso” vent'anni prima, alla morte del poeta:

Si è detto che Pasolini è stato profetico: posso davvero testimoniare, con questo lavoro di rilettura. Ci sono momenti storici in cui è meglio la passione, altri in cui funziona di più il cinismo: il nostro è un momento che mi pare abbia bisogno piuttosto di passione.

Lo spettacolo ronconiano è un pezzo di teatro borghese a sfondo storico-rivoluzionario, l'ossimoro è sostanziato dalla recitazione dei giovani attori, che vengono indotti a toni straniati, in uno spazio indecifrabile, nella prospettiva di un neorealismo sfocato e decostruito, fuori tempo. La finestra che funge da varco lascia aperta una possibilità di fuga o di ingresso, ma più in una lingua del tragico che in un vero e proprio dinamismo dell'ἄνγκη tragica.

L'interpretazione di Oreste viene piegata all'espressione e a modi pseudo-gramsciani,²⁵ *Pilade* è il giovane rivoluzionario-contestatore, amletico, incerto, che fallisce. Il *Pilade* di Ronconi, due ore ininterrotte, in un castello medievale, così lontano dall'*intentio auctoris*, appare una coraggiosa messa in scena sul versante della passione civile, col recupero del tempo perduto della Resistenza, come momento storico e insieme condizione esistenziale indeperibile. Denunciando l'impossibilità del tragico eschileo, Ronconi elabora il dramma di uno scontento e al contempo di una delusione immedicabile: non c'è soluzione alla degenerazione della storia.²⁶

A distanza di dieci anni, la messa in scena di Antonio Latella: la prima del *Pilade* è al teatro Out-Off a Milano, la sera del 7 maggio 2002.

La scena è quasi vuota, con pochissimi oggetti, per lasciare massima risonanza alla parola, dilatandola, senza distrazioni: un tavolo, quattro panche tutte intorno, e, a circondare lo spazio scenico, gli spettatori. Un teatro

²⁵ Da ultimo su Pasolini e Gramsci, fondamentale A. GRANESE, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*, Edisud, Salerno 2022, pp. 215-233.

²⁶ Condivido in parte l'interpretazione complessiva, tuttavia persuasiva rispetto al concetto di degenerazione nel lavoro di G. GUCCINI: “*Pilade*” come Pasolini cit., p. 183.

corporeo. I corpi degli attori insieme ai corpi degli spettatori. Mescolare insieme la carne, gli odori, il fiato, i suoni. Tutti sono coinvolti nelle vicende di Oreste prima, e di Oreste e Pilade poi. Solo sei interpreti. In attesa beckettiana, annoiati, fumano, rimangono in silenzio. I costumi scuri danno il senso di qualcosa di invecchiato, sgualcito, senza lasciare indovinare un periodo storico preciso; evocano una stanca e ammalata modernità da XX secolo inoltrato. E poi inattesa da un tempo e da una situazione storica non eschilea, ma nemmeno propriamente pasoliniana, ecco irrompere le note di *El pueblo unido jamas sera vencido* da andini Inti Illimani, convocati da troppo lontano, rispetto alle vicende dei Tantalidi. Da questo semema fonico si arguisce immediatamente la tesi di Latella: ogni rivoluzione è destinata al fallimento! Il canto appena accennato è la voce della sconfitta di ogni impresa idealistica, così come esattamente testimonia il personaggio di Pilade: il potere sia che appaia terrificante come Erinni, sia che mostri il lato buono e della ragion di Stato, come le Eumenidi e Atena, perdura mostruosamente invincibile; ancor più se alleato con l'economia e la finanza. Pilade è giovane provocatorio e logorroico, con le sue tirate sentenziose, che Latella estenua e fa percepire agli spettatori fra appassionate esternazioni e slogan pubblicitari. Il λόγος, inteso come pensiero che si fa parola, vi deve svolgere la sua azione completamente spogliato e denudato, anche quando diviene più saccente: così vengono interpretati, senza tagli, gli oltre 2500 versi.

È l'assemblea, quella di una moderna agorà, che accoglie il dibattito dei personaggi. Gli attori urlano, spasimano, si contraggono, la voce e i corpi partecipano del senso, esprimono a loro modo la tensione-tenzione nervosa. In scena tutto si trasforma in carne e sangue, proprio mentre si sta palesando la funzione pacificatrice della Ragione. Le voci e lo spasimo dei corpi inscenano il tragico. Emblematico il protagonista, Marco Foschi, che interpreta il monologo della consapevolezza, su quel grande tavolo, solo, con un coniglietto bianco in grembo, e quando diviene la voce delle Eumenidi, si contorce come in un pezzo da teatro della crudeltà. Atena è interpretata da Elettra: Cinzia Spanò si sdoppia nella contraddizione di due personaggi opposti. Sei attori per tutti i ruoli individuati da Pasolini, compreso il coro del popolo argivo. Tre ore di spettacolo: affiora e si fa certa, più e diversamente che nella messa in scena di Ronconi, la spossante difficoltà lirica pasoliniana nel mantenere una coerenza dialettica. Impressionante in scena l'acrobazia sessuale.

Alla fine irriconoscibile un vincitore: Oreste e Pilade sono abbandonati da Latella, sconfitti entrambe. Interpreta, su «*Repubblica*», il 6 giugno 2002, Franco Quadri: «La vicenda, vitalizzata dal contesto sonoro, non smette di esserci vicina quando lo scoramento prende i due eroi, entrambi esclusi dalla

città alla quale Atena e le Eumenidi regalano altre chimere: agli sconfitti non resterà che rinnegare la ragione, rifiutando il potere».

La tragedia nell'interpretazione registica di Latella è de-ritualizzazione, fine di ogni religione, ma pur sempre *religio*, nel rapporto col pubblico. Il contrasto insanabile si perpetua fra desiderio di fare la rivoluzione e borghese necessità di una pace purchessia. Cosa si cela sotto ogni democrazia, in ogni riforma delle istituzioni, nell'apparente eliminazione di privilegi e prerogative passatiste? Latella, più pasoliniano di Pasolini, lo prova nel corso del suo spettacolo: se Pilade è colui che si trasforma fino a incarnare lo scandalo della diversità, Oreste prova, inconsapevole, a dettare una linea politica del riassetto delle istituzioni, consapevole, tuttavia, che c'è qualcosa di più forte, più abile, più abbagliante, è il potere seduttivo della nuova ragione (o delle merci e dei consumi), che tutto apparentemente sa sanare e risolvere, contro la passione, che, invece, ammette la contraddizione.

Ecco se è incontrovertibile il tono e l'afflato latamente tragico (novecentesco), non di tragedia, del *Pilade*, al contempo tutta la tragedia non tragedia ripudia e si pone in netta opposizione alla tragedia eschilea. Pasolini volentieri affronta e spolpa Eschilo, in un'operazione mitopoietica fortemente divergente e contrastante con la poetica eschilea, senza mai dichiararlo esplicitamente.²⁷

Pasolini e l'*Oresteia* di Eschilo? Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, per il *Teatro Popolare*, chiedono al poeta di tradurre la trilogia. In circa tre mesi il *Poeta delle Ceneri* lavora "disperatamente" (l'avverbio è di Siciliano) alla resa in italiano e per le scene, offrendo il suo "controverso" prodotto il 15 gennaio 1960.²⁸

A quell'esperienza traduttiva Pasolini fa risalire la sua passione per il teatro greco. Nonostante le critiche, sovente acerrime alla traduzione²⁹ e alla messa in scena; indubitabile invece il consenso del pubblico. Andrea Camilleri per «Radiocorriere TV»³⁰ scrive:

²⁷ *Il mito greco nell'opera di Pasolini* cit.; in particolare su *Pilade*: E. SICILIANO, "Pilade", *politica e storia*, pp. 69-78.

²⁸ Vittorio Gassman riuscì a curare la regia della trilogia eschilea e andare in scena a Siracusa, nell'ambito delle attività dell'INDA, dal 16 maggio del 1960, per il XVI Ciclo di Rappresentazioni Classiche.

²⁹ Ancora indiscutibili le osservazioni di E. DEGANI, *Recensione a Eschilo "Orestide"*, nella traduzione di Pier Paolo Pasolini, in «Rivista di Filologia e Istruzione Classica», n.s., 2 (1961), pp. 187-193.

³⁰ «Radiocorriere TV», 12, 18 giugno 1960.

Gli spettatori del Teatro Greco usano comprare, assieme ai cuscini, anche il volumetto della traduzione e con esso si comportano un po' come i frequentatori dei teatri lirici. Negli anni scorsi abbiamo avuto modo di osservare come il volumetto si rivelasse in certi momenti indispensabile per la comprensione delle battute [...]. Quest'anno invece il volumetto, durante gli spettacoli, è rimasto chiuso sulle ginocchia dello spettatore.

Sarà alcuni anni più avanti, con il suo linguaggio cinematografico inquisitorio e indagatorio, di ricerca, che invece girerà gli *Appunti per una Orestide africana*.³¹

La traduzione di Pasolini è analogica, nel senso di un tentativo di resa di concetti del passato ateniese con elementi verbali-concettuali della contemporaneità del traduttore.³²

Eschilo è «un autore come io vorrei essere»,³³ dichiara il poeta, tuttavia nel *Pilade*, come negli *Appunti*, egli intraprende uno strategico allontanamento per rendersi anti-eschileo e ripudiarne in modo evidente le istanze della poetica. Incomprensibile la trilogia senza ricorrere a tre elementi peculiari: il πάθει μᾶθος, che attraversa le tre tragedie, i tre gradi dall'ὑπερκόρος provocato dalla ὕβρις fino alla rovina, causata dall'accecamento di Ἄτη, per lo φθόνος τῶν θεῶν, che Eschilo riesce finalmente a interpretare in modo nuovo e a superare.

Tutto il complesso edificio etico e poetico si regge sulla fiducia nello ὕστερον πόνος: ovvero sull'azione di Δίκη, la giustizia, che punisce, anche se dopo un certo tempo. Non c'è colpa, commessa volontariamente o inconsapevolmente, che non venga sanzionata, prima o poi, scontata anche dalle generazioni future, nel sistema fideistico e politico di Eschilo, che affrontava nel caso dell'*Orestea* una sfida alle istituzioni politiche ateniesi. Il drammaturgo si fa portavoce per i cittadini ateniesi di una sintesi: fra la linea epico-eroica e quella delfico-solonica, offrendo non solo gli imperituri valori di riferimento per la civiltà, ma anche le norme della civile convivenza nella quotidianità. Alla implaca-

³¹ P. P. PASOLINI, *Appunti per un'Orestide africana*, Italia 1970, 73'.

³² «Ho cercato di ridare il testo greco non attraverso una traduzione letterale, che è impossibile, perché i significati delle parole cambiano in ogni era, e non ho cercato nemmeno una mediazione classicistica, ho cercato solo di rifare una traduzione un po', come si dice, per analogia». Così Pasolini in un intervento sulla rubrica radiofonica a cura di Ruggero Jacobbi *Le belle infedeli, ovvero i poeti a teatro*, RAI, gennaio 1968. Nella traduzione di Pasolini ad esempio Zeus è reso genericamente con «Dio», la Pizia con «religiosa», i «templi» sono trasformati in «chiese», e con straordinaria libertà inserisce nella processione finale del coro nelle *Eumenidi* l'iterata esclamazione «Osanna». Si segnala un valido saggio sul Pasolini traduttore dell'*Orestea*: M.C. ANGIONI, *L'Orestea di Eschilo nelle Parole di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014.

³³ In S. CASI, *I teatri di Pasolini* cit, p. 93.

bile constatazione della contraddizione intrinseca al reale, Eschilo oppone l'armonia rasserenante reperita nella garanzia dell'azione divina attraverso il *πάθει μάθος*, il dolore può agire come strumento educativo e di conoscenza. La divinità ostile e negativa, invidiosa delle origini è sostituita da una divinità etico-religiosa, con competenze specifiche nell'azione politica e che vuole concedere ai cittadini gli strumenti per affrancarsi dagli dei e autogestirsi.

Nella constatazione della fragilità umana, soltanto l'unità solidale, il rispetto dei ruoli e la cooperazione democratica potevano garantire quella trasformazione politico-religiosa e antropologica delle Erinni in Eumenidi: il vero *κέρδος*, il guadagno profittevole, nell'ultima tragedia, che è spregevole se *αεν δίκης*, senza giustizia, ma si trasforma in esperienza positiva quando è giustamente e secondo giustizia condiviso.

Questo complesso di componenti etiche e politiche viene eluso da Pasolini, non accolto o citato, nemmeno alluso nel *Pilade*, nonostante in *Bestia da stile* Pasolini avesse voluto ricollegare il suo dramma all'*Oresteia*, facendo ricordare a Jan dalla sorella che la trilogia «non era finita col lieto fine delle "Eumenidi"». ³⁴ Invece scena dopo cena, verso dopo verso, il dramma politico di prosecuzione dell'*Oresteia* va a scardinare e dichiaratamente a demolire la poetica tragica eschilea: Pasolini indulge su un avvilito politicismo nel quale la dialettica sacro-politico è ridotta ad un'astrusa condizione di contraddizione indecidibile, e si afferma e sostiene una pura opposizione primaria senza soluzione, se non l'esclusione miasmatica e la maledizione. Venuta meno ogni fiducia nella trascendenza eschilea, la tragedia pasoliniana sembra proiettarsi verso un *modus* sofocleo e assumerne i caratteri nell'angosciosa mancanza di un riscatto. Il puro/impuro Oreste, ancora spaventato, di Eschilo si è trasformato in agente del potere, pilatesco, canagliesco, demagogico, fino a ribaltare l'esito festivo e gioioso dell'*Oresteia* e a divenire quasi *alter ego* del padre Agamennone. Oreste è il vero politico moderno e Atena incarna la razionalità neocapitalista, produttivista e ottimista.

Pilade sopporta tutto, nella sua solitudine incomprensiva; è colui che viene abbandonato dallo Stato, diversamente da quell'azione salvifica che in Eschilo la politica attua per ogni cittadino, che non è mai lasciato da solo, grazie alla fiducia nelle istituzioni, negli altri cittadini e negli dei della città; così la tragedia "disomogenea" e inarticolata, ³⁵ questa tragedia non tragedia fallisce cadendo nella trappola dell'incoerenza. L'attualità politica, sociale ed economica italiana, nemmeno nel travestimento mitologico, aveva potuto offrire materia, così come

³⁴ Cfr. F. ANGELINI, *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma 2000, p. 190.

³⁵ Cfr. E. SICILIANO, *"Pilade", politica e storia cit.*, p. 75.

accadeva ad Atene, per rinfocolare un plot tragico; né le sconclusionate e confuse istanze della poetica pasoliniana avevano trovato un modo per disgorgarsi nell'elaborazione mitopoietica delle vicende di Oreste e Pilade.

In *Pilade* non c'è tragico eschileo, né tragedia, un desiderio di tragico, forse; tutt'al più una "nostalgia di tragedia".³⁶

Il più vero e grave tradimento o allontanamento dalla poetica eschilea Pasolini lo compie nell'*Epilogo*, che potremmo definire compiutamente contro-eschileo e di completo affrancamento dal drammaturgo ateniese: Pilade è solo, incontra Atena, che lo rimprovera di non aver voluto accogliere i valori della Ragione, senza più il sostegno di alcuna πίστις, né politica né ideologica. Egli affronta il vuoto insuperabile della sua condizione di reietto, non gli rimane che rifiutare decisamente e recisamente anche l'ultimo legame, l'estremo appiglio: il sacro e il divino, per non crollare nell'annichilimento assoluto. In nessuna tragedia greca classica, né in alcun testo drammatico occidentale ci si era spinti fino alla maledizione di un dio, di Dio, senza commettere (inutilmente e scandalosamente) blasfemia.³⁷

L'*Orestea* si sottrae al destino di diventare un monumento di repertorio, evita il restauro archeologico. La trilogia non esaurisce nella dimensione puramente scenica i suoi motivi; trascendendo questa dimensione, richiede una mediazione perché tali motivi si manifestino nel succedersi delle epoche. Al tempo stesso, la molteplicità dei suoi registri interpretativi la qualifica come un'opera aperta [...] come sostrato di un'autonoma attività poetica.³⁸

Dario Del Corno concludeva con queste parole il suo saggio, e, nonostante non citasse *Pilade* né la traduzione pasoliniana della trilogia o gli *Appunti*, proiettava la sua osservazione fino a comprendere le une e gli altri, accordando così, nonostante errori e diversioni, l'operazione di scrittura della tragedia non tragedia, insieme alla resa linguistica della traduzione pasoliniana, lontanissima dal "restauro archeologico", il documentario su un'*Orestide africana*. Era il 1977... in libreria, per la prima volta, *Pilade* in volume.

³⁶ M. G. BONANNO, *Pasolini e l'"Orestea": variazione su Pilade (ovvero la nuca di Pilade e di Guido)*, in «Critica del testo», XVII/1, 2014, pp. 303-325, p. 313.

³⁷ P.P. PASOLINI, *Pilade*, in ID., *Teatro cit.*, p. 401.

³⁸ D. DEL CORNO, *La discendenza teatrale dell'Orestea*, in «Dioniso», 48, 1977, pp. 343-365.

Michele Bianco

LA FUNZIONALIZZAZIONE DEL SACRO
NEI TESTI CINEMATOGRAFICI PASOLINIANI¹

Riassunto: Complessità labirintica, esca semantica, *a-priori*, etc. Con queste ed altre definizioni si è cercato di circoscrivere l'ambito esperienziale e teoretico del sacro nel suo uso-funzione che, se da un lato sembra esprimere un rinvio all'Assoluto, all'Esse-re, dall'altro dice la non necessaria inclusione del Trascendente nella sua nozione, tra disincantamento del mondo e de-divinizzazione della storia nel recupero di un sacro originario che cela il suo potenziale utopico: il sacro appartiene all'ordine dei fenomeni naturali, è un atto primitivo che precede e fonda la religione, per Eliade; esso indica propriamente ciò che è separato ed inviolabile e si rapporta con la religione, i miti e i riti, per Otto. Pasolini, facendo sue le istanze di Eliade e di Otto, presenta il sacro, nei suoi testi cinematografici, con uno sguardo criticamente sincronico e interdisciplinare, come un problema limite (*Grenz-Begriff*), espressione di una apertura nella cui fenditura c'è spazio per l'interrogazione, come uno spazio intermedio (*Zwischen*) fra santo e profano, come un *surplus* di senso che manifesti la possibilità di avvicinarsi all'inconoscibilità del reale che è in se stesso sacro. Sacra è, in definitiva, per Pasolini, la realtà stessa. Il divino (*Gotttheit*), attraverso il sacro, è l'essere risplendente nella sua radicalità.

Parole chiave: Sacro, Mito, Rito, Religione, Divino, Mistero, Santo, *Pro-Fanum*, Funzionalizzazione, Sceneggiature.

Abstract: Labyrinthic complexity, semantic enticement, ex-ante etc. these and other definitions attempt to pinpoint the experiential and theoretical field of the

¹ Per una identità di vedute si rinvia a M.A. GARULLO, *Per una lettura dell'opera pasoliniana. Dialogo tra Michele Bianco e Rino Caputo*, in «Io lotto contro tutti». Pier Paolo Pasolini: la vita, la poesia, l'impegno e gli amici, a cura di M. Locantore, Marsilio, Venezia 2022, pp. 369-398. Per un approccio al sacro in Pasolini sono indispensabili i volumi di G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino 1967; *Pasolini e il sacro*, a cura di R. Cacitti, G. Conti Calabrese, M. Manenti, N. Spineto, Edizioni Darp Friuli, Udine 1997; T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2007; *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di A. Felice, G.P. Gri, Marsilio, Venezia 2013, e C. VERBARO, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Giulio Perrone Editore, Roma 2017.

sacredness in its use-function. This, on the one hand, seems to express a cross-reference to the Absolute, to the Being, whereas, on the other hand, it claims the unnecessary inclusion of the Transcendent in its notion, between the disenchantment of the world and the de-divination of history in the recovery of an original sacredness which hides its utopic potential: according to Eliade the sacredness belongs to the order of natural events, it is a primitive act which precedes and founds religions, instead according to Otto it indicates something separated and intact which interacts with religion, myths and rites. Drawing from Eliade's and Otto's illustrations, Pasolini presents the sacredness in his scripts, through a critically synchronic and interdisciplinary scrutiny, as an ultimate problem (*Grenz-Begriff*), as an expression of a breach in the fissures of which there is place for interrogation, as an intermediate space (*Zwischen*) between the sacred and the profane, as a *surplus* of sense which manifests the opportunity to get closer to the unknowability of reality which is in itself sacred. Reality itself is ultimately sacred for Pasolini. The divine (*Gotttheit*), through the sacred, is the shining being in its radicality.

Keywords: Sacredness, myth, rite, religion, divine, mystery, holy, *pro-fanum*, functionalization, scripts.

Pasolini è un intellettuale complesso ed un artista controverso che ha messo in atto un tentativo di rappresentazione sacrale di ogni ambito del reale e dell'esistenza.

Omologata l'ipotesi, peraltro semiologicamente ineludibile, che nel *ductus* diegetico dell'*opus* pasoliniano siano reperibili o reperendi indizi atti a soddisfare due opposte tendenze, in coppia binaria-antitetica, della sua produzione letteraria e cinematografica (sacro/sacralità e a-teismo/a-teologia), bilanciati come due poli distinti e distanti, ma non irrelati, in quanto sottesi ad un'unità inconsueta archetipico-teleologica, che li inverte come riflessi dialettici di una necessaria complementarità strutturale, la prima metafisico-anagogica, rifondazionale, epperò espressione dell'ascésa-ascèsi all'Oltre/Altro, in una dimensione religiosa in senso lato, che è parte essenziale dell'atto letterario ad ispirazione religiosa (che è altra cosa rispetto alla letteratura ad ispirazione cristiana), che perviene alla prossimità del divino, che è lo stigma della vocazione letteraria pasoliniana, in una dimensione atemporale dello Spirito nel suo introiettarsi (*Insichen*)² nella storia, la seconda nichilistica e antimetafisica, nell'apparente mare del vuoto e del nulla della postmodernità, in una continua e inesausta interrogazione-dubitazione senza fine di un postcristianesimo nostalgico di un cristianesimo senza dogmi, nella irrisolta inquietudine

² Vd. G.W.F. HEGEL *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von W. Bonsiepen, R. Heede, in *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Meiner, Hamburg 1980, p. 531.

metafisica in cui «la religione non penetra mai l'Assoluto»,³ il saggio, in una sorta di “filosofia del limite” (*Grenze*), intende gettare uno sguardo critico al di qua e al di là della soglia, sull'Oltre/Sacro, che sarà oggetto di indagine nelle sceneggiature, nei trattamenti e nei soggetti dei testi cinematografici pasoliniani con la sua funzionalizzazione nei lavori e nella biografia dell'autore.⁴

Si può affermare che il sacro costituisca un *fil rouge* nell'intera produzione di Pasolini, nella quale si scorge, per così dire, “un'ossessione” per tale tema. Non solo nella sua ventina di film – e, ovviamente, delle sceneggiature relative –,⁵ ma anche nei trattamenti e nelle sceneggiature che non sono giunti allo stadio di film. Si pensi, per esempio, alla pellicola *Accattone* (1961),⁶ alla sceneggiatura *Porno-Teo-Kolossal* (1967-1975)⁷ o ai trattamenti *Il padre selvaggio* (1962)⁸ e *Appunti per un film su San Paolo* (1968-1974).⁹ Il sacro rappresenta un *Leitmotiv*, un elemento essenziale e costitutivo delle diverse fasi fondamentali in cui si articola la produzione cinematografica pasoliniana negli Anni Sessanta e Settanta. Tentarne l'esegesi non è facile: se, come è noto, l'esegesi presuppone la reticenza del testo e lo interroga facendo risuonare il “detto” dal “non detto”, è proprio sul “non detto” che bisogna cercare, a mio parere, la dimensione sacrale pasoliniana.

Negli Anni Sessanta e Settanta, Pasolini è regista e sceneggiatore dei propri film: abbiamo un primo periodo, dal 1960 al 1965, in cui l'autore scopre Mircea Eliade¹⁰ e la sua filmografia si caratterizza come ricerca della sacralità,

³ S. KIERKEGAARD, *Esercizio del cristianesimo*, Studium, Roma 1979, p. 164.

⁴ «Io sono un autore [afferma Paolini] e ogni mia sceneggiatura è un'opera narrativa», P.P. PASOLINI, *Intervista sincera con Paolini sul mondo, l'arte, il marxismo*, a cura di L. Bergogna, in «La Stampa», 12 luglio 1968, e *ibid.*, «Io sono ateo ma il mio rapporto con le cose è pieno di mistero e di sacro. Per me niente è naturale, nemmeno la natura».

⁵ Per la filmografia completa di Pasolini cfr. ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, 2 voll., Mondadori, Milano, 2001, vol. II, pp. 3333-3355.

⁶ La trascrizione della sceneggiatura del film si legge in *ivi*, vol. I, pp. 7-142.

⁷ Che si legge oggi in *ivi*, vol. II, pp. 2697-2753.

⁸ *Ivi*, vol. I, pp. 267-313.

⁹ *Ivi*, vol. II, pp. 1883-2020.

¹⁰ La riflessione sull'influenza esercitata dagli studi di storia delle religioni su Pasolini e, nello specifico, dagli scritti di Mircea Eliade è stata avviata inizialmente da Giuseppe Conti Calabrese (cfr. G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit.) e ripresa da molta critica successiva. Lo stesso Pasolini indica in un'intervista il riferimento a Eliade affermando, circa il film *Medea* (1969), che esso «poggia su un fondamento “teorico” di storia delle religioni: Mircea Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, opere di etnologia e di antropologia moderne» (P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Duflot, Editori Riuniti, Roma, 1983, p. 103). Come segnalano Siti e Zabagli, del film *Medea* «tutta la scena del “sacrificio campestre” è ispirata al *Ramo*

soprattutto attraverso l'analisi antropologica. La seconda fase, invece, tra il 1966 al 1969, è contraddistinta dai film d'*élite*, mentre la terza fase, dal 1970 in poi, vede il trionfo vitalistico con *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975),¹¹ con *Decameron*, 1971, con *I racconti di Canterbury*, 1972, con *Il fiore delle mille e una notte*, 1974, fino ad arrivare, con l'incompiuto progetto della "trilogia della morte", alla negazione di ogni sacralità.

Cercherò brevemente di elaborare il discorso sul sacro in tre momenti fondamentali: *passione e capro espiatorio*, che si richiamano e si completano, *pasto rituale e cannibalismo, centralità dei corpi*, soprattutto con l'esaltazione fallocentrica di quelli maschili. Metto da parte il discorso sulla Chiesa, sui Novissimi e anche sulla questione della fede, perché entreremmo in un ambito fortemente complesso e articolato e perché lo stesso autore ha fatto dichiarazione esplicita della propria distanza dal cattolicesimo e dalla sua dottrina, pur se inquietato dall'elemento religioso che lo mette in crisi.¹² Vorrei perciò dare una mia definizione di sacro per trovare il punto di sutura e congiuntura con la sacralizzazione *tout court* di tutte le cose in Pasolini.

Parlando del sacro ci troviamo di fronte a una complessità labirintica, a un'esca semantica, a un *a-priori* teologico e logico, a una patina non facilmente penetrabile nell'uso-funzione di esso che, se da un lato sembra esprimere un

d'oro di Frazer e al *Trattato di storia delle religioni* di Eliade» (P.P. PASOLINI, *Per il cinema* cit., p. 3140). Il *Trattato* di Eliade si legge oggi in M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di P. Angelini, traduzione di V. Vacca, Bollati Boringhieri, Torino 2020 (prima ed. originale *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1948). Intorno al tema e agli argomenti trattati a seguire cfr. anche *Pasolini è l'interrogazione del sacro* cit.

¹¹ La trascrizione della sceneggiatura (dedotta dalla banda sonora) del film si legge in P.P. PASOLINI, *Per il cinema* cit., pp. 2031-2060.

¹² «Non sono affatto cattolico, anzi sono certamente uno degli uomini meno cattolici che operino oggi nella cultura italiana» (P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 329). E ancora: «Sono continuamente occupato da una mia interminabile crisi religiosa» (N. NALDINI, *Pasolini. Una vita*, Einaudi, Torino 1997, p. 120); «L'elemento irrazionalistico e religioso è un antico elemento che mi accompagna come uomo e come scrittore da quando sono nato» (P.P. PASOLINI, *Una discussione del '64*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 750); «non sono credente» (P.P. PASOLINI, *Lettera a Lucio Caruso-Assisi*, in ID., *Lettere 1955-1975*, febbraio 1963, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 509); quella di Pasolini è una «religione mitica perché non ha nessuna delle caratteristiche della religione, ma è tuttavia una visione religiosa del mondo» (ID., *Sopralluoghi e Il vangelo*, in *Pasolini su Pasolini*, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società* cit, p. 1332); «Sì io sono ateo. Ma i miei rapporti con le cose sono pieni di mistero e di sacro» (ID., *Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l'arte, il marxismo* cit., per concludere che «ogni religione formale, nel senso che la sua istituzione è diventata ufficiale, non solo non è necessaria per migliorare il mondo, ma addirittura lo peggiora» (ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit, p. 1974).

rinvio all'Assoluto, all'Essere, dall'altro lato veicola la non necessaria inclusione della trascendenza nella sua nozione. Per Eliade, il sacro appartiene all'ordine dei fenomeni culturali, è un atto primitivo che precede e fonda la religione. Un dato appare evidente: la convinzione che il bisogno del religioso e la nostalgia del Totalmente Altro non rappresenti una mera patologia dell'umano, bensì una dimensione strutturale dell'uomo, la cui originaria apertura all'essere non è decidibile sulla scorta di varianti sociologiche, bensì sulla costante antropologica dell'*homo capax Dei* e del suo *desiderium naturale videndi Deum*. Ritorno al sacro non significa effettiva ripresa del divino nella cultura contemporanea, considerando l'ineludibile ambiguità e irrazionalità del misterico.

Nell'ottica di tali premesse, ripercorrere le vie del sacro cela sorprese per la sua resistenza nell'epoca postmoderna, fiera del suo neo-paganesimo, espresso, per esempio, dalla preghiera nietzschiana ai fratelli di rimanere fedeli alla terra e di non credere a quelli che parlano di sovraterrene speranze. Qui si intravede l'etica del finito in cui il passaggio dal soprannaturale al naturale è inscritto in una soteriologia senza fede, perché Dio è morto. Eppure, del sacro si avverte una straordinaria necessità: si può rimanere affascinati dal disincantamento del mondo e dalla de-divinizzazione della storia che sembra librarsi in una realtà senza legami, storditi dalla leggerezza dell'essere, soprattutto se il sacro è visto nell'idea del limite, sentinella dell'intoccabilità del divino, ormai solo presunto.

Preso atto della debolezza semantica relativa alle polarità che il sacro implica (sacro/profano, sacro/istituzionale), è proprio nella dimensione dell'originario che si annida il potenziale utopico del sacro. Il sacro è un fenomeno di complessità labirintica che richiede uno sguardo criticamente sincronico e interdisciplinare, è un problema limite, un *Grenz-Begriff*. Il sacro, secondo il suo senso etimologico, si separa dal profano per l'intervento di un principio trascendente che divide: se il sacro è *Arreton*, ineffabile, assolutamente incomprensibile, una spirale che si restringe gradatamente per dire l'alterità irriducibile, la nostra percezione e la nostra sensibilità sono però in cerca della reciprocità quale unica ragione dell'*a-priori*. Nella *concordia discors* il sacro, nella dimensione orizzontale, appare come una trascendenza nell'autonomia dell'uomo. Esso è una nozione della cultura ebraico-cristiana e greco-latina e la semantica, come rileva Eliade, documenta l'assenza del lemma nel vocabolario indo-europeo. Nella cultura antica, oltre al politeismo vi è un polihierismo, una sacralizzazione di uomini e di cose, come dimostrerà anche il cinema di Pasolini. Il sacro appartiene perciò all'ordine dei fenomeni culturali, al punto che si può parlare di un sacro totalizzante, che coincide con la realtà stessa quale tipo religioso dell'essere, determinato, tra l'altro, dal cambiamento di classe grammaticale che il termine indica, passando da aggettivo a sostantivo.

Derivato dall'aggettivo che qualifica la realtà resa sacra dalla religione, il sacro, come sostantivo, viene a rappresentare un'entità soprannaturale, polivalente e originaria, la cui esperienza è la sorgente delle religioni.

Il sacro può essere considerato nel suo rapporto sincronico rispetto a Dio, facendone struttura con Dio stesso, e in rapporto diacronico rispetto al profano, con il quale fa funzione polare.

Il sacro determina in Eliade l'*homo religiosus* che si appella a un'ontologia disciplinarmente metafisica. Vorrei concludere questo punto con la sottolineatura, che a me appare essenziale, del carattere sacrale di ogni cosa, identificandosi il sacro, come sarà per Pasolini, con la realtà stessa, anche nella sua dimensione profana. Il destro ci viene offerto dal breve brano di Ezechiele 22,26 in cui è detto che «I suoi sacerdoti [...] Non fanno distinzione fra il sacro e il profano» (nella versione della *Vulgata*: «inter sanctum et profanum non habuerunt distantiam»)¹³ Ma il testo greco dei *Settanta* oppone sacro/profano, ἅγιος/βέβελος. Per ora sorvoliamo su τὰ ἅγια e consideriamo βέβελος, da βαίνω, che significa, è noto a tutti, “non sacro”: è però un verbo polisemico che indica anche l’“andare” o il “venire”, come “profano”, da *pro-fanum*, può significare “fuori”, “vicino” e “dentro al tempio”. Il sacro diventa allora un elemento del profano in cui l'uomo percepisce la risonanza del divino, a prescindere da come concepisce quest'ultimo. Il sacro è quindi il *Kaos*, una *potentia oboedientiae*, mentre il profano è il *cosmos/universum*. Cacciari, commentando Heidegger,¹⁴ identifica il sacro con il *Kaos*: analizzando l'inno *Come quando il giorno di festa* («Wie wenn am Feiertage»), dichiara che il *Kaos* è il sacro stesso, è *Heilig*, epifania luminosa, che è pura apertura, con cui Heidegger intende il sacro come *A-letheia*, “dis-velamento”, “ciò che si apre”, “aprirsi” e “rimanere aperti”. Credo quindi che questo primo aspetto del sacro si avvicini molto alla trattazione di Pasolini.

Cercherò perciò di attraversare il sacro della produzione filmica, soprattutto ponendo l'accento sulla sacralizzazione *tout court* delle cose in Pasolini. In effetti, si crea un paradosso, per cui ciò che è istituzionalizzato, come l'*ecclesia normans*, diventa desacralizzante per Pasolini e, quindi, elemento di separazione. Invece, ciò che la Chiesa ritiene impuro (si pensi al risultato complessivo del mito) è per lo scrittore sacro.

¹³ Questo il testo greco: «καὶ οἱ ἱερεῖς αὐτῆς ἠθέτησαν νόμον μου καὶ ἐβεβήλουν τὰ ἅγια μου ἀνὰ μέσον ἁγίου καὶ βεβήλου οὐ διέστελλον καὶ ἀνὰ μέσον ἀκαθάρτου καὶ τοῦ καθαροῦ οὐ διέστελλον καὶ ἀπὸ τῶν σαββάτων μου παρεκάλυπτον τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτῶν καὶ ἐβεβηλούμην ἐν μέσῳ αὐτῶν».

¹⁴ Cfr., per esempio, M. CACCIARI, *Il problema del sacro in Heidegger*, in «Archivio di Filosofia», LVII, 1-3, 1989, pp. 203-217.

Dobbiamo dire che il sacro ricorre *hinc inde* nell'intera opera pasoliniana, che l'autore amplierà in una visuale personale e originale, debitrice a Rudolf Otto e al suo celebre saggio del 1917, *Das Heilige. Il sacro*.¹⁵ *L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione con il razionale*. Pasolini è poi debitore a Mircea Eliade, autore di un'opera altrettanto famosa, *Il sacro e il profano* (1957).¹⁶

Per Otto il sacro è "Numinoso", "Ganz Andere" ("Totalmente Altro") ed esula dal concetto di religione da cui è indipendente. Il Numinoso sfugge al razionale, è ineffabile, onninamente incomprensibile, e l'uomo ne fa esperienza, nel timore reverenziale, come di ciò che è incomprensibile, assolutamente inaccessibile alla comprensione concettuale, *mysterium tremendum et fascinans*.

Quaranta anni dopo, Eliade, completando le riflessioni di Otto e accantonando il termine "Numinoso" per rimettere in auge quello di "sacro", assevera l'opposizione del sacro al profano e, per designare la sua apparizione, conia il termine "ierofania", indicante il divino che si manifesta come sacro e il profano che lo appalesa, ossia il profano investito della dimensione sacra, che ne diventa il significante. Specificando meglio il concetto, nel mio lavoro *Lev Shomeà*¹⁷ facevo distinzione fra la ierofania, che è una concezione del sacro *tout court*, ascrivibile anche a poeti e scrittori non dichiaratamente credenti, e teofania, che è la manifestazione del divino nella dimensione della *fides quae/fides qua*.

Da questo punto di vista possiamo senz'altro dire che fino al biennio 1964-1966 nei film di Pasolini, come pure nelle sceneggiature e nei trattamenti non giunti allo stadio di film, si nota il sottotesto dell'antropologo Ernesto De Martino, di cui il regista aveva letto sicuramente *Sud e magia*,¹⁸ *Magia e*

¹⁵ Oggi si legge in R. OTTO, *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, a cura di A.N. Terrin, traduzione a cura di C. Broseghini, R. Nanini, A.N. Terrin, Morcelliana, Brescia 2011 (prima ed. originale *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem*, Trewendt und Granier, Breslau 1917). Più in generale, sul tema si veda il recente *Il sacro. A cento anni dalla pubblicazione di Das Heilige di Rudolf Otto*, a cura di A. Aguti, S. Bancalari, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2019.

¹⁶ Oggi in M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, traduzione a cura di E. Fadini, Bollati Boringhieri, Torino, 2013 (prima ed. 1967, prima ed. originale *Le sacré et le profane*, Galimard, Paris 1965).

¹⁷ Vd. M. BIANCO, *Lev shomeà* (1 Re 3, 9) *Un cuore ascoltante. Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria. Saggi letterari*, a cura di A. Puglia, Sinestesie, Avellino 2019.

¹⁸ Vd. E. DE MARTINO, *Sud e magia*, introduzione di U. Galimberti, Feltrinelli, Milano 2020 (prima ed. 1959). Sulla lettura di De Martino da parte di Pasolini cfr. T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro* cit., pp. 26-28; A. TRICOMI, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 177-195; G. TINELLI, *Pasolini e De Martino. Una ricerca*, 4 febbraio 2018, consultabile online in due parti sul sito del Centro studi Casarsa della Delizia (<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/sullo-scaffale/Pasolini-e-De-Martino-una-ricerca-di-giacomo-tirelli-parte-i/>; ultimo accesso: 28 agosto 2022); D. BALICCO, *Letteratura e mutazione. Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino e Franco Fortini*,

civiltà¹⁹ e *Morte e pianto rituale*.²⁰ Soprattutto quest'ultimo saggio aiutò Pasolini a riflettere sulla morte, che sarà un archetipo ricorrente nella sua vasta produzione, sulla crisi del cordoglio, sulla crisi della presenza e sul rito, come tecnica consistente nella ripetizione di un modello mitico, la cui finalità è di assicurarne la presenza. Un altro elemento di sicura derivazione demartiniana è la crisi della cultura nella trasformazione della società col suo tecnicismo e con la feticizzazione della tecnica, qui rifacendosi a Karl Korsch che parla di reificazione,²¹ altro termine caro a Pasolini. Possiamo cogliere un sicuro punto di contatto con le *Lettere luterane*²² e gli *Scritti corsari*,²³ con la feroce critica al consumismo, con la denuncia della mutazione antropologica conseguente al *boom economico* degli Anni Cinquanta e Sessanta. De Martino aveva descritto il meridione contadino, arretrato e rurale; Pasolini negli Anni Sessanta racconta la vita del sottoproletariato delle borgate. Lo scenario non è più contadino, ma è quello urbano, come nel caso di *Accattone*, *Mamma Roma* (1962)²⁴ e *La ricotta* (1962-1963).²⁵ D'altronde, lo stesso scrittore e regista cita esplicitamente De Martino in un'intervista, parlando di *Accattone*, a proposito dell'angoscia esistenziale preistorica dei lucani, da lui narrata, che contrappone a quella

Artemide, Roma 2018; R. PALUMBO MOSCA, *Il rifiuto della storia in Porcile. Pasolini tra Marcuse e Norman O. Brown*, in «L'ospite ingrato», VIII, luglio-dicembre 2020, pp. 305-322: 316-322.

¹⁹ *Magia e civiltà. Un'antologia critica fondamentale per lo studio del concetto di magia nella civiltà occidentale*, a cura di E. De Martino, Garzanti, Milano 1995 (prima ed. 1962).

²⁰ Vd. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di M. Massenzio, Einaudi, Torino 2021 (prima ed., Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino 1958).

²¹ Tra i principali studi sulla reificazione di Korsch e Lukács si veda, per il primo, K. KORSCH, *Marxismo e Filosofia*, introduzione di M. Spinella, Sugar, Milano 1970 (prima ed. 1966, prima ed. originale *Marxismus und Philosophie*, Hirschfeld, Leipzig 1923) e, per il secondo, G. LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe*, traduzione a cura di G. Piana, Sugar, Milano 1974 (prima ed. 1967, prima ed. originale *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Der Malick-Verlag, Berlin 1923). Come noto, a Lukács si rivolsero anche alcune attenzioni all'interno della seconda serie di «Officina», in particolare con il saggio di F. FORTINI, *Lukács in Italia* («Officina», n.s., 2, maggio-giugno 1959, oggi in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 194-222 e lo stesso Pasolini ricorda il concetto lukácsiano di prospettivismo, rispondendo alle critiche contro *Ragazzi di vita*, all'interno del saggio *La posizione* (apparso per la prima volta in «Officina», aprile 1956, oggi in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I cit., p. 630).

²² Vd. P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 687-692 (prima ed. Einaudi, Torino 1976).

²³ Vd. P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, ivi, pp. 265-535.

²⁴ La trascrizione della sceneggiatura del film si legge in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, I cit., pp. 151-263.

²⁵ Ivi, I cit., pp. 329-351.

esistenzialistica e borghese di tipo kierkegaardiano e sartriano.²⁶ La stessa angoscia si ritrova in *Accattone* e nei sottoproletari. Il sacro, in questo primo periodo, dal 1960 al 1965, è una realtà fatta di superstizioni e di credenze, di ingenuità, di povertà, di purezza, ma al tempo stesso di violenza.

Come già sottolineato, intorno al biennio 1964-1966, Pasolini studia Eliade: le cose gli appaiono ora come ierofanie, rivelazioni del sacro, spazi sacri in chiave metafisica, a prescindere dalle religioni rivelate. E sacri sono da considerarsi la sessualità libera, come quella dell'ospite in *Teorema* (1968),²⁷ perfino il cannibalismo, come in *Porcile* (1968-1969),²⁸ nonché la magia sanguinaria di *Medea* (1969),²⁹ film così lontani da *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*. Si nota un cambiamento totale, con il passaggio dalla fase nazional-popolare, di facile comprensione, a quella di *élite*.

Da Eliade, Pasolini mutua la tipologia dell'*homo religiosus* che, con la sua nostalgia delle origini, può entrare in contatto con il sacro attraverso il profano, mediante miti, riti, simboli di questo secondo periodo pasoliniano, con l'imitazione di un archetipo e con la concezione storicistica del cristianesimo. La storicizzazione del cristianesimo permetterà di superare il dramma della morte, in riferimento soprattutto a quella del fratello.

Possiamo perciò dire che, all'idea di Pasolini di rappresentarci i miti, al suo abbrivio con la lettura di Eliade, seguono poi i miti di Edipo e di Medea. E a partire dal 1966 il film di Pasolini da nazionalpopolare si fa difficile, di *élite*: il regista giustifica la sua scelta dichiarando che la cultura di massa avrebbe potuto manipolare e mercificare i suoi film i quali invece, a motivo della loro

²⁶ Cfr. *Incontro con Pier Paolo Pasolini, Intervista* di Ferrero, apparsa su «Filmcritica», CXVI, gennaio 1962, oggi in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, II cit., pp. 2799-2818: «Ferrero: Ecco, a proposito dell'angoscia, lei nella risposta «Cinema Nuovo» disse appunto: «Solo un'analisi marxista dell'angoscia è attuale, non basta fare come fa Antonioni, testimone soltanto». Ora lei ritiene con *Accattone* di aver perlomeno adombrato quest'analisi marxista dell'angoscia contemporanea? Pasolini: «Ma l'angoscia è una situazione tipicamente borghese, sempre restando a dei termini culturali immediati, perché poi approfondendo tutto si sovverte. [...] Il sottoproletariato ha un altro tipo di angoscia, quella che studia De Martino facendo ricerche nella poesia popolare in Lucania, per esempio, cioè un'angoscia preistorica rispetto all'angoscia esistenzialistica borghese, storicamente determinata. Io in *Accattone* ho studiato questo tipo di angoscia preistorica rispetto alla nostra, esistenzialistica, di tipo kierkegaardiano o sartriano» (pp. 2811-2812).

²⁷ Si legge la trascrizione della sceneggiatura (ridotta della banda sonora) in Ivi, vol. 2, pp. 1079-1090.

²⁸ Ivi, vol. 1, pp. 1099-1174.

²⁹ Ivi, vol. 1, pp. 1207-1288.

nuova complessità, sarebbero stati difficilmente sfruttabili,³⁰ come *Teorema*, *Porcile* e *Medea* degli Anni 1966-1969, conclusivi del secondo periodo della filmografia. Il terzo periodo, che si disnoda negli Anni 1970-1975, si caratterizza come “trilogia della vita” (con i film *Decameron* – 1970-1971,³¹ *I racconti di Canterbury* – 1971-1972³² e *Il fiore delle mille e una notte* – 1973-1974)³³ e “trilogia della morte” (con *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* e i film non compiuti, *Appunti per un film su San Paolo* e *Porno-Teo-Kolossal*): si tratta di soggetti fortemente sacrali, con una esaltazione nella “trilogia della vita” della sessualità gioiosa e del corpo come fonte di piacere – a prescindere da ogni legame religioso – e con la negazione di ogni sacralità in *Salò*.

Possiamo inoltre cogliere tre motivi pasoliniani che hanno per oggetto il sacro: volendo escludere la fede rivelata e definita, i Novissimi e, quindi, il grande e complesso discorso sulla fede implicita o esplicita nell'autore, si può trattare brevemente il tema della passione come capro espiatorio. L'immagine di Cristo inchiodato alla Croce, più che uno stereotipo, è un archetipo di tutte le morti tragiche del cinema pasoliniano. Essa appare in modo esplicito ne *Il Vangelo secondo Matteo*, in cui nella “fedele infedeltà” (fedeltà al testo scritto, infedeltà alla narrazione evangelica rivisitata e personalizzata) il novello *scriba Dei* Pasolini fa di Cristo un essere divino, ma non il figlio di Dio, che esalta il

³⁰ Cfr. Incontro con Pasolini, intervista apparsa in «Controcampo», aprile 1969, oggi in Ivi, vol. 2, pp. 2954-2986: «Mario Milesi: [...] Sarebbe d'interesse generale che ci parlasse della sua evoluzione di uomo di cinema da Accattone in poi. Pasolini: [...] «Potrei condensare la mia storia di regista così: i miei film da *Accattone* a *Edipo Re*, con una prima eccezione di *Uccellacci e uccellini*, sono stati fatti sotto il segno dominante dell'ideologia gramsciana, cioè li ho realizzati coll'idea di fare un'opera che in qualche modo corrispondesse all'idea gramsciana dell'opera nazionalpopolare. [...] Da *Uccellacci e uccellini* a *Teorema*, a *Porcile* (che sto ultimando) il regista è cambiato: [...] mentre prima cercavo di fare dei film il più possibile popolari (non in senso volgare) dando loro un ritmo epico-sacrale, con *Uccellacci e uccellini* e *Teorema* tendo a fare dei film problematici, formalmente più difficili, per “élite” e in qualche modo più provocatori. [...] Finché Gramsci operava c'era una netta distinzione fra popolo e borghesia. C'era cioè una netta divisione fra la cultura della classe dominata e quella della classe dominante [...] la distinzione non è più possibile e nel momento in cui facessi un'opera semplificata, ad andamento epico-sacrale, non la farei più rivolta a un popolo, sia pure idealizzato all'estremo, ma farei un'opera di volgarizzazione per una massa. Allora, per reazione al pericolo che i miei film si rivolgano non più a quel popolo ideale che avevo in testa ma si rivolgano alla massa, e quindi soggiacciano a tutte le regole della cultura di massa, tendo a fare dei film anti-cultura di massa, cioè (e mi intenda con intelligenza) dei film per «élite». Schematicamente la storia da *Accattone* a *Teorema* è un po' questa» (alle pp. 2961-2963).

³¹ Si legge la sceneggiatura del film in Ivi, vol. 1, pp. 1289-1411.

³² Ivi, vol. 1, pp. 1415-1563.

³³ Ivi, vol. 1, pp. 1575-1879.

Discorso dell'amore, nel celeberrimo *Sermone della montagna*, ma ne fa anche un agitatore politico, pur senza raggiungere mai il livello della Rivoluzione (ho messo in evidenza questi aspetti nel mio saggio *Pier Paolo Pasolini e la sua "rilettura" de Il Vangelo secondo Matteo*, al quale rinvio).³⁴ Tracce della ossessione pasoliniana per la morte sono rinvenibili nelle prime sceneggiature (*Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*): nella *Ricotta* vi è una parodia della crocifissione di Cristo con la tragica morte di Stracci, ossia di un ladro che, dopo aver regalato ai propri familiari il suo pranzo, muore di indigestione a causa, appunto, della ricotta. Nel gesto di Stracci si può cogliere il secondo livello, quello del capro espiatorio: offrendo il suo cibo è come se si auto-immolasse, come farà il Maharaja negli *Appunti per un film sull'India* (1967-1968),³⁵ che darà il suo corpo in pasto alle tigri e ai cuccioli per sfamarli. Anche in *Mamma Roma* Ettore, che muore con le braccia tese e i polsi e i piedi legati sul letto di contenzione, richiama esplicitamente la crocifissione. I "poveri cristi" sono *alter Christus* e *ipse Christus*. Pasolini stesso dichiara che Cristo è l'archetipo più alto di ogni possibile rapporto col mondo.³⁶ Nell'inedito episodio de *Il fiore delle mille e una notte*, Dalila è legata a una croce ed è condannata a morire di fame di sete.

Se il capro espiatorio non rinvia alla Croce, rimanda però a una violenza arcaica e a riti tribali di sangue e di sacrifici, come nel caso di Edipo, che si suicida per l'incesto, e di Medea, che per non avere più il contatto con il sacro attraverso i suoi riti dell'antica Colchide, compirà stragi. Edipo è il capro espiatorio per antonomasia, vittima del destino che lo spinge al parricidio e all'incesto, ma anche Medea compie riti nella Colchide che hanno per Pasolini il sapore di una sacralità arcaica e ancestrale. Il sacrificio può essere volontario, come nel caso degli *Appunti per un film sull'India* e della *Ricotta*, oppure voluto da altri, come avverrà in *Medea*, nello specifico dalle mutate condizioni sociali che la protagonista respinge.

Per quanto riguarda invece il tema del pasto rituale e del cannibalismo, ne troviamo una prima scena nella sequenza di apertura di *Mamma Roma* e nelle nozze di Carmine, che subito rinviano all'*Ultima Cena* di Gesù con i suoi discepoli. Come nell'*Ultima Cena*, infatti, l'idea sacrificale mira a posse-

³⁴ Cfr. M. BIANCO, *Pier Paolo Pasolini e la sua "rilettura" de Il Vangelo secondo Matteo*, in «Sinestesie», XIII, 2015, pp. 37-66.

³⁵ Si leggono in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, 1 cit., pp. 1063-1072.

³⁶ Afferma in un'intervista ("Sapere", Rai, 8 marzo 1974): «[i.e. Gesù] come archetipo di ogni possibile rapporto con il mondo è il più alto che io conosca perché sono nato nel 1922 e sono stato educato in Friuli» (cfr. T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro* cit., p. 17, n. 18).

dere l'altro. Il pasto rituale ritorna poi nella *Ricotta*, in *Uccellacci e uccellini* (1965-1966),³⁷ in *Porcile*, nel *Fiore delle mille e una notte* e in *Salò*. In *Uccellacci e uccellini* Totò e Ninetto alla fine del secondo episodio mangiano il corvo perché, come dice Pasolini, «doveva esserci l'assimilazione di quanto di buono – di quel minimo di utile – che egli poteva, durante il suo mandato, aver dato all'umanità (Totò è Ninetto)».³⁸ In *Porcile*, nel primo episodio ambientato nel Medioevo, Pasolini racconta un atto di cannibalismo di una tribù arcaica compulsata dalla fame, con il conseguente arresto e la condanna a morte dei cannibali da parte della civiltà razionalistica. L'autore, allora, si schiera dalla parte dei cannibali, poiché il cannibalismo è un atto di protesta contro la civiltà, è l'affermazione di una diversità. Nel secondo episodio di *Porcile* Julian, che è il figlio di un ricco imprenditore tedesco del nostro tempo, affetto da una passione zoofila per i porci, si lascia mangiare dagli stessi maiali, esprimendo un totale contrasto con la società sedicente moderna. La trasgressività diventa allora sacrale nella sua estraneità assoluta alla cosiddetta civiltà umana. Con *Salò* vi è la descrizione del cibo e della sessualità, ma il cibo è ormai rappresentato dagli escrementi e dai chiodi che provocano dolore, nausea e morte. Tra l'altro, c'è anche la presenza di un vescovo, a significare appunto la condanna della Chiesa come istituzione.

Un solo pensiero, infine, sui corpi e sul fallocentrismo: Pasolini celebra il corpo, soprattutto quello degli uomini giovani e belli, in un'esaltazione gaudiosa nella "trilogia della vita"; ancora, in *Medea* il sesso si sostituisce alla religione nel rapporto sacrale con la realtà perché è proprio il sesso ora a essere sacrale: impedirlo con regole o con comportamenti costringenti significherebbe negarne la sua potenzialità e la sua ricchezza, come ci dimostra in *Teorema*.

Il sacro di Pasolini è il sacro del Giotto preraffaellita, degli uomini di strada, della gente comune, non il sacro evangelico o patristico. Per Pasolini la Madonna è una donna, il bambino è un bambino. Anche Caravaggio rinveniva le sue Madonne presso il Tevere o le incontrava in un postribolo dell'Urbe. Quello di Pasolini è un sacro originario, non dogmatico; esso appartiene all'ombra del linguaggio, all'innominabile, che rimanda al segno e al suo mutarsi, a un liquefarsi rarefatto, ove la vita implica la morte e viceversa. Il sacro è liberato dai dogmi teologici ed è sigillato/suggellato sulla pelle: sacra è la sessualità e sacre sono la nascita e la morte, l'esistenza stessa e l'esserci del mondo. Sacra è anche la degradazione, come asserisce esplicitamente l'autore

³⁷ La sceneggiatura del film si legge in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, I, cit., pp. 681-805.

³⁸ Appendice a *Uccellacci e uccellini*, ivi, vol. 1, pp. 809-834, *Le fasi del corvo* (1965, pp. 824-827), a p. 826.

riguardo alla morte di Accattone: «dentro quella degradazione c'era qualcosa di sacro, qualcosa di religioso»,³⁹ «Più è sacro dove più è animale il mondo».⁴⁰ Il sacro è *in re ipsa*: nella creazione, nelle tradizioni contadine friulane, nelle borgate romane, etc. Pasolini «esprime distruttivamente la sua angoscia per la perdita di un oggetto d'amore e per la desacralizzazione moderna di tutta la realtà»,⁴¹ che, invece, vorrebbe sacrale nella connessione mistica corpo/parola e nel carattere soteriologico della realtà, in una «corporeità totalmente partecipe del linguaggio».⁴² Lo scrittore vuole recuperare, in definitiva, «il carattere sacro di ogni cosa».⁴³

³⁹ ID., *Colonna sonora*, in «Bianco e Nero», XXVIII, 3-4, marzo-aprile 1967, p. 47.

⁴⁰ ID., *Le poesie*, Garzanti, Milano 1975, p. 43.

⁴¹ A. BERARDINELLI, *Prefazione*, in P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1991, p. XII.

⁴² G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit., p. 65.

⁴³ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro* cit., p. 165.

Enza Lamberti

DA «LA NOIA» A «TEOREMA»:
IL CORPO E L'EROS TRA MERCIFICAZIONE E SACRALITÀ,
MISTERO E PERDITA D'IDENTITÀ

Riassunto: Il contributo segue un percorso storico-letterario e antropologico che, iniziando dalla *Noia* moraviana del 1960, incontra nel *Teorema* pasoliniano, uscito nel 1968, ma già abbozzato nel '65, una significativa, se pure, a volte capovolta, rifrazione speculare. Nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, da porre in contrapposizione alla società omologata e deturpata dal neocapitalismo tecnocratico, sia Moravia che Pasolini esprimono una comune ansia di protesta. Va, quindi, riconosciuto a entrambi il merito di essersi fatti portavoce di un dramma di una società senza storia, incapsulata nei luoghi comuni, emergendo come le voci più sensibili e originali del nostro tempo. Si focalizza, in particolare, la «natura antifibologica» di *Teorema*, un'opera composita, in cui risulta spesso difficile scegliere tra prevalenza letteraria o filmica. Raccontando l'irruzione religiosa nell'ordine di una famiglia milanese, oltre alla visione sacrale e ierofanica del corpo e del sesso, non volgarmente esibiti, ma immersi in un rito mistico, Pasolini, nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, contrapponendo alla società rovinata dal progresso tecnologico e dall'omologazione il mistero che aleggia intorno all'identità dei personaggi, in realtà riesce a esprimere, alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, il dramma di una società senza storia. Essendo scrittura autonomamente letteraria e allo stesso tempo sceneggiatura per il cinema, proprio *Teorema*, nato come opera in versi, e dunque anche prosimetro, acquista, dal punto di vista comparatistico, una dimensione emblematica, attraverso l'indagine di questa tripla componente strutturale.

Parole chiave: Pasolini, *Teorema*, Sacro, Mistero, Merce.

The contribution follows a historical-literary and anthropological path which, starting from the moravian *Noia* of 1960, meets in Pasolini's *Teorema*, released in 1968, but already sketched out in '65, a significant, even if sometimes upside down, specular refraction. In the continuous and spasmodic search for an authentic world, to be placed in opposition to the homologated and disfigured society by technocratic neo-capitalism, both Moravia and Pasolini express a common protest anxiety. Therefore, both deserve credit for having become the spokesperson for a drama

of a society without history, encapsulated in clichés, emerging as the most sensitive and original voices of our time. In particular, it focuses on the «amphibological nature» of *Teorema*, a composite work, in which it is often difficult to choose between literary or filmic prevalence. Recounting the religious irruption into the order of a Milanese family, in addition to the sacred and hierophanic vision of the body and of sex, not vulgarly exhibited, but immersed in a mystical ritual, Pasolini, in the continuous and spasmodic search for an authentic world, contrasting the society ruined by technological progress and homologation the mystery that hovers around the identity of the characters, actually manages to express, at the end of the sixties of the last century, the drama of a society without history. Being autonomously literary writing and at the same time screenplay for cinema, *Teorema* itself, born as a work in verse, and therefore also prosimeter, acquires, from a comparative point of view, an emblematic dimension, through the investigation of this triple structural component.

Keywords: Pasolini, *Teorema*, Sacred Mystery, Merchandise.

La disposizione chiastica del sottotitolo, dove l'evento negativo espresso dal primo lemma («mercificazione») produce l'effetto nullificante evidenziato dal sintagma collocato per ultimo («perdita d'identità»), in netto contratto con l'«dea-chiave» insita nei due termini semanticamente affini, posti al centro («sacralità, mistero»), epifanizza perfettamente il percorso diegetico-antropologico che, iniziando dalla *Noia* moraviana del 1960, incontra nel *Teorema* pasoliniano, uscito nel 1968, ma già abbozzato nel '65, una significativa, se pure, a volte capovolta, rifrazione speculare.¹

Cardine di una trilogia che ha due altri poli, *Gli indifferenti* (1929) e *La vita interiore* (1978), il romanzo moraviano si potrebbe, per alcuni aspetti, fare rientrare nell'ambito della cultura esistenzialista, che ha in Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre i massimi esponenti,² soprattutto per il suo attestarsi sulla «soglia», tra la linea-limite e la linea d'ombra, degli stati d'animo del protagonista, in cui la «noia» risulta essere conseguente riflesso del potere e

¹ Per il presente lavoro l'edizione di riferimento è A. MORAVIA, *La noia*, Bompiani, Milano 2011 (Introduzione di M. DAVID, *Bibliografia* di T. TORNITORE, *Cronologia* di E. ROMANO), ma si veda anche MORAVIA, *Opere/4. Romanzi e racconti 1960-1969*, a cura di S. CASINI, Bompiani, Milano 2007. *La noia*, costituito da un prologo, nove capitoli e un epilogo, ottenne il Premio Viareggio nel 1961. P. P. PASOLINI, *Teorema*, Garzanti, Milano 1968; ristampa, 2010.

² Cfr. P. PRINI, *Storia dell'esistenzialismo*, Studium, Roma 1989; G. INVITTO, *Esistenzialismo e dintorni*, Angeli, Milano 1992; N. ABBAGNANO, *Introduzione all'esistenzialismo*, Mondadori, Milano 1995; E. DE CARO, *Esistenzialismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1997; A. GENTILE, *Sulla soglia. Tra la linea-limite e la linea d'ombra*, IF Press (collana Essay research series), Roma 2012.

della ricchezza.³ Per la marcata descrizione degli oggetti e l'appiattimento psicologico dei personaggi, l'autore, infatti, non solo compie una vera e propria «operazione fenomenologica», ma risponde anche ai canoni del *nouveau roman* e risente del realismo nervoso di Maupassant, mentre l'astrattismo del protagonista-pittore, Dino, come rispecchiamento nichilistico della civiltà tecnocratica, e lo sfuggente mondo interiore della protagonista femminile, Cecilia, sembrano derivare da Lukács, il cui marxismo umanistico, proposto in *Storia e coscienza di classe* (1923), secondo un'acuta osservazione di Franco Fortini, ha influenzato gli esistenzialisti, e in particolare quelli francesi.⁴

Sulla scia di Svevo e Pirandello, Moravia, rapportando, inoltre, la propria concezione esistenziale alle difficili fasi storiche di cui è stato spettatore, fa dei personaggi emblematici delle sue opere i portatori di un'identità indeterminata, prodotta dagli *idola* del conformismo diffuso dalla borghesia neocapitalistica moderna, tra la seconda metà degli anni Cinquanta e i primissimi Sessanta del Novecento. Già il Kafka della *Metamorfosi* (1915), attraverso la metafora dell'insetto, aveva espresso i meccanismi psicologici sottesi all'apparente soddisfazione del borghese, alludendo non solo all'alienazione subita da un semplice uomo, ma anche a quella dell'intellettuale, il cui dissociarsi dalla realtà, che non riesce a fare propria, è tra le cause della disintegrazione sociale;⁵ se, infatti, in *L'amore coniugale* del 1949 e nel *Disprezzo* del 1954, veniva adottato il tema del suo duplice fallimento, artistico ed erotico-sentimentale, solo con *La noia*, ed esattamente con l'epilogo del romanzo, in maniera paradossalmente semplice, ricorrendo all'uso del condizionale passato «sarei tornato [...] avrei provato [...] avrebbe potuto»), se ne amplifica l'inabissamento in quella «specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà».⁶

³ Cfr. MORAVIA, *La noia* cit., pp. 315-316 («E se era vero, come era vero, che il denaro non consentiva il divorzio dal denaro, perché chi è ricco non può far finta di non esserlo; io capivo, una volta di più, che anch'io, sia pure mio malgrado, facevo parte di questa società di ricchi e che era proprio il denaro, al quale avevo rinunciato senza riuscire a disfarmene, che aveva provocato la crisi della mia arte e, in genere della mia vita. Io non ero, dunque, che un uomo ricco il qual avrebbe voluto non esserlo; potevo benissimo indossare stracci, mangiare tozzi di pane, vivere in un tugurio; ma il denaro di cui disponevo trasformava in vestiti eleganti i miei stracci, in manica retti raffinati i miei tozzi di pane, in palazzo il mio tugurio»).

⁴ Cfr. F. FORTINI, *Lukács in Italia*, in ID., *Saggi ed Epigrammi*, Mondadori, Milano 2003.

⁵ Vd. KAFKA, *La metamorfosi*, introduzione di C. FRUTTERO, Gallucci, Roma 2010. Il racconto comparve per la prima volta sul mensile «Die Weißen Blätter» (I fogli bianchi, ottobre 1915) e due mesi più tardi l'editore Kurl Wolff di Lipsia lo pubblicò nella collana *Der jüngste tag* (Il giorno del giudizio) con il titolo *Die Verwandlung*.

⁶ MORAVIA, *La noia* cit., p. 7.

Più volte, il protagonista fornisce al lettore il significato del termine “noia” con un sapiente gioco di similitudini, che rendono con concretezza il suo complicato mondo interiore, tanto che potrebbe sembrare eccentrico, quando, proprio lui, trova nel matrimonio, secondo un’idea presente nella migliore *pièce* teatrale di Svevo, *La Rigenerazione*, una soluzione alla sua condizione:⁷ se la noia è l’interruzione di ogni rapporto, allora all’ex artista non resta che sposare la donna di cui inspiegabilmente non riesce a fare a meno, proprio per «annoiarsi» di lei.⁸ È, quindi, l’unione coniugale a poter fornire non una via d’uscita, ma un sigillo alla sua misera estromissione dalla realtà. Ciò che per Dino è una malattia psicosomatica, che lo rende «muto», «inerte» e «pallido»,⁹ per Cecilia è innocente inconsapevolezza, «un fatto sano e normale»,¹⁰ forse perché questo sentimento ripugnante era ravvisato dalle persone ricche e poco sentito da quelle povere.¹¹

Il titolo del romanzo moraviano non può, inoltre, non evocare *La nausea* di Sartre, soprattutto per la figura femminile e per l’alienazione del mondo borghese.¹² Oltre al contributo di Otto Fenichel sulla noia e la psicosi, antologizzato nel 1960 da Elèmire Zolla in una raccolta di scritti sulla psicoanalisi, per cui la noia è dovuta a un conflitto tra il bisogno di intensa attività psichica e la mancanza di stimoli esterni,¹³ determinante dovette essere per lo scrittore la lettura di due romanzi sveviani, *Una vita* e *Senilità*, in cui i trentacinquenni protagonisti espongono considerazioni basilari sulla vita «priva di contenuto serio».¹⁴ La «cecità» di Dino ricorda quella di Emilio in *Senilità*, ma anche

⁷ Cfr. I. SVEVO, *La rigenerazione*, in ID., *Teatro e Saggi*, a cura di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004, p. 744.

⁸ MORAVIA, *La noia* cit., p. 293 («E, pian piano, attraverso la sofferenza, si fece finalmente strada in me un’idea estrema che mi stupii di non avere avuto prima: forse la sola maniera di liberarmi di Cecilia, ossia di possederla davvero, e, conseguentemente, annoiarmi di lei, era sposarla. Non ero riuscito ad annoiarmi di Cecilia avendola per amante, ero quasi sicuro che mi sarei annoiato di lei una volta che fosse diventata mia moglie»).

⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰ Ivi, p. 111.

¹¹ Cfr. ivi, p. 13.

¹² J.P. SARTRE, *La nausea*, Gallimard, Paris 1938; trad. it. di B. FONZI, *La nausea*, Einaudi, Torino 1965.

¹³ O. FENICHEL, *The Psychoanalytic theory of Neurosis*, W. W. Norton & Co., New York 1945; trad. it. *Trattato di Psicoanalisi delle Nevrosi e delle Psicosi*, Astrolabio, Roma 1951.

¹⁴ Cfr. I. SVEVO, *Senilità*, in ID., *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di M. LAVAGETTO, Mondadori, Mondadori 2004, p. 502 («Allora Emilio si legnò del proprio triste destino con un’ironia di se stesso che toglieva ogni ridicolo da lui. Disse che tutti coloro che lo conoscevano dovevano sapere che cosa pensasse della vita. In teoria la vedeva priva di qualsiasi contenuto serio, ed infatti egli non aveva creduto in nessuna delle felicità che gli erano state

di Marcel nella *Recherche* di Proust: tutti e tre si illudono che il possesso del corpo possa tradursi in un possesso dell'anima, la quale è un'armatura solida e impenetrabile che rende il possesso solo simbolico.

Come Alfonso, protagonista del romanzo sveviano *Una vita*, si è ammalato, oltre che per l'incapacità di adattarsi all'ambiente cittadino e per la superbia dei colleghi, anche per l'avvilimento provocato dal confronto con Annetta, che percepisce come una donna fredda e altezzosa, così Dino arriva alla propria spersonalizzazione dopo aver capito che Cecilia è la "donna-oggetto", di cui non riesce a fare a meno. Il meccanismo della menzogna, brillantemente analizzato da Mario Lavagetto (oltre che da Giorgio Manganelli per la letteratura in generale),¹⁵ ha una rilevante efficacia sia nei romanzi di Svevo che in questo di Moravia: Angiolina di *Senilità*, «una mentitrice ostinata benché, in verità, non conoscesse l'arte di mentire»,¹⁶ mente per nascondere i suoi tradimenti, così come Cecilia, che fa credere a Dino di recarsi a casa di Luciani solo per incontrare un produttore cinematografico.¹⁷ È Proust il fondamentale ispiratore della rappresentazione di una gelosia che riguarda non solo il presente, ma anche il passato, personificato, nel romanzo moraviano, dal pittore Balestrieri, di cui diventa il suo precursore tragico.

Molto simile alla quasi contemporanea protagonista dell'omonimo romanzo di Nabokov (1955), quello che contraddistingue Cecilia da Lolita, ma anche dalla sveviana Angiolina e dalla remota Eva verghiana, è la sua impassibilità a ogni sentimento, persino a quello paterno, il suo sfrenato desiderio di essere fisicamente posseduta. La scrittura di Moravia, infatti, non conosce l'ironia di Svevo: è distaccata, fredda, ha il taglio di un articolo giornalistico, con una cura quasi naturalistica nella rappresentazione degli interni, degli abiti, degli ambienti. Questo personaggio di ascendenza freudiana, combattuto tra le pulsioni opposte dell'Io e dell'Es, non fa distinzione tra passato e futuro, «soltanto il presente più immediato, anzi, addirittura il momento che fuggiva, le pareva degno di considerazione».¹⁸ Si comporta, quindi, come un automa, parla come vorrebbero gli analisti del linguaggio, e lo stesso Moravia ha più

offerte; non ci aveva creduto e veramente non aveva mai cercato la felicità. Ma come era più difficile di sottrarsi al dolore! Nella vita priva di qualsiasi contenuto serio, diveniva seria e importante anche Angiolina»).

¹⁵ Cfr. M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 1992; G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967.

¹⁶ Ivi, p. 545.

¹⁷ MORAVIA, *La noia* cit., p. 205.

¹⁸ Ivi, p. 109 («Questa specie di dissociazione dell'animo di Cecilia durante l'amore si notava soprattutto nei momenti in cui, scuotendosi improvvisamente, e, in apparenza, senza motivo, dalla passività avida e meccanica che ho or ora descritto, lei contraccambiava le mie carezze»).

volte segnalato che il personaggio di Cecilia deve molto al *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, in cui è una distinzione tra «dire e «mostrare»: mediante una proposizione, cioè mediante il linguaggio, si può dire o solo mostrare.¹⁹ Né si opera una forzatura se si afferma che in questo, come nel romanzo moraviano del 1965, *L'attenzione*, le protagoniste appartengono al genere picaresco e moralistico, in quanto, provenendo dalla classe inferiore, pur di migliorare la loro condizione sociale ed economica, commettono adulterio. Caratteristiche, queste, già appartenenti a *Madame Bovary* di Flaubert, ma, ancor prima, a *Moll Flanders* di Defoe, in cui l'eroina non solo si prostituisce, ma abbandona anche i figli e commette incesto.

Con *L'attenzione* prevale l'idea moraviana di romanzo, già esposta in un'intervista del 1964.²⁰ Il romanzo – sostiene lo scrittore – non deve rappresentare l'azione drammatica, ma i fatti quotidiani, il “tran tran giornaliero” e prima di scriverlo bisogna che l'autore appronti un diario, così che i fatti narrati risultino precisi e fedeli alla realtà.²¹ Ricorrendo all'espedito del metaromanzo, Moravia racconta la storia di Francesco che, non essendo capace di stabilire un rapporto con la realtà, quindi con sé stesso e gli altri, è convinto che il romanzo sia il solo luogo in cui è possibile l'autenticità. Ma giorno per giorno si accorge che anche il romanzo, che si appresta ascrivere, gli provoca un senso di falsità, irrealtà, estraneità; gli dà la sensazione che la propria vita sia aperta ed esposta a tutti, senza alcuna protezione.

Come si può notare, la coscienza dell'intellettuale cambia notevolmente: ne costituisce un valido esempio il sodalizio Moravia-Pasolini, veri e propri indagatori delle cause e del degrado della classe borghese e del disagio del popolo, già negli *Indifferenti* e in *Ragazzi di vita*. E non a caso, proprio nel 1965, quando esce *L'attenzione*, a solo un quinquennio dalla *Noia*, Pasolini elabora un dramma teatrale, che tre anni dopo diventa un libro in prosimetro, quasi contemporaneamente alla produzione cinematografica dell'omonimo film, *Teorema*, la cui struttura «informativa» lo allontana dal genere del racconto e lo avvicina a quello di un vero e proprio “referto”, in cui ciò che emerge non è il «messaggio», ma il «codice», tramite il quale ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi ha un valore puramente indicativo, serve cioè alla concretezza e non alla sostanza delle cose.²²

¹⁹ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cura e traduzione di A. G. CONTE, Einaudi, Torino 2009.

²⁰ Cfr. MORAVIA, *L'Odissea senza qualità*, «L'Espresso», 24 maggio 1964.

²¹ MORAVIA, *L'attenzione*, Bompiani, Milano 2008, pp. 32-33.

²² PASOLINI, *Teorema* cit., p. 18. *Teorema* nacque in due forme artistiche: quella filmica, portata a termine nel 1968, serina e diretta da Pasolini, prodotta da Franco Rossellini e

Se la struttura dell'opera, pensata come una sorta di *reportage*, può lasciare perplessi, bisogna, però, riconoscere a Pasolini l'invenzione di una trama insolita e di un intreccio costruito con abile semplicità. Questa linearità contrasta con la rottura degli schemi comportamentali della famiglia milanese di classe borghese, che ne costituisce il centro, mentre ad attualizzare l'opera, esprimendo il dramma di una società senza storia, è proprio la visione sacrale del sesso e del mistero, che incombe sull'identità dei personaggi. Nella quarta di copertina della prima edizione, Pasolini, infatti, definisce "anfibologica" la sua natura, sottolineando il passaggio da un cinema di racconto a un cinema di poesia, lirico e soggettivo, in cui elabora un nuovo sistema di segni per poi creare un linguaggio iconico del tutto originale, una scrittura visiva, che nasce dal *pastiche* tra letteratura e cinema, «sacrale, monologante e privo di uscite di sicurezza»;²³ un'opera filmica neoespressionistica, che trasgredisce i codici tradizionali. *Teorema* è, quindi, una poesia in forma di cinema.²⁴

Il racconto, diviso in due parti, scandite a loro volta in brevi capitoli, reca una significativa epigrafe tratta da *Esodo*, 13, 18 («Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto»). Le parole dell'*Antico Testamento* preannunciano l'esodo spirituale dell'anima, che si denuda per scoprire la propria essenza. Il dramma si apre con il clamoroso gesto di un padrone, che regala la propria fabbrica agli operai, raccontando, in *flashback*, le cause di questa scelta. L'ospite misterioso giunto nella sua casa ha sconvolto la stabilità familiare: ogni membro, inclusa la domestica, finirà per avere un rapporto sessuale con l'intruso e prenderà dolorosamente e drammaticamente coscienza dello stato straniente, dell'abbruttimento morale, della perdita d'identità.

In alcuni versi di *Poeta delle ceneri* va colto il momento germinale di *Teorema*, di cui Pasolini spiega il significato:²⁵ l'amore materno può presentarsi anche sotto le vesti di un padre, «ma in una famiglia borghese / egli non è più

Manolo Bolognini; e quella letteraria, scritta contemporaneamente alla sceneggiatura del film e pubblicata l'anno successivo. Il 13 settembre 1968 la Procura della Repubblica di Roma sequestra il film per oscenità. Il 23 novembre 1968 il Tribunale di Venezia assolve Pasolini dall'accusa stabilendo che lo sconvolgimento che *Teorema* provoca non è affatto di tipo sessuale, ma ideologico e mistico. Una differenza tra resa cinematografica e romanzo è fornita da M. BONFIGLIO, P. ORRÙ, *Teorema: una parabola tra film e romanzo*, «Between», vol. II, n. 4, novembre 2012.

²³ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1981, p. 367. Cfr. anche T. ANZOINO, *Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

²⁴ Cfr. G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Carocci, Roma 2013.

²⁵ PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, Mondadori, Milano 2003, II, p. 1280.

in grado / che di scatenare drammi morali»,²⁶ perché la religione, che richiede un diretto rapporto con Dio, può essere solo concepita in un mondo anteriore a quello borghese. Pasolini, nel ripercorrere sotto spoglie moderne i luoghi del mito, sceglie l'ottica del misterioso ospite equivalente a quello di un Dio sceso sulla terra per mettere alla prova il genere umano. La sua scelta cade su una famiglia «piccolo borghese in senso ideologico, non in senso economico», quasi a voler preannunciare la normalità che si lascia invadere dall'arcano. Nella versione poetica di *Teorema*, sempre in *Poeta delle ceneri*, accennando alle proprie «opere future», l'autore racconta la trama del libro e afferma che il suo titolo sottolinea il fatto che «ogni sorte è una conseguenza»,²⁷ mentre la configurazione ben precisa dello spazio urta con un tempo indecifrabile, sospeso, tanto che il primo personaggio a essere introdotto, il proprietario della fabbrica, ha uno sguardo che è tutt'uno con l'atmosfera atemporale, «perduto nel vuoto».²⁸

Diversamente dal film, il racconto si apre con la descrizione della famiglia piccoloborghese, per poi dipanarsi nell'intervista ai lavoratori della fabbrica, tramata filmicamente di inquadrature in primo e in primissimo piano, mentre il ritmo alterno di campo e controcampo sottolinea il passaggio da una domanda all'altra. Subitanea è la presenza del deserto: il film, come un potente atto linguistico di controllo della realtà, mostra il traviamiento dell'intera famiglia. La vastità desertica altro non è che l'allegoria del peccato e del male; diversamente dagli ebrei per i quali rappresentava il luogo ideale per una vita spirituale più profonda, avendovi ricevuto la legge e l'alleanza con Dio. In una delle sequenze successive, con Pietro e Odetta, figli del padrone della fabbrica, come avviene in pittura per la fisiognomica, la frontalità ossessiva delle inquadrature e, quindi, la costante presenza della macchina da presa sul volto umano, serve a scandagliarne lo stato d'animo.

Se il film comincia a fatti già accaduti, nel racconto i primi sei capitoli, cinematograficamente esclusi, servono a far comprendere le ragioni per cui è avvenuta la donazione della fabbrica, mentre la presentazione dei personaggi si armonizza con il carattere informativo del romanzo e con alcuni motivi ricorrenti nel testo teatrale *Affabulazione*. Quando irrompe nella casa l'ospite misterioso, filmicamente rappresentata dalla bellezza apollinea di un giovanissimo Terence Stamp, il suo inatteso arrivo, come una numinosa visione da cui si irradia un'irresistibile sensualità, si colloca in un'ambigua

²⁶ Ivi, p. 1283.

²⁷ PASOLINI, *Tutte le poesie*, II cit., pp. 1280-83. Pubblicato anche in «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1980.

²⁸ PASOLINI, *Teorema* cit., p. 10.

ambientazione, esaltata anche dalle sue occupazioni, consistente soprattutto nella lettura, prima, di manuali di medicina o di ingegneria, poi, delle poesie di Rimbaud, ritenuto da Pasolini il poeta più significativo della modernità. Va osservato che proprio quest'ultima circostanza contribuisce a fare emergere una visione sacrale del sesso come perfetta incarnazione della realtà: il tutto avviene quasi come un rito mistico, una funzione religiosa, che si manifesta attraverso un'innocente carezza.

Se nel cosiddetto primo 'cantuccio' poetico del romanzo, contrassegnato dal titolo *I primi che si amano*, si trova un elogio ai gusti della gioventù, che predilige poeti e pittori della generazione precedente, elevandoli a modelli di vita, pur nella constatazione che non hanno fatto rivoluzioni e non sono degni di dispensare insegnamenti, fondamentale risulta, invece, il motivo della malattia del padre: tutti sono al suo capezzale, ma egli non cerca altro che l'ospite, a cui porge i *Racconti* di Tolstoj e, in particolare, *La morte di Ivan Il'ic*. Ed è, a questo punto, che vanno fatte due osservazioni, a mio avviso, importanti: anzitutto, proprio la figura di Geràsım, il ragazzo di origini contadine del racconto tolstoiano che non ha paura della morte, è in rapporto speculare con quella dell'ospite, del quale pare possedere le qualità salvifiche e consolatorie, mentre con l'attribuzione al padre del nome Paolo si stabilisce un rapporto esistenziale tra il borghese e l'apostolo, Paolo di Tarso, figura, com'è noto, centrale in Pasolini.²⁹ Come gli Ebrei nell'*Esodo*, Paolo si incammina verso il deserto: l'immagine di Paolo si confonde con quello dell'apostolo che, proprio nel deserto, trova un senso alla sua esistenza.

Nell'appendice alla parte prima, è inserita una poesia, *Sete di morte*, un vero e proprio inno alla diversità, che esprime anche la più profonda componente autobiografica di Pasolini. Il motivo omoerotico trova anche riscontro nei cinque monologhi interiori dei personaggi, una sorta di *stream of consciousness* di fronte alla triste notizia dell'allontanamento del loro salvatore, per cui viene fuori dall'opera pasoliniana l'immagine di una borghesia lucida e razionale che, proprio a causa della «nera coscienza», si affanna a punirsi e ad autodistruggersi. Paolo, giunto alla stazione, come un Francesco d'Assisi moderno, si denuda e dona la fabbrica ai suoi operai, bloccando così la loro contestazione, e, barcollando nel deserto, nel film ambientato alle falde desolate dell'Etna, lancia un urlo disperato e interminabile.

Il film, accusato di oscenità dall'ala più conservatrice della Chiesa cattolica, mentre ottenne, da quella più progressista, il premio dell'OCIC (Office Catholique international du cinéma), è quasi sempre fedele al racconto,

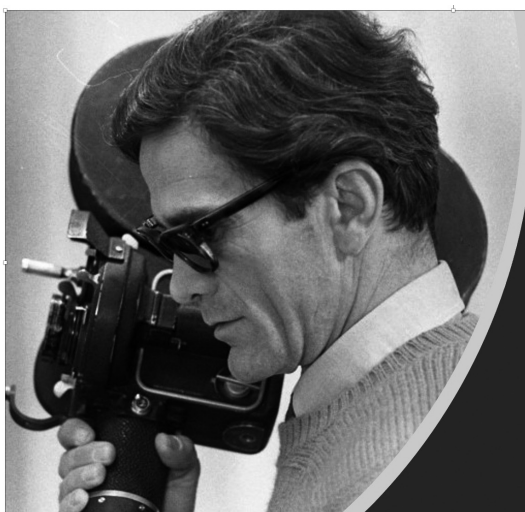
²⁹ Vd. *Pasolini, San Paolo*, Einaudi, Torino 1977.

tranne per alcune variazioni riguardanti i capitoli XIV, XVIII e XX. Nella sceneggiatura vengono eliminati i 'cantucci' poetici per dar spazio ai lunghi silenzi resi raccapriccianti dalle musiche di Ennio Morricone.³⁰ Dal punto di vista grammaticale, nel testo scritto abbondano gli avverbi «forse», «quasi», «probabilmente», compensati nel film da un piano-sequenza costituito da inquadrature non continue, per rendere ancor meglio il senso di straniamento che pervade i componenti dell'agiata famiglia.

Se in Moravia il corpo diventa un mezzo, uno strumento vizioso senza il quale non può avvenire nessun tipo di contatto, in Pasolini è la perfetta incarnazione della realtà e qualsiasi evento, che lo ha al centro, avviene quasi come un rito iniziatico, una prassi religiosa. Soprattutto il corpo dell'ospite non è uno strumento da esibire, ma è come un soffio carnale, pieno di salute fisica e quindi anche – per la crudeltà delle cose giuste – morale. Quel suo corpo, intatto, è misura di un altro mondo – quello dell'innocenza salvatrice – secondo il realismo sacro e creaturale pasoliniano. Al contrario, il Pietro di *Teorema*, come il Dino della *Noia*, incapace di dipingere, durante le sue «umilianti prove» di pittura, descritte dall'autore con meticolosa precisione, capisce che finora ha dipinto non per esprimersi, ma soltanto per far sapere a tutti la sua impotenza. È, tuttavia, solo in Pasolini che, dopo l'atto sessuale, ogni personaggio, avendo preso coscienza della vanità della propria esistenza e della propria vera natura, subisce una metamorfosi: Pietro, infatti, tenta di decifrare i misteri emanati da un quadro di Lewis, quasi diventando un critico d'arte.

Nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, da porre in contrapposizione alla società omologata e deturpata dal neocapitalismo tecnocratico, sia Moravia che Pasolini esprimono una comune ansia di protesta. Se Moravia guarda a un futuro migliore del tempo già trascorso, senza rimpiangere una particolare epoca, Pasolini rintraccia proprio nel passato il modello da seguire per giungere a un'esperienza genuina e istintiva. Va, comunque, riconosciuto a entrambi il merito di essersi fatti portavoce di un dramma di una società senza storia, incapsulata nei luoghi comuni, emergendo come le voci più sensibili e originali del nostro tempo.

³⁰ Cfr. R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone 1999; G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pasolini*, Edizioni Quattro Venti, Urbino 1998.



In margine alla Summer School «Carlo Gesualdo tra Rinascimento e Barocco» IV sessione dedicata a Pasolini, le pagine dei giornali sulla morte del poeta – Novembre 1975, a cura di ENZA LAMBERTI



La mattina di lunedì 3 novembre 1975, il giornale su cui il Pasolini, «corsaro» e «luterano», aveva scritto le sue polemiche più infuocate, pubblicò in prima pagina l'articolo sulla morte del poeta, assassinato a Ostia. L'articolo, firmato da Ulderico Munz, sarà più volte citato, soprattutto per la descrizione dello «sterrato deserto», che tanto ricordava «lo sterro desolato», in cui Pasolini immagina nel suo San Paolo che sia stato pestato a sangue il Santo. Accanto a questa che dà la notizia del ritrovamento del corpo straziato dello scrittore, compaiono altre due cronache tra cui quella di Fabrizio De Santis, che mette in evidenza il dolore della madre nell'apprendere la feroce notizia della morte.



Corriere della Sera del 9 novembre 1975

- Sempre nell'ambito degli inediti pasoliniani, la tragica settimana si chiude (Domenica 9 novembre) con la voce diretta dello scrittore, a cui il "Corriere della sera" concede ancora la prima pagina: appare il celebre scritto di Pasolini, "Ho abiurato la trilogia della vita" (con prosecuzione in seconda).



Paese Sera del 27 novembre 1975

Intanto si accentua la ricerca sulle ragioni della morte di Pasolini, oltre i tempi e i modi dell'inchiesta giudiziaria. Soprattutto un poeta, suo amico, Dario Bellezza, sul «Paese sera» del 27 novembre, inizia quella riflessione sulla vocazione alla morte di Pasolini, primo nucleo di successivi scritti di più ampie dimensioni.



Corriere della Sera del 30 novembre 1975

A chiudere il tragico mese, iniziato con l'inaspettata morte del poeta, è, il 30 novembre 1975, sul «Corriere della sera», uno dei maggiori scrittori del secondo Novecento italiano, Italo Calvino. L'autore affronta l'ultimo film di Pasolini con un ampio ed equilibrato intervento, che parte proprio dall'opera del Marchese de Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma*, scritte in una cella della Bastiglia, in cui si trovava prigioniero.

Roberto Chiesi

TONALITÀ FUNEBRI E ULTIME UTOPIE DELLA *TRILOGIA DELLA VITA*

Riassunto: Dopo avere privilegiato il presente nel primo decennio della propria filmografia, è il passato a diventare la dimensione dominante dell'ultimo periodo del cinema di Pier Paolo Pasolini: da *Il Decameron* (1971) a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), passando per gli altri due film della *Trilogia della vita*, *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Questa scelta deriva dal rifiuto deliberato di filmare la realtà fisica di un presente, che ormai Pasolini stigmatizzava. Ma mentre girava i film e stava ricorrendo agli illusionismi del cinema per ridare vita a dei fantasmi, il presente assediava Pasolini e non poteva essere dimenticato, tanto che si insinuava comunque nelle pieghe del film.

Parole chiave: Pasolini, cinema, *Trilogia della vita*.

Abstract: After having privileged the present age in the first decade of his own filmography, the past becomes the dominant dimension of the last period of Pier Paolo Pasolini's cinema: from *Il Decameron* (1971) to *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), passing for the other two films in the *Trilogy of Life*, *I racconti di Canterbury* (1972) and *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). This choice derives from the deliberate refusal to film the physical reality of present age, that now Pasolini stigmatized. But while he was making films and resorting to the illusion of cinema to revive ghosts, the present besieged Pasolini and could not be forgotten, so much so that it still crept into the folds of the film.

Keywords: Pasolini, movies, "Trilogia della vita".

Nei primi anni il cinema di Pier Paolo Pasolini è quasi sempre coniugato al presente. Secondo quanto dichiarato da egli stesso, *Accattone* (1961) si svolge durante il governo Tambroni (in carica dal 26 marzo al 27 luglio 1960), ossia più o meno nel periodo in cui ebbero luogo le riprese del provino che avrebbe dovuto precedere di poco tempo la lavorazione effettiva del film, poi slittata di un anno. *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *Comizi d'amore* (1964),

Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo (1964) si svolgono nel presente. Il film di montaggio *La rabbia* (1963) copre un arco di tempo che va dall'inizio degli anni '50 al 1962, ossia l'anno in cui il film venne concepito.

Dopo la parentesi del *Vangelo secondo Matteo* (1964), in *Uccellacci e uccellini* (1966) Pasolini ritorna al passato prossimo, ossia alla fine di agosto del 1964, quando si celebrano i funerali di Palmiro Togliatti. Ma ambienta nel presente i successivi *La terra vista dalla luna* (1966), *La sequenza del fiore di carta* (1968), *Appunti per un film sull'India* (1968) e *Teorema* (1968), mentre in *Che cosa sono le nuvole?* (1967) siamo in una contemporaneità non meglio determinata e in *Edipo re* (1967), invece, si intersecano tre tempi: l'Italia degli anni '20 (l'epoca dell'infanzia di Pasolini), una dimensione mitica (il nucleo centrale del film, tratto liberamente dalla tragedia di Sofocle) e il presente dell'epilogo.

Negli ultimi film realizzati negli anni '60 il presente è circoscritto all'episodio contemporaneo di *Porcile* (1969), ma l'ambientazione è circoscritta ad una villa neoclassica in Germania (le riprese, in realtà, sono state effettuate a Pisani a Stra, in provincia di Venezia) e se la contemporaneità è un motivo centrale nella fabula del film, essa viene invece stilizzata nelle sue componenti concrete. L'episodio arcaico di *Porcile* si colloca in un passato indeterminato (presumibilmente nel '600) mentre il quasi coevo *Medea* (1969) è calata nella Grecia classica. *Appunti per un'Orestide africana* (1970) e il documentario militante *12 dicembre* (1972), che però Pasolini decide di non firmare, sono gli ultimi film che aderiscono alla contemporaneità, oltre ai cortometraggi *Le mura di Sana'a* (1974) e *Pasolini e... la forma della città* (1974), anch'esso non firmato.

Il ricorrere della contemporaneità, o comunque di un passato prossimo, è legato alla visione pasoliniana del cinema come "lingua scritta della realtà" e della sua fascinazione per una realtà – da intendere nel senso più ampio possibile, non soltanto corporale, paesaggistico, luministico, cromatico ma anche per quanto attiene alla vita interiore dei personaggi, il loro mondo pulsionale e onirico. Il presente è la dimensione dell'immediatezza del reale e Pasolini lo ha privilegiato come dimensione temporale finché ha amato il mondo che viveva nell'attualità, ossia il mondo popolare italiano. Quando quest'ultimo ha iniziato a mutare, a diventare *altro*, il Pasolini cineasta e, come vedremo, soltanto il cineasta, ha intrapreso un processo di distacco dal presente che si è accentuato sempre più nel corso del tempo fino a culminare in un vero e proprio rifiuto negli ultimi cinque anni della sua esistenza.

Il passato, infatti, è diventata la dimensione dominante dell'ultimo tempo del cinema pasoliniano: da *Il Decameron* (1971) a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), passando per gli altri due film della *Trilogia della vita*, *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).

Questa scelta deriva dal rifiuto deliberato di filmare la realtà fisica di un presente, che ormai Pasolini stigmatizzava, ossia i paesaggi, i corpi, gli indumenti, gli oggetti, i colori, le forme degli anni '70, che per il poeta-regista non rappresentano più la realtà ma al contrario rappresentano l'irrealtà del consumismo, della massificazione e del neocapitalismo. La sua condanna investiva il mondo popolare, che era sempre stato al centro della sua ispirazione e che egli riteneva avesse tradito la propria identità e la propria cultura per adeguarsi ai modelli piccolo-borghesi diffusi dalla televisione.

Ma negli stessi anni, dal 1969 al 1975, Pasolini continua a scrivere ossessivamente dei fenomeni del presente, decifra le dinamiche che secondo lui hanno mutato la fisionomia del Paese e che stanno segnando in maniera irreversibile la trasformazione del nostro paese nei testi di critica della modernità per il "Corriere della sera" e "Il Mondo" (riuniti nei volumi *Scritti corsari*, Garzanti 1975 e *Lettere luterane*, postumo, Einaudi, 1976), oltre che in numerose pagine del romanzo che lascerà incompiuto, *Petrolio* (1972-1975), pubblicato per la prima volta da Einaudi nel 1992.

Per quanto riguarda il cinema, effettua una scelta diversa: non filma più il proprio tempo ma gli preferisce il passato, anche come dimensione metaforica che in effetti dissimula il presente (si pensi a *Salò*, che non è un film storico sull'Italia repubblicana ma un "mistero medioevale" che allude all'epoca attuale). Nel caso dei film della *Trilogia della vita*, Pasolini intende contrapporre al presente un passato ormai remoto, che è il tempo dell'Italia raccontata da Boccaccio, dell'Italia Popolare. Dopo la Napoli del *Decameron* (1971), Pasolini ambienta *I racconti di Canterbury* in una dimensione per lui completamente inedita, il Regno Unito, un mondo settentrionale e insulare agli antipodi degli universi mediterranei che aveva sempre amato. Quindi si sposterà nel mondo arabo, in Yemen, Iran e Nepal per le riprese di *Il fiore delle Mille e una notte*, in questo senso in continuità con i film già realizzati nel Terzo Mondo come *Appunti per un film sull'India* e *Appunti per un'orestiade africana* che aveva realizzato in Africa. Per non parlare dell'*Edipo re* che aveva ambientato in Marocco.

Reticenza, sottomissione e tradimento nel Decameron

Nel *Decameron* aveva significativamente ambientato quasi tutte le storie a Napoli proprio perché riteneva che nella città partenopea, privilegiata anche nell'incompiuto trattatello pedagogico di Gennariello (pubblicato prima su «Il Mondo» e poi raccolto in *Lettere luterane*), esistesse ancora un mondo popolare conservatosi miracolosamente intatto.

L'esaltazione del corpo popolare significa l'esaltazione del sesso e la forza dirompente del *Decamerone* come degli altri due film, consiste anche nell'avere conferito all'immagine del sesso, un carattere flagrante, non soltanto per gusto della provocazione ma anche per rivendicare il valore della carnalità, della realtà fisica, in un mondo che stava perdendo, secondo Pasolini, proprio il senso del reale a vantaggio dell'artificialità dei beni di consumo. L'esaltazione del sesso si accompagnava a quella della vitalità popolare, della gioia e della volontà di vivere, anche nei sensi, di un mondo perduto.

Ma in effetti, nonostante Pasolini insistesse nel parlare di film realizzati sull'onda di un'inedita "gioia", nel *Decameron*, come nei due film successivi, si insinuano delle tonalità contraddittorie rispetto agli assunti programmatici della *Trilogia*. Pensiamo per esempio all'episodio di Gemmata dove un uomo semplice, compar Pietro, un modesto mercante, viene ingannato da un chierico, don Gianni, che sfrutta la sua ingenuità per ingannarlo e possedere la sua giovane moglie, Gemmata, sotto i suoi stessi occhi, aggiugendo la beffa al danno. In realtà non è una storia dove assistiamo al trionfo del popolo ma a quello di un borghese su un povero.

Ancora più significativa, in questo senso, la storia di Lisabetta (che nel libro di Boccaccio era ambientata a Messina), una delle più belle del film. L'amore di una ragazza di famiglia ricca per Lorenzo, un giovane di umile estrazione che lavora come manovale per i suoi fratelli, viene ferocemente troncato da questi ultimi dopo che l'hanno casualmente scoperto: attirano Lorenzo in una loro proprietà nelle campagne intorno a Napoli e qui lo uccidono, per poi dare a intendere, senza neanche preoccuparsi troppo della propria impunità, evidentemente già assicurata dal loro censo, che egli se ne sia andato di sua volontà. Lisabetta si tormenta per la scomparsa dell'amato Lorenzo che le appare una notte, come uno spettro, per rivelarle il luogo dove giace il suo corpo. Allora la ragazza decide di recarvisi con una domestica e, una volta trovato il cadavere, gli recide la testa per poi seppellirla in un vaso di fiori, così tenerla sempre accanto a sé. Fra le storie di Boccaccio, Pasolini ha scelto quindi una delle più tragiche, dominata dalla sopraffazione delle classi più umili da parte dei più abbienti.

Il fascino particolare della storia risiede, oltre che nella sua disperata tragicità, anche nelle dinamiche di reticenza e di sottomissione che risultano determinanti, configurandosi come lineamenti di un'epoca. La reticenza omertosa contraddistingue il comportamento dei tre fratelli che quando scoprono la relazione sentimentale e sessuale della sorella con un loro ragazzo di fatica, non le rivolgono nessun rimprovero, neanche una parola, non la interrogano neanche ma fanno finta di nulla. Escogitano immediatamente un piano per eliminarlo e anch'esso viene attuato con reticenza perché Lorenzo, dopo un'in-

tera giornata trascorsa fra passatempi e allegre libagioni, viene intrappolato e assassinato con l'inganno. Pasolini non ci mostra il momento della morte del ragazzo, diversamente da quanto aveva fatto in altri film, dove le sequenze ferali assumevano tutta la loro tragicità nell'essere mostrate mentre si svolgevano davanti alla mdp (come nel caso di Accattone, inquadrato mentre proferisce le sue ultime parole, o il giovane Ettore agonizzante in *Mamma Roma* e anche Cristo nel *Vangelo secondo Matteo*, per citarne soltanto tre).

In questa storia del *Decameron*, invece, le ultime immagini di Lorenzo vivo lo mostrano in primo piano, illuminato dalla luce della vegetazione, mentre guarda inquieto i suoi futuri assassini che gli chiedono di correre da una parte della proprietà, dove sanno che non esiste via d'uscita. Li guarda anche con diffidenza, con sospetto ma anziché fuggire nella direzione opposta, decide ugualmente di obbedire e corre dove loro gli hanno indicato. Come se non avesse altra scelta. La sua assenza di ribellione si spiega sicuramente con l'umile assuefazione ad obbedire ma mantiene ugualmente un certo mistero.

Ecco poi un movimento di macchina inconsueto nel cinema di Pasolini, un carrello che segue il movimento dei personaggi inoltrandosi nella vegetazione. I ragazzi corrono ma non è un'immagine di vita, bensì di morte: infatti l'ultima inquadratura li mostra mentre sguainano i coltelli con cui si apprestano a sopprimerlo. Questo crimine si consuma senza una sola parola di accusa e l'atto finale – l'uccisione di Lorenzo ad opera dei fratelli di Lisabetta – cade in ellissi.

I tre fratelli, pur così cinici, autoritari e crudeli, non parlano, non si svelano e neanche Lisabetta svela loro di avere assistito durante la notte ad un'apparizione dello spettro di Lorenzo che li accusa in modo inequivocabile.

La ragazza non osa ribellarsi contro quella che, evidentemente, ritiene una legge inappellabile: l'arbitrio dei fratelli su di sé anche fino all'estremo, all'omicidio. Addirittura Lisabetta simula con loro uno stato d'animo che non le appartiene per ottenere il loro permesso di uscire di casa e recarsi nelle terre in campagna a cercare il corpo del suo amato.

La decapitazione del cadavere di Lorenzo si compie come un rito funebre e doloroso: la ragazza non maledice i fratelli, non impreca, si limita a rammaricarsi angosciosamente di non potere portare via con sé l'intero corpo del giovane. Al suo silenzio, fa eco quello della donna anziana che la accompagna, anch'essa completamente sottomessa alla legge tacita delle famiglie napoletane (e siciliane) del tempo. L'unica consolazione per Lisabetta sarà quindi poter seppellire la testa di Lorenzo in un vaso dove coltivare una pianta di fiori d'arancio.

La storia esce dal tema della felice liberazione della carne nel mondo popolare di epoca antica: i poveri come Lorenzo, vivevano senza diritti, neanche

quelli più elementari, in totale balia dei signori come i tre fratelli che avevano facoltà di compiere qualsiasi atrocità nei loro confronti. E neanche le vittime indirette di questa situazione, come Lisabetta, potevano osare anche soltanto pensare la minima rivolta contro queste ingiustizie.

Se è probabile che Pasolini avesse scelto questa storia, oltre che per la sua bellezza poetica, anche per evocare i risvolti più iniqui e orrendi di un passato che non voleva certo idealizzare aprioristicamente e quindi gli orrori delle discriminazioni sociali dell'epoca di Boccaccio, al tempo stesso però, non sembra ingiustificato leggere nella luce funebre di questa narrazione anche un senso più occulto e profondo.

Mentre decide di abbandonare il presente per il passato e di esaltare polemicamente quest'ultimo contro l'età contemporanea, Pasolini non può comunque dimenticare il tempo in cui vive, con la sua degradazione. Nell'*Abiura dalla Trilogia della vita*, scritta nel giugno 1975, giungerà addirittura a sostenere che se il mondo popolare è così degenerato, ciò significa che le premesse covavano anche prima e che quindi la degradazione del presente trascina con sé anche il passato, che egli non può più neanche idealizzare.

In questa storia (e in altre), sembra di intravedere già la tinta di tale sentimento: l'impossibilità di credere pienamente nella felicità del passato, perché, mentre girava il film e stava ricorrendo agli illusionismi del cinema per ridare vita a dei fantasmi, il presente assediava Pasolini e non poteva essere dimenticato, tanto che si insinuava comunque nelle pieghe del film, diffondendo la dolorosa disillusione, l'acre senso di abbruttimento e di ingiustizia, l'ignominia del tradimento: non a caso la storia di Lisabetta racconta anche un doppio tradimento, dei fratelli contro Lorenzo e contro la sorella.

Il Fiore delle Mille e una notte: fiaba "anticristiana" in un'Arabia immaginaria

Un'altra tonalità ricorrente nel *Decameron*, dall'episodio di Ciappelletto a quello di Tingoccio e Meuccio, è quella mortuaria: la morte aleggia e non soltanto, entra e interviene brutalmente in questa seduta spiritica intesa a far rivivere un mondo popolare estinto. Nel momento stesso in cui Pasolini tenta di esaltarne la vitalità, questo rivela anche la sua caducità.

Questo è ancora più evidente nel secondo film della *Trilogia*, *I racconti di Canterbury*, a cominciare dalla scelta di filmare una realtà paesaggistica che non è quella solare mediterranea ma si apre sui teatri freddi, cupi e spesso claustrofobici del Regno Unito, espressione della borghesia anglosassone. Questo si traduce nel film in una corporalità infelice, coatta, a tratti squallida

(si pensi alla prima storia, dove il decrepito mercante Gennaio sposa la giovane Maggio). Il sesso è spesso associato a forme grevi di corporalità (come i peti) e nella storia del cursore viene rappresentato il viaggio all'inferno di un frate corrotto e avido, un inferno che ricorda i dipinti di Brueghel e dove appaiono fuggevolmente anche immagini scabrose, di una corporalità estremamente cruda, come l'inquadratura di un demone che sodomizza un uomo anziano. È un'immagine quasi subliminale ma che potrebbe essere accostata alle sevizie del finale di *Salò*. Oppure si pensi alla famosa inquadratura di Satana che defeca frati, in effetti ispirata dalle xilografie anticlericali dell'epoca di Chaucer.

Sappiamo poi che a livello di struttura del film, Pasolini ebbe molte decisioni, più che per qualsiasi altro film precedente. Presentò inizialmente al pubblico, al festival di Berlino, una versione più lunga di oltre 20 minuti, poi per la giuria, in fretta e furia tagliò l'intera cornice dei pellegrini che raccontano le storie e interagiscono l'uno con l'altro, quindi rimase soltanto la parte di Chaucer, interpretato dallo stesso Pasolini, che nella solitudine del suo studio ricorda le storie che ha udito. Spesso si crea un contrasto, una contraddizione stridente, anche visiva, fra il sorriso di Pasolini-Chaucer che dovrebbe esprimere serenità e gioia e le immagini dove invece vive una triste carnalità.

È invece veramente liberatorio l'ultimo film, *Il fiore delle Mille e una notte*, nonostante anche in esso aleggi una tonalità mortuaria. È significativo che sia l'unico film dove Pasolini si allontana dalla cultura dal cristianesimo, per addentrarsi in una dimensione culturale che non gli appartiene e che peraltro reinventa liberamente. Sappiamo dalle sue dichiarazioni che la fascinazione per le fiabe delle *Mille e una notte* aveva origini antiche: aveva scoperto un'edizione ridotta delle novelle arabe sulle bancarelle del Portico della morte quando era ragazzo, studente a Bologna. Naturalmente per il film adotterà un'edizione filologicamente corretta, curata da Francesco Gabrielli per Einaudi e su cui lavorerà all'adattamento con Dacia Maraini. Soppressa la cornice di Shahrazād (che racconta una storia dopo l'altra al sultano per differire la propria morte e sperare di salvarsi), il film diviene la storia di due amanti che si inseguono lungo l' inanellarsi di narrazioni diverse. Il ragazzo è Nur ed-Din, che si ribella al padre in un prologo che poi Pasolini decise di tagliare. Nur ed-Din incontra Zumurrud, una ragazza, una schiava, in realtà assai più emancipata e sapiente, già sperimentata della vita, che possiamo considerare una sorta di di androgino e che lo inizia alla sessualità.

È la ragazza a iniziare il ragazzo al sesso ma, a causa dell'inesperienza dell'ingenuità di Nur ed-Din, viene divisa da lui da Barsüm, emissario del vecchio mercante Rashíd, e da questo episodio inizia una serie di vicissitudini, dove la dimensione onirica è compenetrata nella realtà.

Il “piacere di raccontare” cui Pasolini accennava spesso, per la *Trilogia*, opera soprattutto nel *Fiore* proprio perché il sogno non è una dimensione separata dal reale ma esse si compenetrano di continuo. Possiamo intravedere in questo l’approdo di alcune premesse già racchiuse in un’opera giovanile come *Il re dei dei giapponesi*, uno dei primi tentativi incompiuti di narrativa, oppure nel coevo *Operetta marina*, che rientravano entrambi nel progetto dei *Frammenti per un Romanzo del Mare* (1947-1951) mai finito.

Negli anni ‘70 questa vena si accentua e si precisa (pensiamo anche a *Petrolio*), probabilmente perché il gusto di una affabulazione illimitata costituisce una forma espressiva da contrapporre al presente: raccontare storia diventa un modo per per negare il presente. Ma nel *Fiore delle Mille e una notte* agisce qualcosa di diverso: finalmente si libera l’utopia di una omosessualità libera, di una sessualità non pregiudicata perché siamo in un mondo arabo, in realtà un mondo arabo infedele a quello della realtà storica ma ricreato.

Nel *fiore delle Mille e una notte*, echi funesti si si insinuano soprattutto nelle storie incentrate sul fantasma della dannazione, una sorta di dittico di due vicende speculari i cui protagonisti sono Yunàn e Shazhanmàn. Il primo è un principe che intraprende un viaggio per mare, configuratosi come un vertiginoso e terribile viaggio iniziatico. Nell’incoscienza di un sonno da sonnambulo diventerà l’omicida di un ragazzo con cui ha un felice rapporto omoerotico. Questa storia può essere considerata una sorta di variante dell’*E-dipo re*: un giovane che non sa quale sia la sua verità oscura e la storia che lo attende, cerca di evitare un destino tragico e invece, proprio nel tentativo di evitarlo, lo adempie. Analogamente, Yùnan diviene responsabile della morte di una ragazza prigioniera di un *démone*, che egli ha incontrato dopo un viaggio iniziatico nel deserto. I due giovani, segnati dalle tragedie che hanno vissuto, decidono di diventare monaci per espiare il male di cui si sentono responsabili. Come monaci, contribuiranno al felice esito della storia di Dunya e Tagi, una vicenda a sua volta speculare a quella principale di Zumurrud e Nur ed-Din.

La storia dell’anziano mercante Rashid che cerca di comprare Zumurrud, perché ne concupisce le grazie, racchiude degli elementi che Pasolini dissimula. Rashid è il primo responsabile della divisione dei due amanti e il primo ostacolo che si frappone contro la loro felicità. Nella fiaba originaria, Rashid è un cristiano che si finge musulmano e incarna il male assoluto. Pasolini cela questo elemento nel film e trasforma il fratello del mercante, Barsùm, l’uomo dagli occhi azzurri di cui non ci si deve fidare, anch’egli cristiano, in un suo emissario, ma gli lascia l’identità di cristiano, che viene menzionata nel film proprio dall’eroina Zumurrud (così da rendere evidente che lei, invece, non lo è). Se il rapporto di consanguineità si perde nel film, la connotazione negativa dell’identità cristiana, invece, assume un certo rilievo quando Barsùm

viene riconosciuto da Zumurrud, divenuta re di una città dopo avere assunto sembianze maschili. Quale forma di esecuzione capitale, Zumurrud fa crocifiggere Barsùm e questa costituisce una significativa innovazione rispetto alla fiaba. Il cristianesimo viene identificato al male, al nemico, all'avversario ed è all'interno di tale "dannazione" della religione cristiana che Pasolini ha potuto per la prima e unica volta nella sua filmografia, raccontare un'utopia che si conclude felicemente: infatti *Il fiore delle Mille e una notte* è l'unico dei tre film della *Trilogia* dove la sessualità venga vissuta in una piena e felice liberazione della carne, l'unico dove il finale sia veramente felice. L'unico dove la dimensione del sogno si fonda a quella della realtà, liberandosi delle ombre di cupa e alienante massificazione del presente.

Rosa Giulio

TRA NARRATIVA E CINEMA: IL MESSAGGIO PAOLINO DI PIER PAOLO

Riassunto: *San Paolo* è opera di singolare fattura, a mezza strada tra narrativa e cinema, tra la parabola storica, che allude al presente discorrendo del passato, e la cronaca attuale, che allude a episodi e a figure del passato, immergendoli nel caldo flusso di fatti accaduti nel presente. Dell'opera si analizza non solo l'idea di poetica e la struttura compositiva, ma anche le trasposizioni e le analogie evidenziate dall'autore, per sottolineare l'attualità del messaggio paolino. Pasolini riteneva che il film avrebbe rivelato i caratteri antitetici di "attualità" e "santità": il mondo della storia – che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire il mistero, nell'astrattezza, nel puro interrogativo – e il mondo del divino che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante. Il film avrebbe dovuto strutturarsi, quasi come una «tragedia episodica», su un insieme di sequenze significative e determinanti della vita del Santo.

Parole chiave: San Paolo, Narrativa, Cinema, Attualità, Santità.

Abstract: *San Paolo* is a work of singular workmanship, halfway between narrative and cinema, between the historical parable, which alludes to the present by talking about the past, and the current chronicle, which alludes to episodes and figures of the past, immersing them in the warm flow of events that have occurred in the present. The work analyzes not only the idea of poetics and the compositional structure, but also the transpositions and analogies highlighted by the author, to underline the relevance of the Pauline message. Pasolini believed that the film would reveal the antithetical characteristics of "timeliness" and "holiness": the world of history – which tends, in its excess of presence and urgency, to escape the mystery, in abstractness, in pure questioning – and the world of the divine which, in its religious abstractness, on the contrary, descends among men, becomes concrete and operative. The film should have been structured, almost like an «episodic tragedy», on a set of significant and decisive sequences in the life of the Saint.

Keywords: Saint Paul, Narrative, Cinema, Current Affairs, Holiness.

Nel clima storico-politico – il decennio Settanta del Novecento –, in cui maturarono le riflessioni sul Potere, che inevitabilmente si estendevano all'altro fenomeno, ad esso collegato, la Violenza, inquieto, intemperante, incalzante, Pasolini le esprime in molti interventi sulla stampa, ma, con maturità di arte e di pensiero, soprattutto nel *San Paolo*, che, pur essendo un lavoro del 1968, venne ripreso nel 1974, l'anno precedente la sua tragica morte.

La presenza dell'apostolo era particolarmente ossessiva nelle sue opere: nel rifacimento di alcune poesie inserite in *La nuova gioventù*, come nella *Dansa di Narcís* e nella *Pastorela di Narcís*, frequente è il richiamo alla figura del Santo¹. Nella seconda forma della *Dansa di Narcís* (1974), tradotta in italiano – si ricorda, intanto, che nella prima, composta negli anni Quaranta, non si fa cenno all'apostolo –, a un certo punto il poeta esclama: «Oh dolore, proprio dentro, nel fondo più mio del mio cuore, di sapere che San Paolo è stato la grande disgrazia di questo piccolo mondo. / Liberarsi vuol dire liberarsi dal suo abbraccio: ma ah! con esso spariscono anche le preghiere dei ragazzi ...»²; e, nella seconda versione della *Pastorela di Narcís*, con apparente contraddizione scandisce:

Credo nella Chiesa e nei ragazzi di quattordici anni che si masturbano ridendo
sul greto del Tagliamento: là dove nei suoi viaggi non è mai arrivato San Paolo.
Non credo nella Chiesa e nei ragazzi di quattordici anni che se sono manovali
sembrano studenti, e il contrario: sono cattivi e seri come vuole San Paolo³.

La poesia più significativa è *Tarso, da lontano*, composta dal poeta in Capadocia, quando vi si recò per il film *Medea* (1969): nell'oscurità della sera, riconosce, di lontano, Tarso, la città natale di San Paolo e gli sembra che

furono aboliti
questi eterni due millenni. Il punto in cui Paolo
era lì e il punto in cui Noi arrivammo furono contigui
[...] insomma
ho Ri-trovato il luogo, Ri-vedo le azioni, Ri-ascolto le parole⁴.

Subito dopo l'identificazione con l'apostolo, in cui probabilmente accomuna anche il fratello Guido (attraverso l'iniziale lettera maiuscola del *Noi*), quasi

¹ Cfr. P. P. PASOLINI, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino 1975.

² PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, II, p. 471.

³ Ivi, p. 472.

⁴ Ivi, p. 241.

a presagire che non dissimile dal destino fraterno sarà anche il suo, riprende la prima persona al singolare (*Ri-vedo*) per sottolineare il rapporto profondo, l'immedesimazione totale di lui in San Paolo: un'inquietante simbiosi che si rivelerà una tragica premonizione.

San Paolo è opera di singolare fattura, a mezza strada tra narrativa e film, tra la parabola storica, che allude al presente scorrendo del passato, e la cronaca attuale, che allude a episodi e a figure del passato, immergendoli nel caldo flusso di fatti accaduti nel presente. È, infatti, l'abbozzo della sceneggiatura di un film (sotto forma di appunti per un direttore di produzione), al quale lo scrittore aveva lavorato intensamente già nel 1968⁵. Dello stesso periodo è anche il suo *Progetto per un film su San Paolo* che illustra chiaramente l'idea poetica, la tematica e la composizione del film e che indica le trasposizioni e le analogie che l'autore intendeva evidenziarvi, per sottolineare l'attualità della vicenda di San Paolo. Le due opere dunque si presentano inscindibili, legate dallo stesso messaggio.

Nel 1974 sembrò finalmente giunto il momento della realizzazione. Pasolini apportò all'abbozzo di sceneggiatura delle modifiche, dettate, dopo sei anni, da scelte storiche e ambientali diverse, che però non ne variano l'essenza e la struttura. Il preventivo di spesa risultò troppo alto per un soggetto «così rischioso», per cui l'autore rinunciò all'idea del film e cominciò a progettarne, dopo una nuova sistemazione, la pubblicazione come opera letteraria. Anche questo progetto non si realizzò: *San Paolo* si presenta ora così come era stato dattiloscritto originariamente e con i ritocchi fatti dallo scrittore nel 1974. Le correzioni sulla precedente stesura sono a penna, le sostituzioni e gli ampliamenti soltanto abbozzati. Nella prima stesura Pasolini traspone l'intera vicenda di San Paolo nei nostri giorni e tutto questo ha lo scopo preciso di

dare cinematograficamente nel modo più diretto e violento l'impressione e la convinzione della sua attualità. Per dire insomma esplicitamente, e senza neanche costringerlo a pensare, allo spettatore che «San Paolo è qui, oggi, tra noi» e che lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia⁶.

È per questo che le antiche capitali del potere e della cultura vengono sostituite con gli odierni centri: New York, Parigi, Roma, Monaco, Marsiglia. L'antica Gerusalemme, ad esempio, viene sostituita con la Parigi degli anni

⁵ Cfr. PASOLINI, *San Paolo*, Einaudi, Torino 1977.

⁶ Ivi, p. 5.

1938-44. Nella revisione, invece, Pasolini muta Parigi, «sacrario del conformismo illuminato e intelligente», con Roma, che nella prima stesura si identificava con l'antica Atene, città dalla grande tradizione storica, ma non religiosa. Così, mutando le città, mutano gli edifici: il palazzo del Gran Sacerdote si identifica con il Vaticano.

Anche la narrazione subisce la revisione dei cambiamenti: vi sono scene nuove che sostituiscono altre (segnate con parentesi quadre), o si inseriscono nella vecchia struttura e tendono ad approfondire la figura di San Paolo: la sua infanzia, il rapporto con il padre, l'adolescenza, o presentano nuovi personaggi: Satana, i Diavoli, un diabolico Mandante. Il film avrebbe dovuto strutturarsi, quasi come una «tragedia episodica», su un insieme di sequenze significative e determinanti della vita del Santo: la morte di Stefano, la conversione di Paolo, la predicazione e il suo martirio.

Obiettivo principale dell'autore è rappresentare fedelmente l'apostolato ecumenico del Santo nel conformismo contemporaneo, tipico dell'attuale civiltà borghese, «sia nel suo aspetto ipocriticamente e convenzionalmente religioso (analogo a quello dei Giudei), sia nel suo aspetto laico liberale e materialista (analogo a quello dei Gentili)»⁷. San Paolo nella realtà storico-sociale «ha demolito rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società, fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo»⁸.

Oggi non è più Roma «il centro del mondo moderno-la capitale del colonialismo e dell'imperialismo moderno-la sede del potere moderno sul resto della terra», ma New York con Washington, la cui società si basa sugli stessi elementi che diedero potenza all'antica Roma. Ed è per evidenziare l'attualità di questi problemi che Pasolini tende a far sì che le cose, i personaggi, gli ambienti si esprimano direttamente in modo nuovo: le domande che gli evangelizzati pongono al Santo o le critiche degli intellettuali borghesi sono circostanziate, problematiche, politiche, formulate con un linguaggio tipico dei nostri giorni:

C'è qualcosa che non va dentro di lui: qualcosa di orribile. Ammazza lui stesso i prigionieri, quand'era nazista. Cose così non si cancellano più da una vita, ne sono una componente. E, infatti, continua a essere fanatico. Il suo moralismo è atroce [...]»⁹.

⁷ Ivi, p. 6.

⁸ Ivi, pp. 6-7.

⁹ Ivi, p. 93.

Le parole di San Paolo, invece, sono esclusivamente religiose e formulate con linguaggio universale ed eterno, ma inattuale (in senso stretto): «Ogni asprezza e animosità, collera, clamore e oltraggio sia rimesso da voi, con ogni genere di malignità. Al contrario, siate benevoli tra di voi, misericordiosi, condonandovi a vicenda come Iddio vi ha condonato attraverso Cristo»¹⁰. Pasolini riteneva che il film avrebbe rivelato «attraverso questo processo la sua profonda tematica: che è contrapposizione di “attualità” e “santità” – il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire quel mistero, nell’astrattezza, nel puro interrogativo – e il mondo del divino che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante»¹¹. San Paolo, protagonista e unico personaggio di rilievo, acquista corposità, grazie alle fuggevoli, ma intense descrizioni (di carattere psicologico soprattutto): fariseo, inserito nella sua società per lunga tradizione familiare, si trova a Parigi, quando, indurito dal fanatismo, assiste alla fucilazione di Stefano, un giovane impegnato in un’azione partigiana:

Nella faccia di Paolo si legge qualcosa di peggio che la cattiveria: si legge la viltà, la ferocia, la decisione a essere abietto, l’ipocrisia che fa sì che tutto questo avvenga in nome della Legge, o della Tradizione – o di Dio. Tutto ciò non può non rendere quella faccia anche disperata¹².

L’esecuzione di Stefano, «martire adolescente», non può non fare emergere tra i ricordi di Pier Paolo quella del fratello Guido: anche la morte di Stefano avviene, infatti, non solo per fucilazione, ma con il colpo finale sparato alla nuca. Nella macabra visione affiora «la carne macellata» di «quel cadavere di bambino»¹³. Paolo, distintosi nella «caccia al fedele», viene mandato in Spagna per operare arresti in nome della Legge in cui crede. Durante il viaggio però ha una «folgorazione» e rimane temporaneamente cieco, ma viene illuminato dalla luce divina. Comincia così la sua predicazione con tribolazioni, sofferenze e prodigi, mentre ha inizio la caccia all’uomo da parte degli amici di un tempo; lo abbandonano anche i nuovi seguaci: Giovanni, detto Marco, si allontana; Luca trama alle sue spalle. Quando, infatti, chiedono a Marco: «Tu dunque hai lasciato Paolo, perché egli predicava anche ai gentili, ai non eletti, la parola di Cristo?» – la risposta è: «Sì, è per questo! Ciò che fa Paolo è scandalo»¹⁴.

¹⁰ Ivi, p. 104.

¹¹ Ivi, p. 7.

¹² Ivi, p. 21.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, p. 51.

Anche nel concetto di «scandalo», nel sentirsi estraneo in una terra ostile, si consuma la metamorfosi visionaria San Paolo-Pier Paolo, Pier Paolo-San Paolo, che preannuncia la morte del poeta. Proprio in una scena del *San Paolo* sembra che Pasolini abbia presagito la sua fine: è una brutale violenza, simile, in maniera impressionante, a quella da lui subita. San Paolo tiene un discorso nella periferia di Roma; intorno a lui è un «capannello di gente»: gli ascoltatori sono usciti «da quei caseggiati incolori, scrostati e immensi, che dentellano l'orizzonte. Qui c'è un ciglio d'erba tistica; un ponte; un immondezzaio; uno sterro desolato». Mentre l'apostolo parla, arriva un gruppo di teppisti che con un'azione «rapida, come nei sogni» lo assale; «tutto accade fulmineamente»: il «pestaggio» di Paolo, «un pestaggio freddo e macabro, da cui è dissociato ogni sentimento umano»; «il suo corpo è inerte» e il suo volto è «una maschera di sangue: grumi di sangue e polvere: insopportabile alla vista e irriconoscibile»¹⁵.

Un'aggressione immaginata quella di Pier Paolo, che si riferisce al suo alter-ego, a San Paolo, con cui più volte si è identificato, ma che non può non ricordare quanto realmente avvenne la notte del 2 novembre 1975, quando il poeta subì la mortale aggressione: dalla «visione» di una violenza, dunque, alla sua premonizione. Il paesaggio della periferia romana, in cui predica San Paolo, viene ripreso in *Petrolio*, quando Carmelo è accompagnato in un luogo vicino al mare: anche qui «steccate e baracchette di canne», la presenza di un «lurido canale» e di un «enorme immondezzaio dalla immondizia disseccata» sottolineano lo squallore del luogo, diffondono sensazioni di putridume e disfaccimento¹⁶. Tutto come in quella notte, a Ostia, a non molta distanza dal mare: lo «sterro desolato», dove avviene il «pestaggio» di San Paolo, è forse quello stesso «sterrato deserto», circondato da casupole abusive e baracche, che fu il macabro scenario del delitto¹⁷. Pasolini fu ucciso così; proprio come aveva immaginato il pestaggio del Santo.

L'invenzione poetica anticipa la realtà, la letteratura costruisce eventi simbolici che il destino svelerà con accadimenti reali, racconta storie di violenza che poi diventano violenze della storia. Vi è nella morte di San Paolo e di Pier Paolo un'altra circostanza sconvolgente, un'inquietante coincidenza. Se il protagonista dell'opera di Pasolini muore con due colpi di fucile in un alberghetto di New York, il San Paolo storico fu ucciso per decapitazione sulla Via Ostiense, a pochi chilometri da Roma: il punto di riferimento della morte del Santo e del Poeta è, dunque, Ostia; e, a parte il comune spazio sacrificale,

¹⁵ Ivi, pp. 79-82 (*passim*).

¹⁶ PASOLINI, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 301.

¹⁷ Cfr. l'articolo di U. MUNZI sul «Corriere della sera» del 3 novembre 1975 (*Pasolini ammazzato a Ostia*), ora in *Omicidio nella persona di Pasolini Pier Paolo*, Kaos, Milano 1992.

“ostia” significa anche “vittima” consacrata. Impressionante, infine, è anche l’identica età in cui con analoga violenza perdettero la vita: il Santo aveva circa cinquantquattro anni, il poeta cinquantatrè¹⁸.

Nella sceneggiatura del *San Paolo* è comunque a New York che l’attuale violenza e la violenta attualità hanno il sopravvento nella trasposizione dei contenuti operata dall’autore; la corruzione dell’antico mondo pagano, insieme con l’inquietudine, dovuta al confuso presentimento della fine di quel mondo, è soffocata da una nuova, immane, corruzione, dalla disperazione che si avverte nell’era atomica, fatta di nevrosi, droga, contestazione radicale. L’antica società schiavistica della grande Roma è adombrata dal razzismo e dalla condizione dei negri; il mondo della ricchezza e della potenza viene contrapposto all’angoscia, alla volontà di morire, alla lotta disperata degli emarginati che il Santo si trova a evangelizzare.

San Paolo è trucidato in mezzo alla confusione della metropoli con i suoi grattacieli, con il suo vertiginoso traffico, dove la folla passa senza fermarsi, continua la sua via davanti allo spettacolo di morte, indifferente e frenetica. La parola di Dio è risuonata, ma quanti l’hanno ascoltata? Ed è in questi momenti che il rovello interiore dell’autore si manifesta più prepotentemente e con tanta inquietudine; la coscienza di essere solo in questa enorme folla diviene angosciante:

Nessun deserto sarà mai più deserto di una casa, di una piazza, di una strada dove si vive millenovecentosettanta anni dopo Cristo. Qui è la solitudine. Gomito a gomito col vicino, vestito nei tuoi stessi grandi magazzini, cliente dei tuoi stessi negozi, lettore dei tuoi stessi giornali, spettatore della tua stessa televisione, è il silenzio. Non c’è altra metafora del deserto che la vita quotidiana¹⁹.

Mentre alcuni romanzi degli anni Settanta del Novecento sono ambientati in epoche lontanissime nel tempo per dare uno spessore metaforico al mondo contemporaneo, ricostruendone una dimensione speculare in chiave allegorica, l’opera pasoliniana ribalta questa impostazione, perché colloca nella situazione attuale l’antica vicenda dell’apostolo e le conferisce un valore simbolico di portata universale. Nel *San Paolo* le storie di violenza si fondono in modo nuovo e originalissimo con le violenze della storia.

¹⁸ Cfr. G. ZIGAINA, *Hostia*, Marsilio, Venezia 1995; ID., *Pasolini e la morte*, ivi, 2005; D. BELLEZZA, *Il poeta assassinato*, ivi, 1996; I. QUIRINO, *Pasolini sulla strada di Tarso*, Marco, Cosenza 1999.

¹⁹ PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 35.

Fabio Benincasa

LA BIBLIOGRAFIA DI SALÒ.
EROS, ARTE E POTERE NELL'ULTIMO PASOLINI

Riassunto: Pier Paolo Pasolini, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta constata lucidamente una crisi della modernità indotta dalla modernità stessa. Il capitalismo tecnologico tende a distruggere le culture fondate sulla ciclicità e su un rapporto primario con la natura. La sconfitta della "civiltà contadina" ad opera della tecnocrazia capitalistica segna un depauperamento della condizione umana in favore di una nozione di progresso centrata su aggressività e consumismo. Anche elementi di apparente liberazione come la rivoluzione sessuale, essendo mercificati, non si traducono in un reale superamento dei valori tradizionali, ma in riduzione del corpo a materia di possesso. Pasolini considera le avanguardie storiche coinvolte non nella riscoperta delle pulsioni naturali ma piuttosto nell'esaltazione dell'aggressività e dell'individualismo anarcoide. Questa posizione di Pasolini diventa importante per indagare i motivi che lo spinsero a premettere al film *Salò* (1975) una bibliografia che mette insieme nomi dell'avanguardia storica come Pierre Klossowski e Maurice Blanchot, intellettuali militanti come Roland Barthes e Philippe Sollers, e un simbolo della sinistra francese come Simone de Beauvoir. Che cos'è dunque questa strana "bibliografia essenziale"? Un tributo a chi si è occupato di Sade? Una traccia programmatica nella costruzione di un film-saggio? O una polemica, al limite della parodia, contro coloro che, cercando una liberazione del desiderio da qualsiasi vincolo mitico hanno paradossalmente finito per nutrire il nichilismo anarcoide del tecnofascismo?

Parole chiave: Pier Paolo Pasolini, Poststrutturalismo, Avanguardia, Filosofia.

Abstract: Pier Paolo Pasolini, between the end of the Sixties and the beginning of the Seventies, noted a crisis of modernity induced by modernity itself. Technological capitalism tends to destroy cultures based on cyclicity and on a primary relationship with nature. The defeat of "rural civilization" by capitalist technocracy represents a destitution of the human condition in favor of a notion of progress centered on aggression and consumerism. Even elements of apparent liberation such as the sexual revolution, being commodified, do not translate into a real challenging of traditional values, rather into a reduction of the body to a matter of possession.

Pasolini considers the historical avant-gardes involved not in the rediscovery of natural impulses but rather in the exaltation of aggression and anarchoid individualism. Pasolini's position becomes important to investigate the reasons leading him to introduce his film *Salò* (1975) with a bibliography gathering names of avant-garde members such as Pierre Klossowski and Maurice Blanchot, militant intellectuals such as Roland Barthes and Philippe Sollers, and a symbol of the French leftism such as Simone de Beauvoir. Therefore, what is this strange "essential bibliography"? A tribute to those who studied Sade? A programmatic track in the construction of an essay film? Or a polemic, bordering on parody, against those who, seeking a liberation of desire from any mythical constraint, paradoxically ended up feeding the anarchic nihilism of techno-fascism?

Keywords: Pier Paolo Pasolini, Post-structuralism, Avant-garde, Philosophy.

Pier Paolo Pasolini, nella fase finale della sua vita, arriva lucidamente a constatare una crisi della modernità indotta dalla modernità stessa. Il capitalismo tecnologico tende a distruggere le culture non fondate su una temporalità storica progressiva, ma sulla ciclicità e su un rapporto primario con la natura. Anche elementi apparentemente liberatori come la rivoluzione sessuale, essendo mercificati, non si traducono in un reale trascendimento dei valori tradizionali, ma in riduzione del corpo a materia di possesso.¹

Se il suo dittico sulla tragedia greca aveva costituito un'occasione per raffrontare una cultura basata sul mito, atemporale, ciclica a una basata sulla linearità progressiva storica che lui stesso condivideva in quanto marxista,² gli anni Settanta rendono questa dialettica tesa e problematica. Pasolini cioè non crede più in una possibile integrazione di storia e mito ma vede i due termini come eternamente conflittuali.

Il supposto arcaismo pasoliniano va interpretato in questa chiave. Il regista friulano si pone in parallelo con tendenze dell'antropologia a lui contemporanea ma anche col pensiero filosofico che va da Heidegger a Foucault a Deleuze e Guattari, per cui le società tradizionali, privilegiando un rapporto diretto con la temporalità naturale, riuscivano anche a mantenere e un contatto diretto col proprio desiderio, con la follia, con l'essere stesso.

La sconfitta di queste culture ad opera della tecnocrazia capitalistica segna un depauperamento della condizione umana stessa, a favore di una nozione di progresso centrata su aggressività e consumismo. Distinguendosi in questo

¹ P.P. PASOLINI, *Libertà e sesso secondo Pasolini* in *Per il cinema*, Mondadori, Milano 2001, pp. 1567-72.

² M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 71-72 e 97-103.

anche dai post-strutturalisti, Pasolini vedeva nelle avanguardie storiche non la riscoperta delle pulsioni naturali, ma il primato aggressivo della licenza e dell'individualismo anarcoide. Di qui probabilmente la sua diffidenza per i movimenti successivi al '68 di cui lo scrittore sottolineerà sempre l'eccessiva vicinanza alla nozione di potere. Per questo l'ultimo percorso pasoliniano sembra prendere due strade opposte e inconciliabili, tanto differenti che lo stesso autore non riuscirà a vederle come compatibili, al momento della famosa abiura della Trilogia della vita.³

Da un lato abbiamo un Pasolini radicalmente negativo che sposa in maniera provocatoria un nichilismo quasi apocalittico in film come *Porcile* e *Salò*. Dall'altro l'estremo tentativo lirico di fiducia nel sottoproletariato e nel Terzo Mondo che permea la Trilogia della vita. Nel momento in cui Pasolini rinuncia a determinare un possibile legame tra gli albori di una civiltà urbana e mercantile, il Medioevo della trilogia, e l'antico sentimento della natura e del Mito, la posizione del poeta nei confronti della modernità si associa a quella letteratura del negativo di inizio secolo che in vario modo aveva permeato gli scritti di Kafka, Svevo, Céline, Musil, Joyce o Beckett. Pasolini lega questa negatività fortemente autodistruttiva e pessimistica all'evento centrale del suo secolo: la distruttività del totalitarismo nazifascista.

Questa posizione di Pasolini diventa importante per stabilire i motivi che lo spingono a premettere al film *Salò* una bibliografia che mette insieme nomi dell'avanguardia come Klossowski e Blanchot, semiologi militanti come Barthes e Sollers e un nume tutelare della sinistra francese come de Beauvoir. Che cos'è questa "Bibliografia essenziale"? Un omaggio? Il segnale di una programmaticità nella costruzione saggistica del film? O una polemica portata al limite della parodia su chi, cercando una liberazione del desiderio da qualsiasi vincolo mitico ha in realtà costruito delle basi paradossali che giustificano il nichilismo anarcoide del fascismo?

La bibliografia serve a portare il film fuori da se stesso e a denunciare quella che per Pasolini rimaneva un'opera destinata ad autodistruggersi. Il film è un saggio su Sade e allo stesso tempo un'opera di Pasolini su Sade con l'obiettivo di eliminare il godimento dal testo stesso. Tra i detrattori del film vi fu proprio Barthes che vedeva due errori evidenti nella concezione pasoliniana. Pasolini voleva rendere reale Sade e voleva renderlo figurabile in immagini. Voleva riportare la lettera del testo sadiano all'oggettualità che il segno iconico porta con sé, mentre per Barthes il piacere anche delle noiose e coazioni orgiastiche di de Sade risiedeva nell'elemento barocco della scrittura.

³ P.P. PASOLINI, *Il potere e la morte* in ivi, p. 3015.

Quest'ultima eliminava il codice nella reiterazione dei gesti e degli atti, ma nella sua serialità evocava un piacere della lettura corrispondente per sommi capi al piacere perverso dell'erotismo e del libertinismo.⁴

Ciò che Barthes forse non aveva voluto comprendere era che Pasolini compiva questa rinuncia al piacere del testo in piena consapevolezza, costruendo un'opera che si autodissolveva nel momento del suo consumo. Eros e opera d'arte nel tardo capitalismo condividono la necessità di essere "consumati" come oggetti libidici. Il suo *Salò*, riducendo l'eros a realtà, anche nell'esattezza grafica del cerimoniale, rifiutava al pubblico proprio la possibilità di godere dell'opera e del sesso. L'arte stessa delle avanguardie che con la nozione di desiderio intratteneva un rapporto fortissimo e primario, per Pasolini non aveva prodotto nient'altro che decorazioni per un potere che usava il desiderio per le sue immutabili pratiche di sopraffazione, ancora più pervasive e inquietanti rispetto al controllo della sessualità.

L'ultimo Pasolini cinematografico, a partire da *Porcile*, conduce una riflessione radicale su tre termini, l'eros, l'arte e il potere e le relative pratiche sociali. Se però nella Trilogia della vita si ipotizza un'apertura positiva del sottoproletariato alla vita stessa, attraverso il desiderio e l'arte, in *Salò* troviamo una rigida chiusura verso ogni nozione di rivoluzione ed emancipazione. I termini positivi dei precedenti tre film sono volti dichiaratamente in negativo.⁵ Essendo in primo luogo una narrazione codificata delle origini stesse del desiderio, il mito tende a incardinare il desiderio in un orizzonte di ripetibilità. La ritualità non è soltanto una barriera su cui si infrangono le potenze del desiderio, è anche una modalità positiva di interagire e regolare quella forza stessa. Ciò che Pasolini mostra nel *Decameron* è una coincidenza positiva, dunque affermativa, tra vita e mito, in cui la vita è semplicemente il mito messo in atto.⁶

La condizione dell'eros sperimentata dai personaggi del *Decameron* è storicamente irripetibile: il momento in cui il mito teologico cristiano, sopravvivenza del Medioevo, costruito in maniera sublime da Dante, convive con la volontà tendenzialmente informale di vita delle persone. L'individualità coesiste con le gerarchie celesti di una civiltà incardinata sulla teologia. La storia non è un movimento di emancipazione dell'uomo dalla vita stessa e non prelude all'affermazione dell'individualismo borghese, ma è ancora

⁴ Originariamente pubblicata in «Le Monde», 16 giugno 1976, cfr. L. SCHIFANO, *Salò/Sade. Scritture allo specchio* in «Bianco e Nero», 2, MARZO-APRILE 2002, p. 11.

⁵ Vedi P. RUMBLE, *Allegories and Contamination: Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto UP, Toronto 1996, pp. 34-38.

⁶ S. VILLANI, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Donzelli, Roma 2004, p. 88.

una costruzione narrativa di un soggetto immerso nell'essere e dunque in un orizzonte vitalistico.⁷ Mito e storia in questo momento vivono una sorta di simbiosi irripetibile che poi dall'Umanesimo fino alla modernità si tradurrà in un'irreparabile scissione.⁸ Scissione che Pasolini aveva già sottolineato con un pessimismo che annuncia l'apocalisse di *Salò* nel suo *Porcile*. Nel film l'opposizione tra mito e storia si materializza nei due episodi del film: quello ambientato in un'imprecisata epoca arcaica e quello ambientato nella Germania contemporanea.

Nel primo episodio, infatti, i cannibali che sperimentano un piacere colpevole e tabuizzato dalla società, non sono il "Male" e anche i reggenti della città, pur ritratti col sarcasmo dovuto ai rappresentanti del potere, non sono semplicemente gli attori sociali di un'ipocrisia contrapposta a una giusta ribellione. Comunità e ribellione sono all'interno di una condizione antropologica differente rispetto a quella moderna. La ritualità della punizione consente alla comunità che uccide i cannibali di conservare intatte le energie sviluppatesi da quella connessione con un piacere estremo che essi avevano precedentemente sperimentato.⁹ In questo mondo primitivo è possibile che esista ancora la purezza del pastore Maracchione che non è coinvolto né nella radicalità omicida dei cannibali né nella repressione operata dal potere. L'orizzonte mitico e religioso è in Pasolini una dimensione, se non irrazionale almeno pre-razionale all'interno di una condizione in cui la separazione violenta tra uomo e natura non è così netta e radicale come nell'epoca sua contemporanea.¹⁰

Nell'episodio ambientato nel presente, invece, la frattura tra uomo e sua condizione esistenziale è ormai insanabile e la stessa ribellione è un atto di sterile bestialità, che la società non giudica neanche meritevole di essere punito, nascondendolo. Sul poster del film campeggia infatti un borghese dalla testa di maiale, ripreso da Grosz, che fa il gesto del silenzio. Alla dimensione purificatrice del rito subentra l'eliminazione del piacere dalle pratiche discorsive. La devianza e la perversione vengono semplicemente ricondotte a discorso sulla sessualità come forma di potere, cessando di avere un effetto radicale di sgomento.¹¹

⁷ G. SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo, il capitalismo secondo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 40-41.

⁸ A. BLANDEAU, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio. Two Medieval Texts and Their Translation to Film*, Mc Farland, Jefferson NC 2006, pp. 131-38.

⁹ Sul rapporto con le teorie freudiane vedi, M.A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 176-77.

¹⁰ L. CIAVOLA, *Revolutionary Desire in Italian Cinema*, Troubador, Leicester 2011, pp. 105-12.

¹¹ S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994, p. 109.

D'altra parte se Julian pratica la bestialità con i maiali, gli industriali tedeschi hanno avuto parte nella bestialità nazista e ne sono i diretti persecutori in forma tecnocratica. Se la perversione rappresenta un malinteso approccio alla purezza, la borghesia tecnocratica, reificando il desiderio, comprende solo il dominio sulle cose. La nozione di potere, anche se connessa al desiderio finisce per contrapporvisi frontalmente soffocandone l'apertura infinita verso l'alterità. Rispetto agli industriali tedeschi di *Porcile*, i gerarchi di *Salò* avranno da fare un solo passo in più, includendo anche la cultura tra le loro pratiche di reificazione dei corpi.¹²

Questo è uno dei motivi per cui Pasolini sente il bisogno di aggiungere una bibliografia al paratesto cinematografico di *Salò*. Il film del 1975 infatti è un ibrido in cui al testo vero e proprio si sovrappone una sorta di ipertesto di citazioni e di notazioni saggistiche. Non si può dire che *Salò* sia, secondo una abusata definizione, solo un film-saggio, ma nel continuo rimando delle narrazioni delle meretrici, o nella continua orchestrazione citazionistica dei dialoghi dei quattro gerarchi si manifesta la volontà del regista di non confondere il suo sguardo con quello di de Sade. Più radicalmente, Pasolini vuole produrre un film sadiano su de Sade, portandone alle estreme conseguenze i ragionamenti e mostrandone le affinità con le pratiche del nazifascismo e del post-industriale.

Pasolini mira a smontare le teorie di Barthes che definivano il sadismo secondo le categorie di un estremismo verbale irrealizzabile e non figurabile. Riportare Sade nella Storia e nell'immagine vuol dire renderlo possibile nella società: gli incubi sadiani non solo possono diventare realtà, ma lo sono già diventati in forme simili. Quella paradossale libertà della cultura di vivere tutto attraverso l'immaginazione, anche il vizio, senza poi riportarlo nella vita reale, se non in forme rivoluzionarie positive, è utopistica. La cultura ha fornito schemi di dominio e di potere sulla realtà, sia al nazifascismo sia alla tecnocrazia postindustriale.

La bibliografia di *Salò* suggerisce che l'interpretazione di de Sade di Pasolini deriva da quei testi che riportavano l'opera sadiana nel XX Secolo e, più polemicamente, che la pura speculazione testuale su quelle opere invece di aprire il potenziale liberatorio del desiderio ne ha scatenato forme negative. Se i signori sadiani citano a sproposito San Paolo o Dadà, è anche vero che quei testi sono venuti a loro conoscenza offrendogli spunti ed idee, rivelandosi dunque non innocenti. La cultura è stata reificata e anche la produzione dell'Avanguardia che si illudeva di porsi al di là del consumo culturale è stata

¹² P. SPILA, *Pier Paolo Pasolini*, Gremese, Roma 1999, p. 86.

feticizzata, diventando fiore all'occhiello di quattro mostri intenti a consumare stragi e orge. La coincidenza tra arte e vita postulata dalle avanguardie non aveva portato alla distruzione della borghesia ma al suo trionfo.

Il regista, sul modello dantesco, costruisce una sorta di inferno sadiano in cui la ritualità del potere sostituisce quella religiosa, eliminandone ogni possibile riferimento al Sacro, ribaltandola in una pura prigione geometrica dei corpi. Le architetture razionali di Sade rimandano a quelle del campo di sterminio. Come avrebbe affermato Todorov, mentre le civiltà primitive concepivano il sacrificio, la violenza contemporanea nella forma totalitaria o tecnocratica, concepiva le forme ordinate e terribili del genocidio.¹³

Prendendo in considerazione i testi di Sollers e Barthes presenti in bibliografia, notiamo che i due autori si sono entrambi soffermati sul ruolo della scrittura nel meccanismo espositivo della filosofia sadiana come filosofia del limite estremo concepibile dall'umano. Secondo entrambi gli autori, la filosofia sadiana non sarebbe soltanto un contenuto di uno stile lineare e rigoroso, ma materializzerebbe una scrittura della differenza in cui la testualità diventa esperienza di quel fondo del male umano esperito dai personaggi sadiani. Sia per Sollers che per Barthes, il piacere di Sade si articola sessualmente nella scrittura e in qualche modo alla scrittura si riduce. Smontando ogni codice letterario a favore dell'esperienza differente comunque il testo sadiano, soprattutto per Barthes mira a un piacere essenzialmente testuale e letterario.

La scrittura sadiana si incaricherebbe di negare la Legge in nome dell'infinita potenzialità del linguaggio, allo stesso modo in cui le dinamiche sessuali negano ogni definizione logocentrica di umano, compresa la definizione borghese di cui si occupavano all'epoca i due intellettuali francesi. La conseguenza sul contenuto diretto della filosofia sadiana è inequivocabile: Sade scrittore del limite non può diventare reale. Se la scrittura evoca gli appetiti sessuali, li evoca in un recinto sacro, il sistema sadiano può e deve rimanere nell'immaginazione, senza diventare qualcosa che influenzi la vita reale. Dunque l'esperienza del limite estremo si autodistrugge nel momento stesso in cui viene evocata, rimanendo un fantasma psicoanalitico.¹⁴

Pasolini si pone in maniera fortemente critica rispetto a questa valutazione di de Sade come scrittore: ne denuncia la mancanza di qualità letteraria, identificando la grandezza dello scrittore nella strutturazione e nell'architettura

¹³ T. TODOROV, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 1984.

¹⁴ P. SOLLERS, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Parigi 2007, pp. 48-66 e R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 2001, pp. 25-26.

piuttosto che nella pagina.¹⁵ Più radicalmente, posizionare Sade nella Storia e in particolare nel fascismo repubblicano, vuol dire vedere il fantasma sadiano realizzato nella Storia dal potere e peggio ancora dal potere borghese: una direzione totalmente opposta rispetto a Barthes e Sollers. Quel limite che i due scrittori riconoscono alla differenza e dunque a un'esperienza di ciò che è periferico ed espulso da una natura umana dal potere stesso, viene ricondotto proprio al potere. La sessualità non solo è stata rivendicata narrativamente dal potere come merce per tutti, ma è stata imposta come controllo sui corpi, dunque la scrittura sadiana non è liberatoria, anzi è strumento discorsivo e poliziesco. Ciò che de Sade più temeva, l'immaginazione che si realizza è diventato l'unica realtà: il Male si traveste da Bene e celebra il suo trionfo proprio nella sfera della sessualità, apparentemente perversa e differente, in realtà conformata e quantitativa.

Altri due libri citati sono quelli dei filosofi e letterati francesi Pierre Klossowski e Maurice Blanchot, *Sade, prossimo mio* e *Lautreamont e Sade*. I due scrittori si occupavano di Sade fin dagli anni Trenta, nello stesso periodo di Georges Bataille e potrebbero essere visti come i primi artefici di quella riscoperta filosofica di Sade che animerà la scena dell'avanguardia francese tra il dopoguerra e gli anni Settanta. Se anche Klossowski e Blanchot si occupano della scrittura di Sade e accettano il rapporto tra testo e scrittura come base per una comprensione dell'operazione filosofico-letteraria del Marchese, è anche vero che i due autori sembrano preoccupati di ricostruire il percorso contenutistico di Sade fino a fornire gli strumenti di una vera e propria ascesi attraverso il Male. La scrittura diventa dunque apporto fondamentale di un progetto filosofico che, riletto alla luce delle esperienze dell'avanguardia, travalica i limiti dell'arte per diventare esperienza di vita.

Questa liberazione comunque si occupa di portare l'esperienza limite dalla letteratura alla vita. In questo risiede il legame di Klossowski e Blanchot con l'avanguardia storica e il suo vitalismo. Anche in questo caso la posizione di Pasolini si articola nelle forme della confutazione critica tramite la citazione. I signori in questo caso non sono mai visti né come eroi romantici né come antieroi abietti che però nella loro abiezione mantengono un fondo o rivoluzionario o ascetico. I viziosi decadono da un rango aristocratico a quello di piccoli burocrati dell'orgia e dell'omicidio. Alla banalità del male di marca harendtiana i carnefici pasoliniani accoppiano un provincialismo buffonesco piccolo borghese tipicamente italiano. Citano a sproposito autori che non co-

¹⁵ P.P. PASOLINI, *Guido Almansi, l'estetica dell'osceno in Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 2004, pp. 2002-2007.

noscono, confondendo allegramente Dada e San Paolo. Si potrebbe dire che la cultura enciclopedica, erudita, di marca illuminista, del filosofo scellerato sadiano si trasforma in sottocultura o in mid-cult. La coincidenza fra esperienza estetica del limite e pratica artistica avanguardistica non arriva nemmeno a profilarsi. Non è la scrittura che riempie di sé la vita, ma è la squallida simmetria infernale a congelare il brulichio vitale e informe della corporeità.

Fu proprio l'analogia e l'allegoria che sovrapponeva fascismo e libertinismo sadiano o peggio portava il testo linguistico nella realtà a suscitare la reazione di Barthes, al quale non doveva essere sfuggita la volontà polemica del film. Nella famosa recensione su *Le Monde*, pubblicata alcuni mesi dopo la morte del regista, Barthes riconosce in Pasolini una fedeltà ossessiva alla lettera del testo sadiano. Tuttavia il passaggio dal medium letterario a quello cinematografico comporta anche il passaggio dalla scrittura all'immagine e quindi, secondo l'intellettuale francese, all'oggetto. Il Fascismo pasoliniano diventerebbe dunque, nella relazione analogica proposta dal film, un fascismo eterno e fuori dal tempo, laddove il filosofo francese pensa come unica forma di approccio artistico del fascismo un'analisi brechtiana, tutta metaforica e tralata dal simbolo, senza precisione descrittiva. Pasolini è dunque doppiamente accusato di aver reso un cattivo servizio all'antifascismo, dato che il fascismo risulta irrealista, inesatto e storpiato dalle strategie figurali della descrizione, sia alla vertigine sadiana, banalmente riprodotta come una delle tante forme di oppressione che la condizione storica ha potuto partorire. Per rendere universale il suo fascismo, Pasolini avrebbe banalizzato Sade, storicizzandolo. Solo nel finale della sua recensione Barthes si pone il dubbio sul fatto che la sostanza del fascismo, al di là delle manifestazioni dei regimi politici ispirati da questa ideologia potrebbe coinvolgere fenomeni molto lontani da questo, ma vincolati ad esso dalla comune adesione alla pulsione di morte. In questo dunque la metonimia pasoliniana colpisce Barthes, anche se il filosofo francese non riconosce l'ampiezza dello spettro della riflessione di Pasolini.¹⁶

L'attrazione verso la pulsionalità informe ed il Male teorizzata dalle avanguardie si è infine realizzata nelle pratiche dei regolamenti e del potere. Dunque, Pasolini non lega come analoghi solo Sade e il fascismo, ma condensa in quella che lo stesso Barthes definisce «La sostanza del fascismo al di là del fenomeno politico» le prassi delle avanguardie novecentesche. Si può ipotizzare dunque una vera e propria chiamata a correo, rispetto al trionfo

¹⁶ Sui rapporti tra i due intellettuali si veda F. PISANELLI, *Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes. Linguaggio, forma, immagine e realtà* in *Pier Paolo Pasolini: in Living Memory*, a cura di B. Lawton e M. Bergonzoni, New Academia, Washington DC 2009, pp. 77-93.

del fascismo capitalistico, degli artisti e degli intellettuali del XX Secolo, di cui probabilmente Barthes si era accorto.

Pasolini non afferma certamente che l'avanguardia o il post-strutturalismo avessero in comune le idee aberranti del fascismo. Ma il terreno sul quale si erano sviluppate le idee dell'arte d'avanguardia era stato favorevole all'instaurarsi dell'anarchia del potere, fascista e poi tecnofascista. È proprio la nozione di anarchia è fondamentale per capire l'operazione che si svolge sul piano dell'incontro tra Salò e Sade. Se nella Trilogia della vita il cineasta aveva identificato positivamente un'anarchia dei senza potere che si traduceva in innocenza e dunque irrisione del potere, in *Salò* vede il potere stesso intento a giustificarsi ideologicamente non attraverso la metafisica, ma attraverso la anarchia, superando ogni limite nella sua azione di dominio.¹⁷ L'avanguardia aveva definito l'attrazione per l'informe, la pulsione di morte, la distruttività come impulsi liberatori rispetto alle rigide gabbie comportamentali e linguistiche della borghesia. Così facendo aveva fornito strumenti al potere stesso, che aveva potuto giustificare ideologicamente la propria esistenza.

È proprio il saggio di Simone de Beauvoir a essere utilizzato per definire una questione del diritto nella speculazione sadiana. Secondo la scrittrice e filosofa francese, la differenza tra privilegio aristocratico e borghese risiederebbe soprattutto nella scelta della classe borghese di costruire un sistema di valori universali, validi per l'intera umanità che avrebbero giustificato eticamente il proprio dominio di classe. La morale estrema di Sade avrebbe il vantaggio di smascherare anche la morale borghese, comunque fondata sul potere e tendente all'arbitrio più assoluto e violento. Puntando a un piacere irrealizzabile, Sade demoliva le menzogne del diritto e del potere.¹⁸ Pasolini, ha ampliato il raggio della riflessione estendendolo alla produzione artistica novecentesca. Recuperando il valore distruttivo inconscio e liberatorio della scrittura sadiana, tutti gli autori da lui citati in *Salò* hanno anche recuperato la morale egoistica assoluta di Sade stesso. Tra l'universalismo della morale dello schiavo e l'egoismo del padrone si formava un implicito cortocircuito che si riproduceva anche nella sinistra rivoluzionaria.

A riprova del fatto che la bibliografia di Salò sia programmatica e non soltanto una serie casuale di testi dedicati a de Sade, si può citare la rilevante assenza di *La letteratura e il male* di Georges Bataille, peraltro pubblicata in Italia nel 1973. È possibile che il regista friulano non assimilasasse Bataille a

¹⁷ S. BALLONI, *Salò o le 120 giornate di Sodoma. La logica anarchica del potere* in *L'eredità di Pier Paolo Pasolini*, a cura di A. Guidi e P. Sassetti, Mimesis, Milano 2008, pp. 21-38.

¹⁸ S. DE BEAUVOIR, *Faut-il bruler Sade?* Gallimard, Parigi 1972.

coloro che aveva incluso nella chiamata a correo della bibliografia. A differenza di Klossowski e Blanchot, pur membri del gruppo Acéphale, Bataille aveva una componente religiosa e quindi arcaica. Religione senza dio, ma pur sempre adesione a un'idea mistica di infinito.¹⁹

Nei testi bataillani questo infinito coincide con l'infinità del Male ma in un'accezione che non significa la semplice caduta nel vizio. Il Male rimane "parte maledetta" e Sade rimane autore nel recinto sacro del Male, ma appunto in tale recinto, dove si pratica la forma letteraria del sacrificio e dell'autosacrificio, le comunità primitive trovavano un modo di contattare le proprie energie più profonde e terribili senza esserne colpevolmente travolte. In *La letteratura e il male*, Bataille faceva ben notare come tutti gli scrittori da lui affrontati volessero la punizione, perché il Male non potesse diventare la Legge, proprio ciò che invece, secondo Pasolini era successo col tecnofascismo. Nel sistema capitalistico moderno la tolleranza verso il sesso o verso pratiche sessuali prima proibite si era rivelata un'arma di sovranità sui corpi e su qualsiasi individualità.

Il discorso sull'arte procede nel film in modo parallelo. La villa dei quattro signori è infatti un catalogo di arte e design del Novecento che include numerosi esempi di pittura futurista, ceramiche e arredi del Bauhaus, una decorazione ispirata a Léger e una riproduzione di *Nudo che scende le scale* di Duchamp.²⁰ Se la presenza dei futuristi è considerata un'ovvia allusione al loro fascismo, è più difficile giustificare la presenza degli altri oggetti d'arte e di design. Alcuni sono arrivati alla conclusione che le allusioni sarebbero parodiche: i fascisti sono circondati da una bellezza fatua e incomprensibile. Mario Verdone scrisse che la presenza di tante opere d'arte non suscitava sconcerto solo perché era evidente che fossero tutte dei falsi.²¹ Tuttavia è difficile pensare che Pasolini avesse posto opere così specifiche nel suo film solo in funzione parodica o derisoria. La bibliografia citata all'inizio dimostra che il film ha la forma-saggio, allora le allusioni scenografiche devono essere valutate nella loro funzione saggistica.

L'ossessione per la velocità, per il meccanico e per la geometria è giudicata reificante e distruttiva nei confronti della fisiologia dei corpi. Ridurre un corpo a meccanismo significa ridurlo a un prodotto industriale. Dunque, l'esaltazione del meccanismo industriale abbracciato dalla cultura del primo Novecento tende a ridurre positivisticamente l'uomo a una cosa, rendendolo

¹⁹ E. MELI, *Il non verbale come altra verbalità: il cinema di poesia tra teoria e scrittura in Contributi per Pasolini*, Olschki, Firenze 2002, pp. 97-110.

²⁰ M. BALBI, *Pasolini, Sade e la pittura*, Falsopiano, Alessandria 2012, pp. 117-26 e 210.

²¹ *Ibid.*, p. 117.

potenzialmente vittima di un sistema di sfruttamento industriale. Il campo di concentramento è solo l'applicazione all'umano di categorie industriali precedentemente applicate agli oggetti.

Salò non è solo un'utopia negativa del Male, ma un universo senza nessun orizzonte all'infuori di quello produttivo e tecnologico, nel quale la tecnologia coincide con lo sfruttamento massimo dei corpi per ottenere piacere e godimento. L'arte esibita nella villa diventa una mera decorazione che esalta la fascinazione per l'elemento meccanico, la ripetitività coattiva, la simmetria. La chiamata a correo di cui abbiamo parlato si estende non solo agli artisti che avevano fattivamente collaborato con l'instaurazione del fascismo, ma stende la sua ombra anche su tutta l'arte che del funzionalismo meccanico si era fatta portavoce, come il razionalismo del Bauhaus. I protagonisti delle storielle sporche delle meretrici sono intellettuali fascisti come Gentile, Misiroli, Evola. E il giudizio negativo sul ruolo della cultura e dell'arte rispetto all'instaurazione del tecnofascismo non si ferma a una considerazione del passato fascista. Tramite il doppiaggio, la voce dei signori viene affidata anche a Marco Bellocchio, a Giorgio Caproni, ad Aurelio Roncaglia coinvolgendo la poesia, il cinema, l'accademia contemporanea in questo imbarazzante connubio fra arte e potere desiderante.²²

Queste considerazioni sulla bibliografia di *Salò* e sulle opere d'arte fra testo e paratesto dell'ultimo film pasoliniano ci aiutano a comprendere meglio quale articolazione stesse subendo la riflessione dell'intellettuale friulano negli anni Settanta. Si è spesso affermato che l'ultimo Pasolini, nel suo rifiuto di speranza per l'umanità, nel suo rigetto della società tecnologica e nella sua nostalgia per la società contadina e preindustriale, finisse per porsi in una posizione consapevolmente reazionaria. In realtà Pasolini non rifiuta la modernità in sé. Il suo atteggiamento antimoderno non si colora né di tradizionalismo né nell'abbandono delle metodologie disciplinari della filosofia del Novecento. Il rigetto dell'Occidente capitalistico si può leggere in una chiave che spinge Pasolini su un versante iper-moderno, quello della differenza e della filosofia continentale, che negli anni della morte del regista usava quegli strumenti per individuare culture resistenti all'identificazione tra Io razionale e soggettività.

È vero che Pasolini, contrariamente a filosofi come Foucault e Deleuze rigetta in parte l'universo dell'avanguardia, dato il suo amore per la cultura e la spiritualità contadina. La vicinanza al Mito e alla religiosità rende Pasolini un *unicum* nella cultura continentale di quel periodo. Attraverso la sua rilettura radicale della tradizione di sinistra, Pasolini relativizza il progressismo e il culto

²² P.P. PASOLINI, *Per il cinema* cit. pp. 3351-52.

del nuovo che il marxismo del periodoolgeva contro qualunque forma di espressione tradizionale. Il recupero pasoliniano di determinate fonti tendeva a riconoscere un legame tra sapienza tradizionale e nuove pratiche del sapere introdotte nel Novecento. Quello che faceva inorridire il regista era come la società borghese stesse utilizzando proprio certe forme di pensiero e di filosofia per annichilire le culture preesistenti, assoggettandole definitivamente. Perciò, quando Pasolini scrive di sé «Sono una forza del passato» non intende proclamarsi reazionario o conservatore, ma vuole applicare al Novecento stesso quegli strumenti critici, soprattutto riguardo alla questione del potere, che erano stati applicati alle forme di espressione culturali preesistenti. L'antropologia culturale, la sua personale versione della semiotica, la filosofia continentale, la psicoanalisi, alcuni pensatori di frontiera come Eliade²³ e Bataille, perfino la mistica e la mitografia, sono i mezzi con i quali l'intellettuale provvede ad attaccare lo status quo della società a lui contemporanea.

Pasolini si pone come critico di un progresso falso, che invece di aprire nuove prospettive di liberazione alla condizione umana, si ripropone come esaltazione di un potere sadico e distruttivo che annichilisce la libera soggettività umana in modo molto più radicale e penetrante delle precedenti forme di potere. L'estinzione della società contadina assume un carattere tragico, perché nella sua ostinata persistenza, quello sterminato retaggio culturale aveva fatto da contrappeso a qualsiasi idea di cultura alta, riuscendo anche spesso a permearne le forme, come nel caso del (supposto) primitivismo pittorico quattrocentesco, tanto amato dal regista.

La scomparsa di quel mondo era anche l'estinzione della cultura alta, ormai sostituita da un pensiero iper-razionale che nega alla radice l'idea stessa di cultura. Questo portava per Pasolini all'estinzione dell'idea di soggettività. È vero che il regista non arriva a teorizzare in anticipo il biopotere foucaultiano ma è anche vero che nella sua fase tarda arriva a esprimere qualcosa di molto vicino,²⁴ una fase in cui un desiderio fintamente liberato e compulsivo si articola soltanto in forme quantitative e compulsive di godimento, portando nell'eros, vissuto un tempo in assoluta gioia dai sottoproletari, le forme deviate della nevrosi e del possesso.

²³ Sulla relazione fra Pasolini e Eliade: I. CHIRASSI COLOMBO, *Il soggetto apparente. Meriti e demeriti delle ierofanie in Confronto con Mircea Eliade: archetipi mitici e identità storica*, a cura di L. Arcella, Jaca Book, Milano 1998, p. 394.

²⁴ G. MARRAMAO, *A partire da Salò. Corpo, potere e tempo nell'opera di Pasolini* in «Aut Aut» 345, giugno 2010, p. 116: «La rappresentazione pasoliniana appare così prossima ai concetti di biopotere e biopolitica introdotti da Michel Foucault nell'ultimo tormentato scorcio della sua ricerca intellettuale».

Lorenzo Canova

LA MORTE DI PASOLINI NELLA PITTURA
DI RENZO VESPIGNANI E NICOLA VERLATO

Riassunto: Il saggio si basa sulla passione di Pier Paolo Pasolini per le arti visive e sulla sua posizione nel contesto del dibattito artistico del suo tempo, favorevole alla linea della pittura figurativa e avversa a quella dell'astrazione e delle neoavanguardie. A partire da questi presupposti, si analizzano poi due cicli realizzati da due pittori figurativi e dedicati alla morte di Pasolini: *Come mosche nel miele...* di Renzo Vespignani (1985) e *Hostia* di Nicola Verlato (2022). Vespignani, a cui Pasolini ha dedicato un testo critico nel 1956, ha realizzato il suo ciclo sulla suggestione del reperto della camicia insanguinata del poeta, punto di avvio di «un lungo viaggio all'Inferno tra disastri *terrains vagues*, edifici disabitati, fatiscenti, maculati da ogni sorta di graffiti, impervie discariche, sfasciacarrozze, strategici crocicchi della prostituzione urbana», come ha scritto Lorenza Trucchi. Il tragico rinvenimento di Pasolini assassinato lega pertanto il ciclo di Vespignani a quello di Verlato, dedicato alla morte di Pasolini e al ritrovamento del suo corpo. Verlato si serve difatti del linguaggio figurativo per un progetto di cenotafio dedicato a Pasolini dove dialoga senza subalternità con l'arte del passato. La pittura e la scultura si fondono così all'architettura e alla musica in un'elegia monumentale e metafisica dove la morte di Pier Paolo Pasolini supera il brutale dato di cronaca per trasformarsi in un evento tragico che penetra e supera la storia.

Parole chiave: Pasolini, storia dell'arte, arte di figurazione, Vespignani, Verlato.

Abstract: The essay is based on Pier Paolo Pasolini's passion for the visual arts and his position in the context of the artistic debate of his time, favorable to the line of figurative painting and adverse to that of abstraction and the neo-avant-gardes. Starting from these assumptions, two cycles made by two figurative painters and dedicated to Pasolini's death are then analyzed: Renzo Vespignani's *Come mosche nel miele...* (1985) and Nicola Verlato's *Hostia* (2022). Vespignani, to whom Pasolini dedicated a critical text in 1956, created his cycle on the suggestion of the find of the poet's bloody shirt, the starting point of "a long journey to Hell among devastated *terrains vagues*, uninhabited, dilapidated buildings, spotted with all sorts of graffiti, impervious dumps, junkyards, strategic crossroads of urban prostitution," as Loren-

za Trucchi has written. The tragic discovery of murdered Pasolini thus links Vespignani's cycle to Verlato's, which is dedicated to Pasolini's death and the discovery of his body. Verlato in fact uses figurative language for a cenotaph project dedicated to Pasolini where he dialogues without subalternity with the art of the past. Painting and sculpture thus merge with architecture and music in a monumental and metaphorical elegy where the death of Pier Paolo Pasolini transcends the brutal fact of the news to become a tragic event that penetrates and exceeds history.

Keywords: Pasolini, History of Art, Figurative Art, Vespignani, Verlato.

1. *Una forza del passato*

Il rapporto di Pier Paolo Pasolini con le arti visive è stato profondo e coinvolgente, una passione che ha segnato la vita e la visione di un uomo che ha costantemente praticato la pittura nel corso degli anni e che ha studiato storia dell'arte all'Università di Bologna con Roberto Longhi, uno dei suoi maestri destinato restare un riferimento fisso nel suo percorso creativo e intellettuale.

Pasolini si è servito infatti della sua visione pittorica e delle sue idee sull'arte, antica e contemporanea, all'interno del suo cinema, da *Accattone* fino a *Salò*, in un legame a cui si è accompagnata la sua ricerca privata sulla pittura portata avanti per tutta la vita.

Infatti, come ha scritto Francesco Galluzzi:

una nativa passione per le immagini, infatti (i ricordi d'infanzia evocati nei giovanili *Quaderni rossi* sono fitti di riferimenti a una forsennata attività di disegnatore), si coniugò nell'adolescenza con il gusto per il dialogo tra arte dell'immagine e arte della parola che era caratteristico della vita culturale negli anni di formazione del giovane intellettuale, e soprattutto con la frequentazione, all'Università di Bologna, dei corsi di Storia dell'arte di Roberto Longhi (figura verso cui Pasolini manifestò sempre una riconoscenza vicina alla venerazione) – corsi nei quali si sarebbe formata buona parte di una generazione letteraria italiana, da Bertolucci a Bassani, e singolari figure di storici dell'arte e letterati come Giovanni Testori e Francesco Arcangeli.¹

Pasolini non ebbe però mai l'ambizione di diventare un pittore professionista, anche se non mancò di parlare pubblicamente di questa sua passione

¹ F. GALLUZZI, *Perché i poeti amaron tanto i pittori? Pasolini e le immagini*, in *Abitare l'Immagine. Dino Buzzati, Herman Hesse, Carlo Levi, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Lalla Romano, Giovanni Testori*, a cura di M. Apa, catalogo della mostra di Frascati, Scuderie Aldobrandini per l'Arte, novembre 2002-gennaio 2003, Campisano Editore, Roma 2002, p. 213.

e di pubblicare alcuni suoi disegni, arrivando a progettare con dei fumetti la sceneggiatura del cortometraggio *La terra vista dalla Luna*.²

Le opere pittoriche di Pasolini, i suoi quadri e i suoi disegni lievi e sperimentali, addensati in tracce leggere costituivano però solo il sostrato da cui muoveva il vorace impeto plastico dell'autore, la sua fame di solidità figurativa.

Pasolini cerca così di fondare il suo linguaggio visivo su delle vere e proprie "composizioni di figure", su "strutture" plastiche basate su quella «iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva».³

Ma sono i versi di una poesia contenuta nel volume di *Mamma Roma*, gli stessi recitati da Orson Welles ne *La Ricotta*, a chiarire il profondo nesso che lega l'amore dello scrittore per la pittura antica e per la tradizione, nel suo vagare incessante ai limiti di una città come Roma che aveva messo al centro dei suoi interessi poetici e sociali:

Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore, / Vengo dai ruderi, dalle Chiese, / dalle Pale d'altare, dai borghi / dimenticati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli. / Giro per la Tuscolana come un pazzo, / per l'Appia come un cane senza padrone. / O guardo i crepuscoli, le mattine / su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, / come i primi atti della Dopostoria, / cui assisto, per privilegio d'anagrafe, / dall'orlo estremo di qualche età / sepolta. Mostruoso è chi è nato/ dalle viscere di una donna morta. / E io, feto adulto, mi aggiro/ più moderno di ogni moderno/ a cercare fratelli che non sono più.⁴

Del resto, lo stesso Pasolini ha scritto nel 1962:

Io sono... 'una forza del Passato' [...]. È un'idea sbagliata [...] quella che io sia un... 'modernista'. Anche i miei più fieri sperimentalismi non prescindono mai da un determinante amore per la grande tradizione italiana e europea. Bisogna strappare ai tradizionalisti il Monopolio della tradizione [...] solo la

² Cfr. F. GALLUZZI, *Perché i poeti amarono tanto i pittori?*... cit., pp. 214-215. Sul rapporto tra Pasolini e la pittura si veda anche L. CANOVA, *Visione romana. Percorsi incrociati nell'arte del Novecento*, ETS, Pisa 2008, pp. 13-40.

³ P. P. PASOLINI, *Diario al registratore*, in P. P. PASOLINI, *Accattone, Mamma Roma*, Ostia, Garzanti, Milano 1993, p. 386.

⁴ P. P. PASOLINI, *Le poesie di "Mamma Roma"*, in P. P. PASOLINI, *Accattone, Mamma Roma*, Ostia cit., p. 401 (ed. orig. Milano 1962), poi pubblicato, con qualche variante, in P. P. PASOLINI *Poesia in forma di rosa*, Milano 1964 (ed. consultata P. P. PASOLINI, *Bestemmia. Tutte le poesie*, 2 voll., I, Garzanti, Milano 1993, a cura di G. Chiarcossi e W. Siti, pref. di G. Giudici, p. 619).

rivoluzione può salvare la tradizione [...] mi lasci amare Masaccio e Bach, e detestare la musica sperimentale e la pittura astratta.⁵

Non a caso, l'amore di Pasolini per la pittura fiorentina tra Tre e Quattrocento aveva come padre illustre Roberto Longhi, che alla fine degli anni Trenta insegnava Storia dell'arte all'Università di Bologna e il cui corso sui *Fatti di Masolino e di Masaccio* venne seguito dal giovanissimo Pasolini che proprio con Longhi avrebbe dovuto laurearsi. Senza dimenticare che al grande storico dell'arte, Pasolini ha dedicato *Mamma Roma*, il suo secondo film, la cui sceneggiatura inizia con le parole: «a Roberto Longhi cui sono debitore della mia 'fulgurazione figurativa'».⁶

Come sappiamo, nel rovente dibattito di quegli anni, Pasolini era avverso alla pittura astratta (e in genere alle avanguardie), un'arte che lo scrittore riteneva forse «moderna nel senso corrente della parola», ma in fondo già vecchia, e viziata da un eccesso di decorativismo, «un prodotto tipico e glorioso del neocapitalismo» basato su un fondamento ideologico esistenziale, su un esaurimento e un gusto auto-distruttivo del mondo borghese che presuppone «l'abolizione del reale e la descrizione, quasi in trance, delle proprie più raffinate sensazioni proprio nell'atto del loro prodursi».⁷

Le dichiarate simpatie di Pasolini andavano invece alla pittura figurativa (e spesso "impegnata") di artisti come Guttuso, Carlo Levi, Renzo Vespignani o Lorenzo Tornabuoni, all'amico Zigaina, a Morandi, de Pisis, Rosai, al Mafai figurativo degli anni Quaranta, elencati per la sua raccolta ideale («la mia collezione di quadri che amo ancora») ne *Il mio desiderio di ricchezza*.⁸

La posizione Pasolini si chiarisce ulteriormente nelle sue parole sul realismo di Renato Guttuso (di cui nel 1962 presenta una mostra alla Galleria La Nuova Pesa di Roma):

⁵ P. P. PASOLINI, *...una forza del passato...*, in P. P. PASOLINI, *I dialoghi*, pref. di G. C. Ferretti, a cura di G. Falaschi, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 309-310 (pubblicato la prima volta su «Vie Nuove» n. 42, 18 ottobre 1962).

⁶ Cfr. G. JORI, *Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, p. 8; P. P. PASOLINI, *Mamma Roma. La prima sceneggiatura*, in *Accattone, Mamma Roma, Ostia cit.*, p. 240.

⁷ P. P. PASOLINI, *Pittura contemporanea, Risposta ad un insoddisfatto*, in *I dialoghi cit.*, p. 315, 224 (prima ed., «Vie Nuove» 47, 22 novembre 1962; 1, 4 gennaio 1962). Per l'avversione di Pasolini alle esperienze d'avanguardia cfr. P. P. PASOLINI, *Picasso*, in *Le ceneri di Gramsci* (cfr. *Bestemmia cit.*, I, pp. 189-197); Jori, cit., p. 60; A. MERJIAN, *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art and Neocapitalism*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2020.

⁸ P. P. PASOLINI, *Il mio desiderio di ricchezza*, in *La ricchezza (1955-59)*, in P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, Milano, 1961 (ed. consultata *Bestemmia cit.*, I, p. 456).

...amo Guttuso che ama realmente la tradizione, di un amore netto, onesto e coraggioso: un amore che non lo inibisce mai – come ogni vero amore! – e che anzi gli dà forza e impeto, togliendo ogni modernismo alla sua modernità, ogni vano avanguardismo ai suoi esperimenti e alle sue violenze espressive.⁹

È dunque errato dire che Pasolini fosse semplicemente un “antimoderno”, quando, invece, la sua avversione andava al “modernismo” avanguardista a cui voleva contrapporre la sua visione di “moderno più di ogni moderno” capace di dare vita ai suoi “fieri sperimentalismi” che parlano ancora alle generazioni del Ventunesimo secolo.

2. Come mosche nel miele: *Renzo Vespignani e Pier Paolo Pasolini*

Seguendo il filo che lega Pasolini alle arti visive, si può scoprire che due importanti pittori figurativi, Renzo Vespignani e Nicola Verlato hanno, a distanza di molti anni, lavorato sulle immagini e sul possibile senso dell’assassinio del poeta, dando vita a due grandi cicli di opere che partono proprio dalla sua morte e che sono stati presentati in importanti spazi museali romani nel 1985 e nel 2022.

Queste due date hanno un senso perché la mostra *Come mosche nel miele* di Vespignani, all’Accademia di Francia a Villa Medici a Roma faceva parte della manifestazione *Pier Paolo Pasolini: «Una vita futura»* voluta da Renato Nicolini, un omaggio a dieci anni dalla morte del poeta, realizzato dal Comune di Roma, dalla Regione Lazio e dall’Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini, una serie di eventi importanti ma non così nutriti come quelli che invece hanno, giustamente, accompagnato il centenario della sua nascita nel 2022 avviati, a livello espositivo, nella capitale, proprio dalla mostra *Hostia* di Verlato alle Terme di Diocleziano.¹⁰

⁹ P.P. PASOLINI, *Risposta ad un insoddisfatto*, cit. p. 316. Per la presentazione di Pasolini della mostra *Venti disegni di Renato Guttuso*, Galleria La Nuova Pesa, Roma 1962 cfr. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, tomo primo, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 2380-2390.

¹⁰ La mostra Renzo Vespignani, *Come mosche nel miele...*, a cura di Carmine Siniscalco, si è tenuta a Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, dal 21 ottobre al 23 novembre 1985, per poi trasferirsi a Ferrara, Palazzo dei Diamanti nel dicembre 1985 e a Napoli, Villa Comunale, Casina Pompeiana nel luglio 1987. La mostra di Nicola Verlato, *Pier Paolo Pasolini. Hostia*, a cura di Lorenzo Canova si è tenuta a Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, dal 13 aprile al 12 giugno 2022 e a Matera, Museo Nazionale di Matera, Palazzo Lanfranchi,

Vespignani era stato amico di Pasolini sin dalla giovinezza e forse è il pittore che si avvicina di più al Pasolini di *Ragazzi di vita*, de il *Pianto della scavatrice*, di *Una vita violenta*, di *Accattone*. Il pittore e il poeta sono senza dubbio accomunati da un sentimento di vicinanza alla Roma sottoproletaria delle borgate, i luoghi dove lo scrittore poteva incontrare la ricerca linguistica di Gadda del *Pasticciaccio* e dove l'artista poteva seguire le tracce dell'Espressionismo tedesco, per trovare un denominatore comune nel nome di Giuseppe Gioacchino Belli, in un simile intento di presa sulla realtà disperata e agonizzante di quel mondo emarginato.

Come ha notato Enzo Siciliano:

la scoperta delle periferie urbane era stata fino ad allora essenzialmente visiva: penso ai gasometri, al Portonaccio dipinto da Lorenzo Vespignani. Pasolini istituì un'officina linguistica su quei dati figurativi. Il gergo romanesco era di per sé un non valore, dal punto di vista dei valori linguistici ed espressivi. Pasolini volle conquistare quel non valore al valore estetico.¹¹

Stilisticamente è forse il senso del chiaroscuro e del nero ad avvicinare la sensibilità visiva di Pasolini (con il suo uso "antico" dei contrasti di luce e ombra, di grigi e di bruni stagliati sul chiarore) e di Vespignani grafico e disegnatore, con il suo segno bruciante, tormentato e corrosivo da cui sono nate alcune delle opere grafiche più importanti della figurazione italiana tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Sessanta. La Roma di Pasolini e di Vespignani è una città putrefatta e dolente, marchiata prima dalla violenza della guerra e poi dalla miseria, da una pigrizia feroce e da una innocente crudeltà, tematiche tragiche e incupite che bene si intonano alla nerezza del segno del pittore e del cinema dello scrittore in un accordo profondo di morte.

Il sodalizio tra i due è attestato anche dalla presentazione della mostra personale dell'artista alla Galleria L'Obelisco a Roma nel 1956, uno dei (non moltissimi) testi critici dedicati ad artisti contemporanei di Pasolini che, al centro delle più forti prove letterarie su Roma e le sue borgate, metteva in relazione la sua opera di scrittore a quella di Vespignani pittore della periferia romana, scrivendo del fantasma "poetico" che tormentava l'opera dell'artista, un «oggetto ispiratore», «intuito, irrelato, ossessionante» che era dato da

dal 28 luglio al 6 novembre 2022 (cfr. il catalogo della mostra, *Pier Paolo Pasolini. Hostia*, a cura di L. Canova e V. Sgarbi, Sagep Editori, Genova 2022).

¹¹ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2005, p. 306.

«una visione di periferia [...] una veduta del porto fluviale, il gasometro, un capolinea di borgata, un casamento popolare».¹²

La mostra a Villa Medici segna invece una fase diversa nell'opera di Vespignani: inaugurata quasi trent'anni dopo la mostra a L'Obelisco e dieci anni dopo la morte di Pasolini, dà vita a un omaggio dove Pasolini è solo evocato in assenza, senza essere mai rappresentato.

Vespignani approda a questo ciclo di lavori dopo avere lavorato, tra il 1972 e il 1975 a un altro ciclo, intitolato *Tra due guerre*: «la storia di tutta la generazione che va dalla prima alla seconda guerra mondiale [...] una storia del fascismo intesa come ideologia della piccola borghesia, come mitologia, anche come mito post-risorgimentale».¹³

Il senso del progetto è dato, tuttavia, dallo stesso Vespignani in un suo testo nel catalogo della mostra a Villa Medici:

Per molti mesi mi fu impossibile dare forma a tante inquietudini: ero teso a spiare gesti, ad ascoltare imprecazioni e sospiri incomprensibili. Avevo raccolto una quantità di immagini ritagliate da giornali pornografici, dalla cronaca nera, dai rotocalchi scandalistici, componendo un archivio di attori senza nome, scippatori, papponi, spacciatori; ma “provini” scattati nelle questure non riuscivano a comporre il film di quella grande devianza che investiva la città intera. Finché nel mucchio delle immagini sfuocate, ne capitò una che improvvisamente fu centro e pernio di quella giostra di fantasmi. Come se mi fossi imbattuto, casualmente, nell'unico elemento capace di decantare una sostanza torbida: il corpo senza vita di Pasolini “vegliato” dai poliziotti e da un'ilare folla di curiosi accorsi dalle vicine baracche; baffuti e neri i gendarmi, come soldataglia messicana; “scaciata”, in mutande e canottiera la pipinara raccolta a cerchio, quasi una squadretta di calcio ferma alla rovinosa caduta di un compagno. La luce s'indovinava essere quella lustra del primo mattino, e brillava allegra sui vetri delle cassette abusive che apparivano sullo sfondo, e addirittura gridava sul bianco lenzuolo che copriva la salma: appena impillaccherato di sangue, ma di bucato certamente, preso dai tanti che s'indovinavano stesi ad asciugare, oltre i roveti e le dune spelacchiate. Là sotto era Pier Paolo. Più che il suo corpo – impaccato nel sudario come per una “performance” d'avanguardia – sembrava urlare vendetta quel paesaggio senza bellezza che prima di lui nessuno era stato capace di “pensare”. Di pen-

¹² P.P. PASOLINI, *Presentazione alla mostra di Renzo Vespignani*, Galleria L'Obelisco, Roma novembre 1956, ripubblicato in Renzo Vespignani, *Come mosche nel miele...*, cat. della mostra a cura di C. Siniscalco, Roma, Accademia di Francia-Villa Medici, ottobre-novembre 1985, con testi di L. Trucchi e R. Vespignani, Edizioni dell'Uniclub, Firenze 1985, pp. 18-19.

¹³ R. VESPIGNANI, 1975, citato in V. RIVOSACCHI, *Vespignani pittore*, in *Renzo Vespignani. Catalogo ragionato dei dipinti 1943-2001*, a cura di V. Rivosecchi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, p. 97.

sare, intendo, non come “periferia” ma come centro di tutte le libertà e di tutte le contraddizioni del mondo; crogiolo di orrori e passioni, nube temporalesca attraversata da lampi di odio e di speranza. Qualche notte dopo sognai che in questura mi mostravano – per una contestazione, per un riconoscimento? – la sua camicia insanguinata. Era buttata su una mensola, col cartellino dell’archivio che pendeva come quello del prezzo, e capii che il mio viaggio – un viaggio che avevo interrotto da troppi anni – doveva ricominciare da quel «corpo del reato», da quella sindone impura.¹⁴

Come ha scritto Lorenza Trucchi nella presentazione della mostra, questo ciclo era ispirato da

un sentimento accorato: la morte cruenta di Pier Paolo Pasolini. La prima opera, del 1979, *Reperto A.R.P.X. 117-6*, raffigura la giacca insanguinata del poeta. Da questa pietosissima immagine inizia l’indagine di Vespignani. Un lungo viaggio all’Inferno tra disastri *terrains vagues*, edifici disabitati, fatiscanti, maculati da ogni sorta di graffiti, impervie discariche, lutulenti marrane, sfasciacarrozze, strategici crocicchi della prostituzione urbana.¹⁵

Vespignani si avvicina così agli scritti estremi di Pasolini, dove si denuncia il «genocidio» perpetrato attraverso il «materialismo consumistico» ai danni della cultura sottoproletaria romana, vittima di dell’omologazione che lo scrittore denunciava nei suoi ultimi giorni di vita: «Accattone e i suoi amici sono andati incontro alla deportazione e alla soluzione finale silenziosamente, magari ridendo dei loro aguzzini».¹⁶

Dopo aver visto (forse utopisticamente) il sottoproletariato romano come ultimo depositario di un’innocenza perduta, di un’autenticità antica e irripetibile, con spaventosa capacità profetica, Pasolini, due giorni prima di morire, scrivendo a Italo Calvino una Lettera luterana a proposito del delitto del Circeo (compiuto da criminali di origine borghese) notava come i «poveri» delle borgate e i «poveri» immigrati potessero fare le stesse cose che avevano fatto i giovani assassini dei Parioli, con lo stesso identico spirito e la stessa base di «rozzo cerimoniale sadico».¹⁷

¹⁴ R. VESPIGNANI, *Come mosche nel miele*, in Renzo Vespignani. *Come mosche nel miele...*, cit., pp. 25-26.

¹⁵ L. TRUCCHI, presentazione in *Come mosche nel miele...* cit., p. 13.

¹⁶ P.P. PASOLINI, “Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio”, in P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, p. 158 (prima ed. in «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975).

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Lettera luterana a Italo Calvino*, in P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., pp. 179-184 (pubblicata in «Il Mondo», 30 ottobre 1975).

E forse non a caso, quando Vespignani tornerà a confrontarsi con Roma e la sua periferia nella citata mostra dedicata a Pasolini, realizzerà opere torbide e dure, segnate dalla traccia di quei “cerimoniali sadici”, da un sesso brutale e pornografico, da una violenza sfrenata. Il pittore, con un nuovo metodo compositivo, documentando così la metamorfosi inesorabile di una periferia pervasa da una profonda crisi storica e sociale, dove la scabrosità del racconto è paradossalmente acuita dalla sua banalità, da quel «tanto di non estraneo che affiora sotto la maschera del deforme e del perverso».¹⁸

Vespignani si serve di fotografie sue e riprese dai media, ricomposte pittoricamente e con il disegno in una sorta di palinsesto dove si sommano scariche di rifiuti, corpi feriti e assassinati, immagini di riviste pornografiche e ritratti di criminali, prostitute e prostituti coi loro protettori, spaccati urbani di discoteche di periferia, incontri con personaggi notturni tra carcasse di auto e pratacci di confine, in un grande affresco polifonico che sembra preconizzare scenari della Roma dei nostri giorni con una capacità “profetica” molto vicina a quella del suo amico Pasolini.

La camicia insanguinata del poeta, apparsa in sogno, è dunque il punto di avvio di questo grande trattato visivo sulle mutazioni drammatiche della città della fine del Novecento, il tragico squallore del rinvenimento del suo corpo rappresenta dunque l'avvio del ciclo di Vespignani e il punto di congiunzione con quello di Nicola Verlato, che proprio al luogo dell'assassinio e alle sue dinamiche ha dedicato il suo progetto di cenotafio dedicato a Pasolini.

3. Hostia: Nicola Verlato e Pier Paolo Pasolini

Il progetto *Hostia* di Nicola Verlato è nato da un lungo percorso di elaborazione, da un progetto quasi decennale che intende dare vita a un omaggio complesso e potente a Pier Paolo Pasolini.

Questa mostra, ideata da Nicola Verlato come un'ampia installazione unitaria, è sviluppata intorno a un'idea di figurazione che trova risposnde profonde nell'opera e nel pensiero di Pasolini, un linguaggio che genera le diverse connessioni di una grande opera d'arte totale.

Il titolo del progetto allude al luogo della morte di Pasolini all'Idroscalo di Ostia nella notte del 2 novembre 1975, ma anche al significato di vittima

¹⁸ R. VESPIGNANI, *Come mosche nel miele*, cit., p. 29. Cfr. anche V. Rivosecchi, *Vespignani pittore*, cit., p. 104-108.

sacrificale della parola latina, con un'allusione all'assassinio del poeta, al suo martirio sul quale si incentra tutto il programma iconografico del progetto.

Ostia, forse non a caso, è anche il titolo di un'opera quasi profetica di Pasolini, la sceneggiatura del film del 1970 (scritta con Sergio Citti che ha diretto il film) con il suo omicidio finale.¹⁹

Nicola Verlato ha immaginato quindi un monumento funebre dedicato a Pier Paolo Pasolini, un grande cenotafio laico per ricordare il grande scrittore e regista nel luogo dove è stato assassinato.

Il progetto prevede una celebrazione di Pasolini attraverso l'architettura e le arti a cui si è dedicato e comprende, infatti, oltre al cenotafio, un museo, un cinematografo e un teatro che dovrebbero costituire i fulcri di una piazza con il porticato destinata (con una visione classica e contemporanea) alla memoria del poeta.

Sulla scia del grande scrittore e regista, Verlato dialoga pertanto senza subalternità con l'architettura e la pittura del passato, con quella tradizione che Pasolini rivendicava come fondamento delle sue sperimentazioni letterarie e cinematografiche.

La mostra ha una lunga storia e nasce oltreoceano, quando ancora Nicola Verlato viveva a Los Angeles e ha cominciato a ideare il primo nucleo di opere che, in forme diverse, danno forma all'installazione delle Terme di Diocleziano.

Dopo i primi studi e le prime idee preparatorie, Verlato dipinge infatti il primo quadro di questa serie, la grande tela monocroma di *Hostia* (2014) che poi l'artista ha usato come modello di un suo capolavoro di arte urbana, il grande murale chiamato ancora *Hostia* dipinto nel 2015 sulla facciata di un palazzo a Tor Pignattara, un quartiere di Roma con cui Pasolini ha avuto un legame profondo, nei suoi scritti, nel suo cinema e per la provenienza di Franco e Sergio Citti con cui lo scrittore ha avuto un inteso sodalizio di amicizia e di collaborazioni.²⁰

Va ricordato anche che un primo abbozzo del progetto odierno era stato presentato già nella mostra di Verlato *Hostia* (a cura di Alberto Zanchetta) al Museo di Lissone nel 2014.²¹

¹⁹ «E Ostia che cos'è una spiaggia, una bestemmia, il corpo di Cristo offerto in sacramento? Oppure le tre cose insieme, unite in una nuova trinità?» (U. CASIRAGHI, *Introduzione* a P. P. PASOLINI, *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, cit., p. 19).

²⁰ Sul murale *Hostia* di Verlato cfr. <https://www.ecomuseocasilino.it/percorsi/item/hostia-mural-di-nicola-verlato/> (url consultato il 28/09/2022).

²¹ Per la mostra *Hostia* al Museo di Lissone cfr. <https://www.comune.lissone.mb.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/5687> (url consultato il 28/09/2022).

Il titolo era, come oggi, legato all'opera fondante di tutto il ciclo, che in questa mostra trova la sua versione definitiva, una grande "narrativa del martirio" che supera la monocromia in una stesura dove la freddezza scultorea del grigio si arricchisce di gelidi splendori e di nitori sepolcrali.

Tutto l'impianto del quadro si struttura ancora intorno alla figura di Pasolini che, dopo la morte, precipita in uno spazio sotterraneo dominato dall'inversione del tempo o, meglio, dal suo annullamento nella dimensione sincronica dell'eternità.

Nel classicismo di un'architettura immaginaria, per la quale Verlato ha composto anche una partitura musicale, l'opera appare come una sorta di viaggio a ritroso, dal simbolico "orlo estremo" dell'oculo centrale da cui si affacciano le forze dell'ordine, la stampa, gli spettatori e lo stesso Pino Pelosi (condannato, com'è noto, per l'omicidio dello scrittore) verso il fregio "infernale" dove le figure nude (memori delle suggestioni del film *Salò*) si aggrovigliano lottando in un viluppo di violenza, rappresentazione di quella ferocia che Pasolini ha messo spesso acutamente in luce nei suoi scritti e nel suo cinema.

In questo senso il dialogo di Verlato con Pasolini si fa ancora più serrato, vista la violenza e il senso di morte che ricorrono nei suoi romanzi e nella sua produzione filmica, da *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, a *Petrolio*, da *Accattone* e *Mamma Roma* fino a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

La violenza, la guerra, la lotta e la morte sono temi che ricorrono difatti nell'opera di Verlato che, tuttavia, li tratta con una visione sublimata e quasi metafisica, sublimando i dati effimeri dei media contemporanei attraverso una visione densa che supera la dimensione del presente e della cronaca in una ricomposizione organica e strutturata.

Come ha dichiarato Verlato:

dipingo spesso situazioni che suggeriscono violenza [...]. Ma come si può notare è una violenza non cruenta, non c'è mai sangue, infatti. La violenza è parte del nostro mondo, a me interessa osservarla, poterla considerare, ma in una forma razionalizzata. Cerco di recuperare e restituire il senso di una tragicità classica, dove c'è però una sospensione di giudizio.²²

In questo senso le parole fortemente critiche di Pasolini contro il consumismo, sul nuovo «modo di produzione» di beni, di «funzione edonistica» e

²² N. VERLATO nell'intervista di R. SALVADEI, *L'arte di Nicola Verlato, tra pittura figurativa e tecnologie avanzate* (09/06/2021) in <https://dazebaonews.it/primo-piano/editoriali/51452-l-arte-di-nicola-verlato-tra-pittura-figurativa-e-tecnologie-avanzate-intervista.html> (url consultato il 28/09/2022).

di una «nuova cultura» distruttiva delle culture precedenti, in una mutazione antropologica dell'uomo sembrano riecheggiare nella parte bassa del quadro dove Verlatto ha evocato, a ritroso, il ritorno all'infanzia di Pasolini, educato alla poesia dalla madre sotto lo sguardo vigile di Petrarca, a cui sono legate le primissime prove liriche dello scrittore.

La figura di Pound, che Pasolini ha incontrato per la famosa intervista dell'autunno 1967, trasformato in un dio fluviale, appare come l'altra presenza della poesia nel fondo di questo luogo della morte e non a caso, i due scrittori sono protagonisti di due piccoli ritratti all'interno di questo progetto.

Pasolini e Pound sono rappresentati come due figure monocrome, come due antichi martiri della poesia sacrificati sull'altare della crudeltà del mondo moderno.

L'intero complesso elaborato da Verlatto potrebbe dunque essere interpretato attraverso la chiave di lettura del martirio, a partire dalla sua architettura, concepita come un tempio periptero a pianta centrale circolare (di cui è esposto il modello in mostra): proprio come un antico *martyrium*, pensato per essere costruito sul luogo dell'uccisione di Pasolini e per raccogliere simbolicamente la memoria del suo sacrificio.²³

Fulcro dell'intera struttura è la scultura di Pasolini che precipita a testa in giù come nella grande pala di *Hostia*, una scultura lignea come sono spesso le sculture dei santi che provengono «dalle Chiese» accanto alle «Pale d'altare, dai borghi /dimenticati sugli Appennini».

Va notato che, nella grande tela di *Hostia* e nel progetto del cenotafio, la posizione degli ordini architettonici è invertita rispetto ai modelli e ai trattati classici e vede il dorico nella posizione più alta della struttura e il corinzio in quella più bassa.

Questo è voluto per sottolineare che la discesa del poeta è in realtà un'ascesa, che la sua catabasi nasconde un'anabasi, in un rovesciamento che vede idealmente l'inferno collocato sulla terra, nell'oculo di morte da cui si affacciano gli spettatori, mentre il viaggio di Pasolini agli inferi (come Ulisse, Enea o, meglio, Orfeo, il cantore mitico) è in realtà un andare verso i campi elisi della fanciullezza e della poesia.

Non a caso, come in un ciclo di affreschi manieristi o barocchi, Verlatto ha ideato il suo grande complesso attraverso un sistema di risposdenze, attraverso le vite parallele di due eroi della poesia, Pier Paolo Pasolini e Christopher

²³ Non a caso uno dei modelli di questo cenotafio è il Tempio di San Pietro in Montorio di Donato Bramante, progettato proprio come un *martyrium* sul luogo nel quale un'antica tradizione voleva fosse stato crocefisso san Pietro.

Marlowe, due martiri laici celebrati nel momento del loro sacrificio, nella sospensione di un attimo congelato dalla fissità della pittura che imprigiona le sue figure nel punto di congiunzione tra il tempo e l'eterno, tra lo scorrere della vita e l'immobilità della morte.

I carnefici e le vittime si cristallizzano in un momento di violenza sospesa, dove la meccanica della crudeltà viene messa in scena come succedeva nelle opere della Controriforma, dove la morte e il sangue dei martiri davano senso e legittimità alla presenza e all'azione della Chiesa cattolica nel mondo.

In questo modo Pasolini e Marlowe sono protagonisti di due sacrifici paralleli, come, ad esempio negli affreschi dipinti da Beato Angelico e aiuti (tra cui Benozzo Gozzoli) nella cappella Niccolina nel Palazzo Apostolico Vaticano, dove, secondo la regola delle corrispondenze retoriche, il martirio dei due santi è posto in una relazione diretta che li esalta come due eroi antichi, in quella visione umanistica di ripresa della classicità all'interno dell'arte rinascimentale che apparteneva a un papa intellettuale come Niccolò V e che rappresenta uno dei capisaldi della visione di Verlato.²⁴

Le tele gemelle di Pasolini e Marlowe riecheggiano del resto molti modelli antichi, come quelli della cappella Paolina decorata da Michelangelo e delle due tele di Caravaggio della cappella Cerasi che vedono protagonisti san Pietro e san Paolo nel momento della conversione e del martirio.

Verlato sembra avere interpretato in modo efficace le parole dello scrittore:

una vita, con tutte le sue azioni, è decifrabile interamente e veramente solo dopo la morte: a quel punto, i suoi tempi si stringono e l'insignificante cade [...]. Dopo la morte, tale continuità della vita non c'è più, ma *c'è il suo senso*.²⁵

Il senso di una morte così crudele e, apparentemente, insensata come quella di Pasolini, al di là delle importanti letture e ricostruzioni delle sue motivazioni e delle sue dinamiche, ancora oggi purtroppo non (del tutto) chiare, non sembra però essere il fatto atroce di un assassinio spietato, ma la fioritura di quello che ne è seguito, del lascito di un uomo che, nonostante il diffuso disprezzo e le persecuzioni dei suoi contemporanei, ha progressivamente fatto crescere

²⁴ Per una lettura sintetica della Cappella Niccolina cfr. A. CAVALLARO, 1450. *The Jubilee of Nicholas V*, in *Rejoice! 700 Years of Art for the Papal Jubilee*, ed. By M. Calvesi with L. Canova, Rizzoli New York, New York 1999, pp. 29-39 (con bibliografia).

²⁵ P. P. PASOLINI, *Essere è naturale?* (1967), in P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, consultato in edizione Kindle.

la sua eredità polimorfica, complessa e, talvolta, contraddittoria, come quella di moltissimi grandi autori.²⁶

Verlato ha ideato dunque uno spazio sacrale che ha trovato una degna collocazione nelle Terme di Diocleziano, accanto alla chiesa di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri (sincronicità dei nomi) che ha visto proprio Michelangelo intervenire su un'architettura della Roma imperiale.

Questa mostra può essere dunque vista come un monumento nel monumento e collega l'opera di Verlato alle sue matrici classiche e iconoduliche e, nella sua visione, sono proprio le immagini dipinte a legittimare la vitalità del messaggio di Pasolini oltre la sua morte.²⁷

Il termine martire assume allora di nuovo il suo significato originario e ritorna a designare un testimone come lo scrittore e regista, testimone del suo tempo e del fallimento della poesia come strumento di trasformazione del mondo.

Petrarca, Pound, Marlowe e Pasolini testimoniano questo fallimento tragico, coronato dalla morte dello stesso Pasolini e dalla spietata e lucida crudeltà dei carnefici che colpiscono il suo corpo e quello di Pino Pelosi.

Nell'opera di Verlato, la discesa agli inferi, in forma di quadro e di scultura sospesa nel vuoto, rappresenta forse il segno di una circolarità al di là del tempo, di un eterno ritorno in cui la poesia, o meglio l'arte, nonostante il primo fallimento, muoiono per risorgere in forme nuove.

In questo senso anche il grande quadro del *Ritrovamento del corpo di Pasolini* assume una valenza speciale nel suo impianto modellato, come si è già visto, sul prototipo del *Seppellimento di Santa Lucia* di Caravaggio, a cui è stato tra l'altro accostato al MART di Rovereto in una mostra ideata da Vittorio Sgarbi.²⁸

Questo confronto, legato alla morte stessa di Pasolini, fa inevitabilmente pensare alle parole dello scrittore e regista sullo stesso Caravaggio, in cui si parla del

²⁶ Sulle persecuzioni subite da Pasolini cfr. ad esempio l'articolo di WU MING 1, *La Polizia contro Pasolini, Pasolini contro la polizia* (29 ottobre 2015) in <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2015/10/29/pasolini-polizia-anniversario-morte> (url consultato il 28/09/2022).

²⁷ Sul legame di Pasolini con la scultura e l'arte classica cfr. T. MOZZATI, "Ed io sono d'acqua e di pietra". *Il gusto di Pasolini per la scultura fra desiderio e sentimento d'eternità*, in «Paragone Arte», Anno LXII – T. S.–95 (731) gennaio 2011, pp. 45-58.

²⁸ Cfr. la mostra al MART di Rovereto Caravaggio il contemporaneo dell'ottobre 2021-aprile 2021: www.mart.it (url consultato il 28/09/2022).

diaframma che traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo con cui con cui quelle cose erano state percepite e dipinte [...]. Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il bacchino è malato, ma anche la sua frutta. E non solo il bacchino ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte.²⁹

Verlato ha ideato quindi una grande pala d'altare laica, "una grandiosa macchina cristallizzata" con i meccanismi atemporali di un quadro antico dove sante e santi di epoche diverse si affollano, ad esempio, intorno a Maria in trono con il Bambino.

Il quadro di Verlato si definisce pertanto come una lamentazione silenziosa sul corpo dello scrittore assassinato, con un gioco scenico di rimandi e "doppi", a partire dalla madre Susanna Colussi che, come una Madonna segnata dagli anni, si dispera di fronte alla salma del figlio riverso sulla barella.

Intorno alla salma del poeta si stringono così personaggi dei suoi film e compagni di vita come l'Accattone Franco Citti, Totò, Anna Magnani ed Ettore Garofolo (suo figlio in *Mamma Roma*), Maria Callas nelle vesti della Maddalena e ancora Ezra Pound, che con un gesto evocativo sembra rispondere alle indicazioni di Orson Welles che, nelle vesti dell'alter ego di Pasolini.

Il regista del film de *La ricotta* dirige una troupe composta dallo stesso Verlato e dal suo collaboratore Lorenzo Tonda, in una posa teatrale che funge da quinta scenica al (raggelato e allo stesso tempo emozionante) compianto sul corpo dello scrittore, con cui dialogano anche le sculture delle teste del poeta, di Pound, di Pelosi, di Maria Callas collocate dal pittore nel suo mausoleo come un'eco intensa e spettrale degli avvenimenti trasposti nel suo grande complesso sepolcrale.

Il meccanismo teatrale del pittore si rapporta così al cinema di Pasolini e al suo dialogo con la grande tradizione pittorica italiana ed europea, ma allo stesso tempo sembra cogliere il senso del "diaframma luminoso" e della caratteriologia mortuaria di cui, come si è visto, il poeta parla a proposito di Caravaggio.

Come ha dichiarato ancora Verlato, nelle sue opere non è

²⁹ P. P. PASOLINI, *La luce di Caravaggio (inedito del 1974)*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2673-2674.

lo spettatore ad entrare nel quadro, sono le immagini che si proiettano verso di lui, sono i personaggi del dipinto che cercano di penetrare nella nostra realtà, non il contrario. Per questo le figure sono aggettanti, sempre sul limite della superficie pittorica. Anche Caravaggio sembra far emergere dall'oscurità e dall'oblio del tempo le immagini che, attraverso squarci di luce, irrompono nel nostro mondo.³⁰

Nel quadro, il diaframma di cui parla Pasolini è composto, non a caso, dalle figure dei vivi che, non a caso, sono proprio Verlato e Tonda (sul punto di riprendere la scena), vere e proprie quinte teatrali che separano lo spazio della vita, di noi che guardiamo, dallo spazio delle ombre, dei morti, che nella dimensione eterna dell'arte, piangono sul corpo di Pasolini ma che cercano di forzare la composizione per arrivare a coinvolgerci nel loro dolore silenzioso.

In questo modo, è proprio Orson Welles, un regista-artista come lo stesso Pasolini, a dare un senso all'intera opera con il suo gesto che ripete quello di Cristo che Caravaggio dipinge nell'atto di chiamare san Matteo convertendolo nella cappella Contarelli o che, meglio, con lo stesso gesto si rivolge a Lazzaro facendolo risorgere dai morti.

Forse, allora, Orson Welles, cristologicamente, sta risvegliando il sonno eterno di Pier Paolo, forse perché, come ha scritto proprio Pasolini «il cinema in pratica è come una vita dopo la morte».³¹

Questa scena si colloca così nel diaframma di un universo separato, in quello spazio della morte in cui il poeta vedeva collocati i personaggi di Caravaggio, ma anche nello spazio di una resurrezione concessa all'arte del cinema, della pittura e della poesia.

Il quadro si presenta come una scena realistica, con la macchina e la porta da calcio, eppure proprio il diaframma di Verlato ci porta in uno spazio atemporale, che nell'arte del Rinascimento era quello dell'eternità e che potrebbe essere quello della "Dopostoria" evocata da Pasolini, con il corpo stesso del poeta assassinato, ma capace risorgere nella forma poetica e reale della sua arte.

La violenza che Vespignani ha evocato muovendosi dalla camicia insanguinata di Pasolini per poi prendere forma nel suo ciclo pittorico e grafico sembra dunque redimersi nella cristallizzazione metafisica della pittura di Verlato, perdendo la sua perversa insensatezza e trovando un senso nello spazio e originario del mito e dell'arte, "sull'orlo estremo di qualche civiltà sepolta" che riprende forma e vita al di là della morte e della crudeltà del nostro presente.

³⁰ N. VERLATO nella citata intervista a R. SALVADEI.

³¹ Cfr. P. P. PASOLINI, *I segni viventi e i poeti morti* (1967), in *Empirismo eretico* cit.



Renzo Vespignani, *Reperto A-RPX-117-6*, 1979, olio su tela cm 71x103



Renzo Vespignani, *Protettori*, 1985, matita su carta cm 70x100



Renzo Vespignani, *Riflessi*, 1980, tecnica mista su carta cm 51x74



Nicola Verlato, *Assassino di P.P.P. n.1*, 2016-2022, olio su tela cm 200x300



Nicola Verlato, *Assassino di P.P.P./Marlowe*, 2016-2022, olio su tela cm 200x300



Nicola Verlato, *Hostia*, 2014-2022, olio su tela cm 300x176



Nicola Verlato, *Ritrovamento del corpo di P.P.P.*, 2020, olio su tela cm 390x300

Pier Paolo Bellini

CARNE E CIELO:
ASPETTI SOCIO-ESISTENZIALI NELLE CANZONI DI PASOLINI

Riassunto: Due polarità assolute, la carne e il cielo, rappresentano forse la cifra sintetica della produzione pasoliniana, certamente il conflitto insanato di tutta la sua esistenza. Il contributo si propone un approfondimento di tale polarità attraverso l'analisi socioculturale dei testi delle canzoni scritte in romanesco dall'autore come esemplificazione efficace di quella che viene riconosciuta da più parti come la scintilla dell'impulso creativo: il desiderio di riunificare ciò che è stato separato.

Parole chiave: Canzone, Amore, Degrado, Trascendenza, Verginità.

Abstract: Two absolute polarities, the flesh and the sky, perhaps represent the synthetic cipher of Pasolini's production, certainly the unresolved conflict of his entire existence. The contribution proposes an in-depth examination of this polarity through a socio-cultural analysis of the texts of the songs written in Romanesco by the author as an effective exemplification of what is widely recognised as the spark of creative impulse: the desire to reunite what has been separated.

Keywords: Song, Love, Degradation, Transcendence, Virginity.

La canzone e la sociologia

Nel 1962 uno degli esponenti di spicco della Scuola di Francoforte, Theodor Adorno, il sociologo che può avvalersi di una cultura musicale praticamente professionale, esprime un giudizio tagliente, senza appello sulla natura e sulla qualità della canzone, o meglio, come lui la chiama, la "canzonetta". In ossequio alla critica radicale verso tutto ciò che viene considerato prodotto di consumo, in ossequio alla impostazione che riteneva ogni prodotto dell'industria culturale un plagio ai danni dell'individuo-consumatore e alla condanna irreversibile verso la cultura di massa creata non dal popolo ma "sul popolo", il sociologo tedesco si esprimeva in quegli anni in questo modo:

Il tipo dell'ascoltatore per passatempo è l'oggetto dell'industria culturale [...]. La struttura di questo tipo di ascolto assomiglia a quella del fumare, e viene definita più dal disagio che si prova quando si spegne la radio che dal godimento, per modesto che esso sia, che si prova finché essa è accesa. Le canzonette, oltre a fare appello a una *lonely crowd*, a individui atomizzati, si rivolgono a individui immaturi, a coloro che non sono padroni dell'espressione delle proprie emozioni ed esperienze sia perché manca loro qualsiasi capacità d'espressione *tout court*, sia perché questa è intristita per effetto dei tabù della civiltà. L'ascoltatore che ricorda e riconosce una canzonetta diventa in tal modo – in una zona immaginaria ma molto ricca di relazioni psicologiche – il soggetto ideale della canzonetta.¹

Non sono attestati rapporti diretti tra Pasolini e la Scuola di Francoforte: certamente uno dei riferimenti intellettuali del primo e dei secondi furono gli scritti di Gramsci: eppure, nonostante una comune impostazione "critica" che si radicava nelle teorie marxiste, gli esiti, i giudizi e perfino la produzione di questi due grandi pensatori furono molto diversi, forse in ragione di un approccio principalmente creativo dell'artista italiano.

Anche l'ambiente culturale può aver giocato un ruolo importante in questa diversificazione di posizioni: in quegli stessi anni, in Italia, scrittori e intellettuali come Italo Calvino, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini e Alberto Moravia prendono una strada diversa, cominciano a ragionare sulla possibilità di utilizzare la canzonetta leggera, la musica e il mercato del vinile, per creare prodotti di qualità e al tempo stesso popolari. È in questi anni che si comincia a porre le basi per la creazione di una canzone d'autore capace di parlare del mondo così com'è, senza necessariamente dover ripiegare sulla facile superficialità.

È interessante notare che, esattamente sei anni prima della pubblicazione del "manuale" di Adorno, Pasolini, in una intervista, si era espresso in una direzione contraria, denotando un approccio segnato da una sorta di curiosità infantile, e quindi creativa:

Non vedo perché sia la musica che le parole delle canzonette non dovrebbero essere più belle. Un intervento di un poeta colto e magari raffinato non

¹ T.W. ADORNO, *Einleitung in Musiksoziologie, in Klangfiguren*. Musikalische Schriften I, Berlin – Frankfurt am Main, 1962; trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971, p. 33.

avrebbe niente di illecito. Personalmente, credo che mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare dei versi ad una bella musica, tango o samba che sia.²

Vorremmo ripercorrere la produzione pasoliniana di testi creati appositamente per canzoni, realizzati in funzione di un vero e proprio progetto espressivo e quindi costituenti una sorta di ideale percorso “socio-esistenziale” del poeta bolognese. Per far questo, vorremmo ricostruire un possibile antefatto poetico, a nostro parere capace di fornire una cornice euristica di forte potere esplicativo. È nostro assunto preliminare che l’esperienza al tempo stesso personale, umana, sociale e politica riversata in questi testi abbia come sfondo la lotta interminabile e irrisolvibile tra il corpo e lo spirito, o, per dirla con una poesia giovanile dell’autore, la contraddizione angosciante tra «Carne e cielo», una contraddizione che sta alla base di ogni spunto creativo del poeta, di suo ogni eccesso, perfino della sua tragica fine.

Nel testo della poesia, il cielo, l’aspirazione alla purezza, all’innocenza ingenua e originale, viene identificato, non a caso, con l’amore materno, quello che «ride nelle membra innocenti». Il richiamo a questo stato verginale è contraddetto immediatamente e violentemente dal poeta nell’atto stesso del suo rientro a casa «con le carni brucianti», al punto di impazzire per «questo impuro ardore».

Abbiamo scelto questo incipit per il nostro percorso di analisi poetica e musicale perché è nostra ipotesi rinvenire in questa irrisolta e irrisolvibile dualità la chiave di lettura più adeguata a leggere gran parte della produzione pasoliniana successiva: sicuramente lo è per le canzoni “romane”, una sorta di mini-ciclo poetico nel quale carne e cielo si impastano in un realismo quasi scandaloso.

Abbiamo parlato di “progetto”: pur trattandosi di una espressione usata in senso non letterale, possiamo però considerare le tre canzoni che vogliamo analizzare una sorta di narrazione in tre tappe, sollecitata indirettamente nel 1959 dalla nota cantante romana Laura Betti: fu lei a invitare amici scrittori e poeti a scrivere i testi per le canzoni del suo nuovo spettacolo, *Giro a vuoto*. In molti risposero all’appello, (Moravia, Flaiano, Fortini, Arbasino): Pasolini scrisse per l’occasione tre canzoni in romanesco, *Macrì Teresa detta Pazzia*, *Cristo al Mandrione* e il *Valzer della toppa*, musicate da Piero Umiliani e da Piero Piccioni.

La protagonista delle tre canzoni è l’emblema della carne: una prostituta. Non è un caso che, proprio nel 1961, venga prodotto il film *Accattone*: le tre

² (Pasolini 1956, intervista alla rivista “Avanguardia”). Citare il contributo nel rispetto delle norme della rivista Sinestesie

canzoni rispecchiano le stesse atmosfere, popolate da figure che stanno ai margini della società, realisticamente raffigurate, senza nessuna idealizzazione: nello stesso tempo, proprio la loro “carnalità”, spesso violenta e perfino distruttiva, diventa nel contempo l’aspirazione più sincera alla dimensione spirituale originale, l’implorazione pura, inattingibile alla cultura borghese e alle sue buone creanze.

La “pura vitalità” delle anime del fango

Macrì Teresa, protagonista della prima canzone che vogliamo analizzare, è un personaggio (o meglio dire, una persona storica) già tratteggiata da Pasolini in un’opera in prosa rimasta allo stato di frammenti, *La Mortaccia*, del 1959. Si tratta di una prostituta, al tempo piuttosto nota nell’ambiente, descritta dallo scrittore con minuzia di particolari: «La catapecchia di Teresa era una dell’ultime, quasi laggiù in fondo, poco prima dell’arco, verso i depositi della Coca Cola».³

L’ambientazione, anch’essa storica, non è meno significativa: il Mandrione (oggi rivalorizzato a fini turistici) era negli anni ’50 una delle zone più povere di Roma, e derivava il suo nome dalla strada principale su cui, tempo prima, passavano le greggi e le mandrie dirette ai pascoli. Una borgata fatta principalmente di baracche di rifugiati postbellici, zingari e migranti meridionali. È il contesto ideale in cui poter far emergere il paradosso totale, devastazione ed esaltazione mescolati, dannazione e redenzione collegate e conviventi.

Solo l’occhio creativo è capace di intravedere un collegamento così scandaloso. Émile Durkheim è uno tra i primi sociologi a porre attenzione a questo strano potere unicamente umano, capace di vedere cose che “non ci sono” nella realtà: «Soltanto l’uomo ha la facoltà di concepire l’ideale e di aggiungerlo al reale. Da dove viene questo singolare privilegio?».⁴

Da dove viene la creatività? In Pasolini, essa sgorga non come frutto di un ragionamento (che pure non manca mai, a posteriori), ma come irrefrenabile urgenza di purezza, che zampilla, paradossalmente, proprio nelle condizioni più degradate e degradanti, per l’occhio che la sa cogliere:

Ricordo che un giorno passando per il Mandrione in macchina con due miei amici bolognesi, angosciati a quella vista, c’erano, davanti ai loro tuguri, a

³ P.P. PASOLINI, *La Mortaccia*, frammenti. Tratto da *Alì dagli occhi azzurri*.

⁴ É. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Alcan, Paris 1912, trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa e il sistema totemico in Australia*, Meltemi, Roma 2005, p. 485.

ruzzare sul fango lurido, dei ragazzini, dai due ai quattro o cinque anni. Erano vestiti con degli stracci: uno addirittura con una pellicetta trovata chissà dove come un piccolo selvaggio. Correvano qua e là, senza le regole di un giuoco qualsiasi: si muovevano, si agitavano come se fossero ciechi, in quei pochi metri quadrati dov'erano nati e dove erano sempre rimasti, senza conoscere altro del mondo se non la casettina dove dormivano e i due palmi di melma dove giocavano [...]. Vedendoci passare con la macchina, uno, un maschietto, ormai ben piantato malgrado i suoi due o tre anni di età, si mise la manina sporca contro la bocca, e, di sua iniziativa tutto allegro e affettuoso ci mandò un bacetto [...]. La pura vitalità che è alla base di queste anime, vuol dire mescolanza di male allo stato puro e di bene allo stato puro: violenza e bontà, malvagità e innocenza, malgrado tutto.⁵

Così è Teresa, detta Pazzia. Abita «a via der Mandrione / alla baracca ventitré» e dichiara di avere «diciott'anni / Embè, è così / Che voj da me?» Si dà «alla vita» da più di un anno, sa di essere disgraziata, ma «c'ha un ragazzo che pare un re». Come in *Accattone*, lei gli passa «er grano» che guadagna sulla strada, lo veste da testa ai piedi, e arriva a difenderlo fieramente anche di fronte al commissario che la mette in galera: «None! None! Nun lo dico er nome! / Er nome suo nun lo ricordo / Se chiama amore e basta!».

L'amore è probabilmente uno degli argomenti più dibattuti da quando l'uomo è diventato capace di riflessività: Pasolini ne dà qui una sua lettura sconosciuta, destabilizzante. Che Teresa non ricordi il nome del suo *pappone* potrebbe essere una strategia per risparmiargli la galera: ma potrebbe anche essere vero, potrebbe non conoscere il nome di colui per il quale accetta di essere incarcerata: si chiama amore... e basta. La cultura borghese guarda questa ragazza come una plagiata, una disgraziata incosciente: Pasolini vede prima un'altra cosa. Vede un amore puro («malgrado tutto»), non conoscibile da chi vive nell'agio del consumo, non più recuperabile.

Al Dio "de le mignotte"

La seconda canzone della trilogia in romanesco affronta il tema della religiosità, un tema molto presente a Pasolini, uno dei chiodi della sua coscienza, uno dei motivi più strazianti delle sue nostalgie e delle sue ribellioni. Nel 1964, in una lettera a un amico sacerdote, spiega il motivo della sua strenua

⁵ Pier Paolo Pasolini 1958, in *"Vie Nuove"*. Citare il contributo nel rispetto delle norme della rivista Sinestesie

difesa della religiosità, ultimo fragile baluardo dell'umano contro la cultura del consumo: «Io difendo il sacro perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del potere» (lettera a Don Giovanni Rossi).

Il suo rapporto con Dio era stato magistralmente dipinto qualche anno prima con due semplici pennellate poetiche: «È lontano / (no, non piango non rido) in questo cielo il Dio / che io non so né amo».⁶ Una lontananza che, in quella fase della vita, sembra non segnalare drammi, ricerche, passioni. Ma forse questa narrazione non è del tutto sottoscrivibile dallo stesso Pasolini, come vedremo. Il dramma c'è, sotto la cenere della falsa noncuranza.

Se Pasolini avesse letto la riflessione del sociologo Peter Berger avrebbe forse sentito vibrare la speranza di una via di fuga a rivolgimenti che ancora lo avrebbero accompagnato. O forse non avrebbe potuto far propria questa scorciatoia di consolazione:

C'è una sola dottrina cristiana che non richiede in alcun modo un atto di fede, ma può essere verificata empiricamente: la dottrina del peccato originale. Ciononostante, non posso essere ritenuto responsabile per una condizione che precede ogni mia azione deliberata e quindi posso legittimamente rifiutare di sentirmi colpevole.⁷

Lo scrittore italiano, al contrario, annota una lettura della sua condizione che, lontana da trovare giustificazione, propone un conflitto interiore dal tutto attivo sulla questione religiosa:

Dio, continuava il suo lavoro dentro di me. Non c'era nessuna ragione per cui io mi condannassi, dato che non credevo in Lui e anzi lo detestavo... Eppure io in quegli anni, di ricaduta in ricaduta, in pieno giardino di Alcina, ero sempre sotto i suoi occhi. Questa è la situazione del "Dio che non amo" [...]. Gli istinti (posso chiamarli così) religiosi che erano in me mi portarono al comunismo. Sbagliai. [...]. Della conversione non se ne fece niente. Quel Friuli che era stato il nido di un vergine finì col trasformarsi in una stalla, un meretricio. Legato da una nostalgia che era vizio, non potevo più strapparmene.⁸

⁶ P.P. PASOLINI, *Notturmo*, in «L'usignolo della Chiesa Cattolica», 1958, indicare numeri di pagina.

⁷ P.L. BERGER, *Questions of Faith. A Skeptical Affirmation of Christianity*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2004, trad. it. *Questioni di fede. Una professione scettica del cristianesimo*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 134.

⁸ P.P. PASOLINI, *Nota all'usignolo della Chiesa Cattolica* (1951), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano, 1999, p. 366.

Questo conflitto insanato prende voce nell'imprevista, scandalosa e inaccettabile implorazione di una prostituta a Gesù, *Cristo al Mandrione*: qui Pasolini ci dipinge un quadro mai visto nella millenaria produzione pittorica religiosa, un quadro in cui una prostituta è quello che era e che è, una *mignotta*, senza operazioni di *make up* di accettabilità sociale. E in quella mignotta c'è tanto di Pasolini, della sua urgenza viscerale di toccare la vetta senza staccare i piedi dal vizio della carne, senza infingimenti.

Non sappiamo se si tratti ancora di Teresa Macrì: certamente è passato del tempo, e la prostituta si è consumata (il degrado nel degrado) perché al Mandrione ormai esercitano le prostitute più "malandate". Sbattuta in una grotta, a fine lavoro, «tutta gnuda / e fracica fino all'ossa de guazza», ci descrive quello che vede, il suo habitat quotidiano: «'ntorno a me che c'è / quattro muri zozzi un tavolo un bidè». Proprio da qui, da questo girone dantesco, si alza una invocazione, purissima, "malgrado tutto": «Fileme si ce sei Gesu Cristo».

Si tratta pur sempre di una supposizione, non di una cosa certa: "se" esisti, Gesù, «fileme». È difficile tradurre in italiano questo verbo: in Romagna, probabilmente, tradurremmo con "cagami", dammi un'occhiata, dammi retta, almeno un cenno. «Guardeme tutta zozza de pianto / abbi pietà' de me / io che nun so gnente / e te er re dei re / lavora' senza mai rifiata' / moro ma l'anima nun sa». Esiste un'anima (forse proprio in chi lavora senza dignità, senza poter mai rifiatare) e l'anima può chiedere, pur non sapendo, forse proprio perché non è preoccupata di essere degna, di avere una occupazione dignitosa.

Ci sono state diverse discussioni riguardo la qualità della messa in musica dei testi pasoliniani. Personalmente (ma qui entriamo nel campo dei gusti) apprezzo molto le scelte fatte dai musicisti: l'intensità del ritmo, della melodia e dell'armonia, opposta sotto tanti aspetti a quella della prima canzone analizzata, fa raggiungere a questo brano un apice di struggimento, sia nell'interpretazione di Laura Betti, sia (forse soprattutto) in quella di Gabriella Ferri.

... *qualcosa di più della mera esistenza*

Il *Valzer della toppa*, ultima canzone della trilogia, ci riporta al clima scanzonato della prima: questa volta però la "trascendenza" è la chiave di volta del vero, della redenzione, anche se resa possibile, parodisticamente, dalle allucinazioni provocate da una "sana sbronza", dalla *toppa*.

Poco importa: ci si può arrivare per strade più o meno legittime e condivisibili. La creatività è la capacità di vedere le cose come stanno e come vorremmo che fossero. In questo, forse, Pasolini avrebbe concordato con Adorno:

L'arte non diventa umana incorporando l'uomo in comunità, soddisfacendone in cosiddetto istinto di esecuzione manuale e spingendolo a cooperare in assunti predeterminati e predisposti, ma se mai solo quando gli uomini colgono in autentiche configurazioni artistiche la possibilità che vi sia qualcosa di più della mera esistenza che essi conducono, qualcosa di più degli ordinamenti del mondo a cui sono irrimediabilmente vincolati.⁹

È il bambino, in Pasolini come in Pascoli, colui che vive qualcosa di più degli ordinamenti del mondo a cui, pure, è irrimediabilmente vincolato, perché conserva «Un resto eterno di fanciullezza»: in questa poesia, scritta tra il '45 e il '51, Pasolini guarda se stesso come fenomeno inspiegabile. Non riesce a capire come mai egli “non invecchia”: pelle, voce, occhi non vengono da lui consumati. *“Dentro il mio cuore c'è un resto eterno / di fanciullezza (e non è il mistero / del Mondo che pur rischia d'esser vero?)”*. È questo resto eterno che *“fa ogni cielo diverso, ogni alito / d'aria il primo, ogni battito d'ali / annuncio di creazione. È troppo libero / il cuore! In me lo credo, e altrove vive”*.

“Ogni cielo diverso”: la prostituta che si prende una *toppa* è come il bambino, è come Pasolini. Ogni alito d'aria il primo, ogni battito d'ali annuncio di creazione. E così la città in cui si consuma la sua prostituzione diventa annuncio di nuova creazione, di “verginità”: *“Mamma mia che luci / Che vedo qua attorno / Le vie de Testaccio / Me pareno come de giorno / De n'arta città, an vedi le porte / An vedi li bari, an vedi la gente / An vedi le fronne che st'aria / Te fa sfarfallà”*. Tutto lo stesso ma tutto nuovo, e lei può perfino permettersi il lusso di sdegnare il cliente che aspetta il suo turno: *“Va via moretto, e fa' la tenda / Stasera godo la libertà”*.

Il ritmo questa volta è quello del valzer, la tipica danza capace di mettere tra parentesi la realtà reale per vivere il sogno di una rinascita, una nuova creatura: *Me possi cecamme / Me sento tornata un fiore de verginità / Verginità, verginità / Me sento tutta verginità / Che sarà, che sarà / Chi lo sa, chi lo sa*.

Conclusioni: come “un gramo rospo che sogna”

La canzone probabilmente più conosciuta di Pasolini, *Che cosa sono le nuvole*, interpretata da Domenico Modugno e, successivamente da tantissimi grandi cantanti, è la colonna finale del film omonimo (1967): le ultime parole del testo (*E tutto il mio grande amore / lo porta il cielo / così*) vengono intonate

⁹ T.W. ADORNO, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1956; trad. it. *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 131.

mentre le due marionette (Totò e Ninetto Davoli) sono gettate nella discarica dallo spazzino. Il “cielo”, dunque, percepibile da chi vive ai suoi antipodi: e sono proprio le due marionette-scarto, in mezzo all'immondizia più sordida, a notare le nuvole in un dialogo estasiato, di fronte allo spettacolo infantile del loro accavallamento nel cielo.

- *Ehh ... e che so' quelle?*
- *Quelle sono ... sono le nuvole*
- *E che so' 'ste nuvole?*
- *Mah!*
- *Quanto so' belle, quanto so' belle! Quanto so' belle!*
- *Ah, straziante, meravigliosa bellezza del creato!*

Pasolini si sarebbe dovuto laureare con Longhi, con una tesi in Storia dell'arte: sembra che i rivolgimenti della guerra (con relativa perdita di capitoli già scritti) abbiano suggerito di cambiare obiettivo. Il poeta bolognese, friulano, romano si è quindi concentrato sullo studio del simbolismo di un altro poeta romagnolo, toscano, bolognese, Giovanni Pascoli: sicuramente avrà avuto modo di scontrarsi con questi versi che parlano, appunto, del “*Poeta solitario*”, che comincia la sua ode al *Dolce usignolo che ascolto*. *Chi sono? Non chiederlo. Io piango, / ma di notte, perch'ho vergogna. / O alato, io qui vivo nel fango. / Sono un gramo rospo che sogna*. È dal fango, dai rospi, dalla carne che può alzarsi l'invocazione più genuina al cielo.

Tra le tante teorie sulla creatività, si è ormai attualmente affermata anche quella psicanalitica, fatta propria da alcuni sociologi, secondo i quali sarebbe proprio la rottura della relazione originaria a costringere la persona a cercare strade per ricomporre quanto è andato perduto:

Quando nel rapporto con la figura materna si produce il primo distacco, la perdita dell'oggetto d'amore produce aggressività e colpa. Nell'esperienza primaria il desiderio di riparare la colpa si esprime nel tentativo di ricreare il legame che è stato rotto.¹⁰

La struggente *Supplica a mia madre* scritta da Pasolini potrebbe essere letta in questa cornice esplicativa: *Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore, / ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore. / Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere: / è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia. / Sei insostituibile. Per questo è dannata / alla solitudine la vita che mi hai data. / E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame / d'amore, dell'amore di corpi senza*

¹⁰ A. MELUCCI, *Creatività: miti, discorsi, processi*, in *Creatività: miti, discorsi, processi*, a cura di Id., Feltrinelli, Milano 1994, p. 16.

anima. / Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu / sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù ...

Non è poi così lontana da questi accenti l'intuizione di un altro sociologo che allarga questo dinamismo alla drammatica urgenza dell'intera umanità di ricostruire una casa comune proprio attraverso la "comunione" cui ciascuna espressione artistica ultimamente aspira:

L'opera d'arte ricomponе un'unanimità che salda di nuovo i frammenti di un'umanità divisa, non in un'idea assurda e vaga dell'uomo, ma in una partecipazione e in una comunicazione attuabile, in cui la nostra libertà possa trovare il suo posto. E, reciprocamente, quando ha composto un'opera, l'artista sembra includersi in una comunità invisibile [...]. Questa fraternità divenuta irrealizzabile prende la forma di un atteggiamento creativo ed efficace, ma in quanto nostalgia di una comunione perduta, in quanto sogno proibito, rattivato incessantemente da un insopprimibile desiderio di fusione affettiva [...] un violento bisogno di partecipazione insoddisfatto.¹¹

¹¹ J. DUVIGNAUD, *Sociologie de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris 1967; trad. it. *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1969, pp. 11, 62.

Stefano Nobile

PASOLINI E IL MONDO DELLA CANZONE

Riassunto: Il saggio analizza il rapporto di Pasolini con la canzone, collocandolo in una prospettiva sociologica che cerca di individuare i punti in comune con gli altri aspetti della produzione intellettuale pasoliniana. Il contributo offre un censimento completo del canzoniere di Pasolini, mettendolo in relazione con gli elementi storici, culturali e sociali che hanno reso possibile l'incursione del poeta di origini friulane nel mondo della canzone. L'opera di Pasolini come paroliere si inserisce infatti in un contesto socioculturale di grande fermento intellettuale teso al rinnovamento della canzone italiana, di cui il saggio evidenzia i pregi ma anche i limiti, mostrando come – anche attraverso la canzone – Pasolini abbia sostanzialmente cercato di ribadire le stesse istanze di contenuto e di raccogliere le medesime sfide linguistiche che, soprattutto nell'uso del dialetto, lo avevano indotto a scrivere le prime raccolte di poesie.

Parole chiave: Sociolinguistica, Musica e sociologia, Analisi dei testi, Studi culturali.

Abstract: The essay analyzes Pasolini's relationship with song, placing it in a sociological perspective that seeks to identify commonalities with other aspects of Pasolini's intellectual production. The paper offers a comprehensive survey of Pasolini's songbook, relating it to the historical, cultural and social elements that made possible the Friulian-born poet's foray into the world of song. Pasolini's work as a lyricist is in fact part of a sociocultural context of great intellectual ferment aimed at the renewal of the Italian song, whose merits but also limitations are highlighted in the essay, showing how – even through song – Pasolini essentially sought to reiterate the same demands of content and to take up the same linguistic challenges that, especially in the use of dialect, had led him to write his first collections of poetry.

Keywords: Sociolinguistics, Music and sociology, Lyrics analysis, Cultural Studies.

1. Pasolini e la canzone: un approccio tangenziale

Tra gli aspetti meno conosciuti del proteiforme talento di Pier Paolo Paso-

lini c'è quello che lo ha visto impegnato, in un arco temporale che oscilla tra il 1960 e il 1974, nella stesura di un pugno di canzoni, non più di una dozzina. Pasolini si cimentò con la canzone con lo stesso spirito che aveva inoculato nella sua prima raccolta di liriche, *Poesie a Casarsa*, pubblicata nel 1942. In quell'occasione egli si misurò con una lingua – il friulano parlato dai contadini di Casarsa della Delizia, il minuscolo comune in provincia di Pordenone da dove originava la famiglia materna dei Colussi – che non era affatto la sua. Una sfida, dunque. Una sfida nella quale, in filigrana, si poteva già leggere l'attitudine di Pasolini a occuparsi della lingua del popolo, a ridurre la cartilagine che distanziava lui, figlio della piccola borghesia (padre militare, madre insegnante), da quella gente semplice e marginale che tanto spazio avrebbe ottenuto in alcune delle sue opere letterarie e cinematografiche più note, come *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) per quanto riguarda le prime, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) per ciò che concerne le seconde. Tanto poté essere evocativa una parola come *rugada* (rugiada) per attirare l'attenzione dello scrittore bolognese verso forme inedite – colte e popolari al tempo stesso – di poesia, quanto l'interesse per la canzone nacque dalla volontà di riempire un vuoto a cui già altri illustri poeti e scrittori stavano guardando in quella stessa epoca. Erano gli anni Cinquanta. All'inizio del decennio Pasolini era appena giunto a Roma con la madre. L'incontro con i giovani delle borgate capoline innescò una metamorfosi per cui «lo sperimentalismo linguistico legato a un mondo friulano mitico e materno lascia il posto ad una ricerca proiettata sempre più direttamente sul presente, nell'impegno letterario come nel dibattito ideologico. Agli incantati fanciulli friulani subentrano i ragazzi di vita, espressione del mondo sottoproletario delle borgate romane»¹.

Nello stesso anno, il 1955, in cui Pasolini diede alle stampe *Il canzoniere italiano* – una mastodontica antologia critica che raccoglie poesia popolare, vilote, ninne nanne, stornelli – egli fondò, con Francesco Leonetti e Roberto Roversi, la rivista «Officina», dichiarativa fin dall'epigrafe: un laboratorio linguistico nel quale centrifugare l'eclettismo e la verve innovativa dei tre fondatori, a cui si aggiunse un nugolo di collaboratori di vaglia come Bassani, Bertolucci, Caproni, Gadda, Luzi, Penna, Ungaretti, Volponi e altri ancora. Oltre a questi nomi spiccano, rispetto a quello che sarebbe diventato il Pasolini paroliere, tre autori fondamentali: Roberto Roversi, Franco Fortini e Italo Calvino. Il primo era destinato a ritagliarsi un ruolo di primo piano come paroliere del periodo più creativo e sperimentale di Lucio Dalla, quello

¹ G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini, l'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Carocci, Roma 2012, p. 59.

compreso tra *Il giorno aveva cinque teste* (1973) e *Automobili* (1976). Fortini e Calvino, dal canto loro, nel 1958 furono tra i promotori di un progetto come il *Cantacronache*.² Si trattò di un'operazione che, almeno sulla carta, intendeva svecchiare la canzone italiana, allora ancora fortemente inamidata, rinchiusa in uno stile decisamente ingessato nel quale la ricerca della rima baciata, la coniugazione dei verbi al futuro per far cadere con più facilità l'accento sull'ultima sillaba o l'alterazione dell'ordine delle parole per ottenere lo stesso effetto fonetico erano all'ordine del giorno.³ Di fatto, l'esperienza del *Cantacronache* servì più come monito per la canzone italiana di largo consumo, da richiamo per uscire dai canoni paludati di una scrittura incapace di osare che non per ottenere effetti destinati a rimanere nel tempo. Di fatto i vari Fortini,⁴ Calvino, Liberovici, Straniero e, su tutti, Fausto Amodei, con la sostanziale eccezione di quest'ultimo, non andarono oltre il tentativo di adornare dei testi poetici con un arrangiamento musicale. Un risultato assai simile a quello ottenuto da Pasolini: una sperimentazione, come vedremo più nel dettaglio, che non ha inciso sulla canzone, ma che – congiuntamente ad altre esperienze simili a quella, appunto, del *Cantacronache* – ha fatto da abbrivio per scuotere la canzone italiana.

Negli stessi anni in cui Pasolini stava ampliando il proprio orizzonte intellettuale, aggiungendovi un'esperienza come autore di canzoni – la cui cifra più rilevante è sostanzialmente riconducibile alla collaborazione con Laura Betti –, accadevano almeno altri due fatti rilevanti che, di lì a poco, avrebbero contribuito a cambiare la scena della canzone italiana. Il primo fu la vittoria, al Festival di Sanremo, di Modugno con *Nel blu dipinto di blu*, più nota al grande pubblico come *Volare*. Il secondo fu la repentina trasformazione del mercato discografico italiano. Con le sue parole «vagamente surrealiste [...] liberatorie, eccitanti, *Nel blu, dipinto di blu* faceva finalmente giustizia delle tante mamme, delle corde della mia chitarra, dei vecchi scarponi, di tutte

² Michele Luciano Straniero e Sergio Liberovici furono i veri fondatori del collettivo nato a Torino. A essi si aggiunsero personalità di spicco come Italo Calvino, Umberto Eco, Emilio Jona e Gianni Rodari. Cfr. E. JONA, M.L. STRANIERO, *Cantacronache, un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, DDT & Scriptorium, Torino 1995; G. STRANIERO, C. ROVELLO, *Cantacronache, I cinquant'anni della canzone ribelle, l'eredità di Michele L. Straniero*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2008.

³ G. ANTONELLI, *Ma cosa vuoi che sia una canzone, Mezzo secolo di italiano cantato*, Il Mulino, Bologna 2010.

⁴ In realtà, Fortini riuscì a firmare una canzone di un certo successo, *Quella cosa in Lombardia*, proposta prima da Laura Betti ma arrivata al grande pubblico grazie all'interpretazione di Enzo Jannacci.

quelle cose false che impedivano alla nostra canzone di rinnovarsi». ⁵ Correva l'anno 1958, «denso di fatti nuovi, che consentirono alla nostra discografia di compiere un poderoso balzo in avanti». ⁶ Erano gli anni del boom economico, quelli che videro estendere il mercato degli acquirenti dei dischi anche a giovani e giovanissimi. Il sintomo di quella mutazione fu proprio il repentino cambiamento del gusto musicale, che relegò a ruolo marginale il repertorio tradizionale che aveva egemonizzato il mercato discografico in quegli anni per lasciare spazio ai fenomeni emergenti degli urlatori, dei rockers e dei primi cantautori che si accostavano alle suggestioni provenienti da oltre Atlantico e dalla vicina Francia. A questo va aggiunto che in quella stessa epoca anche la dimensione tecnica d'ascolto stava cambiando: per la prima volta in Italia si cominciava a diffondere il gusto per l'alta fedeltà.

Fu in questo clima di profonda trasformazione culturale della canzone – che di lì alla fine degli anni Sessanta avrebbe conosciuto la svolta decisiva dei cantautori – che si incardina il lavoro di Pasolini come paroliere.

L'interesse del poeta e scrittore di origini friulane per la musica e la canzone si intravede tanto in alcune interviste rintracciabili nelle Teche RAI quanto in alcuni interventi pungenti e dal consueto spirito corsaro che caratterizzavano la sua sferzante prosa giornalistica. È il caso, per esempio, di quando prese le difese di Claudio Villa, il cosiddetto “reuccio” della canzone, sulle pagine di una rivista atipica per i suoi standard come *Sorrisi e canzoni*. In quell'occasione, Pasolini si schierò dalla parte del cantante romano, sottoposto a un processo virtuale con tanto di consultazione referendaria da parte dei lettori. Non è difficile scorgere, in quelle righe, un atteggiamento controcorrente, assimilabile alla ben nota presa di posizione contenuta, un paio di anni prima, nella poesia *Vi odio, cari studenti (Il Pci ai giovani!!)*, nella quale Pasolini si schierava a favore dei poliziotti in occasione degli scontri tra questi ultimi e gli studenti universitari presso la facoltà di architettura di Roma, a Valle Giulia. Nell'articolo su Claudio Villa – esponente di spicco di una canzone fortemente ancorata alla tradizione – Pasolini rivendicava l'autenticità del personaggio, a dispetto della sua inclinazione a manifestare un registro arrogante. Pasolini, dunque, usa il tema della canzone come strumento della sua furia iconoclasta e moralizzatrice, con la quale fustiga instancabilmente qualsiasi tendenza all'omologazione e al conformismo. Qualcosa di analogo a

⁵ G. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 227.

⁶ M. DE LUIGI, *L'industria discografica in Italia*, Lato Side, Roma 1982, p. 19.

quanto accadde nel famoso, o forse famigerato, *discorso sui capelli*,⁷ col quale biasimava l'attitudine dei giovani a uniformarsi nell'acconciatura tricotica.

L'interesse di Pasolini nei confronti dei giovani era manifesto e trasversale alla sua opera, come testimoniano romanzi come *Ragazzi di vita*, film come *Accattone* e i numerosi articoli che scrisse in veste di giornalista. Nondimeno, la sua presenza al Festival della Gioventù del Pincio, nel 1975, davanti a tremila giovani per parlare di droga, organizzato dalla FGCI a Roma, conferma ulteriormente il suo interesse nei confronti dei ragazzi.⁸

Amante – per sua stessa ammissione – della musica dei Beatles e dei Rolling Stones, Pasolini lamentava il basso rango e una certa asfissia della canzone italiana. Nella sua rappresentazione della canzone sembrano convivere forze antagoniste: da una parte, infatti, egli sembra avvertirne la capacità «di porsi come segnaletica della storia sociale – e in questo senso assume la funzione di strumento “narcotizzante” – mentre dall'altra di intrecciarsi alla vita individuale registrandone le tappe più significative».⁹

Nel suo cinema – con la sola eccezione della presenza di Modugno in *Uccellacci e uccellini* – la canzone non ebbe mai cittadinanza. Al contrario, non di rado le colonne sonore dei suoi film furono il frutto di una sua selezione nell'ambito della musica colta: Bach, Chopin, Vivaldi, Mozart e il meno noto Carl Hardebeck. I musicisti con cui ebbe occasione di collaborare furono soltanto quattro: Carlo Rustichelli ed Ennio Morricone, alla cui maestria si affidò in più occasioni, a cui vanno aggiunti Luis Bacalov e Benedetto Ghiglia, che chiamò a firmare la colonna sonora delle sue opere cinematografiche in una sola occasione. Una possibile incursione a pieno titolo nell'ambito della canzone lambì uno dei suoi molti progetti quando pensò di trasporre su pellicola *Il ragazzo della via Gluck*, canzone protoambientalista e autobiografica portata al successo da Adriano Celentano e scritta da Luciano Beretta e Miki Del Prete.¹⁰ Ma il progetto venne abortito per ragioni ignote.

La musica leggera – come veniva chiamata allora – rappresentava per Pasolini una potenziale anticamera all'omologazione culturale, figlia diretta della civiltà dei consumi e di un'opulenza diffusa ma tragicamente capace di livellare gusti e coscienze. Da un punto di vista strettamente sociologico, Pasolini non

⁷ PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975

⁸ G. BORGNA, *Il tempo della musica, I giovani da Elvis Presley a Sophie Marceau*, Laterza, Bari-Roma 1983, p. 130.

⁹ C. CALABRESE, *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini, Correspondances*, Diastema, Treviso 2019, p. 127, corsivo aggiunto.

¹⁰ L. COLOMBATI, *La canzone italiana, 1861-2011, Storie e testi*, Mondadori, Milano 2011, p. 1016.

sembra interessato a riconoscere le differenze, a identificare le tribù culturali, a evidenziare le ragioni che inducono all'autorappresentazione identitaria attraverso il consumo – un elemento che invece è centrale nella riflessione di Bourdieu.¹¹ Al contrario, l'ossessione di Pasolini stava nello scoperchiare i meccanismi dell'omogeneizzazione culturale, sulla scorta di un pensiero di matrice gramsciana che si appoggiava al concetto di egemonia culturale.¹²

2. Pasolini paroliere

Nel complesso, il Pasolini paroliere costituisce una nicchia rispetto all'insieme della sua produzione intellettuale e artistica, la cui prima, vera occasione per mettersi alla prova arrivò nel 1960¹³ con l'allestimento di uno spettacolo che al centro aveva la musa per eccellenza del regista felsineo-friulano: Laura Betti. Si trattava di *Giro a vuoto*,¹⁴ un'operazione realizzata sotto la direzione del regista Filippo Crivelli, che voleva essere una sorta di chiamata alle armi nei confronti di scrittori,¹⁵ un appello in linea con quanto, appena tre anni prima, aveva fatto la rivista *Avanguardia* (diretta da Gianni Rodari) che sollecitò espressamente l'apporto degli scrittori anziché dei parolieri in ambito canzonettistico, le cui liriche erano evidentemente considerate eccessivamente corrive. Lo spettacolo ebbe ben tre appendici, coinvolgendo – di volta in volta – un numero sempre più ampio di autori. I prodromi di quell'operazione si trovano in un breve disco del 1959 (oggi lo chiameremmo *extended play*) nel quale Alberto Moravia, amico dell'attrice e cantante, scrisse un brano su musica di Fiorenzo Carpi, affiancando Mario Soldati e William Demby.

Giro a vuoto manifestava, fin dal titolo, una certa ironia (e autoironia) riferita allo snobismo intellettualistico che caratterizzava almeno in parte l'ambiente frequentato con sentimenti ondivaghi dalla stessa Betti. Se lo spettacolo, nella sua prima versione, aveva in programma ventidue canzoni, soltanto dodici di queste finirono sul disco. Di esse, due furono firmate da Pasolini (*Il valzer della toppa* e *Macri Teresa detta pazzia*). La Betti ricevette

¹¹ P. BOURDIEU, *La distinction*, Les éditions de minuit, Paris, 1979.

¹² A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, 1948-1951.

¹³ Il disco riferito allo spettacolo venne pubblicato con data 26 aprile 1961 con il titolo *Laura Betti con l'orchestra di Piero Umiliani*, quest'ultimo noto jazzista e compositore di colonne sonore.

¹⁴ *Giro a Vuoto. Le canzoni di Laura Betti*, Scheiwiller, Milano, 1960

¹⁵ A quella chiamata risposero – oltre a Pasolini – penne del calibro di Arbasino, Bassani, Flaiano, Fortini e Parise.

dal suo amico Pasolini complessivamente sei canzoni, includendo anche *Marilyn*, un recitar cantato che sarebbe stata pubblicata successivamente con il sottofondo musicale di Marcello Panni, *Chi è un teddy boy?*¹⁶ – un brano, da musicare e mai inciso su disco, che fu ritrovato tra le carte di Pasolini –, *Cristo al Mandrione* e *Ballata del suicidio*, composta per la seconda edizione di *Giro a vuoto* ma pubblicata su disco dalla Betti soltanto in una versione in francese, musicata da Giovanni Fusco. In entrambi i brani incisi dalla Betti su firma di Pasolini sono rintracciabili i segni di quella ricerca estetica, carica di un certo verismo, che si era già palesata in *Poesie da Casarsa* e nei romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Anche in questa occasione, infatti, Pasolini si cimenta con la scrittura dialettale, con una miscela di dialetto, linguaggio gergale, italiano di uso corrente e italiano letterario. La vera novità portata da Pasolini sta – come ha scritto Umberto Fiori¹⁷ – nell’aver creato un «effetto di verità davvero inconsueto e dirompente».¹⁸

Nel tentativo da parte di questo gruppo di intellettuali di sinistra di lasciare un’orma anche sulla canzone, si ritrova un’attitudine peculiare ad impadronirsi di spazi culturali oscillanti tra l’alto e il basso¹⁹ che, spesso e come in questo caso, hanno prodotto risultati alterni. Da una parte, infatti, un’operazione come quella di *Giro a vuoto* venne salutata come il tentativo di rinnovare la canzone, nobilitandola grazie all’indiscutibile *pedigree* culturale dei firmatari. Ma dall’altro, quella stessa operazione venne letta come intellettualistica e salottiera, giacché mise peraltro in luce l’inadeguatezza di alcuni scrittori e poeti nel misurarsi con la canzone. La metrica, la ritmica, la scorrevolezza melodica sono elementi che non possono transitare disinvoltamente dalla poesia alla canzone senza il rischio di creare effetti che possono risultare imbarazzanti. Non a caso, nella canzone di rapido consumo degli anni Cinquanta «impazzava l’uso della ‘mascherina’, che è lo strumento sovrano per mettere a registro parole e musica, l’elemento che segna almeno in parte la zona liminare tra la libertà metrica della poesia e i vincoli della canzone».²⁰

¹⁶ La canzone avrebbe dovuto essere una prosecuzione di un articolo (PASOLINI, 1959, «La colpa non è dei Teddy Boys» in *Saggi sulla politica e sulla società*, di P.P. Pasolini, pp. 92-98, Mondadori, Milano, 1959) sulla violenza e il vandalismo dei ragazzi della Milano-bene, dal quale sarebbe in seguito scaturita una sceneggiatura (*La nebbiosa*) mai tradotta su pellicola, ma stampata integralmente da il Saggiatore nel 2013.

¹⁷ U. FIORI, *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini sconosciuto*, a cura di F. Francione, Falsopiano, Alessandria 2010, pp. 234-237.

¹⁸ Ivi, p. 234.

¹⁹ D. McDONALD, *Against the american grain*, Random House, New York 1962.

²⁰ S. NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane, Una prospettiva sociologica (1960-2010)*, Carocci, Roma, 2012, p. 201.

La mascherina altro non era che «uno schema sillabico precostituito che, per ragioni di melodia, impone in fine di verso una serie di condizioni quasi inevitabili: la parola apocopata, la parola ossitona, il monosillabo».²¹

Insomma, altro è il semantema, che ha un valore e un ruolo pregnante nella poesia, altro è invece il fonema, che è l'elemento cardine per fare combaciare musica e versi all'interno di una determinata struttura metrica e ritmica. Da questo punto di vista, ha quasi del miracoloso l'operazione con cui Fabrizio De André è riuscito a restituire – anche grazie al prezioso aiuto filologico di Fernanda Pivano – la potente bellezza dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters (ribattezzato per l'occasione col titolo *Non al denaro, non all'amore né al cielo*). Non da meno è stata l'abilità con cui Francesco De Gregori ha tradotto una porzione minima del canzoniere di Dylan (per averne una prova lampante basta ascoltare l'aderenza del testo alle note di *If You See Her, Say Hello*, diventata *Non dirle che non è così* in *Amore e furto*) e addirittura inarrivabile – anche perché partita da una base che non era stata pensata in forma di canzone – la versione che Daniele Silvestri è riuscito a dare a *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans* di Arthur Rimbaud, “regalata” ai Têtes de Bois con titolo *Non si può essere seri a diciassette anni* e musicata in precedenza da Leo Ferré. Ma sono casi rari, o forse rarissimi.

Proseguendo con il canzoniere pasoliniano, con – e non per – un'altra amica, Dacia Maraini, Pasolini scrisse due canzoni: *C'è forse vita sulla terra?* e *I ragazzi giù nel campo*, sulla musica composta da Manos Hadjidakis per *Sweet Movie*, un film diretto da Dusan Makavejev. Il primo è un testo spiccatamente antimilitarista («C'è forse vita sulla terra? / C'è forse vita nella guerra?») con moltissime ingenuità linguistiche che non lasciano pensare affatto a un passo in avanti rispetto alla canzone più paludata: rime in cuore/amore («è bello fare l'amore / è bello schiantare il cuore»), epistrofi («È bello sopravvivere / è dolce saper vivere») e verbi al futuro per offrire la rima («Prendi la libertà / la morte non ti avrà»). Insomma, non sembra proprio l'articolazione più spericolata e coraggiosa dei principî di rinnovamento della canzone.

Anche *I ragazzi giù nel campo* è un adattamento che Pasolini e Maraini hanno realizzato su un testo di Hadjidakis. Si tratta di versi piuttosto criptici che lasciano intravedere venature antiborghesi («I ragazzi giù nel campo dan la caccia ai borghesi [...] I ragazzi giù nel campo dan la caccia ad un ricco») con una metrica che cambia il numero di sillabe a ogni verso.

²¹ S. PETROCCHI, L. PIZZOLI, D. POGGIOGALLI, S. TELVE, *Potere alla parola, L'hip-hop italiano*, in *Versi rock. La lingua della canzone negli anni '80*, a cura dell'Accademia degli Scausi, Rizzoli, Milano 1996, p. 314.

Altre due canzoni a uso cinematografico sono *Uccellacci e uccellini* e *Che cosa sono le nuvole?* In entrambe la voce è quella di Modugno. *Uccellacci e uccellini* (1965) non è altro che una sperimentazione: il cantato dei titoli di testa su musiche di Morricone. La seconda è una “vera” canzone concepita per il film collettivo *Capriccio all’italiana* (1968), di cui il regista di origini friulane diresse l’episodio con lo stesso titolo del brano in questione. Si tratta di una canzone d’amore di ispirazione shakespeariana e a verso libero.

A completare il censimento del canzoniere pasoliniano progettato appositamente in questa veste rimangono *Ay desesperatamente*, *Beguine* e *Tango de li sette veli*. Si tratta di tre brani accomunati dall’essere scritti – alla stregua di altri – in romanesco e dall’essere stati successivamente musicati in forma di tanghi e milonghe.

Altrettanto (poco) numerose sono le poesie di Pasolini trasformate in canzoni: *Al mal dal Sabida* (portata in musica da Loris Vescovo), *Al principe*, *Febbraio* e *La recessione* (musicata da Mino De Martino e incise da Alice nel suo disco *Viaggio in Italia*); *Il luzour* e *Biel Zuvinin*, entrambe incluse nella raccolta di poesie *La meglio gioventù* e registrate dal musicista friulano Dario Zampa; *Danze della sera*, che riprende le ultime tre strofe del testo di *Notturmo*, compresa nella raccolta *L’usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), musicata da Ettore De Carolis. E poi, ancora: *Dedica* (musicata da Roberto Marino); *Il soldato di Napoleone*, un adattamento della poesia *Il soldat di Napoleon*, raccolta ne *La meglio gioventù* (1954) e indirizzata a una certa notorietà nell’interpretazione canora di Sergio Endrigo. Partita da un’idea di Vincenzo Melis, la canzone fu realizzata andando a rovistare nella raccolta di poesie in friulano di Pasolini.

I turcs tal Friûl proviene invece da un atto unico in friulano pubblicato postumo e musicato nel 2007 da Luigi Maieron. *La rabbia del poeta* risale al 1962 e venne pubblicata soltanto nel 1977 in una raccolta intitolata *Le belle bandiere* e recitata nel film *La rabbia*. Chiudono questa rassegna *Versi buttati giù in fretta* e *Meditazione orale*, quest’ultima musicata da Morricone in occasione di un disco che intendeva celebrare la capitale.

È proprio la città eterna uno dei fulcri del canzoniere pasoliniano: non solo per le diverse occasioni in cui egli si cimentò con una sorta di pidgin, ma anche per i riferimenti alla città nella quale visse fino al momento della morte. Complessivamente, in esse prevale una forma di oralità, l’attitudine a dare voce ai propri personaggi.

3. Le canzoni dedicate a Pasolini

Ci sono voluti anni – anzi, almeno un decennio – dalla morte del poeta prima che si potesse parlare di Pasolini senza timori reverenziali né tabù di

sorta. La riscoperta del Pasolini paroliere di origini friulane coincise, negli anni Novanta, con un rinnovato interesse nei confronti della canzone dialettale. Per uno strano paradosso, proprio mentre i primi segnali dell'unificazione linguistica – arrivata quasi a compimento soprattutto grazie al ruolo decisivo della televisione – e il conseguente smantellamento delle parlate vernacolari si andava affermando nella società italiana, la canzone resisteva a qualsiasi suggestione di mutamento, tant'è che – è documentato empiricamente – gli anni Sessanta sono stati il decennio durante il quale meno si è sentita l'influenza dialettale.²² Soltanto quando il tabù del dialetto, vissuto come sintomo di un rango culturale deficitario, fu superato, la canzone cominciò a riappropriarsi del vernacolo, che «con i suoi tipici valori connotativi e con la sua forte carica affettiva, ha la funzione di supplire a un certo livellamento che il parlante avverte nella lingua comune».²³

Negli anni Novanta la canzone italiana ha recepito quel bisogno di localismo che si era manifestato in maniera imponente soprattutto nell'Europa orientale dopo la caduta del muro di Berlino e in parziale risposta al dilagare della globalizzazione. Negli anni in cui la Lega Nord metteva piede in parlamento, la canzone si riappropriava a piene mani del dialetto, riuscendo a erodere in maniera quasi impercettibile – grazie ai vari contributi regionali – l'indiscutibile egemonia che la canzone napoletana aveva avuto fino ad allora. È in quella sede che si incardinano i progetti che hanno voluto omaggiare le poesie di Pasolini, in modo particolare quelle scritte in friulano. Va in questa direzione *Grazia De Marchi canta Pasolini – Tutto il mio folle amore* (1989), che assembla poesie e canzoni in romanesco. Passa un decennio e nel 2002 molti artisti friulani cominciano a confrontarsi con le poesie dialettali di Pasolini, attingendo soprattutto da *La meglio gioventù*, che ne annovera parecchie. Da lì i Dis Robàs estraggono una dozzina di testi, a cui si aggiungono quattro recitativi (*Dedica I, Al fratello, Conzeit, Dedica II*).²⁴

Nel 2007 Aisha Cerami, Nuccio Siano e Roberto Marino realizzano *Le canzoni di Pasolini*, che riprende uno spettacolo di un paio di anni prima che assemblava canzoni e poesie. A queste due opere va aggiunto *I Turcs tal Friul* di Luigi Maieron (2009).

²² S. NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane, Una prospettiva sociologica (1960-2010)*, Carocci, Roma 2012, p. 231.

²³ P. TRIFONE, *Storia linguistica dell'Italia disunita*, il Mulino, Bologna 2010, p. 161.

²⁴ L. CERI, *Intermittenze del cuore, la discografia di Pier Paolo Pasolini*, in «Stone Music», 21 maggio 2019, <https://stonemusic.it/19777/Intermittenze-Del-Cuore-La-Discografia-Di-Pier-Paolo-Pasolini/> (consultato il giorno 28/03/2022).

Diverso è il caso dei tanti richiami a Pasolini, espressi nei titoli delle canzoni o in tributi alla sua figura. Tra questi, va ricordato quello pubblicato nel decennale della scomparsa²⁵ da Luigi Campoccia (*Formalmente coinvolti*), per anni tastierista al fianco di Giorgio Gaber.

Ma di tributi scritti pensando a Pasolini e non raccogliendo il materiale delle sue canzoni ce ne sono per tutti i gusti: da quelli di stampo folk come *Jo i soj. Ricordando Pasolini*, di Giovanna Marini (che allo stesso Pasolini aveva dedicato la notevole *Lamento per la morte di Pasolini*), alla collezione dei brani più noti contenuti nei suoi film (la raccolta *100 Years of Pasolini: The Early Days*, con le musiche di Piccioni, Rustichelli e Fusco), il brano *Pasolini*, scritto dal jazzista italo-francese Aldo Romano e ripreso da altri due jazzisti transalpini: Michel Petrucciani e Jean Pierre Mas. Di gran pregio sono anche i dischi sfornati da due jazzisti italiani in occasione del trentennale dalla morte: *Takes on Pasolini*, di Antonio Faraò e *Re: Pasolini*, dello straordinario pianista milanese Stefano Battaglia.

Un discorso a parte lo meritano i due brani forse più noti dedicati a Pasolini: *Una storia sbagliata*, che De André scrisse con Massimo Bubola, e *A Pa'*, di De Gregori.

La prima è una canzone che il cantautore ligure scrisse immediatamente dopo il sequestro di cui fu vittima nel 1979. Il giornalista della RAI Franco Biancacci gli propose di firmare la sigla di *Dietro il processo*, uno speciale televisivo dedicato a due delitti eccellenti della storia italiana: quello di Wilma Montesi e quello, appunto, di Pasolini. Ne uscì una sorta di sintesi che cercava di accomunare le due vicende²⁶ sotto il segno della diversità.²⁷ Quel brano ebbe uno strano destino, giacché vide la luce soltanto in una raccolta del 1995 dedicata a Pasolini (*Luna di giorno – Le canzoni di Pier Paolo Pasolini*, pubblicato in occasione del ventennale dalla morte e curato da Luciano Ceri insieme a Laura Betti) e, successivamente, in un'antologia postuma del cantautore ligure, intitolata *In direzione ostinata e contraria*.

²⁵ G. DE GRASSI, *Mille papaveri rossi, Storia d'Italia attraverso la canzone politica*, FuoriThema, Bologna 1991, p. 295.

²⁶ In realtà – come sottolinea Pistone (F. PISTONE, *Tutto De André, Il racconto di 131 canzoni*, Arcana, Roma 2018, p. 159) – De André, che accettò la proposta anche per ripagare il debito contratto col padre che aveva pagato il grosso del riscatto, sembrava assai più interessato a Pasolini («È una storia di periferia / è una storia da una botta e via... / è una storia vestita di nero / è una storia da basso impero / è una storia mica male insabbiata / è una storia sbagliata») che a Wilma Montesi. Il riferimento a quest'ultima, infatti, si coglie solo nel plurale del verso «Cos'altro ti serve da queste vite / ora che il cielo al centro le ha colpite?».

²⁷ L. VIVA, *Falegname di parole, Le canzoni e la musica di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 244.

Quanto alla canzone di De Gregori, c'è un elemento biografico che lega il cantautore romano al poeta vissuto a Casarsa delle Delizie. De Gregori deve il suo nome battesimale a quello dello zio, che – da partigiano della brigata Osoppo – morì nel 1945 nell'eccidio di Porzûs insieme a Guido Pasolini, fratello minore del poeta.²⁸ In occasione del decennale dalla morte di Pasolini, De Gregori firmò *A Pa'*, dove il troncamento sta, ovviamente, per Pasolini. La canzone si concentra sul giorno della morte («Ma mi ricordo quel sapore in gola / e l'odore del mare come uno schiaffo [...]») all'idroscalo di Ostia («E c'era Roma così lontana / e c'era Roma così vicina») e si conclude con un requiem per il poeta («e voglio vivere come i gigli nei campi / e sopra i gigli dei campi volare») che vuole anche essere un esplicito tributo, tanto è vero che «riprendono una poesia di Pasolini che a sua volta citava il *Vangelo secondo Matteo*, trasposto in un film dallo stesso Pasolini».²⁹

Conclusioni

L'incontro di Pasolini con la musica ha implicato la convergenza tra due elementi: uno casuale e l'altro necessario. Quello casuale – o quantomeno parzialmente tale – è l'occasione che gli offrì Laura Betti di scrivere qualche testo per il suo spettacolo *Giro a vuoto*. Quello necessario è invece legato all'urgenza che Pasolini avvertiva di un rinnovamento della canzone italiana. Del primo si è detto a sufficienza. Il secondo va invece imperniato in un più ampio quadro di riferimento che riguarda una delle ossessioni del pensiero di Pasolini: il rapporto tra classe culturalmente egemone e gli strati popolari della società. Pur muovendo da istanze di stampo gramsciano, Pasolini – ad avviso di chi scrive – rimane imbrigliato in un'impasse che non gli consente di indicare una via praticabile per il rinnovamento della cultura popolare – di cui la canzone rappresenta una delle colonne portanti – a partire dal basso. Da una parte, infatti, Pasolini sembra continuamente sottolineare, attraverso i suoi scritti, l'attitudine del clima intellettuale borghese a egemonizzare ogni altra forma di cultura e la conseguente resa della cultura popolare, spogliata dal suo radicamento sul territorio. In questo senso, il punto di vista di Pasolini

²⁸ L. COLOMBATI, *La canzone italiana, 1861-2011, Storie e testi*, Mondadori, Milano 2011, p. 1483.

²⁹ E. DEREGIBUS, *Francesco De Gregori, I testi, La storia delle canzoni*, Giunti, Firenze 2020, p. 281.

sembra anticipare quanto avrebbe successivamente scritto Meyrowitz³⁰ a questo stesso proposito. Se per quest'ultimo la perdita del senso del luogo – inteso come spazio che delimita, goffmanianamente,³¹ la ribalta dal retroscena – è imputabile all'occhio elettronico dei media onnipresenti, per Pasolini è stata la televisione, in primis, a omologare i costumi, condizionando la cultura popolare. Ecco allora l'inevitabile allineamento di quest'ultima agli standard di desiderabilità dettati dalla cultura borghese. Non si tratta però di una replica, sul piano dei prodotti culturali, del processo imitativo che Veblen³² riconduceva al consumo vistoso, bensì di una vera e propria forma egemonica dai caratteri tentacolari che antepone i mezzi di produzione culturale ai contenuti stessi, privilegiando l'accesso ai primi sulla possibilità di elaborazione dei secondi. Ci sarebbe tuttavia da domandarsi cosa avrebbe detto Pasolini se avesse assistito a quanto accaduto in Italia con l'affermazione delle televisioni commerciali e, nel caso specifico della canzone, con la balcanizzazione di quest'ultima da parte dei *talent show* televisivi. Al tempo stesso, ci sarebbe da domandarsi come avrebbe letto la dittatura dell'algoritmo e, dunque, la resa dell'ascoltatore ai diktat delle piattaforme di musica in streaming.

Se tutto ciò rappresenta la *pars destruens* della riflessione pasoliniana, la *pars construens* sembra non riuscire a trovare adeguati sbocchi. Vale a dire che il tono comprensibilmente allarmistico e fustigatorio con cui Pasolini ci avverte della progressiva eclissi della cultura popolare sembra non trovare soluzioni all'interno delle sue riflessioni. Anche qui, ci si potrebbe domandare se – fermandosi al solo mondo della canzone – l'esercito di autori improvvisati, di trapper provenienti dagli slums dei grandi agglomerati urbani non siano invece una risposta – certo, innovativa, imprevedibile, metamorfizzata – che la cultura popolare ha saputo dare, ottenendo un processo di contaminazione al contrario, dal basso verso l'alto. Sembra cioè attuarsi, metaforicamente, una sorta di sviluppo rizomatico, laddove il rizoma è l'arbusto del quale diventa impossibile definire il punto d'inizio e quello di fine, sparso e indefinibile nella sua orizzontalità, imprevedibile. Ma chissà se Pasolini non sarebbe riuscito a trovare una risposta sociologicamente significativa anche a questo.

³⁰ J. MEYROWITZ, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York 1985.

³¹ E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City, NY, 1959.

³² T. VEBLER, *The Theory of the leisure class*, Penguin Books, New York, 1899.

Luigi Martellini

PASOLINI. NEL LABIRINTO DELLE LETTURE-SCRITTURE

Riassunto: Alcune riflessioni sul percorso culturale di Pasolini nel labirinto delle letture-scritture: dialetto, riviste, la tesi di laurea sul Pascoli, l'attività filologica a Casarsa. Dai modelli linguistici della narrazione al realismo mimetico, al "campo sociologico" dei racconti, da «Officina» ai saggi critici di *Passione e ideologia*, al populismo, alla "religione" del suo tempo. Da Marx a Freud, dal cinema di poesia alla semiologia, dalla critica letteraria al volgar'eloquio, al "portico della morte", al giornalismo: un *excursus* tra i segni e i codici di un intellettuale eretico corsaro e luterano.

Parole chiave: Letture, Scritture, Codici, Segni.

Abstract: Some reflections on Pasolini's cultural journey in the labyrinth of reading-writing: dialect, journals, the degree thesis on Pascoli, the philological activity in Casarsa. From the linguistic models of narration to mimetic realism, to the "sociological field" of stories, from «Officina» to the critical essays of *Passione e ideologia*, to populism, to the "religion" of his time. From Marx to Freud, from the cinema of poetry to semiology, from literary criticism to vulgar speech, to the "portico of death", to journalism: an *excursus* between the signs and the codes of a corsair and Lutheran heretic intellectual.

Keywords: Writings, Codes, Signs.

Condizionato a seguire il padre che per la carriera militare era soggetto a spostamenti (a Bologna prima tappa nacque Pier Paolo nel marzo 1922) lo scrittore passò per Parma, Belluno, Conegliano, Sacile, Idria, di nuovo a Sacile per le elementari: bocciato in italiano agli esami di ammissione alla scuola media. Prima ginnasiale a Conegliano e termina gli studi inferiori a Cremona. Da qui a Scandiano poi allo "Spallanzani" di Reggio Emilia e nel '36 i Pasolini ritornarono a Bologna, dove Pier Paolo studiò al liceo "Galvani", poi alla Facoltà di Lettere. Diversi insegnanti e metodi, letture scolastiche

e libere, anche se fu la madre maestra elementare a guidarlo a scrivere le prime poesie. Cominciò a prediligere Petrarca, Foscolo, Leopardi, a rifiutare Quasimodo, a leggere Delfini, Gadda, Bilenchi, Loria, Bonsanti, gli stranieri Melville, Dostoevskij, Gogol, Dickens, e a consultare «Prospettive», «Corrente» e altre riviste. Era il periodo delle prime amicizie politico-letterarie in quella Facoltà di Lettere che sembrava risuonare degli echi poetici carducciani e pascoliani e dove il giovane visse il clima dell'ermetismo cercando e leggendo alla libreria Cappelli i libri di Ungaretti, di Montale, Cardarelli, Luzi, Gatto, Sereni. Con tre amici, Francesco Leonetti, Roberto Roversi e Luciano Serra, studenti in Lettere e con gli stessi interessi, Pasolini fondò nel '41, la rivista «Eredi», quasi per sentirsi gli ideali successori di quella tradizione e continuatori della nuova poesia (Sinisgalli, A. Bertolucci, Betocchi, Fallacara, De Libero, Penna): tempi di «ingenue relazioni letterarie», alla ricerca quasi disordinata di una fisionomia, uno stile, un contenuto. Ma, non potendo uscire «Eredi» per disposizioni sul consumo della carta, pensarono a dei libretti da stampare a proprie spese e così presso la libreria antiquaria Mario Landi, Pasolini pubblicò il primo volumetto di versi *Poesie a Casarsa*, nel luglio del '42 e nello stesso anno uscivano *Sopra una perduta estate* di Leonetti, *Canto di memorie* di Serra e *Poesie* di Roversi: il gruppo di «Eredi» esordiva così in letteratura. Con *Poesie a Casarsa* Pasolini mirava a un'operazione linguistica per fare del parlato casarsese una *koinè* friulana, una specie di linguaggio assoluto che fino allora non era esistito. Il mondo che si apriva così al lettore non era quello impressionistico o nostalgico dell'ispirazione, tanto meno della saggezza antica; neanche la metrica appariva nella sua tradizionalità né il dialetto risultava essere l'espressione colorata e popolare di quella realtà. Un modo diverso, notava Contini recensendolo,¹ e un senso di morte legato alla fanciullezza, agli squarci di paese, alle atmosfere e una visione leopardiana della vita poeticamente collocata in una geografia friulana, con suoni e luoghi poetici spagnoli (Lorca e Machado), echi rimbaudiani e mallarmeani che, simbolicamente fusi con gli elementi paesaggistici rivelavano le ascendenze classiche di Pasolini, la formazione umanistica: dalla lettura degli idilli di Teocrito alle visioni georgiche e bucoliche di Virgilio, alle voci pascoliane e quadri poetici in cui lo scrittore cesellava un mondo di sensazioni ancestrali, di presenze innocenti e l'annullamento della vita nella morte svelava l'amara consapevolezza del giovane poeta nell'*hortus conclusus* dove l'*alma tellus* lo attendeva per il suo *reditum ad uterum*. In questo cerchio Pasolini trova la "sua" religiosità, sia scoprendo le radici del "suo" cristianesimo primitivo sia

¹ Cfr. G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

riunendo la documentazione psicologica della “sua” viscerale passionalità e lì si era rifugiato col suo dialetto e con le disperate esperienze dell’angoscia esistenziale, sovrapponendo vari modelli: dal mottetto di Montale alla lauda di Iacopone, dai provenzali alle cantate trobadoriche.

Intanto frequentava le lezioni di letteratura italiana di Calcaterra alla Facoltà di Lettere, il quale invece esigeva un ben altro tipo di studio, e lo scrittore ricorda l’esercitazione d’italiano sulle *Rime* del Tasso, dalla bibliografia immensa, ore di lavoro in biblioteca solo per annotare e guardare i libri intorno a questo argomento. Era il classico lavoro universitario, fatto per puro senso di retorica e di erudizione che Pasolini detestava: cosa poteva importare a lui, che idolatrava Cézanne, sentiva forte Ungaretti, coltivava Freud, di quei versi ingialliti ed afoni di un Tasso minore? Ma il periodo bolognese è contraddistinto dalla collaborazione di Pasolini a «Il Setaccio»,² in cui cristianesimo e marxismo convivevano come «istanza morale» e come speranza per la nuova società che sarebbe uscita dal dopoguerra. La rivista sembra pervasa di questa attesa, che è poi uno stato d’animo rintracciabile nelle circostanze storico-culturali degli anni Quaranta (quelli delle «belle bandiere», quelle «rosse», come le chiamerà), che proprio in quei mesi avrebbero caratterizzato la crisi generazionale e ideologica (l’insoddisfazione) dalla quale sarebbe scaturita “filtrata” una nuova coscienza del Paese, un sentimento diverso, il “risveglio”, un’“attesa” per una specie di «uscita poetica dal fascismo» e dal suo potere istituzionale. L’8 settembre coglie Pasolini militare a Livorno da appena una settimana quando scappò per riparare a Casarsa, dove sarebbe rimasto fino al ’49. Durante la fuga perse alcuni capitoli della tesi di laurea che aveva concordato con Roberto Longhi sulla storia della pittura italiana contemporanea e il libretto universitario: chiederà infatti all’amico Serra di andare dal professor Calcaterra se poteva accettare, nelle sue condizioni, una tesi sul Pascoli.³ Ricominciò a scrivere poesie, che saranno poi raccolte in *La meglio gioventù* e nell’*Usignolo*. Nell’ottobre dello stesso anno, usciva lo «Stroligut di cà da l’aga» (che precedeva di un anno la fondazione della «Academiuta») per identificare tale nome col simbolo di una comunità «di cà» (‘di qua’) «da l’aga» (‘dell’acqua’) del Tagliamento (l’attuale territorio di Pordenone): un’area geografica (e linguistica) precisa e separata da quella che si trovava “di là” dal fiume. La testata subirà poi l’evoluzione in «Il Stroligut» quando allargherà il discorso a tutto il Friuli e poi ancora in «Quaderno Romanzo» nel momento in cui si proporrà di agire in una collettività neolatina più

² Cfr. *Pasolini e il ‘Setaccio’*, a cura di M. Ricci, Cappelli, Bologna 1977.

³ Cfr. P.P. PASOLINI, *Lettere agli amici (1941-1945)*, a cura di L. Serra, Guanda, Milano 1976, p. 38.

vasta. In realtà «Stroligut» e «Academiuta» costituivano la naturale evoluzione (la prima come rivista, l'altra come scuola poetica) di un centro scolastico di iniziative culturali e letterarie che Pier Paolo aveva promosso nella frazione di Versuta, dove abitava dopo la fuga, con la madre e il fratello Guido e dove i figli dei contadini venivano aiutati nello studio con ripetizioni e lezioni private gratuite. Ma l'entusiasmo di Pier Paolo e dei suoi amici durò solo qualche mese, perché la "scuola" ritenuta illegale fu chiusa. Tra letture foscoliane, leopardiane, traduzioni inglesi e classici greci e latini, Pasolini insegnava ai suoi "alunni" anche a scrivere poesia in lingua friulana e a discuterne insieme nelle letture e negli incontri pomeridiani e festivi. Tra questi avvenimenti, mentre Pier Paolo preferisce restare accanto alla madre, il diciannovenne Guido si unisce alla brigata Osoppo-Friuli sui monti per combattere i nazifascisti e, iscritto al Partito d'Azione col nome di battaglia di Ermes, inizia a militare nelle file di una formazione di partigiani "bianchi" del Friuli. Ma nel febbraio 1945 Guido viene ucciso nel tragico eccidio di Porzùs, vicino al confine jugoslavo, dove il comando della "Osoppo" è sterminato ad opera dei partigiani garibaldini italiani che combattevano coi partigiani di Tito i quali avevano intenzione di anettere parte del Friuli: «I miei compagni comunisti farebbero bene, io credo, ad accettare la responsabilità, a prepararsi a scontare, dato che questo è l'unico modo per cancellare quella macchia rossa di sangue che è visibile sul rosso della loro bandiera», scriverà Pasolini al direttore del «Mattino del Popolo» rievocando la morte del fratello.⁴

Nel novembre del '45 lo scrittore si laureava in Lettere discutendo con Calcaterra una tesi dal titolo: *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, che presentava interessanti considerazioni e analisi linguistiche sulla poesia del Pascoli legata all'inquietudine esistenziale che si trasformava in poetica attraverso la parola. In seguito i due elementi, "lingua" e "società", avrebbero costituito le basi di ulteriori approfondimenti e nell'immediato dopoguerra il poeta si avvicinerà (quasi ironia della sorte) proprio al comunismo, colpito da un episodio di lotta di classe culminato nelle rivendicazioni dei braccianti friulani contro i latifondisti (all'epoca di De Gasperi, presidente del Consiglio): fatti che lo porteranno a scrivere, tra il '48 e il '49, il primo romanzo dal titolo *I giorni del Lodo De Gasperi*, mutato poi, quando lo pubblicherà nel '62, in *Il sogno di una cosa*, ovvero la speranza tutta marxista di un mondo migliore. Dopo la fuga nel '50 da Casarsa a Roma con la madre per i "fatti di Ramuscello", l'allontanamento dalla scuola come insegnante

⁴ Cfr. P.P. PASOLINI, *Ermes tra Musi e Porzùs*, lettera aperta al direttore de «Il Mattino del Popolo», 8 febbraio 1948.

e l'espulsione dal PCI, agli esordi sperimentali letterari di Casarsa, Pasolini sostituisce nuovi influssi letterari, sociali e quindi ideologici. Da questo nuovo *humus* linguistico e poetico maturerà, a Roma, il narratore di *Ragazzi di vita* e delle altre storie ricordando che dagli studi linguistici del Devoto (che ne aveva dedicato uno a Gadda), quanto il nome di Gadda (unito a quello di Contini) saranno importanti per Pasolini. La lettura, infatti, del *Pasticciaccio*⁵ e il modulo continiano: unilinguismo petrarchesco e plurilinguismo dantesco, diedero sicuramente a Pasolini l'idea di un fare letteratura in modo non accademico per rovesciare ciò che la tradizione aveva consolidato. Dopo gli anni '60 maturerà anche l'idea di "ri-scrivere" la *Commedia* di Dante col titolo *La Divina Mimesis*, per segnalare i livelli di stile coi quali Auerbach, nella sua *Mimesis* appunto, dava una rappresentazione letteraria del realismo per mezzo di una metodologia stilistica.

Da questo momento in poi lo "sperimentare" dello scrittore troverà una verifica storica nella scoperta di Marx. È quel reale-sogno col quale lo scrittore si imbatte appena giunto a Roma (dal sogno friulano) e che sarà oggetto di studi ambientali, di analisi gergali, di appunti su figure e luoghi, comportamenti e ideali: un lavoro di preparazione che sarebbe poi stato riversato nelle storie romanzesche del ciclo romano. I sentieri e il silenzio del Friuli si dilatavano così con altri odori, sapori, colori, e Roma non veniva presentata come metropoli (in rapporto a Casarsa), ma come una gigantesca borgata dagli aspetti più degradanti e animaleschi, dove la realtà era quella dell'Ina-Casa e delle catapecchie, e la vita era organizzata sul rapporto miseria-benessere. Fogli di diario, poi riversati nell'opera *Alì dagli occhi azzurri*, che quasi certificano il percorso preferito da Pasolini: quello dell'ipotesi di lavoro, del racconto da costruirsi su vari livelli, secondo il modulo delle sceneggiature dei film (esterno/interno-giorno/notte), con dissolvenze, che preannunciano l'inevitabile incontro dello scrittore con la macchina da presa: cioè con un altro linguaggio. La struttura di *Teorema*, per esempio, si presenterà poi col doppio registro del racconto letterario e del soggetto cinematografico. Ai materiali di *Alì* vanno aggiunti quelli usciti postumi e riuniti sotto il titolo di *Storie della città di Dio* (espressione per indicare Roma), che contiene racconti e cronache romane dal '50 al '66: altre storie insomma per comprendere l'incomprensibile, tra disgusto e realtà ("la" realtà di Roma, e non "una" delle sue infinite realtà). Lo scrittore infatti dopo il suo arrivo nella capitale cominciò anche a redigere quella «cosa» narrativa intitolata *Ragazzi di vita* che poneva lo scrittore all'attenzione della critica. La «cosa» era nata lì, lungo la fascia di

⁵ Su «Letteratura», 1946, nn. 26-27-28-29 e 31.

borgate, come in quei luoghi aveva avuto inizio l'opera poetica vera e propria di Pasolini, quella che andava, appunto da *Le ceneri di Gramsci* del '57 alla *Poesia in forma di rosa* del '64.

Anche il "narratore", come in contemporanea il poeta, il critico e il regista, svela negli elementi accennati il suo aspetto sperimentale e il dialetto, poi, come espressione linguistica vera e aderente a quella realtà (sul *pastiche* gaddiano), renderà ancor più accentuata l'operazione di Pasolini: regredire verghianamente nell'ambiente descritto fino a mimetizzarsi con esso e assumerne le connotazioni primarie, per partecipare umanamente e sentimentalmente alla storia che nel momento in cui è nostra, è anche tutta la storia, un realismo reso attraverso un metodo "stilistico" tutto "interno", non "esterno" (superficiale) e una *contaminatio* naturalistica che dava "colore" al suo. Ecco il rapporto coi «parlanti», che per lo scrittore è stato necessario al fine di attuare il processo di regressione (da una classe sociale all'altra) e quindi di poter "dire" dall'"interno", immergendosi in quel budello infernale di borgate ("realismo mimetico"), dove i vinti di Pasolini rientrano nell'archetipo del naturalismo zoliano e della triste società (come Parigi) malata, viziata, misera, malvagia: lo scrittore vuol far luce su quel groviglio di esistenze, registrarne le contraddizioni, studiare attentamente i rapporti deformanti della realtà del sottoproletariato. *Il sogno di una cosa*, quindi, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* si collocano nel filone neorealistico nel momento in cui si tenta di penetrare una realtà attualizzata dalle motivazioni sociologiche e ideologiche del periodo. Gli archetipi letterari di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta* sono rintracciabili nei poemetti delle *Ceneri di Gramsci*, che possono essere considerate già un "romanzo" in versi e in cui il popolo appenninico delle *Ceneri* è ora sottoproletario nella borgata, tra miseria e compassione, collocato sul gradino più basso dell'esistenza, nel dolore e nell'ingiustizia estremi di quel sottoproletariato "fuori dalla storia" che circonda Roma, capitale della politica e della fede.

In tutta questa enorme mole di frenetica attività letteraria, Pasolini mette anche in cantiere nel '55 a Bologna, con Leonetti e Roversi, «Officina» (fascicolo bimestrale di poesia), dove poi entreranno anche Romanò, Fortini e Scalia. La rivista giocherà un ruolo decisivo nella verifica ideologica e letteraria di quegli anni in cui i fatti di Polonia, Ungheria e le rivelazioni di Kruscev al XX Congresso del Pcus davano un duro colpo ai partiti comunisti occidentali, italiano in particolare. È da rintracciare in questa crisi il punto d'avvio dell'*iter* culturale vero e proprio di Pasolini: nel venir meno della "teoria" e della "pratica" neorealista, dovuto al rapporto degli scrittori e gli intellettuali di sinistra con la cosiddetta politica culturale del marxismo, alle idee nazional-popolari gramsciane e alla dialettica materialistica di Lukács, così il sistema

teorico del realismo, basato sui principi dell'opera letteraria riproduzione della dialettica storico-economico-sociale e sull'*engagement* ideologico e politico dello scrittore, coinvolgeva soprattutto i criteri e le metodologie critiche e la letteratura (poesia e narrativa) realista del dopoguerra (quella del "sogno", del "populismo" e del "pauperismo") si identificava con l'ideologia comunista e con una realtà avviata ormai verso un neo-capitalismo (industrializzazione e nascita di una società consumistica).

E così fuori dagli ultimi influssi ermetici e dallo stesso neorealismo, le *Ceneri di Gramsci* custodivano l'antico dissidio tra "cuore" e "ragione", tra istinto primordiale e responsabilità sociale che, soprattutto, sulla tomba di Gramsci, diventava impegno civile attraverso il simbolo di un marxismo intransigente, contro l'appassionata adesione ai valori naturali e puri di una realtà metastorica. In verità l'apparente *impasse* della contraddizione ribadiva l'esigenza, finita la razionalità della storia, di razionalizzare la "speranza" (simboleggiata sempre dagli «straccetti rossi» che i ragazzi del sottoproletariato portavano arrotolati al collo come i partigiani e alla stessa stregua dei contadini del Friuli in *Il sogno di una cosa*) riposta nella volontà della storia di essere insieme tradizione e rivoluzione. Dal microcosmo paesano dunque, con le sue connotazioni innocenti (e sentimentali), cristiane (e romantiche), tutto passione ancestrale, popolato di «contadini coi loro vesperi e le loro campane»⁶ della *Meglio gioventù* al macrocosmo populistico-umanitario impregnato di ideologia marxista delle *Ceneri*: «Prima passione e poi ideologia», o meglio: «Prima passione, *ma poi* ideologia», come chiariva Pasolini in una *Nota* alla raccolta di saggi *Passione e ideologia*.⁷ Da questo "magma" sono emersi il narratore, il regista, il giornalista corsaro e luterano. I temi del progresso e del regresso sociale e storico rappresentano gli aspetti più evidenti del sentimento di Pasolini e della sua rivoluzione disperata, come disperato è il popolo che vorrebbe attuarla ma non può, perché escluso dalla storia, emarginato nei suoi ghetti e paragonato a un esercito accampato in una distesa marcia di erba sozza che attende «di farsi cristiano nella cristiana città» (in *Storie della città di Dio*), che «spera aspettando una umana abitazione», sia esso «sardo» o «pugliese», dentro «un porcile di fangoso desco», nei «villaggi ciechi tra lucide chiese novecentesche e grattacieli». Quasi un «assedio di milioni di anime», ingenue, «tra le infette marane della borgata» (in *L'Appennino*). Sembra che il poeta voglia intervenire nella storia di quel popolo (la nostra storia dei primi anni '50) sia nell'"attesa"

⁶ Espressione usata da Pasolini in una intervista, in F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982.

⁷ Garzanti, Milano 1973, p. 493.

cristiana nella ricerca di quella «mano che unisce a Dio il povero rione» (si veda la poesia *A un papa*) sia nella «speranza» (il «sogno» marxista): un «triste mondo popolare» che vive nei «tuguri» e che attende l'«imminente riscossa» (*Il canto popolare*), verso la ricerca della giustizia. È questa l'«umile Italia», una Italia che non è Italia e dove «insieme la preistoria e la storia» convivono. Ossessiva è la domanda che pone a Gramsci (per altro sepolto tra morti nobili inglesi e borghesi): «Mi chiederai tu, morto disadorno, / d'abbandonare questa disperata / passione di essere nel mondo?». E non può che andarsene per immergersi di nuovo nel «rotolio dei tram», nei «gridi umani, dialettali» del quartiere, nei «grami caseggiati» del Testaccio dove «si consuma l'infido ed espansivo dono dell'esistenza», per scomparire tra quelle voci, annullarsi in quel popolo, nei suoi variopinti colori, nel vocio del suo esistere, delle botteghe, dell'operare quotidiano, fra gli autobus, «in mezzo a sterri / fradici e mucchi d'immondizia / nell'ombra» dove sono «rintanate» le «zoccolette» nella «sporcizia afrodisiaca», tra «cassette abusive» dove si compie il destino giovanile e adolescente. Per ritornare nel nulla del tempo, «rientrare», lasciata la tomba di Gramsci, nel «fuori» della storia e chiedersi se potrà «mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?». Segnale, di conseguenza, *Una polemica in versi* dove attaccava la fossilizzazione burocratica del Partito comunista («Vi siete assuefatti, / voi, servi della giustizia, leve / della speranza, ai necessari atti / che umiliano il cuore e la coscienza»), scrive il poeta che ha assistito alla mancata trasformazione della «passione» in «azione» (politica), col conseguente vuoto che ha logorato la «speranza». Il «sogno» era caduto con quei fatti di Ungheria, con una rivoluzione che lo scrittore non aveva esitato a definire «controrivoluzione» nel momento in cui si attuava contro il dogmatismo tolemaico dell'*ipse dixit* (in *Fine dell'engagement*, in *Passione e ideologia*).⁸ È questa la delusione finale delle *Ceneri*, il cui messaggio è in quell'ultimo verso del poemetto *Picasso*: «bisogna essere folli per essere chiari», segno della lotta inconscia del poeta, consapevole che quella lotta già impossibile si sarebbe annullata definitivamente di fronte all'inarrestabile avanzata del Potere che avrebbe travolto un marxismo destinato alla fine. *Le ceneri di Gramsci* esprimevano già una «crisi» ideologica.

Accanto a quanto accennato, da tenere presente che le formulazioni contenute in *Passione e ideologia*, dal Carducci-Pascoli al secondo dopoguerra, non solo enucleavano i principi di Pasolini «critico» (o meglio il suo modo di analizzare i testi) ma confermavano che, nonostante lo scrittore rimaneva all'interno della tradizione letteraria italiana, era tuttavia possibile «una re-

⁸ Cfr. *ivi*, p. 461.

visione di tutta l'istituzione stilistica novecentesca (da farsi appunto in gran parte risalire alla ricerca pascoliana)», allo scopo di trovare un linguaggio e uno stile da utilizzare per i suoi fini poetici e narrativi, su quel Pascoli presente nelle strutture metriche delle poesie friulane, e nel quale Pasolini rilevava la coesistenza di una forza "irrazionale" che lo costringeva alla fissità stilistica e una forza "intenzionale" che lo portava alle tendenze stilistiche più disparate. In una simile ricerca impressionistica (ne sono esempi le liriche *Lampo* e *Tuono*) è interamente «implicito il mondo formale govoniano» e sono contenute alcune invenzioni analogiche di Ungaretti, e Pasolini come prova riporta termini di tono ungarettiano che risultano sfogliando le *Myrica*. Anche «tutto il vocabolario della metafisica regionale o terrigena del Montale (e quindi della vastissima area montaliana) è, sia pur rozzamente, elaborato dal Pascoli». Un verso: «Due barche in panna in mezzo all'infinito» e uno stilema: «Virb...disse la rondine. E fu giorno», tolti dalle *Myrica*, che si potrebbero rispettivamente attribuire agli *Ossi di seppia* e leggere nelle *Occasioni*, sono gli esempi citati da Pasolini, che ritrova nella poetica dell'"oggetto" montaliana la semplice teoria pascoliana del "particolare". Praticamente, il sistema montaliano della memoria è già preannunciato nella tecnica pascoliana del cannocchiale rovesciato, come la religiosità che filtrerà poi negli "orfici" novecenteschi (Onofri) e la poetica del *Fanciullino*, infine, con la sua «freschezza» dei particolari del reale e un «lirismo ingenuo» anticipa lo stile di Betocchi, Gatto, Bertolucci e certi dialettali. L'apporto del Pascoli alle forme poetiche del Novecento è quindi ricco complesso e determinante addirittura se si pensa che la lingua poetica del nostro Novecento è in fondo derivata dall'elaborazione di quella pascoliana.⁹

Nel '61, superate ormai le motivazioni storiche e sociali delle *Ceneri*, Pasolini continuava a criticare l'operato di allora del Partito comunista (il partito e non l'ideologia marxista o il comunismo) per accusarlo di «ipocrisia, di tatticismo e di moralismo borghese». Complesso e problematico, ma "razionale", era il discorso dello scrittore sul ruolo del Partito comunista, mentre Salinari recensendo *La religione del mio tempo* su «Vie Nuove» (nel settembre '61) attaccava quelli che, per lui, erano i contenuti "irrazionali" della raccolta: anarchismo, umanitarismo, sopravvivenza evangelica. La "poesia" per Pasolini altro non era che la "traduzione" dell'"ideologia" che la creava, mentre Salinari ribadiva che gli «schemi ideologici non fanno poesia». Da una parte abbiamo il rapporto tra l'«ideologia politica» che si concretizza nell'«ideologia di partito» (giusta nonostante le rivelazioni di Krusciov) e dall'altra si trova il

⁹ Le citazioni provengono dal saggio di P.P. PASOLINI, *Pascoli*, ivi, pp. 267-275, *passim*.

«poeta». Rispondendo a Salinari (col quale le prime polemiche risalivano ad «Officina») Pasolini ribadiva che, concependo così il rapporto tra ideologia e poesia era chiaro che le due cose non avrebbero mai avuto a che fare l'una con l'altra. L'idea che Salinari aveva di un poeta sembrava a Pasolini molto romantica e, quindi, borghese, decadente e irrazionalistica, in quanto l'ideologia di un poeta non era «solo» quella politica (in linea o no, con quella di un partito), ma ad essa si aggiungeva, a integrarla, la sua ideologia letteraria. Pasolini rispondeva a Salinari (su «Vie Nuove» di novembre) che la crisi raccontata nel suo libro di versi non era quella che diceva il critico (tra popolo come coscienza e popolo come spontaneità: che era tipica delle *Ceneri*), perché *La religione del mio tempo* esprimeva la crisi degli anni Sessanta: ovvero la sirena neo-capitalistica da una parte e la desistenza rivoluzionaria dall'altra, e il terribile vuoto esistenziale che ne conseguiva e Pasolini manifestava la sua irritazione contro certa ipocrisia delle sinistre (che attenuavano la realtà, chiamando «errore del passato», eufemisticamente, la tragedia staliniana, ecc.) e rimproverava Salinari di aver evitato il discorso su questi argomenti perché, al contrario, i punti migliori de *La religione* non erano quelli che lui sbagliando indicava, portando acqua, senza volerlo, al mulino dei diffamatori (la stampa fascista e borghese).

Lo scrittore citava l'epigramma *Alla mia nazione* ed osservava che i fascisti facendone una lettura ideologica ne estraevano il «solo significato letterale, logico», che si evidenziava «come un insulto alla patria»; poi, leggendola invece sotto l'aspetto «estetico» ne derivavano un significato puramente irrazionale, cioè insignificante. Invece, precisava che «il momento logico e il momento poetico», in quel suo epigramma coesistevano fusi, la lettera dice, sì: «la mia patria è indegna di stima e merita di sprofondare nel suo mare: ma il vero significato è che, a essere indegna di stima, a meritare di sprofondare nel mare, è la borghesia reazionaria della mia patria [...] intesa come sede di una classe dominante ben pensante, ipocrita e disumana». In verità, molti versi di *La religione del mio tempo* si prestano a questa lettura. Un altro esempio: l'epigramma *Alla bandiera rossa* dove è leggibile la situazione storicamente tragica del regresso nel Sud Italia che in quegli anni coincideva col *boom* economico e col progresso del Nord e, in particolare, nei versi conclusivi l'allusione alla «bandiera rossa» perché ridiventi un povero straccio sventolato dal più povero, col voluto ritorno al simbolico «straccio rosso» segnalato. Forse per questo Salinari lo chiamava «populista», ma se usava quel termine come lo usava Lenin, in una concreta situazione storica, per definire un movimento storico, Pasolini rifiutava nettamente di essere definito «populista», se Salinari usava invece il termine «populista» nel senso di «marxista che ama il popolo di un amore preesistente al marxismo», allora poteva anche accettare la definizione.

È chiaro che in quell'epigramma, precisava Pasolini, la lettera può far pensare a un populismo storico (quello contro cui polemizzava Lenin) o a un populismo sentimentale (quello di cui lo accusava Salinari): ma in realtà, se letto nelle sue implicazioni, quell'epigramma poneva semplicemente sul tavolo una questione viva e vera, e che, secondo Pasolini, il Pci non aveva ancora affrontata con piena energia e piena coscienza. Solo la lettura superficiale dell'epigramma, quindi, portava ideologicamente all'accusa di «populismo»: il che dimostra che l'ideologia di uno scrittore altro non è che la sua coscienza letteraria che, nel suo caso, era marxista, mentre l'ideologia estetica proveniva dall'area del decadentismo con i «rottami di una cultura superata: evangelismo, umanitarismo, ecc.». Un'ideologia politica protesa verso il futuro, frenata da una ideologia estetica radicata nel passato. Segnalo, inoltre, dal complesso *corpus* della *Religione del mio tempo* sia le riflessioni mistico-religiose (si ricordi l'*Usignolo della Chiesa Cattolica*: «Eppure, Chiesa, ero venuto a te. / Pascal e i Canti del Popolo Greco / tenevo stretti in mano, ardente»),¹⁰ sia la nuova fede dello scrittore nella storia, venuta meno ormai la mitica religiosità casarsese, per concludere invece con la polemica visione di un: «Gesù corrotto nei salotti vaticani, negli oratori / nelle anticamere dei ministri, nei pulpiti: / forti di un popolo di servitori». Il bucolico paesaggio materno friulano, quell'«Usignolo dolcemente ardente della Chiesa cattolica» e il suo «religioso amore» non sono che «un ricordo, un'ars retorica». Per il poeta la delusione è insieme rabbia e ansia per una tradizione uccisa, per la mitezza e il candore di un'epoca anch'essa morta per sempre, a causa del «desiderio di ricchezza».

Dietro tutto questo, però, si intravede l'antico e angoscioso archetipo poetico pasoliniano, la morte appunto: «Non c'è più niente [...] / solo il fascino della morte – niente / di questo mondo umano che io ami. / Tutto mi dà dolore» (nel poemetto *La religione del mio tempo*). Segnali di morte, compiutamente sistemati nel *Frammento alla morte* come interrogazione di un vuoto psicologico che trova riscontro nell'epigramma *A me*: «In questo mondo colpevole, che solo compra e disprezza, / il più colpevole son io, inaridito dall'amarezza», in cui leggiamo l'angoscia nel riconoscere la caduta dei valori o come scrive in *Al sole* confessando di non sapere più: «quale sia / il problema» e dove quella «nuova gioventù» verso la quale il mondo volava, è ormai attratta da altri miraggi: «Altre mode, altri idoli, / la massa, non il popolo, ma massa / decisa a

¹⁰ Per le citazioni cfr. P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, (la sezione omonima e il *Frammento alla morte*), Garzanti, Milano 1976. Per i *Canti del popolo greco* e i rapporti di Pasolini col Tommaseo mi sia consentito rimandare a L. MARTELLINI, *La poesia, le 'Piccole Patrie', la Chiesa. Pasolini lettore e traduttore (in friulano) di Tommaseo*, in «Otto/Novecento», anno XXXIX, 2, maggio-agosto 2015, pp. 195-208.

farsi corrompere / al mondo ora si affaccia, / e lo trasforma, a ogni schermo, / a ogni video / si abbevera, orda pura che irrompe / con pura avidità, informe / desiderio di partecipare alla festa. / E s'asesta là dove il Nuovo Capitale vuole» (in *Il glicine*). Il mondo sfugge ormai al poeta che non è riuscito a dominarlo con la "speranza" della Rivoluzione e si apre il discorso sul "nuovo" Potere (quello con la P maiuscola) e sull'omologazione culturale che sarà poi di Pasolini corsaro e luterano. Quale, dunque, il messaggio e come vedeva Pasolini la religione del "suo" tempo? o meglio quale religione? La risposta viene senz'altro dall'importante citata poesia *A un papa* (Pio XII: Eugenio Pacelli, papa dal '39 al '58, che nel '49 scomunicò i marxisti): documento storico e ideologico della "religiosità" pasoliniana che, qui, assume il tono dell'accusa (quasi manichea nell'insanabile contrasto di stampo dantesco "bene"- "male") che lo scrittore coglie epicamente ed evangelicamente nella morte di un povero Cristo e di tanti altri mille Cristì (quelli delle borgate di Roma, della Città di Dio) che Pasolini riteneva abbandonati e dimenticati dalla Chiesa.¹¹ Seguendo il filo delle letture-scritture si attraversano anche le teorizzazioni sul cinema di poesia e sulla lingua scritta della realtà¹² così a Pesaro, nel '65 durante la Mostra Internazionale del "Nuovo Cinema", tenendo la relazione *Il cinema di poesia*, Pasolini esordiva dicendo che il linguaggio del cinema è «di tipo irrazionalistico» e ne spiegava anche le sue caratteristiche oniriche: per i suoi archetipi elementari (mimica, memoria, sogni) e per la «pre-grammaticalità degli oggetti in quanto simboli del linguaggio visivo». Ne conseguiva che il genere cinema, privo di «lessico concettuale e astratto», è metaforico senza rispondenza tra "parola" e "immagine", o meglio l'insieme di immagini (piani, sequenze, flussi vitali in movimento) che corrispondono alla parola. La lingua della poesia, in definitiva, è quella in cui si sente la macchina da presa (come nella poesia si sentono gli elementi grammaticali in funzione poetica). E l'anno seguente Pasolini in veste di semiologo del cinema, con l'altra relazione *La lingua scritta della realtà* riprendeva le teorie enunciate in precedenza osservando che il cinema è organizzato su un «sistema di segni» diverso dal codice scritto o parlato, convinto com'era «che la realtà non sia, infine, che del cinema in natura»: il cinema lo facciamo vivendo, esistendo e agendo e tutta la vita, nell'insieme delle sue azioni, è un «cinema naturale e vivente». Nella vita ci rappresentiamo e osserviamo la rappresentazione altrui e quindi la realtà del mondo umano altro non è che questa «doppia» rappresentazione

¹¹ Per le citazioni dalle poesie *A me*, *A un papa*, *Alla bandiera rossa*, *Alla mia Nazione*, *Il glicine*, cfr. P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo* cit., *passim*.

¹² Raccolte poi nella parte terza (*Cinema*) in P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1977, *passim* per le citazioni.

nella quale noi siamo insieme «attori» e «spettatori». Il sistema dei segni del cinema, perciò, è lo stesso sistema dei segni della realtà ed è solo la realtà che può essere, o essere vista, in modo nuovo e Pasolini parlando di una semiologia della realtà (mediatore Barthes con cui era in contatto) si riferisce ad un cinema che fosse resa e riproduzione del «linguaggio nativo dell'azione umana» e chiamava le immagini cinematografiche «im-segni», ricalcando questo termine dalla formula semiologica «lin-segni» con cui vengono designati i segni linguistici, scritti e orali.

Nello stesso periodo Pasolini curava (dal novembre '72 al gennaio '75) una rubrica di critica letteraria sul settimanale «Tempo»: recensioni riunite nel volume *Descrizioni di descrizioni* apparso nel '79¹³ e si chiedeva: «Che cos'è e com'è fatta la critica?». La critica è descrizione: e «descrizione» di che cosa? Di altre «descrizioni, ché altro i libri non sono», spiegando così il titolo ma anche il «metodo» di lettura e il «modo» di intendere il lavoro critico che giustificavano le scelte. Lettore di tutto (da Forster a Wilcock, da Calvino a Platonov, da Pound a Palazzeschi, da Gatto a Sereni, da Cassola a Strindberg, da Sciascia a Canetti, da Piovene a Fellini, da Penna a Giuliani, da Verlaine a Ginsberg, da Zanzotto a Moravia, da Enzensberger a Flaubert, da Balzac a Puškin, da Gogol a Campana, da Dostoevskij a Bassani, da Volponi a Carducci, da Solmi a Kavafis, da Betocchi a Eliade, da Jouve a Ritter, da Gadda a Comisso, da Sollers a Illich, da Licini ai simbolisti, da Blanchot alla Romano, alla Banti...) Pasolini con la consueta passione notava forme lessicali, scelte stilistiche, strutture, autore, perfino l'edizione e il possibile destinatario, misurando ogni cosa, dai segreti insospettabili di una parola alla mediocrità o inutilità di un testo, in un'indagine profonda, travolta dall'entusiasmo o soffocata dal disgusto: si pensi alle «due discese di barbari (orde di piccoli borghesi marchiati dal fascismo) costituite dalla neo-avanguardia e dal Movimento studentesco». Leggiamo allora della *Storia* della Morante «rozzo manieristico e predicatorio»; dell'ideologia «odiosa» Céline; del «giudizio del tutto negativo» su d'Annunzio «narcisista» e «sadico», con la sua «piattezza e passività linguistica», che ha fatto propria «acriticamente e faziosamente la peggiore ideologia inconscia del mondo borghese italiano della fine dell'Ottocento» e che ha poi espresso con «una teppistica coscienza mascherata di sentimentalismo»; della «rozzezza di stile, banalità ed enfasi» di Huysmans; del «reazionarismo soltanto isterico» di Parise; della ridicolaggine di considerare *Cent'anni di solitudine* di Márquez un «capolavoro» quando in realtà «si tratta del romanzo di uno scenografo o di un costumista, scritto [...]

¹³ In questa edizione (Einaudi, Torino) sono contenute le citazioni di cui sopra, tratte dalle recensioni dedicate da Pasolini agli autori portati come esempio.

quasi ad uso di una grande casa cinematografica americana»; o che i versi di Marinetti sono «orribili», che «non si salva neanche una parola di ciò che ha scritto 'en poète'» e che la sua è: «la presenza di uno stupido là dove tutto è prodotto di intelligenza»; o dei protagonisti del *Promessi Sposi* che sono come «i personaggi delle carte da gioco» e che Manzoni, con i suoi complessi nei riguardi del sesso femminile, non poteva non avere «una certa tendenza, inconscia e del tutto irrealizzata, all'omosessualità» con tutte le conseguenze che ne derivavano nei rapporti tra i vari personaggi e nella proiezione dell'autore con essi; del deludente femminismo di *Donne mie* della Maraini con la sua «retorica fumettistica del giornalismo fintamente progressista», e quindi con la «totale mancanza di concretezza culturale»; o dei NO (maiuscoli) ad alcuni poeti inseriti nell'«Almanacco dello Specchio» della Mondadori... e accanto a queste, altre pagine coraggiose e lucide su Mandel'stam (probabilmente «più grande degli stessi Majakovskij ed Esenin»; sull'offesa e l'indignazione che suscita la «storiaccia» di *Oh, Serafina!* di Berto e si potrebbe continuare a lungo con queste denunce che Pasolini pubblicamente faceva contro quanto giudicava truffe intellettuali, «inconsistenze culturali del nostro tempo e luoghi comuni dei giudizi critici accettati passivamente». In questo scomposto e magmatico materiale letterario di lettura-scrittura lo scrittore interveniva, tra il '72 e il '75, con la sua crisi esistenziale e con la ricerca spasmodica di una vera "identità" letteraria. Anche *Descrizioni di descrizioni* costituiscono un libro di macerie, senza speranze, doloroso, dalle cui pagine emerge ancora il Pasolini "inquisitore" (oltre che "corsaro" e "luterano") contro una società letteraria vuota, falsa, intellettualmente borghese fino allo scandalo. Lo scrittore non si accontentava di registrare impressioni ma costruiva pagine che contenessero soprattutto delle reazioni. Emerge un dato interessante: Pasolini non amava la letteratura italiana o almeno quella che definiva «letteratura odiosa» che rispecchiava i rituali alimentati dalla società dei consumi e costruita sullo spettacolo e sulla maschera di letterati-clown e scrittori-carnascialeschi, di cui ancora oggi l'Italia è piena.

Il 21 ottobre del '75, pochi giorni prima della morte, Pasolini partecipò all'incontro al liceo classico "Palmieri" di Lecce, sul tema *Dialetto e scuola* e del *Volgar'eloquio*¹⁴: «Il volgar'eloquio: amalo. – scrive – Porgi orecchio, benevolo e fonologico, / alla lalia / che sorge dal profondo dei meriggi, / tra siepi asciutte, / nei Mercati – nei Fori Boari – / nelle Stazioni – tra Fienili e Chiese». Il *Volgar'eloquio* continuava le tesi delle *Nuove questioni linguistiche* (in *Empirismo eretico*), quelle sul nuovo italiano che lo scrittore odiava perché nato dal linguaggio industrializ-

¹⁴ Le citazioni che seguono sono tratte da P.P. PASOLINI, *Volgar'eloquio*, a cura di A. Piromalli e E. Scarfoglio, Athena Napoli 1976.

zato, tecnico, burocratico (quello dell'«organizzar»), e perché aveva reso superato il tentativo di recupero delle stratificazioni linguistiche più umili nei confronti di un modello di lingua creato dai beni di consumo e dalla filosofia del possesso che hanno imborghesito anche il proletario, «omologandolo» culturalmente, socialmente e ideologicamente, col conseguente «genocidio» linguistico e culturale. Una volta l'Italia, faceva notare Pasolini, aveva una cultura pluralistica che non esiste più, ma è stata: «distrutta e omologata attraverso quel genocidio di cui parla Marx, e che viene compiuto dalla civiltà consumistica, che ha un grande strumento di diffusione che è la TV e anche la scuola [...]. Il grande corpo degli insegnanti è affiancato alla TV per imporre quel famoso italiano, che tra l'altro non è nemmeno più quel bel fiorentino letterario che poteva essere un ideale in qualche modo; è l'italiano orrendo della televisione. Quindi i segni rossi, i voti bassi in italiano, i quattro in italiano, in realtà, nelle scuole, non dico elementari, ma nelle scuole superiori, non si devono dare più perché i temi sono infarciti di dialettismi – che sarebbe ingiusto, perché bisognerebbe anzi dare un nove a un tema in cui ci sia una *contaminatio* tra italiano e dialetto –, bisogna dare tre a chi parla come Mike Bongiorno. Questa è la realtà». Ma il problema era anche un altro per Pasolini: «L'intervento della cultura di massa [...] del consumismo, ha compiuto un'acculturazione, una centralizzazione in cui nessun governo, che si dichiarava centralistico, era mai riuscito»: nemmeno quello fascista. E così il consumismo che si dichiarava tollerante e aperto a qualsiasi forma di decentramento, in realtà era «spaventosamente centralistico» ed era riuscito a compiere quel *genocidio* delle culture, ma a questo punto una «rivoluzione marxista», a genocidio compiuto, è utopia «perché, in conclusione, a emarginare strati di popolazione che parlano dialetto, cioè i poveri, è un assetto sociale [...] che facendoci scoprire la funzione edonistica del progresso, ha fatto sì che *nessuno accetta più di essere povero*, perché il nuovo capitalismo di *poveri* non sa che farsene ed ha voluto solo bravi consumatori, non dei bravi cittadini»: e tutto questo aveva trasformato «antropologicamente» gli italiani, che non erano più gli stessi.

Nell'88 con la pubblicazione di *Il portico della morte*¹⁵ leggiamo di altre recensioni sparse, in parte inedite, dal '47 al '71, dove ci sono modi di approccio critico per l'analisi degli scrittori che non potevano trovare luogo ai tempi di *Passione e ideologia*, come la religiosità (caratteristica della poesia del Novecento) e la psicanalisi: cito la penetrazione psicologica nel giudicare i personaggi di Freud paragonandoli a quelli di Dostoevskij o Stendhal; o sulla pura e inafferrabile

¹⁵ A cura di C. Segre, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1988, *passim* per le citazioni riportate. Il titolo indica un luogo storico di Bologna dove Pasolini cominciò a comprare i suoi primi libri sulle bancarelle sotto il Portico.

poesia di Penna o l'attacco a *Satura* di Montale; la disperata autorecensione al suo libro *Trasumanar e organizzar*; sulla fine del neorealismo; su Ungaretti, Sbarbaro, Bassani, Betocchi, la Bemporad, la Banti, la Morante, Volponi ed altri. Ricordo le righe finali del *Portico della morte*, tratte dall'autorecensione, che sembrano richiamare il senso del nostro discorso: «si potrebbe quindi dire che Pasolini ama la realtà: ma [...] si potrebbe forse anche dire che Pasolini non ama [...] la verità: perché forse, come egli dice, l'amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c'è niente di vero».

Nel '93 la pubblicazione della tesi di laurea¹⁶ ci permette di aggiungere qualche considerazione: la prima è che scegliendo la lirica italiana del Pascoli, Pasolini riconosceva la poesia «pura» dell'autore delle *Myricae*; poi il criterio di giudizio, ovvero il miracolo della parola: le «indefinite» parole leopardiane che riempivano, secondo Pasolini, l'indefinito mistero e il disperante nulla (la «morte») di una vita febbrile (quella del Pascoli) affine alla sua stessa «febbre di vivere». Al Pascoli, in fondo moderno e decadente e che, come lui, si muoveva tra «ossessione» e rivoluzionario «sperimentalismo» linguistico, Pasolini si sentiva «legato quasi da una fraternità umana», forse identificandosi col «fanciullino» e con quel mondo innocente e contadino della Romagna, proiezione di quello friulano.

Per chiudere, dall'*Annuario 1975* (prima della morte) della Biennale di Venezia,¹⁷ è possibile estrarre alcune «riflessioni» di Pasolini sul cinema (gli «im-segni») da aggiungere a quelle precedenti. Innanzi tutto sul concetto di «ruolo» dell'esprimersi, imposto a posteriori, in quanto, essendo mutato il mondo, il Potere vuole liberarsi dei vecchi valori espressivi, ormai scomparsi: il «cinema» non è più espressivo perché la «realtà» è sempre più inespressiva. Poi quella sul «quadro pragmatico», sulla «tolleranza tollerabile» della «permissività di Stato» stabilita (si vedano gli interventi «corsari» e «luterani») dall'alto (il «tecnofascismo»), per cui s'è decisa «anche» l'inutilità di valori come la Chiesa, la Patria, la Famiglia, la Moralità, il Risparmio... e via dicendo, perché dannosi «all'espansione economica» e «alla figura ideale del consumatore». Infine la riflessione sull'«ambiguità dell'opera» (i «lin-segni»), ovvero tra scontro «sociale» (la lotta di classe) e scontro «psicologico» (conscio-inconscio): tra Marx e Freud, in quanto Marx aveva «sfatato l'innocenza del borghese» (l'«unità dell'uomo») e Freud aveva «sfatato l'innocenza dell'uomo individuale» (l'«unità psicologica»).

¹⁶ Cfr. P.P. PASOLINI, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M.A. Bazzocchi e E. Raimondi, Einaudi, Torino 1993, *passim*.

¹⁷ Cfr. P.P. PASOLINI, *Tre riflessioni sul cinema*, in *La Biennale di Venezia. Annuario 1975. Eventi del 1974*, a cura dell'Archivio Storico delle arti contemporanee, 1975, *passim*.

Guido Santato

LA FORTUNA CRITICA DI PASOLINI IN ITALIA E NEL MONDO.
CENNI INTRODUTTIVI

ABSTRACT

Riassunto: Il saggio presenta il testo dell'intervento di apertura della tavola rotonda dedicata al tema *La fortuna critica di Pasolini in Italia e nel mondo*. Particolarmente dopo la morte la fortuna critica di Pasolini ha conosciuto uno sviluppo straordinario in Italia e nel mondo. L'opera di Pasolini ha sollecitato una grande varietà di ricezioni critiche anche per la sua complessa articolazione multimediale: è un'opera che spazia dalla poesia alla narrativa, alla saggistica, al cinema, al teatro, alle traduzioni dei classici, al giornalismo, alla pittura. Pasolini è probabilmente oggi l'autore italiano del Novecento più studiato, più discusso e più tradotto nel mondo. Il testo presenta un'esposizione sintetica ma anche, nei limiti del possibile, puntuale degli aspetti principali di questa vasta e articolata fortuna critica.

Parole chiave: Pasolini, Fortuna Critica, Italia, Mondo.

Abstract: The essay presents the text of the opening speech of the round table dedicated to the theme *Pasolini's critical fortune in Italy and in the world*. Particularly after his death, Pasolini's critical fortune experienced an extraordinary development in Italy and in the world. Pasolini's work has solicited a great variety of critical receptions also for its complex multimedia articulation: it is a work that ranges from poetry to fiction, non-fiction, cinema, theater, translations of the classics, journalism, painting. Pasolini is probably the most studied, most discussed and most translated Italian author of the twentieth century in the world today. The text presents a concise but also, as far as possible, precise exposition of the main aspects of this vast and articulated critical fortune

Keywords: Pasolini, Critical fortune, Italy, World.

Sono felice di aprire questa Tavola rotonda dedicata ad un argomento importante e aperto sull'orizzonte internazionale come la fortuna critica di Pasolini in Italia e nel Mondo. Limiterò il mio intervento in modo di lasciare

rapidamente la parola ai colleghi che daranno vita alla Tavola rotonda: Rino Caputo, Alberto Granese, Maura Locantore e Giorgio Patrizi.

Mi occupo di Pasolini da oltre cinquant'anni. Ho quindi potuto seguire lo straordinario sviluppo degli studi a lui dedicati che si è compiuto in quest'arco di tempo, particolarmente dopo la sua morte. Ho potuto seguire in particolare l'evoluzione e gli sviluppi della sua fortuna critica, in Italia e nel mondo. Credo di poter affermare che la caratteristica peculiare di questo sviluppo è rappresentata dal fatto ch'esso ha proceduto con progressione geometrica, con una crescita esponenziale del numero delle pubblicazioni dedicate a Pasolini. La bibliografia critica pasoliniana è sterminata. Quando nel 2012 ho pubblicato la mia nuova monografia dedicata all'analisi dell'intera opera di Pasolini, a ben trentadue anni di distanza dalla prima, ho potuto verificare come tutto fosse cambiato negli studi a lui dedicati, dal punto di vista dell'edizione delle opere come da quello dell'indagine critica. Sono innumerevoli le traduzioni delle opere di Pasolini pubblicate nelle lingue più diverse. Proprio il forte interesse che l'opera di Pasolini continuava a suscitare in tutto il mondo, la varietà delle ricezioni, l'importanza degli studi prodotti in alcuni paesi – particolarmente in Francia e negli Stati Uniti – sono stati alla base della mia decisione di fondare nel 2007 la rivista internazionale «Studi pasoliniani».

L'opera di Pasolini ha sollecitato una straordinaria varietà di ricezioni critiche anche per la sua complessa articolazione multimediale: è un'opera che spazia dalla poesia alla narrativa, alla saggistica, al cinema, al teatro, alle traduzioni dei classici, al giornalismo, alla pittura. Pasolini è stato un infaticabile sperimentatore di linguaggi. Un linguista come Tullio De Mauro ha sottolineato che Pasolini è «il primo artista di grande livello internazionale che possa definirsi multimediale nel mondo di oggi».¹

Pasolini è probabilmente l'autore italiano del Novecento più studiato, più discusso e più tradotto nel mondo. Particolarmente dopo la morte l'interesse nei suoi confronti è cresciuto in modo straordinario anche fuori d'Italia. In Francia l'interesse per l'opera di Pasolini si è manifestato molto presto: basti ricordare le traduzioni di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta* pubblicate nel 1958 e nel 1961. Fuori d'Italia la critica si è rivolta dapprima quasi esclusivamente al Pasolini cineasta. Il grande interesse per il cinema di Pasolini nasce con il *Vangelo secondo Matteo*, che suscita subito l'attenzione della critica in Francia e anche in Spagna, dove nel 1965 viene pubblicata la monografia di Félix Martialay *Pasolini y su obra*.

¹ T. DE MAURO, *Pasolini critico dei linguaggi*, in *Pier Paolo Pasolini*, «Galleria», 1985, 1-4, p. 8.

Il panorama della critica viene letteralmente sconvolto in Italia dopo la morte di Pasolini. Non mi soffermo naturalmente sulla bibliografia critica italiana, ben nota agli studiosi. Sono numerose in Francia le commemorazioni di Pasolini, cui seguono significativi interventi critici come la recensione a *Salò* pubblicata da Roland Barthes su «Le Monde» il 16 giugno 1976² e l'articolo di Michel Foucault su *Comizi d'amore, Les matins gris de la tolérance*, apparso sullo stesso giornale il 23 marzo 1977.³ La rivista «Études Cinématographiques» dedica a Pasolini nel 1976-1977 due volumi collettivi: *Pier Paolo Pasolini: le mythe et le sacré* e *Pier Paolo Pasolini: un "cinéma de poésie"*. Salvo alcune lodevoli eccezioni, solo dopo la morte di Pasolini la critica straniera comincia ad occuparsi in modo sistematico della sua produzione letteraria. La fortuna postuma di Pasolini coincide con un'autentica esplosione dell'interesse nei suoi confronti, che si manifesta prima in Francia e quindi in altri paesi, in particolare negli Stati Uniti. Le traduzioni delle sue opere si moltiplicano rapidamente. Un importante contributo alla conoscenza del Pasolini scrittore viene dal Seminario internazionale a lui dedicato che si tiene a Parigi nel maggio del 1979 presso l'Istituto Culturale Italiano e l'Università Paris VIII Vincennes, i cui Atti vengono pubblicati nel 1980 a cura di Maria Antonietta Macciocchi.⁴ Nel 1987 viene pubblicata la monografia di Alain-Michel Boyer. Nel 1995 appare l'ampio studio di Hervé Joubert-Laurencin *Pasolini, portrait du poète en cinéaste* e nel 1998 esce l'importante volume di René de Ceccatty *Sur Pier Paolo Pasolini* (nuova edizione accresciuta 2005). I due studiosi hanno dato e continuano a dare un importante contributo alla conoscenza dell'opera di Pasolini in Francia sia come critici sia come traduttori.

In Inghilterra un contributo significativo viene offerto nel 1977 dal volume collettivo *Pier Paolo Pasolini* curato da Paul Willemen. L'interesse per

² Barthes considera *Salò* un film «fallito come figurazione» – non essendo riuscito a cogliere né l'essenza di Sade né quella del fascismo – e si chiede in conclusione se «al termine di una lunga catena di errori, il *Salò* di Pasolini non sia *in fin dei conti* un oggetto propriamente sadiano: assolutamente irrecuperabile» (*Sade-Pasolini*, in R. BARTHES, *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Il melangolo, Genova 1994, p. 160, corsivo nel testo).

³ Foucault ha rilevato come in *Comizi d'amore* Pasolini appaia già preoccupato per il nuovo regime che stava per nascere in Italia, quello della tolleranza (M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, sous la direction de D. Defert et F. Ewald, vol. II, Gallimard, Paris 1994, pp. 269-271). L'articolo è stato pubblicato con il titolo *I grigi mattini della tolleranza* in P. P. PASOLINI, *Comizi d'amore*, a cura di G. Chiarcossi e M. D'Agostini, Contrasto, Roma 2015, pp. 185-186.

⁴ *Pasolini*, Séminaire dirigé par M.A. Macciocchi, Grasset, Paris 1980. Fra i contributi raccolti mi limito a ricordare il saggio della Macciocchi, *Quatre hérésies cardinales pour Pasolini*, incentrato sull'eresia ideologica come opposizione all'ortodossia marxista in Pasolini (pp. 127-158).

Pasolini si diffonde ben presto in Europa: in Ungheria appare la monografia di Nemes Karoly (1977); in Belgio viene pubblicato l'interessante studio di Fabien Gèrard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie* (1981). Un notevole contributo alla conoscenza di Pasolini negli Stati Uniti e in Canada viene offerto nel 1989 dalla mostra retrospettiva *Pasolini: the eyes of a poet*, organizzata per iniziativa del Fondo Pier Paolo Pasolini di Roma e presentata a New York, Los Angeles, Toronto e in altre città. Eventi come questo contribuiscono a una rapida crescita degli studi su Pasolini cineasta e scrittore nel Nordamerica. Al teatro di Pasolini è dedicata lo studio di William Van Watson, *Pier Paolo Pasolini and the Theatre of the Word* (1989), cui seguono la monografia di Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: cinema as heresy* (1990), il volume di Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (1993) e lo studio di Patrick Rumble, *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life* (1996). L'aspetto ideologico e militante del teatro di Pasolini viene messo in risalto nel volume di David Ward, *A Poetics of resistance: narrative and the writings of Pier Paolo Pasolini* (1995). La monumentale e discutibile biografia scritta da David Barth Schwartz, *Pasolini Requiem*, viene pubblicata negli Stati Uniti nel 1992 e quindi edita in Italia nel 1995 (una nuova edizione è stata pubblicata in Italia nel 2020). Nel 2009 è uscito l'importante volume di Armando Maggi *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*.

Le Rassegne internazionali pubblicate nella rivista «Studi pasoliniani», dedicate agli studi su Pasolini e alle traduzioni delle sue opere nei singoli paesi, hanno svolto un importante lavoro di ricerca e di documentazione.⁵ Sono state pubblicate due *Bibliografie pasoliniane internazionali*, la prima dedicata agli anni 1996-2006, (1, 2007), la seconda relativa agli anni 2007-2013 (7, 2013). Nel secondo numero della rivista è stata pubblicata una rassegna dedicata agli studi su Pasolini pubblicati in Italia negli anni 2000-2007. Sono state pubblicate anche due rassegne dedicate agli studi su Pasolini in Nord America: la prima riguardante il periodo 1989-2007 la seconda riguardante il periodo 2007-2017. Sono state pubblicate inoltre rassegne dedicate agli studi su Pasolini in Francia negli anni 2000-2009, in Germania negli anni 2000-2010, in Spagna negli anni 2004-2014. Altre rassegne sono state dedicate agli studi su Pasolini pubblicati in Svezia, in Ungheria, nella Repubblica Ceca, in Croazia, in Grecia, in Cina, in Brasile, in Giappone e nel mondo arabo. Segnalo

⁵ Sull'argomento si possono inoltre vedere gli studi pubblicati nella prima parte del volume *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, a cura di A. Felice, A. Larcari e A. Tricomi, Marsilio, Venezia 2016.

inoltre la rassegna dedicata da Roberto Chiesi a un argomento cruciale: *Una verità aperta. Quarant'anni di cronache, analisi e speculazioni sull'assassinio di Pasolini (1977-2017)* (12, 2018).

In Italia un grande impulso allo sviluppo degli studi è stato dato naturalmente dall'edizione di *Tutte le opere* di Pasolini diretta da Walter Siti pubblicata in dieci volumi nei Meridiani Mondadori, che è divenuta l'edizione ufficiale. Lascio la trattazione degli argomenti riguardanti le vicende e i vari aspetti della critica pasoliniana in Italia ai colleghi che partecipano alla Tavola rotonda.

Nel panorama della fortuna critica di Pasolini emerge con una propria specifica peculiarità la grande fortuna giornalistica del Pasolini 'corsaro'. Con la pubblicazione degli *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane* si diffonde l'immagine del Pasolini polemist e provocatore, capace di cogliere con grande lucidità intellettuale le trasformazioni operate dalla nuova civiltà consumistica e dal nuovo potere capitalistico, inquadrare alla luce di un'«opposizione pura» che demistifica ogni ortodossia e ordine vigente anche attraverso una critica politica radicale. Per effetto di questa fortuna giornalistica il pubblico di Pasolini si allarga notevolmente: gli *Scritti corsari* hanno avuto una grande fortuna editoriale anche fuori d'Italia. Mi limito ad un solo esempio. Risulta particolarmente significativa la fortuna in Germania del Pasolini 'corsaro', che diviene un autore di riferimento della sinistra radicale che vedeva in lui il simbolo di una critica politico-culturale allora inesistente nel paese. Gli *Scritti corsari* e *Empirismo eretico* vengono pubblicati nel 1979 dall'editore Klaus Wagenbach di Berlino: editore intellettuale che ha pubblicato gran parte delle traduzioni di opere di Pasolini in Germania. Dell'edizione tedesca di *Scritti Corsari* furono vendute in pochi mesi più di settantamila copie. Al Pasolini 'corsaro' si è inoltre richiamata sin dal titolo la rivista di cultura politica «Freibeuter» ('Corsaro'), pubblicata dal 1979 al 1999 sempre dall'editore Wagenbach, animata da uno spirito di lotta contro il predominio delle ideologie consumistiche. Una nuova edizione di *Scritti corsari* curata da Peter Kammerer è stata pubblicata da Wagenbach nel 2006.

Particolarmente negli ultimi due decenni il confronto con l'eredità intellettuale di Pasolini ha prodotto uno straordinario allargamento della ricezione e una pluralità di letture talora sorprendente. Il pensiero di Pasolini è stato ripreso anche nell'ambito della sociologia, dell'economia e del diritto. Autorevoli economisti si sono richiamati alle polemiche contro il modello di sviluppo neocapitalistico sviluppate negli *Scritti corsari*, in particolare nel famoso articolo *Sviluppo e progresso* in cui Pasolini stabilisce un'opposizione bipolare fra i due termini: alla parola «sviluppo» attribuisce una rete di riferimenti indubbiamente di «destra», mentre per contro il «progresso» lo vogliono «gli operai, i contadini, gli intellettuali di sinistra». Secondo il suo abituale schema

politico dunque, «la Destra vuole lo “sviluppo” (per la semplice ragione che lo fa); la Sinistra vuole il “progresso”». ⁶ Pasolini ritorna sull'argomento nell'articolo *Il genocidio*, il più importante fra gli interventi raccolti nella sezione *Documenti e allegati* degli *Scritti corsari* insieme con *Sviluppo e progresso*. Con l'avvento del neocapitalismo il potere ha avuto bisogno di un tipo di suddito «che fosse prima di tutto un consumatore»: la classe dominante ha così imposto un'«acculturazione» che ha prodotto la sparizione delle culture particolari e regionali, e lo ha fatto scindendo nettamente «progresso» e «sviluppo»: «Ad essa interessa solo lo sviluppo, perché solo da lì trae i suoi profitti». ⁷

Un'indagine sugli scritti politici e sociologici di Pasolini è stata compiuta da un economista come Giulio Sapelli in un libro di grande interesse, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini* (2005). ⁸ Per Sapelli nessun intellettuale del dopoguerra ha avuto una presenza lucida e forte come quella di Pasolini, la cui eredità è innanzitutto un'eredità intellettuale, critica e polemica. Pasolini analizza l'Italia del boom economico e dell'industrializzazione selvaggia denunciando il genocidio culturale e sociale, il processo di modernizzazione massificante che ha i suoi strumenti nell'apparente liberalizzazione dei costumi e nell'imposizione dei modelli piccolo-borghesi. È una modernizzazione senza sviluppo – come recita il titolo del libro – senza più intellettuali a guidarla, senza più popolo né ideologie, che agli occhi di Pasolini coincide con il tempo dell'omologazione antropologica, del consumismo, delle stragi. All'interno del libro Sapelli dedica significativamente un ampio capitolo al famoso *Articolo delle lucciole* compreso negli *Scritti corsari: Il genocidio delle lucciole*. ⁹

Nell'*Articolo delle lucciole* Pasolini assume il fenomeno della «scomparsa delle lucciole», dovuto all'inquinamento dell'aria e soprattutto dell'acqua, come simbolo della distruzione del vecchio mondo agricolo provocata dall'in-

⁶ L'articolo è pubblicato in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 455-458.

⁷ ID., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 513-514. Pasolini ritorna sull'argomento nell'articolo *Il mio 'Accattone' in Tv dopo il genocidio*, pubblicato nel «Corriere della Sera» l'8 ottobre 1975 e poi in *Lettere luterane*: ora in *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 674-680.

⁸ G. SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 2005; seconda edizione – dalla quale citiamo – goWare, Firenze 2015. Il libro è il risultato del corso di Storia economica tenuto da Sapelli nell'anno accademico 2000-2001: il testo è stato curato da Veronica Ronchi. Com'è noto nel maggio 2018 il nome di Sapelli è stato annoverato tra quelli potenzialmente indicabili per la carica di Presidente del Consiglio dei ministri dalla Lega e dal Movimento 5 Stelle.

⁹ Ivi, pp. 131-162.

dustrializzazione. «Darei l'intera Montedison per una lucciola»,¹⁰ scrive Pasolini in chiusura dell'articolo (e sappiamo quanto la Montedison sia presente nell'incompiuto romanzo *Petrolio*). L'articolo era stato pubblicato sul «Corriere della Sera» il 1° febbraio 1975 con il titolo *Il vuoto del potere in Italia*. L'argomento e il titolo stesso dell'articolo sono stati ripresi dallo storico dell'arte e filosofo francese Georges Didi-Huberman nel saggio *Survivance des lucioles*, pubblicato in Francia nel 2009 e l'anno dopo in Italia con il titolo *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*.¹¹ L'articolo pasoliniano – considerato come un paradigma per l'interpretazione del passaggio dalla modernità alla contemporaneità – ha addirittura ispirato il convegno *Rileggendo Pasolini. Il diritto dopo la scomparsa delle lucciole*, svoltosi tra il 15 e il 18 luglio 2015 presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Perugia. I contributi presentati al convegno sono stati pubblicati in due volumi nel 2016.¹²

Appare particolarmente significativa la fortuna che le polemiche di Pasolini contro il modello di sviluppo neocapitalistico hanno incontrato nell'ambito del pensiero della «decrecita felice» teorizzata da Serge Latouche. Per Latouche è necessario decolonizzare l'immaginario occidentale che è stato colonizzato da quello che egli chiama «l'economicismo sviluppatista». È necessaria quindi un'inversione di tendenza rispetto al modello dominante della crescita basato sulla produzione esorbitante di merci e sul loro rapido consumo: vanno messe in discussione le principali istituzioni socio-economiche al fine di renderle compatibili con la sostenibilità ecologica e con un rapporto armonico uomo-natura. All'interno della collana «I precursori della decrecita» diretta da Latouche è stato pubblicato nel 2014 il volumetto *Pier Paolo Pasolini. L'insensata modernità* di Piero Bevilacqua, nel quale Pasolini viene annoverato appunto fra i precursori del pensiero della «decrecita felice».

Personalmente ho sempre nutrito qualche perplessità nei confronti della definizione di *precursore*, ampiamente utilizzata com'è noto nella storiografia. Considerare qualcuno come *precursore* significa giudicarlo in funzione di ciò che è seguito e che egli non poteva conoscere, non secondo le sue intenzioni. Gli allineamenti retrospettivi rischiano quindi di essere operati secondo la logica dubbia del *post hoc, ergo propter hoc*, risultando simili a dei *flash-back* cinematografici. Definire Rousseau *precursore* del romanticismo è tanto arbitrario quanto considerarlo in modo approssimativo, insieme con Voltaire, Diderot, Helvétius e altri, un *precursore* della Rivoluzione Francese. In questo

¹⁰ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 411.

¹¹ Bollati Boringhieri, Torino 2010.

¹² Aracne, Roma 2016.

caso però l'uso della definizione di *precursore* mi sembra abbastanza appropriato e sostanzialmente accettabile, purché la stessa venga accuratamente distinta dal troppo vulgato stereotipo del Pasolini 'profeta'. Bevilacqua prende in esame il Pasolini critico dello sviluppo e del consumismo citando in una pagina del libro un passo dell'articolo 8 luglio 1974. *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*:

Pasolini [...] coglie con una anticipazione che ancora sorprende fenomeni universali, che solo da poco tempo grandi analisti come Zygmunt Bauman e lo stesso Latouche hanno sviluppato con ampiezza e sistematicità analitica. Come quando si sofferma sul legame tra i consumi e la vita degli individui. I contadini, egli ricordava, erano «consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita. Mentre è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita».¹³ Folgorante intuizione. La svalutazione delle cose, frutto del lavoro umano, trascina anche gli uomini nell'irrilevanza.¹⁴

Pasolini viene considerato dallo stesso Latouche fra i precursori della «de-crescita felice» nel volume *Les précurseurs de la décroissance, une anthologie*, pubblicato in Francia nel 2016 e in Italia nello stesso anno con il titolo *La decrescita prima della decrescita. Precursori e compagni di strada*. Per Latouche gli *Scritti corsari* e le *Lettere luterane* «sono dei veri e propri manifesti di una società di abbondanza frugale. A suo modo, Pasolini è un critico feroce della società della crescita, così come l'Italia l'ha conosciuta dopo la seconda guerra mondiale».¹⁵ Di seguito Latouche cita un passo del famoso *Articolo delle lucciole*.

¹³ L'articolo era stato pubblicato da Pasolini su «Paese Sera» l'8 luglio 1974 con il titolo *Lettera aperta a Italo Calvino. Pasolini: quello che rimpiango*, e quindi ripubblicato in *Scritti corsari* con il titolo 8 luglio 1974. *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*. Il testo ripreso da Bevilacqua è il seguente: «Essi [gli uomini del mondo contadino pre-industriale] vivevano quella che Chilanti ha chiamato l'età del pane. Erano cioè consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita. Mentre è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita» (P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 321, corsivo nel testo). Pasolini ritorna sulla produzione e sul consumo dei «beni superflui» nell'articolo *Sviluppo e progresso* (cfr. *op. cit.*, pp. 455-456).

¹⁴ P. BEVILACQUA, *Pier Paolo Pasolini. L'insensata modernità*, Jaca Book, Milano 2014, p. 37. In una nota conclusiva si precisa che il volume è uscito «in versione mutila» (solo 63 pagine) non essendo stato possibile far seguire al saggio introduttivo di Bevilacqua, come per gli altri testi della collana, «una parte antologica di scritti tratti da volumi di Pasolini» (ivi, p. 59).

¹⁵ S. LATOUCHE, *La decrescita prima della decrescita. Precursori e compagni di strada*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 137.

Non si può non aggiungere in merito a questo argomento un inciso rivolto alla drammatica attualità storica. Con la guerra di invasione scatenata da Putin contro l'Ucraina e con tutte le tragiche conseguenze che essa sta già provocando, i programmi di crescita economica e industriale cui si voleva guardare con ottimismo appaiono fortemente a rischio. I progetti di transizione ecologica sono stati a loro volta sepolti, di fatto, sotto le bombe e sotto la nuova, crescente domanda di armi. La follia è giunta fino al punto di ipotizzare il ricorso alle armi nucleari. Il 24 febbraio 2022 è iniziata un'altra epoca storica: per la prima volta dopo la fine della seconda guerra mondiale una guerra che coinvolge le grandi potenze è ritornata al centro dell'Europa (la guerra in Bosnia del 1992-95 ha provocato feroci massacri e pulizie etniche, ma ha avuto dimensioni ben più limitate). In questa situazione continuare a pensare il futuro dell'umanità e del mondo in termini di crescita del Prodotto Interno Lordo (il famigerato PIL), a fronte dell'emergenza climatica ed ecologica e della progressiva devastazione del pianeta, appare sempre più illusorio e forse folle, senza scomodare la *Ginestra* leopardiana. Pensare il Pasolini corsaro oggi significa anche riflettere su questo.

Basti a questo riguardo leggere la *Nota introduttiva* che Pasolini pone in apertura degli *Scritti corsari*. Il volume è diviso in due sezioni: la prima, *Scritti corsari*, comprende articoli usciti soprattutto sul «Corriere della Sera» e sul «Mondo» (più due pezzi inediti); la seconda, *Documenti e allegati*, comprende recensioni letterarie e interventi polemici pubblicati in varie sedi (le recensioni erano apparse soprattutto nella rubrica tenuta da Pasolini sul settimanale «Tempo»). Nella *Nota introduttiva* Pasolini fa appello alla collaborazione e all'intelligenza del lettore, al quale affida ripetutamente la «ricostruzione» del libro e l'instaurazione dei collegamenti funzionali tra le due «serie» di scritti:

La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve mettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà [...]. È lui che deve eliminare le eventuali incoerenze [...]. È lui che deve sostituire le ripetizioni con le eventuali varianti (o altrimenti accipire¹⁶ le ripetizioni come delle appassionate anafore). Ci sono davanti a lui due «serie» di scritti [...]: una serie di scritti *primi*,¹⁷ e una più umile «serie» di scritti integrativi, corroboranti e documentari. L'occhio deve evidentemente correre dall'una all'altra «serie».

¹⁶ Latinismo (da *accipere*, 'ricevere'): voce non attestata nel *Grande dizionario della lingua italiana* della Utet.

¹⁷ Corsivo nel testo.

Mai mi è capitato nei miei libri, più che in questo di scritti giornalistici, di pretendere dal lettore un così necessario fervore filologico.¹⁸

La frase «È lui che deve» viene ripetuta anaforicamente ben cinque volte. Pasolini pretende addirittura dal lettore un «fervore filologico», ovvero la capacità di «mettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta», di collazionare e persino di emendare i testi, eliminando le «eventuali incoerenze». Il lettore non è solo il destinatario del messaggio ma è anche colui cui viene chiesto di completarlo attivamente organizzando e unificando le *disiecta membra* del libro. In questo appello al lettore posto in apertura degli *Scritti corsari* emerge quella componente performativa che è andata crescendo nella scrittura del Pasolini polemist. Pasolini chiede sempre più al lettore di *fare*. Forse non è eccessivo chiamare in causa al riguardo la scuola linguistica di Oxford e in particolare la teoria degli atti linguistici performativi sviluppata dal suo maggiore rappresentante, John Langshaw Austin, per la quale *dire* qualcosa è sempre un *fare* qualcosa. È significativo al riguardo il titolo dato da Austin alla sua opera più importante, *How to do Things with Words*.¹⁹

Appelli al lettore ricorrono più volte, si noti, in *Petrolio*, anzi già nella lettera indirizzata a Moravia con la quale Pasolini aveva pensato di accompagnare l'invio allo stesso Moravia del manoscritto di *Petrolio*: «in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente [...] io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa [...]. Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me». ²⁰ Il racconto dei fatti oltretutto viene continuamente accompagnato da una discussione straniante con il lettore, al quale il narratore si rivolge ripetutamente, invitandolo peraltro a non fidarsi di lui: «Il lettore è dunque libero di immaginare [...]. (Ma il lettore non si fidi di me)» (Appunto 6 b, *I personaggi "che vedono"*).

Negli ultimi anni sono divenuti numerosi nella critica pasoliniana i riferimenti a Foucault e ai concetti di *biopolitica*, *biopotere* e *parresia* da lui sviluppati nell'ultimo periodo della sua ricerca intellettuale. L'accostamento tra il pensiero di Pasolini e quello di Foucault è stato proposto sulla base delle numerose analogie riguardanti in particolare l'analisi delle nuove forme del potere e del rapporto tra sapere e potere, considerate dal punto di vista

¹⁸ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 267.

¹⁹ J. LANGSHAW AUSTIN, *How to do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1962; trad. it., *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.

²⁰ P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, vol. II, 1962-1975, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, pp. 1826-1828.

della *biopolitica*.²¹ Il pensiero dell'ultimo Pasolini, in particolare del Pasolini di *Scritti corsari*, appare singolarmente vicino alle elaborazioni foucaultiane e talora sembra precorrerle. Come già considerato, nella prima metà degli anni Settanta Pasolini dedica alcune delle sue più violente polemiche pubbliche al tema del genocidio operato dalla civiltà neocapitalistica. Il neocapitalismo e il consumismo hanno operato un'espropriazione del corpo nei giovani: è scomparso l'«ultimo luogo in cui abitava la realtà, cioè il corpo, ossia il corpo popolare». ²² Al tema è dedicato in modo specifico l'articolo *Il genocidio* già considerato. In un'intervista del 1975 Pasolini dichiara di nutrire un particolare odio contro «un potere che manipola i corpi in modo orribile e che non ha nulla da invidiare alla manipolazione fatta da Hitler: li manipola trasformando la coscienza, cioè nel modo peggiore». ²³ Pasolini ritorna sull'argomento nella *Lettera luterana a Italo Calvino*, in cui risponde alle critiche rivoltegli dallo stesso Calvino aggiungendo ulteriori puntualizzazioni sui temi dell'omologazione antropologica e del genocidio:

È cambiato il «modo di produzione» [...]. Ma la produzione non produce solo merce, produce insieme rapporti sociali, umanità. Il «nuovo modo di produzione» ha prodotto dunque una nuova umanità, ossia una «nuova cultura», modificando antropologicamente l'uomo (nella fattispecie l'italiano). Tale «nuova cultura» ha distrutto cinicamente (genocidio) le culture precedenti: da quella tradizionale borghese, alle varie culture particolaristiche e pluralistiche popolari. ²⁴

Queste denunce di un potere che modifica i corpi e la vita operate da Pasolini appaiono singolarmente vicine ai concetti foucaultiani di *biopotere* e di *biopolitica*. ²⁵ Il *biopotere* è un potere che costruisce i corpi, i desideri e

²¹ Cfr. M. FOUCAULT, *Nascita della biopolitica* (corso tenuto al Collège de France, 1978-79), trad. it. a cura di F. Ewald, A. Fontana, M. Senellart, Feltrinelli, Milano 2005; ID., *Biopolitica e liberalismo: detti e scritti su potere ed etica, 1975-1984*, trad. it., a cura di O. Marzocca, Medusa Edizioni, Milano 2001. Sull'argomento cfr. G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995; R. ESPOSITO, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

²² P.P. PASOLINI, *Tetis*, in *Erotismo, eversione, merce*, a cura di V. Boarini, Cappelli, Bologna 1974: ora in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 264.

²³ Intervista a Gideon Bachmann e Donata Gallo, in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, tomo II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, p. 3027.

²⁴ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 703-704. L'articolo è stato pubblicato sul «Mondo» il 30 ottobre 1975: due giorni prima della morte di Pasolini.

²⁵ Cfr. G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012, pp. 523-524.

le forme stesse della vita.²⁶ Secondo Foucault dapprima il potere è stato un potere repressivo, che mirava a controllare fino a dare la morte: poi però è divenuto qualcosa di più funzionale e pervasivo. Il *biopotere*, potere sulla vita, si sviluppa già nei secoli XVII-XVIII con la gestione del corpo umano nella società capitalista, base del controllo per una biopolitica delle popolazioni. Il concetto di *biopolitica* (enunciato nel 1916 nel libro *Lo Stato come forma di vita* dal geografo svedese Rudolph Kjellen, considerato il padre della geopolitica, e successivamente ripreso da Bataille) viene sviluppato da Foucault a partire dalla metà degli anni Settanta e si diffonde successivamente nel dibattito filosofico. Per Foucault la *biopolitica* è la zona d'incontro tra il potere e la sfera della vita – incontro che si realizza pienamente con l'esplosione del capitalismo – ed è costituita dalle pratiche con le quali la rete di poteri gestisce le discipline del corpo e le regolazioni della popolazione.

Anche il tema della *parresia*, «libertà di dire tutto», che Foucault riprende dalla filosofia greca, è stato sviluppato dalla recente critica pasoliniana. Il dovere intellettuale e politico di *dire la verità* è un tema largamente presente nell'ultimo Pasolini, in particolare negli *Scritti corsari*: basti pensare al famoso articolo *14 novembre 1974. Il romanzo delle stragi*. Le prime due pagine del testo sono costruite sull'iterazione anaforica degli «Io so»: Pasolini dichiara di sapere chi sono i «responsabili» delle stragi, però «non ha le prove». ²⁷ Coloro che probabilmente hanno le prove, ovvero i politici e i giornalisti, non fanno i nomi. L'intero articolo ripropone con forza la responsabilità dell'intellettuale, che deve avere il coraggio di *dire la verità*:

[...] la ricostruzione della *verità* a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il 1968 non è poi così difficile.

Tale *verità* [...] sta dietro una grande quantità di interventi anche giornalistici e politici [...] è proprio la ripugnanza ad entrare in un simile mondo politico che si identifica col mio potenziale *coraggio intellettuale a dire la verità*: cioè a fare i nomi.

Il *coraggio intellettuale della verità* e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia [...]. L'*intellettuale* deve continuare ad attenersi a quello che gli viene imposto come un suo *dovere*, a iterare il proprio modo codificato di intervento.

Lo so bene che non è il caso – in questo particolare momento della storia italiana – di fare pubblicamente una mozione di sfiducia contro l'intera classe

²⁶ Cfr. particolarmente M. Foucault, *Potere-corpo*, in Id., *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana, P. Pasquino, trad. it., Einaudi, Torino 1977, pp. 137-146.

²⁷ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 362-363. L'articolo era apparso sul «Corriere della Sera» il 14 novembre 1974 con il titolo *Che cos'è questo golpe?*.

politica. Non è diplomatico, non è opportuno. Ma queste sono categorie della politica, non della *verità politica* [...].²⁸

Fra gli studi che esaminano il pensiero dell'ultimo Pasolini alla luce dei concetti foucaultiani di *biopolitica*, *biopotere* e *parresia* mi limito a segnalare due volumi apparsi nel 2016 e nel 2017. Il primo, *Pasolini, Foucault e il "politico"*, raccoglie i contributi presentati al convegno *Pasolini e il politico* promosso dal Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa e tenutosi il 7-8 novembre 2014.²⁹ Il secondo è una raccolta di saggi di Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*,³⁰ nella quale le elaborazioni teoriche di Foucault sul tema del corpo, della sessualità e della verità vengono messe a confronto con le opere dell'ultimo Pasolini.

Lo scorso 6 aprile ho chiuso il mio intervento di apertura della tavola rotonda rivolgendo un amichevole pensiero a uno studioso storico di Pasolini come Gian Carlo Ferretti, che nel lontano 1964 ha pubblicato un fondamentale saggio all'interno del volume *Letteratura e ideologia*.³¹ Ferretti ha successivamente dedicato a Pasolini numerosi e importanti contributi: basti ricordare il volume *Pasolini. L'universo orrendo*.³² Importante inoltre la sua antologia della rivista "Officina", nella quale com'è noto la presenza di Pasolini è dominante.³³ Pasolini è l'autore a cui Ferretti ha lavorato di più e più a lungo. In occasione del centenario della nascita di Pasolini, all'età di quasi 92 anni Ferretti ha pubblicato un interessante volume, *Pasolini personaggio. Un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*.³⁴ Il 9 dicembre 2022 purtroppo Gian Carlo Ferretti ci ha lasciato. Quello che in chiusura del mio intervento e del testo in corso di stampa era un doveroso omaggio deve quindi divenire anche un triste e affettuoso ricordo. Tutti gli studiosi di Pasolini hanno un grande debito di riconoscenza nei confronti di Gian Carlo Ferretti, che rimarrà sempre vivo nella nostra memoria.

²⁸ Ivi, pp. 363-367.

²⁹ *Pasolini, Foucault e il "politico"*, a cura di R. Kirchmayr, Marsilio, Venezia 2016. Il primo studio che utilizza in modo sistematico con riferimento a Pasolini – considerato «un moderno *parresastes*» – le riflessioni sulla *parresia* sviluppate da Foucault si deve a C. BENEDETTI, *Parresia*, in EAD., *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 113-134.

³⁰ Il Mulino, Bologna 2017.

³¹ G.C. FERRETTI, *La contrastata rivolta di Pasolini*, in ID., *Letteratura e ideologia*. Bassani Cassola Pasolini, Editori Riuniti, Roma 1964, pp. 163-356.

³² Editori Riuniti, Roma 1976.

³³ G.C. FERRETTI, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975.

³⁴ Interlinea, Novara 2022.

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

