

LIDI
Lingue e dialetti d'Italia

LIDI
Lingue e dialetti d'Italia

Collana di studi sulle lingue, le culture
e minoranze linguistiche

Sulle tracce di Pier Paolo Pasolini. Atti del Convegno Internazionale di studi

Sulle tracce di Pier Paolo Pasolini

Atti del Convegno Internazionale di studi

a cura di

Fabio Moliterni e Rocco Luigi Nichil



ISBN 978-88-8305-221-7



Università del Salento

LiDI – LINGUE E DIALETTI D'ITALIA

Studi – N. 5

Peer review Series

Sulle tracce di Pier Paolo Pasolini
Atti del Convegno Internazionale di studi
Lecce, Andrano, Calimera, Lucugnano, Corigliano d'Otranto
20-23 ottobre 2022

A cura di

Fabio Moliterni

Rocco Luigi Nichil



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2025

COMITATO SCIENTIFICO

Gaetano Berruto, Università di Torino (emerito)
Tommaso Braccini, Università di Siena
Anna Grazia Doria, Manni Editori
Thede Kahl, Università di Jena
Irena Marković, Università di Zadar
Elton Prifti, Università di Saarbrücken
Riccardo Regis, Università di Torino
Giovanni Ruffino, Università di Palermo (emerito)
Alberto A. Sobrero, Università di Salento (emerito)
Tullio Telmon, Università di Torino (emerito)
Massimo Vedovelli, Università per Stranieri di Siena
Nikola Vuletić, Università di Zadar

DIRETTRICE

Monica Genesin
monica.genesin@unisalento.it

VICEDIRETTORI

Francesco G. Giannachi
francesco.giannachi@unisalento.it
Luana Rizzo
luana.rizzo@unisalento.it

COMITATO EDITORIALE

Marcello Aprile
Alessandro Capone
Debora de Fazio
Mirko Grimaldi
Gerhard Hempel
Flora Koleci
Eugenio Imbriani
Genc Lefe
Paola Leone
Donato Martucci
Annarita Miglietta
Chiara Montinaro
Rocco Luigi Nichil
Beatrice Perrone
Gloria Politi
Immacolata Spagna
Immacolata Tempesta
Carolina Tundo

L'immagine in copertina è utilizzata per gentile concessione del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria – Museo Criminologico di Roma

© 2025 Università del Salento
ISSN: 3035-0093
ISBN: 978-88-8305-221-7
DOI Code: 10.1285/ i30350093n5
<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/lidi>

INDICE

INTRODUZIONE di Fabio Moliterni e Rocco Luigi Nichil	3
I. POESIA, LINGUE E LINGUAGGI	
Nichi Vendola, <i>Pasolini. Un oscuro scandalo della coscienza</i>	9
Jacopo Torre, <i>Le voci di Pasolini nel GRADIT. Per una definizione del lessico pasoliniano</i>	21
Antonio Montinaro, <i>Le costellazioni linguistiche dell'universo letterario di Pier Paolo Pasolini</i>	33
Beatrice Perrone, <i>Lingua e ideologia: il romanesco "romanzesco" di Pasolini</i>	45
Annarita Miglietta, <i>Le parole della realtà pasoliniana</i>	57
II. I LIBRI DEGLI ALTRI	
Carlo Pulsoni, <i>Vanni Scheiwiller tra Pasolini e Pound</i>	73
Davide Dobjani, « <i>Ma le parole valgono pure qualcosa</i> »: <i>Pasolini e Panagulis</i>	89
III. VIAGGI E MIRAGGI	
Elisa Corlianò, <i>Il nostro Pasolini. Calimera, 21 ottobre 1975</i>	107
Mirko Grasso, <i>Stendali, Pasolini, il Salento: intervista a Cecilia Mangini</i>	121
Massimiliano Stefano, <i>Uno spazio violento. La dissoluzione dei luoghi in Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini</i>	127
Rita Nicoli, <i>Tra pepli e stracci. L'India di Pasolini</i>	147
IV. UN'IDEA DI STILE	
Giuseppe Bonifacino, <i>Il tempo senza fine della fine della poesia. Figure e forme del tempo nell'opera di Pasolini</i>	165

Paolo Desogus, <i>Il problema dello stile indiretto libero in Pasolini. Con una nota su un Post Scriptum dimenticato su Volponi, Leonetti e Roversi</i>	181
Fabio Moliterni, « <i>L'originaria e terribile oggettività</i> ». <i>Sui romanzi (mancati) di Pasolini</i>	197
V. CANZONIERE	
Maria Antonietta Epifani, <i>La musica, "folle amore che soffia il vento". Pier Paolo Pasolini e la musica: da Bach alle canzoni</i>	211
Vincenzo Bianco, <i>Pasolini, paroliere per voci di suburra</i>	229
Luca Bellone, « <i>Ma mi ricordo quel sapore in gola, e l'odore del mare come uno schiaffo</i> »: <i>canzoni per Pasolini</i>	247
VI. PEDAGOGIA E (È) POLITICA	
Maria Serena Masciullo, <i>La scuola senza feticci di Pier Paolo Pasolini</i>	269
Andrea Scardicchio, <i>A lezione da Pasolini (ieri e oggi)</i>	281
Simone Giorgino, « <i>La rivoluzione non è che un sentimento</i> ». <i>Antagonismo e lotta di classe nella poesia di Pasolini</i>	297
Sonia Schilardi, <i>La poesia civile di Pier Paolo Pasolini, tra elegia e invettiva</i>	309
Vincenzo Sparviero, <i>Pasolini vittima di (in)giustizia</i>	325
Annibale Gagliani, <i>La lingua corsara e luterana di Pier Paolo Pasolini nel giornalismo italiano: dai «genocidi della civiltà dei consumi» al «nuovo linguaggio pedagogico»</i>	335
Massimo Sciarretta, <i>La religione dei consumi e la religiosità delle origini: passato e presente in Pasolini</i>	355
Alberto Carli, <i>La lezione di Pitrè. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino tra letteratura e antropologia</i>	367
Pierluigi Ortolano, <i>Pasolini e la lingua italiana: il "nuovo" italiano</i>	379

INTRODUZIONE

Il 21 ottobre 1975, qualche giorno prima del suo assassinio, Pier Paolo Pasolini tenne il suo penultimo intervento pubblico presso il Liceo Palmieri di Lecce, per poi recarsi, nel pomeriggio, su invito del professor Rocco Aprile, a Calimera (la visita, con una ricostruzione affidata interamente alla memoria orale dei presenti, è restituita in questo volume da Elisa Corlianò come episodio di microstoria).

Il Convegno *Sulle tracce di Pasolini*, che si è svolto dal 20 al 23 ottobre del 2022 tra Lecce, Andrano, Calimera, Lucugnano e Corigliano d'Otranto – ideato da chi scrive e organizzato insieme a un gruppo impareggiabile di giovani studiosi e studiose che qui ringraziamo – intendeva ripercorrere le tappe di quel viaggio. Abbiamo tentato di costruire un itinerario tra luoghi e memorie, paesaggi e geografie, che indagasse da prospettive decentrate e non usuali il legame di Pasolini con il Salento e con tutti i Sud del mondo; ne è scaturito un percorso insieme letterario, linguistico e antropologico, articolato in cinque sezioni tematiche (*P come Parole; P come Politica; P come Popolare; P come Poetica; P come Paesaggi*).

L'omaggio – non agiografico ma critico, dialettico – rivolto alla figura e all'opera di Pasolini nell'anno del centenario della nascita (1922-1975) non poteva che assecondarne la pluralità dei campi di intervento e dei codici estetici sperimentati nel corso del tempo, ma anche lo spessore eretico, accademico ed extra-accademico del suo profilo di intellettuale non integrato, la natura nomade e irrisolta del suo sguardo sul mondo e della sua eredità. Per questo, oltre alle relazioni scientifiche, abbiamo previsto alcuni incontri itineranti che, per così dire, fuoriuscissero dalle cornici piuttosto statiche o stanziali di un Convegno di studi tradizionalmente inteso, e che costituissero momenti di riflessione e di partecipazione, di socializzazione della cultura (si sarebbe detto una volta): a Calimera, guidati da Marcello Aprile, la visita ai locali dismessi del vecchio tabacchificio che ospitò Pasolini nel pomeriggio del 21 ottobre del 1975; a Corigliano d'Otranto, presso le sale del Castello Volante, la mostra *P. P. Pasolini - Sette scatti di Cecilia Mangini*; e infine, per tutta la giornata conclusiva del Convegno, domenica 23 ottobre, una manifestazione organizzata in collaborazione con

il Comune di Lecce, durante la quale alcune compagnie teatrali e vari artisti salentini hanno letto, recitato e interpretato la voce di Pasolini regista, prosatore, poeta e saggista.

E proprio con l'intenzione di sottrarre l'opera di Pasolini al rumore di fondo e alle strumentalizzazioni che oggi deformano il suo messaggio e la sua eredità (degradandoli a slogan e a luoghi comuni del tutto irricevibili), e a partire invece dallo studio sulla materialità della sua voce, della sua scrittura, pubblichiamo ora gli Atti del Convegno raccolti in questo volume, che si divide in sei sezioni: *Poesia, lingue e linguaggi; I libri degli altri; Viaggi e miraggi; Un'idea di stile; Canzoniere; Pedagogia e (è) politica.*

Se Nichi Vendola si impegna a tracciare un profilo a tutto tondo del *nostro* Pasolini (per riprendere il titolo di un recente volume di Massimo Raffaeli), l'«ossessione linguistica» pasoliniana per i dialetti intesi come «forme di vita» è indagata, nelle sue varie risultanze testuali, da un nutrito gruppo di linguisti e storici della lingua come Annarita Miglietta, Antonio Montinaro, Beatrice Perrone, Jacopo Torre. Il dialogo con le altre letterature è ricostruito negli interventi di Davide Dobjani e Carlo Pulsoni, i quali recuperano tra critica e filologia alcuni materiali (anche inediti) relativi ai rapporti di Pasolini con Ezra Pound e con Alexandros Panagulis. I viaggi nel Salento, nelle borgate romane e in India sono riletti da Mirko Grasso (anche grazie a un'intervista inedita a Cecilia Mangini), da Massimiliano Stefano e da Rita Nicoli; mentre Giuseppe Bonifacino, Paolo Desogus e Fabio Moliterni ricorrono all'analisi stilistica per esaminare alcuni dispositivi ricorrenti nella sua scrittura poetica e narrativa (le figure e le forme del tempo, l'indiretto libero, il frammento come struttura). Alle diramazioni più propriamente extra-letterarie della sua opera «de-genere» o «multi-genere» sono infine dedicati gli interventi di Luca Bellone, Vincenzo Bianco, Maria Antonietta Epifani intorno alla musicalità, alle canzoni scritte da Pasolini (e alle canzoni dedicate a Pasolini), e le relazioni sugli aspetti (im)politici e pedagogici della sua militanza intellettuale, dagli esordi allo stile tardo, a cura di Alberto Carli, Annibale Gagliani, Simone Giorgino, Maria Serena Masciullo, Pierluigi Ortolano, Andrea Scardicchio, Sonia Schilardi, Massimo Sciarretta, Vincenzo Sparviero.

Quel gruppo di giovani studiose e studiosi dei quali si diceva all'inizio, che hanno contribuito attivamente all'organizzazione del Convegno, in tutti gli aspetti pratici e logistici di uno sforzo notevole e dispendioso, ma sempre

accompagnato dal sorriso e dalla impagabile generosità, era così composto: Claudia Casto, Elisa Corlianò, Elettra Danese, Davide Dobjani, Annibale Gagliani, Francesca Leopizzi, Andrea Marulli, Maria Serena Masciullo, Chiara Montinaro, Beatrice Perrone, Jacopo Torre, Carolina Tundo, Chiara Urso (seguiti e guidati da Debora de Fazio).

FABIO MOLITERNI e ROCCO LUIGI NICHIL

Un'ultima annotazione sull'aspetto (non solo) paratestuale del volume, che vede la luce grazie alla cura redazionale della dottoressa Anna Ronga. L'immagine scelta per la locandina del Convegno, che oggi si riproduce in copertina, ritrae gli occhiali di Pasolini ritrovati nel luogo del suo assassinio. È stata ottenuta per merito della tenacia di Rocco Nichil (infaticabile animatore di tutto il Convegno) e della disponibilità del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria – Museo Criminologico di Roma, che ne ha concesso i diritti di utilizzo.

A vedere bene, questa *figura*, come ci insegnava Auerbach, è anche il *destino* di Pasolini: perché congiunge, quasi trasumanandoli, il tempo della sua gioventù con quello della morte. Di quando, giovane studente all'Università di Bologna, seguiva i corsi di Storia dell'arte di Roberto Longhi, e già allora, come avrebbe fatto disperatamente nell'ultimo tempo della sua vita, cercava una *luce* nella «notte senza più una luce» dell'eterno o persistente fascismo italiano.

FABIO MOLITERNI

I. POESIA, LINGUE E LINGUAGGI

Pasolini. Un oscuro scandalo della coscienza

Nichi Vendola

Occorrerebbe salvare Pasolini dai pasoliniani, metterlo al riparo dagli apologeti con la stessa intransigenza con cui lo difendiamo dai denigratori. Occorrerebbe liberarlo da quell'aura di profetismo che troppo spesso coglie il suono ma non il senso di una produzione sconfinata di parole, di versi, di immagini, di analisi, di resoconti, di racconti. Lo dico con una battuta: penso che Pasolini avrebbe guardato con un certo sgomento le celebrazioni per il suo centenario, abiurando dalla sua riduzione a oggetto pop per il consumo di massa.

Occorrerebbe impedirne l'uso, anzi l'abuso, in forma di gadget politico-ideologico buono per tutte le cause: buono per i riformatori ma anche per i conservatori, buono per la sinistra con i suoi infiniti sensi di colpa per i suoi infiniti peccati di indole compromissoria ma buono anche per la destra con i suoi fangosi esorcismi e i suoi conti truccati col passato. Se persino Giorgia Meloni tenta un reclutamento postumo di Pasolini, collocandolo in un Pantheon che funge da lavanderia del post-fascismo, vuol dire che è consentito pure il vilipendio di cadavere. Vuol dire che esiste e circola un Pasolini che prescinde da Pasolini, dal senso di ciò che ha scritto, da ciò che ha fatto, da ciò che è stato.

E dunque penso che l'unico modo di onorare o celebrare o amare Pasolini sia conoscerlo e riconoscerlo nello spazio-tempo che ha abitato, attraversandone l'esperienza e le contraddizioni, cogliendo i nessi tra i molteplici registri del suo lavoro intellettuale, interrogando lui e non il suo fantasma o il suo manifesto pubblicitario o il suo ologramma, piuttosto restituendogli la parola, le parole, penetrando il suo dolore, le sue ossessioni, il senso e la forma delle sue inquietudini.

Per questo è necessario ripristinare le virtù di un confronto critico a tutto campo, di una ricognizione che non sfugga all'estrema e persino abbagliante complessità di un percorso che dai suoi esordi friulani, quelli che celebrano l'innocenza primigenia di un mondo quasi ai margini della storia, fino all'iperrealismo apocalittico di *Petrolio*, dall'eros felice di *Amado mio* fino alla pornografia funebre e letteraria del Salò-Sade, è un continuo e vieppiù drammatico inseguimento e scontro tra poesia e storia, una contesa aspra e senza fine possibile tra la fissità sublime e sacrale della pasoliniana «estetica passione» e il feroce devastante immedicabile mutamento del tempo, del tempo storico, cioè di un tempo ontologicamente estraneo alla poesia e nemico della poesia.

L'iconizzazione "eroica" di Pasolini, con il suo recupero politico tra i simboli della rivolta anti-sistema, si nutre ovviamente di cibo pasoliniano, ovvero di un'antologia di citazioni e magari aneddoti in genere avulsi dal loro contesto reale e dal loro sistema di significati: penso a quella costante autobiografia cristologica che pare proiettarsi nella biografia del poeta come una sorta di lunga premonizione, penso al suo peregrinare in tutte le periferie del mondo esaltandone l'antropologia alternativa, penso alla questione spesso semplificata della sua "diversità" (diversità di statuto intellettuale prima che di orientamento sessuale), penso alla sua milizia corsara e alla sua pedagogia luterana, penso al suo essere la preda prelibata dell'attività venatoria del perbenismo piccolo-borghese: tutti questi elementi, e il loro incrocio permanente e scandaloso, ingenerano equivoci interpretativi che riducono la sua singolare e straordinaria vicenda ad una vulgata resistenziale, a una mitologia che rimuove la pur evidente e persino esibita cifra ideologica del suo impegno e della sua arte.

Uso una comparazione volutamente provocatoria e mi perdonerete. Più che a un Che Guevara della letteratura il poeta di Casarsa a me pare somigliare (*mutatis mutandis*) al grande scrittore nipponico Yukio Mishima: al netto dei rituali marziali e della nostalgia imperiale, ciò che colpisce in entrambi è la totalitaria e drammatica espressione di un conflitto irriducibile con ciò che possiamo definire mutamento storico o anche modernità. Ed entrambi sembrano accomunati dall'epilogo di una morte violenta e spettacolare, annientati entrambi, come in un set cinematografico, dal mondo che rifiutavano di abitare: Mishima suicidandosi insieme al suo amante secondo il rito del seppuku praticato dai samurai, Pasolini schiacciato proprio come il corvo di *Uccellacci uccellini*, in quella notte di novembre del 1975, all'idroscalo di Ostia. Mi scuso ancora per questa comparazione, ma è una suggestione che mi piace usare solo per mettere in guardia dalle retoriche del pasolinismo.

Già nelle sue prime opere – penso a *Poesie a Casarsa* pubblicato nel 1942, e confluito nel 1954 ne *La meglio gioventù*, penso a *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* pubblicato nel 1958 ma che raccoglie poesie scritte tra il '43 e il '49 – emerge con nettezza il sentimento e l'intenzione della poetica pasoliniana, che strutturano una sorta di mito fondativo: quello relativo all'esistenza di un mondo arcaico, incontaminato, innocente, ancora abitato dalla dimensione del sacro. In particolare in quella sua prima raccolta Pasolini esordisce col dialetto, nella lingua materna che è anche la lingua dei contadini, che appare come un codice comunicativo puro e fiabesco, una trama ineffabile di musicalità infantile e iperletteraria. E su quel calco linguistico-sociale, che poi replicherà negli altri luoghi mitici della sua perenne fuga dalla contemporaneità, Pasolini edifica il suo sacrario alla

sensualità e alla purezza del passato e della tradizione. Il dialetto, questa preziosa reinvenzione di un parlato mitico e corporale, questa creazione popolare ma anche elitaria, sarà il rifugio della poesia, lo strumento dello struggimento e della nostalgia, il viatico per quel “regresso” che è l’unica salvifica alternativa a un progresso fondato sull’omologazione alla lingua mercantile del consumismo e sulla progressiva sparizione-soppressione dei dialetti. Casarsa e il Friuli, nella loro suggestione idilliaca e metastorica, sono lo scenario in cui si svolge il conflitto tra natura sorgiva dell’adolescenza e natura corruttiva dell’età adulta. Ed è davvero un conflitto archetipico: quello tra padre e figlio, tra il Dio giudaico-cristiano e il figlio unigenito che si incarna nell’umano, tra un Dio disciplinare e repressivo e un Cristo diverso e sovversivo, tra l’Autorità che vive nella storia e la libertà che vive nella poesia.

Ed è straordinariamente evocativa del nodo che stringe tutta la scrittura poetica pasoliniana l’ultima sezione de *L’Usignolo*, intitolata *La scoperta di Marx*, che rappresenta una sorta di anticipazione o annuncio di ciò che costituirà l’oggetto esemplare del dialogo accorato e perentorio de *Le ceneri di Gramsci*, e cioè la confessione di una adesione razionale ma non emotiva, non sentimentale, non sincera alla realtà delle lotte per l’emancipazione sociale delle masse più povere della società italiana. Pasolini, a epigrafe del poemetto, cita Maksim Gor’kij che a proposito dell’amore degli intellettuali verso il popolo dice: «non è amore: è meccanica inclinazione verso le masse»: in questo senso i versi pasoliniani sono illuminanti:

Ma il peso di un’età
che forza la coscienza
e modella il dovere,
quando in me avrò
vinto la resistenza
del mio cuore leggero?
se, con te, non ho anima
d’amore, ma una fiamma
di lieve carità

Appunto, una «fiamma di lieve carità», cioè uno sguardo esterno ed estraneo al «dover essere» di un tempo storico che invece reclama il fuoco e il cuore pesante dell’intellettuale engagé. E invece di «cuore leggero» sarà il comunismo di Pasolini, un sentimento di superficie, un vincolo esteriore, una superfetazione della ragione, non una connessione sentimentale, non un richiamo delle viscere.

E tuttavia alla dignità operosa e combattiva del suo Friuli contadino dedicherà le pagine del romanzo *Il sogno di una cosa*, che saranno il racconto di quell'altro Mezzogiorno collocato nell'estremo nord del Paese, con le lotte per l'imponibile di manodopera e contro il latifondo, cioè contro le persistenze feudali nell'Italia del dopoguerra. Il titolo di questo romanzo è una citazione da Marx, da una frase straordinaria e illuminante che il cantore di Casarsa aveva appreso durante una conversazione con Franco Fortini. La citazione dice così: «apparirà chiaro come da tempo il mondo possieda il sogno di una cosa della quale non ha che da possedere la coscienza per possederla realmente».

Mi piace ricordare queste parole in un'epoca così povera di sogni e di coscienza. Tuttavia resta, in Pasolini, la realtà di un marxismo impotente e come intrappolato nella gabbia epistemologica della propria costitutiva separatezza di intellettuale borghese. Resta, persino per i contadini in lotta nella sua terra materna, una «fiamma di lieve carità».

E mentre si va compiendo anche traumaticamente la sua parabola friulana, nello stile, nei temi, nella direzione poetica è già matura la contraddizione che nutrirà, arricchirà, sospingerà sempre verso nuove mete la peregrinazione intellettuale di Pasolini, capace di una grandiosa quanto acuminata diagnosi della ferita che fonda la sua arte. Perché appunto è già negli anni 40 che emerge e negli anni 50 esplose l'elemento della dissociazione tra la storia *esteriore* (che è quella abitata dalla borghesia, da tutte le istituzioni, dalla Chiesa, persino dal Partito e dal proletariato) e la storia *interiore* (che è quella abitata dalla musica dell'infanzia, dal ventre materno, dal dialetto, dalla poesia, da tutte le periferie che resistono ai processi di modernizzazione), la giustapposizione per l'appunto tra storia tout court e poesia, il contrasto tra passione e ideologia: due parole legate da una "e" che, come ci ricorderà Pasolini stesso, non congiunge ma contrappone, che non è un'endiadi ma un ossimoro.

Gli anni friulani si concludono con la vicenda dolorosa della denuncia di Pasolini per atti osceni e la conseguente espulsione dal Partito Comunista per indegnità morale. Quel primo duro confronto con le cose della giustizia fu una specie di battesimo alla sua ricca carriera processuale: Pasolini ebbe nel corso della sua vita circa 120 denunce e frequentò i tribunali per almeno 20 procedimenti penali, con un curriculum giudiziario che in qualche modo irrobustiva la sua percezione di una deriva o di una dannazione martirologica. Costretto a fuggire dal nido friulano insieme a sua madre, troverà riparo a Roma, nella splendida e degradata capitale di un'Italia che si stava evolvendo dal suo contesto prevalentemente rurale, nella città delle antiche rovine archeologiche e delle moderne rovine di periferie, dove lui scoprirà un nuovo sconfinato deposito di poesia, un nuovo popolo senza

tempo ed estraneo alla storia ufficiale, un sottoproletariato che lui amerà nel suo splendore e nella sua miseria: corpi e luoghi a cui consegnarsi, un incrocio di perdizione e salvezza che gli consentirà di frequentare una nuova dimensione del mito e della sua lingua, cioè il romanesco, una lingua carnale e premoderna inseminata di poesia e refrattaria al monolinguisma dell'Italia televisiva.

E dunque in questa stagione artistica, in singolare sintonia con il suo lavoro teorico nella rivista *Officina*, il poeta-intellettuale scava dentro il cratere delle sue contraddizioni ideali e ideologiche, offrendo la più chiara e sofferta esibizione di quel «dramma irrisolto», di quella «ossimorica» contrapposizione di poesia e storia, di «passione» e «ideologia» che nutrirà tutta la sua poliedrica avventura nella vicenda della cultura novecentesca, attraverso una febbrile sperimentazione di registri formali (Pasolini fu poeta, romanziere, saggista, drammaturgo, polemista, sceneggiatore, cineasta), ma con una unitarietà di fondo della sua ricerca che non fu mai, in nessun momento, esercizio di eclettismo o esibizione erudita, bensì ansia di regresso, rivendicazione del proprio anacronismo, critica nei confronti dei processi di secolarizzazione, fuga dal mondo dello sviluppo e riparo in luoghi mitici e ancora immacolati: e infatti dopo il Friuli contadino e la Roma borgatara verranno l'Africa, l'India, e nella produzione letteraria e nel cinema tornerà a frequentare il mondo classico, i miti greci, la Palestina dei Vangeli, la grande letteratura del medioevo europeo e i fiabeschi racconti della tradizione d'Oriente.

Ma certamente Roma fu il centro della sua vita e della sua creatività, la città della sua maturità e del suo destino.

Quella che lui frequenta è ovviamente una Roma marginale e mitologica, miserabile e carnale, in quelle periferie che ancora negli anni '50 sembrano vivere in un limbo temporale, in una sorta di preistoria, benché siano già assediate dalle sagome imponenti e cupe di una virulenta trasformazione sociale e urbanistica. Sono anni in cui l'intreccio di arcaico e di moderno irrompe, con il suo carico di inquietudine di ansia e di spaesamento, nei romanzi e nel cinema pasoliniano, nelle pagine e nelle immagini che narrano l'epica di un vitalismo condannato a soccombere: lo si vede nelle sequenze in bianco e nero di *Accattone* e poi di *Mamma Roma*, nella dolente non storia di un sottoproletariato che vive tra la miseria delle borgate e l'oscena architettura della nuova speculazione edilizia. E il realismo onirico della macchina da presa o il manierismo neo-realistico della scrittura metteranno a fuoco questo incontro-scontro tra due mondi, la città che inghiotte la periferia, il nuovo che avanza uccidendo il vecchio, e nell'universo in via di estinzione delle borgate si cominceranno a cogliere i tratti di una nuova antropologia in formazione: la nascita di una plebe

piccolo-borghese, il prodotto umano, ma poi persino disumano e post-umano, di una mutazione irrimediabile.

A Roma c'è la scoperta del romanesco, della lingua parlata nelle borgate. Pasolini scrive – e Garzanti pubblica nel 1955 – *Ragazzi di vita*, cioè la scoperta dei corpi e del parlato di adolescenti border-line, spesso marchettari, che transitano dal mondo in cui sono cresciuti, le baracche, al mondo nuovo della modernità sviluppatista, del potere del denaro, dell'individualismo borghese.

Di questo romanzo è emblematico l'episodio in cui il protagonista, il giovanissimo borgataro che tutti chiamano il Riccetto, giocando sulle sponde del Tevere, vede nel fiume una rondine con le ali impigliate a dei rami che sta affogando. Il ragazzino si tuffa in quelle acque pericolose, a rischio della propria vita, per salvarla.

Quel Riccetto, ancora così genuinamente figlio del mondo violento e immacolato delle borgate, è capace di un atto di generosità estrema per salvare un piccolo uccello. Sei anni dopo, in una Roma che sta cambiando pelle e anima, lo stesso Riccetto girerà la testa vedendo affogare nel fiume un amico di giochi. Eccoli dunque, è tutto qui il «mondo nuovo» che si manifesta in questa nuova umanità cinica, calcolatrice, indifferente ai legami sociali, che progressivamente dissipa il senso di solidarietà e quel sentimento di bellezza che rendevano le borgate, con la loro lingua teatrale e fisica, un luogo eletto di poesia.

Nel '59 pubblica *Una vita violenta* che è il tentativo di costruire una via d'uscita da quel destino che negli anni Settanta avrebbe preso il nome di omologazione: infatti il protagonista del romanzo, Tommaso Puzilli, in tutta la prima parte della sua vita è un malandrino, un delinquente, un prostituto le cui giornate sono un crescendo di degrado e di violenza. Ed è come se fosse da sempre predestinato al carcere che infine lo accoglie. Non sappiamo che cosa gli accade tra le mura della reclusione. Ma uscito di prigione è quasi un'altra persona, un Tommaso redento, che cerca un lavoro onesto, che si iscrive al partito comunista, insomma diviene il prototipo di una risurrezione civile. Purtroppo nel frattempo si è ammalato, e anche se riesce a curarsi, non riuscirà a evitare un epilogo fatale: infatti per compiere un atto di generosità, per salvare una donna baraccata durante un'alluvione, si riammala gravemente e muore. È quasi un copione da romanzo verista: la vita che divora e viene divorata, un destino cannibale. Insomma, una profezia di morte, per un romanzo irrisolto.

Ma il punto più alto, più ricco e più noto, e direi più programmatico, della passione creativa di Pier Paolo Pasolini sarà il libro di poesie *Le ceneri di Gramsci* (1954). Il poemetto centrale, che intitola l'intera raccolta, è una sorta di teso e veemente crocevia degli scatti lirici, dei bisogni di "forma",

dei grovigli ideologici che innervano la confessione di una impotenza senza scampo.

Simulacro di un altro “maggio”, di un altro tempo, di un altro mondo, ecco Gramsci: quasi sospeso in una zona di confine tra la «noia patrizia» del Cimitero degli Inglesi e l’eco sfocata di «qualche colpo d’incudine dalle officine di Testaccio». La terzina si attorciglia come una lunga sequenza funeraria. Tra silenzio sepolcrale e «brusio» sottoproletario, tra suggestione aristocratica e mitologia popolare, «tra i due mondi, la tregua, in cui non siamo». Come una pausa di guerra, la «tregua» pasoliniana non è pacificante: è il percorrimento disperato di una «terra di nessuno», suo possesso e sua dannazione, luogo di trasparente rappresentazione della sua crisi insanabile. Non zona franca o salvifico deserto, bensì magma estetico, zolle di scrittura, fili spinati di asperità semantiche.

La «tregua» è la poesia, scisma totalitario da quella Storia che disidentifica e minaccia l’ansia universalistica del letterato borghese (e borghese suo malgrado

«Vivo nel non volere / del tramontato dopoguerra, amando / il mondo che odio – nella sua miseria, / sprezzante e perso per un oscuro scandalo / della coscienza».

Questi versi, nella lucidità autodiagnostica di Pasolini, sono la radiografia di un conflitto che è ferita sanguinante e non cicatrizzabile, la ferita del suo essere che resiste al suo dover essere e che rivela lo scandalo di una contraddizione senza scampo e immedicabile. Lo scandalo del contraddirsi, del suo essere, nello stesso tempo, *con* Gramsci e *contro* Gramsci. *Con* Gramsci, e con l’universo sociale e politico da lui simboleggiato, in un’adesione volontaristica e artificiosa. *Contro* Gramsci, nelle “buie viscere” di una vocazione individualistica e separata, nella resistente squisitezza di una ontologica «diversità». La politica allora non può che essere un sentimento «giusto ma non sincero», «astratto amore» (sono espressioni esplicite, sono parole di Pasolini, ignorate da molta parte della vulgata pasoliniana). Questo è, nelle sue stesse parole, «un oscuro scandalo della cosicneza».

Ed ecco la domanda furiosa e sincera che il poeta rivolge alla tomba del fondatore del comunismo italiano: «Sarai tu morto disadorno a chiedermi di rinunciare a questa disperata passione di essere nel mondo?». La confessione della propria collocazione intellettuale e della natura del suo sguardo e del suo sentimento incalza ancora l’icona di Gramsci:

Del mio paterno stato traditore,
nel pensiero, in un'ombra di azione,
mi so ad esso attaccato nel calore

degli istinti, dell'estetica passione;
attratto da una vita proletaria
a te anteriore, è per me religione
la sua allegria, non la millenaria
sua lotta: la sua natura, non la sua
coscienza; è la forza originaria
dell'uomo, che nell'atto s'è perduta,
a darle l'ebbrezza della nostalgia,
una luce poetica: ed altro più
io non so dirne, che non sia
giusto, ma non sincero, astratto
amore, non accorante simpatia...

Ecco il vero oggetto della passione pasoliniana: una “vita proletaria” anteriore a Gramsci, cioè collocata prima che essa si faccia movimento organizzato e partito, adagiata in un tempo che precede la storia, percepita come sacra rappresentazione del dialetto e dell'eros di un popolo che è pura natura.

E allora l'unica vera salvezza è nell'abbandonarsi alla fenomenicità sensuale e accorante del mito che si dipana «dove dorme / col membro gonfio tra gli stracci di un sogno / goethiano, il giovincello ciociaro...».

Solo l'anarchica e libertaria tautologia dell'arte, l'ateo furore della creazione (di cui parla nel poemetto *Picasso*), riscattano dal male della storia. L'unico possibile paradigma cognitivo, nel mondo pasoliniano, è l'adesione lirica, viscerale, linguisticamente mimetica, al “brusio” della vita, al muto «clamore» del popolo. L'unico dovere, ben oltre le angustie del prospettivismo engagé, è quello di «essere folli per essere chiari».

Si incardinerà su tali assi la sua elaborazione di una poetica post-ermetica e post-realistica, la sua “terza via” scandita da una costante rivisitazione della tradizione lirica italiana (da Dante a Carducci a Pascoli), la sua distanza siderale dal guardaroba del dannunzianesimo e dell'irrazionalismo primonovecentesco ma anche la sua distinzione dalle retoriche del neo-realismo: e anche questa spasmodica costruzione è il segno di una estrema onestà intellettuale, di una radicale consapevolezza di sé, del proprio mestiere e del proprio contesto, una consapevolezza che fa di Pasolini un testimone straordinario e singolare del proprio tempo. Una consapevolezza che è furia di ricerca, navigazione in mare aperto, esposizione pubblica su tutti i versanti della critica intellettuale: in polemica costante contro la lingua che omologa e uccide i dialetti, contrapponendo a ciò che lui chiama petrarchismo l'esplorazione nei territori eccentrici e marginali del plurilinguismo, con l'obiettivo della riappropriazione (più

esattamente: della reinvenzione) del dialetto, cioè dello spazio semantico e umorale della mitica corporalità del suo mitico popolo.

Ma contro il dialetto, che è memoria e humus della poesia, che è culto della tradizione e riparo della diversità, vi è il movimento che tutto muta, la storia che incombe: vi è anche quel “canovaccio rosso” il cui colore e la cui deontologia sono un richiamo impedito: «Perché a questa spenta tinta di sangue, / la mia coscienza così ciecamente resiste, / si nasconde, quasi per un ossesso rimorso che tutta, nel fondo, la contrista?».

Questi versi da *Il pianto della scavatrice* sono davvero illuminanti. È la mutazione che ferisce e il futuro s’ingravidà di una oscura ansia mortuaria. E ancora:

Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante
di ferirci: è qui che brucia
in ogni nostro atto quotidiano,
angoscia anche nella fiducia
che ci dà vita, nell’impeto gobettiano
verso questi operai, che muti innalzano,
nel rione dell’altro fronte umano,
il loro rosso straccio di speranza.

Piange ciò che muta, piange la scavatrice dello sviluppo. Di qui prenderà le mosse quella “critica regressiva della modernità”, che sarà il leitmotiv della passione polemica del Pasolini “corsaro” e “luterano” degli anni Settanta, del polemista che con spericolata innocenza propone l’abolizione della scuola e della Tv e che dinanzi alle battaglie per i diritti civili in un’Italia arretrata e clericale mette in guardia dai rischi del laicismo, della perdita del senso del sacro, diffidando di una uguaglianza che significhi livellamento generalizzato della società ai valori della borghesia. Una critica serrata e apocalittica alle «magnifiche sorti e progressive» dello svilupppismo, tanto più sorprendente quanto più solitaria e incompresa e fraintesa. È sorprendente perché antitetica a quella vischiosa apologia di una modernizzazione senza aggettivi, cioè di una modernità senza qualità, che inquinerà progressivamente la politica e la cultura, fino a penetrare e deformare l’identità della sinistra.

E tuttavia una critica, quella pasoliniana, che non prefigura alcun futuro alternativo, piuttosto appare sentimentalmente, visceralmente, esteticamente, ideologicamente rivolta al passato: «Io sono una forza del passato. / Solo nella tradizione è il mio amore», sono solari i versi da *Poesia*

in forma di rosa (1961-1964) che il poeta metterà in bocca a Orson Welles nel folgorante e bellissimo cortometraggio *La Ricotta* (1963).

Sono parole dal significato inequivoco. Se tutto muta, evidentemente non può mutare la coscienza del poeta, così geneticamente annodata al passato. Non muta uno status intellettuale nel cui viluppo manieristico di tradizione e sperimentalismo riposa una continuità di forma di coscienza che divora il suo «bisogno di storia» nelle fauci dell'*estetica passione*.

Il cambiamento, il «piange ciò che muta», sconvolge la carnale ancestralità del mondo popolare (del Friuli contadino, delle borgate romane, dell'India, dell'Africa), la modernità ordina e omologa le grammatiche della riproduzione sociale secondo un dispotico criterio mono-linguistico. L'antagonismo delle differenze, che ha il suo modello archetipico nella poesia, trasmuta nel dolore e nel rimpianto. E poi nella denuncia, scandita da metafore provocatorie e cupe, dell'*universo orrendo* del neo-capitalismo, nel *J'accuse* contro le trame di potere di un classe dirigente corrotta, nel racconto ossessivo e fantasmagorico della bio-politica di un «nuovo fascismo», di un «tecono-fascismo».

L'Usignolo friulano che a Roma aveva creduto di ritrovare rinnovato nelle forme e nei suoni il suo mito di primigenia innocenza, che assiste dolente alla transizione sociale e antropologica dell'Italia del boom economico, che negli anni Sessanta ancora proverà ad agganciare la poesia del radicalismo cristiano nel suo *Vangelo secondo Matteo*, ma che già avrà squadernato dinanzi al proprio sguardo l'inclinazione piccolo-borghese dei suoi eroi popolari in *Uccellacci e uccellini*, che si identificherà nel destino di un Edipo che è la metafora della ostinata volontà di non capire il divenire della storia, che porterà a un punto di deflagrazione l'incontro tra sacro e profano con *Teorema*, che indicherà in *Porcile* la natura cannibalesca e necrofila della modernità, che legge in *Medea* e nella sua follia omicida la reazione mostruosa di un mondo antico che protesta contro una nuova civiltà dell'avidità, della venalità e del potere, ecco questo Pasolini è il narratore sgomento della propria inattualità, della propria estraneità, della propria irriducibilità al secolo. Troverà riparo fuggendo nella narrazione ancora capace di allegria vitalistica di un *Decamerone* (1971) trasposto a Napoli, nel medioevo nordico dei *Racconti di Canterbury* (1972), nell'erotismo fiabesco e onirico de *Il fiore delle mille e una notte* (1975). Ma, com'è noto, Pasolini abiurerà dai film della *Trilogia della vita* cogliendo l'assoluta contraddizione tra una esplicita intenzione di polemica anticonsumistica e il suo essersi adattata in prodotti di largo consumo come i suoi film più acclamati dal grande pubblico.

E allora la sua disperazione si fa profezia e anatema contro un mondo per contrastare il quale ci vorrebbe “una destra sublime” (dice così

nell'ultimo incontro con gli studenti in una scuola di Lecce, raccolto nel libello *Il Volgar'eloquio*). Costruisce dantescaemente il suo inferno cinematografico in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (film uscito postumo nel 1976) e si dedica febbrilmente al suo romanzo-progetto, *Petrolio*, pubblicato diciassette anni dopo la morte, e che rappresenta una vera enciclopedia delle ossessioni pasoliniane, con una stratificazione di stili, una mescolanza di linguaggio saggistico-documentario e lirico-letterario, che si srotola come un assedio conoscitivo attorno ai feticci e al feticismo del potere, e che sembra fotografare un espandersi della vita nella scrittura e della scrittura nella vita.

La cognizione di una perdita definitiva di tutto ciò che profuma di vita e di bellezza, l'angoscia per il "paradiso perduto" della poesia e del dialetto, la denuncia, che appare come una sorta di premonizione, della deriva criminale che tutto minaccia: ecco il Pasolini al suo epilogo. Poche ore prima dell'incontro fatale alla Stazione Termini con il "ragazzo di vita" Pino Pelosi, in una intervista con Furio Colombo, userà parole in cui si è del tutto dissolto qualsivoglia principio-speranza:

La tragedia è che non ci sono più esseri umani, ma strane macchine che sbattono le une contro le altre e questa tragedia è iniziata con quell'universale e perverso sistema di educazione che forma tutti noi... Il panorama è cambiato: qui c'è voglia di uccidere, e questa voglia ci lega come fratelli sinistri di un fallimento sinistro di un intero sistema sociale (...). L'inferno sta salendo da voi. Siamo tutti in pericolo.

Poche ore dopo il suo corpo, come quello di un povero cristo, sarà ritrovato nel fango dell'idroscalo di Ostia.

La vita-scrittura di Pier Paolo Pasolini, eroica e dannata, si compie come una rivolta estrema, sincera fino allo spasimo, come la resistenza accanita ma impotente dell'innocenza della poesia travolta e uccisa dalla venalità pornografica e assassina della storia.

Le voci di Pasolini nel GRADIT. Per una definizione del lessico pasoliniano

Jacopo Torre

Abstract

This paper aims to analyze the lexical repertoire attributed to Pier Paolo Pasolini (1922-1975) in Tullio De Mauro's *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* (2007). This repertoire is useful for understanding the profile of the Venetian author and the impact his work – both narrative and critical – has had on the development of contemporary Italian. It will be commented on in light of certain indicators provided by the GRADIT. In particular, the focus will be on occurrences related to the date of first attestation, the source work, and the usage label associated with each lemma. An additional level of analysis will be allowed by cross-referencing the data provided by these indicators: an attempt will be made to advance some observations on the characteristics of Pasolini's lexicon based on the information obtained from the GRADIT.

Keywords: Pasolini, GRADIT, lexicography, romanesco.

1. Pasolini nel Grande Dizionario Italiano dell'Uso

Se si esclude l'aggettivo *pasoliniano* ('relativo a Pier Paolo Pasolini e alla sua opera: *personaggi p.*, *il cinema p.*' ma anche 'ammiratore, studioso o imitatore di Pasolini'), sono 123 le voci¹ la cui prima attestazione è registrata dal *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*² nella produzione dello scrittore veneto. Un numero di occorrenze non esiguo, specie se posto a confronto con i lemmi la cui paternità è attribuita agli autori nati a cavallo tra gli anni

¹ Si tratta, nello specifico, di 120 parole e di 3 polirematiche: le locuzioni aggettivali (e avverbiali) *alla Ghigo*, 'di capelli pettinati stretti sulle tempie e sulla nuca, dove si incontrano le due bande, e ricadenti sulla fronte con un ciuffo a punta' e, come locuzione avverbiale, 'con tale pettinatura: *pettinarsi alla G.*', (GRADIT, s.v. *Ghigo*) e *alla Rudi*, 'di capelli impomatati e pettinati all'indietro con la scriminatura da un lato, con riferimento al modo di acconciarsi di Rodolfo Valentino' e nuovamente, in funzione avverbiale, anche 'con tale acconciatura: *pettinarsi alla R.*' (*Ivi*, s.v. *Rudi*); in ultimo, la locuzione avverbiale *a caposotto* 'a testa in giù' (*Ivi*, s.v. *caposotto*). I criteri di ricerca adottati nell'individuazione delle voci pasoliniane restituiscono anche la polirematica *ragazzo di vita* 'giovane che vive di espedienti, in condizioni di sottosviluppo ed emarginazione e che pratica la prostituzione' (*Ivi*, s.v. *ragazzo*), dal titolo del romanzo pubblicato nel 1955. Non si tratta, dunque, di una voce propriamente pasoliniana e infatti non viene mai utilizzata nel testo. Per tale motivo, si è deciso di non tenerne conto.

² T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'Uso*, 2007, UTET, Torino, 8 voll. Si cita dalla versione digitale, disponibile su CD-ROM, d'ora in avanti GRADIT.

Dieci e gli anni Venti del Ventesimo Secolo, con cui Pasolini condivise, pur con esiti artistici spesso profondamente divergenti, le contraddizioni e le istanze del Secolo Breve. Solo per limitarci a qualche esempio, sono 24 le voci attribuite a Calvino, 20 quelle registrate nella produzione di Primo Levi, appena 12 le occorrenze di Sciascia. Una sproporzione numerica già di per sé significativa, ma che pare acquisire un valore originale se posta sotto la lente di un'analisi sistematica che tenga conto della consistenza e della natura propri del repertorio pasoliniano, sapientemente costruito su un ordito di echi e rimandi ora espliciti e dichiarati, ora sotterranei.

I dati qui proposti, frutto di uno spoglio operato sul *corpus* del GRADIT, non possono però essere assunti a valore assoluto nel definire i confini reali di un repertorio stratificato ed eterogeneo com'è quello del lessico pasoliniano. Se, infatti, molte delle voci sono suscettibili di retrodatazioni più o meno precise, è altrettanto vero che il contributo offerto da Pasolini all'arricchimento lessicale dell'italiano è ben più consistente di quanto suggerirebbero gli ingressi accolti dal dizionario di De Mauro: voci come *battona*, *lecca-lecca*, *sgamare*, la cui paternità è certamente pasoliniana, non sono esplicitamente indicate come tali dal GRADIT che si limita a segnalare la data di pubblicazione dell'opera in cui esse appaiono.³ Sono infatti marcati come pasoliniani solo i lemmi per i quali si registra una retrodatazione o una prima acquisizione rispetto alle fonti del GRADIT stesso, primo tra tutti il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia:⁴ per limitarci a pochi esempi, il sostantivo *accrocchio*, attestato dal GRADIT in *Una vita violenta* (1959)⁵ con il significato di 'ammasso, congerie' e, in senso figurato, di 'situazione o soluzione raffazzonata, approssimativa', è assente nelle principali opere lessicografiche italiane precedenti.⁶ Il GDLI registra la voce solo a partire dal Supplemento 2009, in

³ Le forme qui citate sono tutte attestate nel 1959, anno di pubblicazione del romanzo *Una vita violenta* (GRADIT, ss.vv. *battona*, *lecca-lecca*, *sgamare*).

⁴ È forse una definizione riduttiva dei criteri di selezione delle voci per cui è necessario un esplicito riferimento bibliografico: il sostantivo *comparsata*, ad esempio, è già presente nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Il GRADIT sembrerebbe riprendere il GDLI nell'attestazione della voce (*Una vita violenta*, appunto), ma si distanzia nella scelta della marcatura (considerando la voce non più un neologismo d'uso popolare, ma un tecnicismo del cinema) e nella semantica: 'nel gergo cinematografico, partecipazione occasionale come comparsa nella lavorazione di un film' (GRADIT, s.v.) in luogo del più generico 'Partecipazione a un film in qualità di comparsa' (GDLI, s.v.). Sulle modalità redazionali adottate dal GRADIT per questi casi si veda, nello specifico, De Mauro 1999, p. XXVIII.

⁵ «E non c'era nessuno dei baraccati, degli sfrattati, degli sfollati che non c'aveva provato, a presentare la domanda, per stanare da quegli accrocchi miserabili dove abitava» (Pasolini 1959, p. 199)

⁶ Né la cronologia permetterebbe altrimenti, almeno nel caso del GDLI, il cui primo volume (A-BACCA) fu pubblicato nel 1955, quattro anni prima della pubblicazione di *Una vita violenta*.

cui riprende quanto già segnalato dal GRADIT («Ammasso, congerie. – In partic.: cumulo di calcinacci, catapecchia». GDLI 2009, s.v. *accrocchio*).⁷

È evidente che la ricognizione dell'intero lessico pasoliniano richiederebbe uno spoglio sistematico e capillare del *corpus* del GRADIT impossibile in questa sede. Una ricerca delle voci attestate nel 1959, anno di pubblicazione del romanzo *Una vita violenta*, restituisce ben 1922 risultati. Escludendo gli ingressi lessicali esplicitamente attribuiti a Pasolini (37 voci), il conto si riduce a 1885 occorrenze, alcune delle quali riconducibili proprio al romanzo pasoliniano appena citato (*fracicone* 'ubriacone', *impainato* 'vestito con cura e ricercatezza eccessive, azzimato'), ma per lo più di diversa origine (non pasoliniane sono parole come *autostoppista* 'chi pratica l'autostop', *rimonacarsi* 'diventare di nuovo monaco o monaca' e *malmostoso* 'scontroso, scorbutico', che infatti non compaiono nell'opera).⁸

A tali criticità, vanno aggiungendosi poi alcune "anomalie" della lessicografia italiana che ha registrato e accolto nel suo *corpus* forme erranee o quantomeno dubbie. L'argomento è stato già oggetto di numerosi e approfonditi studi; ci limiteremo qui a segnalare, per il repertorio preso in esame, solo due casi: il sostantivo *arrapatura* 'arrapamento' (GRADIT, s.v.), che non compare mai in *Una vita violenta* (sono presenti invece le forme *arrapato*, *arrapante* e *s'arrapava*) e, nella stessa opera, l'assenza dell'aggettivo e sostantivo *fico* 'che, chi piace per la sua bravura, la simpatia, la bellezza, l'eleganza e sim.' (GRADIT, s.v. ²*fico*), di cui è però attestata la variante *figo*.⁹ Altrove, le ambiguità sono dovute al sistema dei rinvii interni, che non sempre si dimostra adeguato a fornire precise informazioni sul rapporto tra variante e accezione di riferimento. È quanto accade, ad esempio, per il lemma *platò*, attestato anch'esso in *Una vita violenta* e lemmatizzata dal GRADIT con rimando alla voce *plateau*, senza ulteriori indicazioni circa la semantica a cui si fa riferimento.¹⁰

⁷ Già il Supplemento 2004 registra, in realtà, la voce *accrocchio*, seppur con una diversa semantica ('Progetto o soluzione confusa e frettolosa'), attestata in «Panorama» (1992). La definizione qui proposta sembrerebbe rimandare ad un uso figurato del senso originario registrato da GRADIT, forse anche per sovrapposizione con *accrocco* 'Region. Oggetto o meccanismo sconnesso e instabile' (GDLISuppl 2004, s.v.; GRADIT, s.v.). Tale interpretazione trova forse conferma nella scelta, operata dallo Zingarelli 2025, di riunire le due forme sotto un unico lemma: «*accrocco* o *accrocchio* 'centr., merid. Mucchio ammasso di cose'; 'centr., merid. Lavoro fatto alla meglio'» (Zing. 2025, s.v. *accrocco*).

⁸ Rispettivamente in: Alberto Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, Feltrinelli, Milano, 1959; Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Einaudi, Torino, 1959; Marino Moretti, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1959.

⁹ «“A Zimmi, sei er mejo figo de la borgata!” gli fece il Budda con la sua vociaccia sifilitica» (Pasolini 1959, p. 359).

¹⁰ È possibile avanzare alcune ipotesi a partire dal confronto diretto con il testo, in cui leggiamo: «Avevano ruzzicato per bella in tutti quei paraggi, spipettando i mozziconi raccattati per strada: poi s'erano messi sul sentiero di guerra, e erano saliti sul Monte del Pecoraro, a fare

Sulla scorta di tali considerazioni appare inevitabile operare una revisione – seppur limitata – del repertorio preso in analisi, dal quale verranno escluse, nell'ambito di questo studio, le voci appena citate, *arrapatura* e *fico*, non presenti nel testo. Ulteriori casi di ambiguità, pur inclusi, saranno invece di volta in volta segnalati. Diverso trattamento invece verrà riservato alle tre voci polirematiche, di cui non si terrà conto nell'analisi quantitativa delle occorrenze.

2. Il lessico pasoliniano: un'analisi quantitativa

In questo paragrafo verranno analizzate le voci del lessico pasoliniano attraverso l'osservazione dei dati offerti dal GRADIT.

Una prima suggestiva indicazione ci viene offerta dalle opere in cui sono attestati gli ingressi lessicali: maggioritari sono infatti i vocaboli tratti da romanzi, raccolte di racconti, opere teatrali (per un totale di 74 voci, di cui 35 da *Una vita violenta*, 29 da *Ragazzi di vita*, 8 da *Storie della città di Dio*. Chiudono il conto, con un'unica occorrenza ciascuno, l'incompiuto *Petrolio* e il testo teatrale *Er Vantone*, riscrittura in romanesco della commedia plautina *Miles gloriosus*). Seguono saggi, recensioni, articoli e interviste (22 da *Empirismo eretico*, 11 da *I film degli altri*, 8 dai *Dialoghi*, 2 da interventi apparsi su «Officina», un unico ingresso da *Scritti corsari*). Non risultano invece vocaboli tratti dalla produzione poetica pasoliniana.

Meno lineare è invece l'orizzonte della datazione delle voci, poiché alcune opere raccolgono testi risalenti a periodi di tempo differenti. La maggior parte dei lemmi risale, ad ogni modo, al 1959 (35 occorrenze), anno di pubblicazione, come si è detto, di *Una vita violenta*, e al 1955 (29 occorrenze), anno in cui venne dato alle stampe il primo romanzo romano, *Ragazzi di vita*. Da *Empirismo eretico* provengono lemmi attestati nel periodo compreso tra il 1965 e il 1971 (con una netta predominanza di voci risalenti proprio al 1965), mentre non viene data precisa indicazione sull'anno di attestazione delle voci presenti nei *Dialoghi*, opera che raccoglie gli interventi apparsi sulla rivista «Vie Nuove», di cui Pasolini fu collaboratore tra il 1960 e il 1965. Per queste voci il GRADIT riporta la datazione *ante* 1975, anno della morte dello scrittore. Lo stesso avviene

focaracci con dei mucchi di platò per la china spelacchiata» (Pasolini 1959, pp. 35-36). Il riferimento parrebbe essere dunque alla seconda accezione della voce *plateau* 'cassetta di legno o di plastica usata per il trasporto e l'imballaggio di frutta e ortaggi: *un p. di mele*' (GRADIT, s.v.), tra l'altro datata 1900 e priva di marche d'uso, al contrario della sua variante pasoliniana che viene registrata dal GRADIT come voce comune e termine specialistico della tecnica e della meccanica.

anche per il sostantivo *ladinità*, attestato nel romanzo *Petrolio*, rimasto incompiuto proprio a causa della prematura scomparsa di Pasolini.

Opera (anno)	Anno	Occorrenze
Una vita violenta	1959	35
Ragazzi di vita	1955	29
Empirismo Eretico	1965-1971	22
I film degli altri	1960-1974	11
Dialoghi	ante 1975	8
Storie della città di Dio	1950-1964	8
Officina	1956	2
Er Vantone	1963	1
Petrolio	ante 1975	1
Scritti Corsari	1973	1
Totale		118

Tabella 1. Occorrenze per opera di provenienza.

Alcune similitudini si possono notare lungo l'asse delle marche d'uso, la cui distribuzione può risultare utile a delineare i contorni di alcune tendenze generali: se nella maggior parte dei casi si tratta di lemmi marcati come 'rari, di basso uso' (34 occorrenze) o 'comuni' (25), di particolare interesse è la presenza significativa di 'regionalismi' (25 in totale, di cui 8 romaneschi, 8 centrali, 6 centromeridionali, 2 meridionali e uno centrosettentrionale) e di voci 'percepiti come dialettali' (10 occorrenze, tutte dal romanesco) da un lato e di 'termini tecnico-specialistici' (24 lemmi, con una composizione interna estremamente eterogenea)¹¹ dall'altro.

Marca d'uso	Occorrenze
BU (raro, basso uso)	34
CO (comune)	25
DI (percepito come dialettale)	10
RE (regionalismo)	25
TS (termine tecnico-specialistico)	24
Totale	118

Tabella 2. Marche d'uso per frequenza

¹¹ Il conto sale a 25 se si considera che la voce *sottoculturale* 'proprio di una sottocultura' possiede una doppia marca d'uso: 'comune' e 'termine tecnico-specialistico' dell'antropologia. Quanto alle etichette, si segnala un'abbondanza di voci specialistiche degli ambiti della semiologia, della linguistica, della letteratura e della cinematografia (si registra, tra l'altro, un certo grado di sovrapposizione tra ambiti affini: *verbalità* 'la natura, i caratteri di ciò che è espresso in parole | estens., capacità, forza espressiva' è, al contempo, vocabolo tecnico della filosofia, della linguistica e della semiologia. Non mancano, infine, termini del diritto (*autogovernarsi*), dell'edilizia (*tavellone*), della politica (*antiparlamentaristico*, *antistalinista*).

Tra le indicazioni di registro, ricorrenti sono le voci marcate come gergali (*baiaffa, rimorchione, schiavettone, treppio, vampa, vampo*), anche con ulteriori specificazioni (gergo giovanile per le voci *benza, buro, cazzaro, gaggio*; gergo cinematografico per il lemma *comparsata*; gergo sportivo per *partitella*) e volgari (*paccata, pippa, pipparolo, pisciatore*). Ma si registrano anche voci del registro colloquiale (*succhiotto*), familiare (l'interiezione *boh*) e spregiativo (*ricottaro*, nel suo significato figurato di 'campagnolo povero e rozzo').

Incrociando i dati relativi a questi due primi indicatori, già di per sé utilissimi a delineare i contorni del repertorio pasoliniano, emergono alcune tendenze generali, prima tra tutte una netta polarizzazione tra i lemmi d'uso regionale e dialettale, che caratterizzano i romanzi e i racconti di ambientazione romana, da un lato e la terminologia tecnica, spesso colta e tendente all'iperspecializzazione (*imsegno, sintassema, stilcritico, verbalità*), tipica della trattatistica dall'altro. Ancora una volta il confronto diretto con il dato numerico ci permette una più precisa messa a fuoco del fenomeno: delle 35 voci marcate con le etichette 'percepita come dialettale' (DI) o 'regionalismo' (RE), 31 appaiono in *Ragazzi di vita* (5 DI, 10 RE) e in *Una vita violenta* (3 DI, 13 RE). A esse si aggiungono poi due lemmi (1 DI, 1 RE) attestati nella raccolta di racconti, anch'essi in romanesco, *Storie della città di Dio* e un unico regionalismo presente in *Er Vantone*. L'unica eccezione è rappresentata dalla voce *sgaggiata* 'azione spavalda, scenata', marcata come 'dialettale' dal romanesco e attestata negli scritti di critica cinematografica raccolti nell'opera *I film degli altri* (1996),¹² curata da Tullio Kezich. E non appare casuale il fatto che le 20 voci riportanti un'indicazione di registro ('gerg.', 'fam.', 'volg.', ecc.) siano tutte tratte dai due romanzi romani. Anche sul versante opposto si registra una certa uniformità: 22 dei 24 termini tecnico-specialistici accolti dal GRADIT sono attestati nella produzione saggistica e negli scritti di natura critica. Registrati in *Una vita violenta* sono poi due voci specialistiche, i sostantivi *comparsata* (considerata, come si è già detto, parola del gergo cinematografico) e *tavellone* 'laterizio forato di notevole larghezza e moderato spessore, usato spec. per la costruzione di solai', utilizzato nell'ambito dell'edilizia.

Si è parlato poc'anzi di una sorta di 'polarizzazione' del lessico pasoliniano, che pare svilupparsi lungo due differenti direttrici: quella delle parlate dialettali, a cui si fa ricorso con un intento mimetico ed espressivo, e quella dei termini specialistici. Il primo repertorio è stato oggetto di numerosi

¹² La voce è però datata 1960, essendo l'opera postuma. Tra l'altro nel testo la forma è riportata tra apici, a sottolineare la sua estraneità rispetto al resto della dissertazione, che è in italiano: «Quando Aldo, stanco di quella relazione, vuol rompere con Lea, questa lo ricatta andando a fare una 'sgaggiata', furibonda e isterica, sotto casa» (Pasolini 1996, p. 46).

studi e non vale qui la pena di ritornare sull'argomento; basterà ricordare quanto già osservato da Paolo D'Achille, per il quale è proprio nei romanzi di ambientazione romana che si ritrovano le prime attestazioni di «voci del romanesco e dell'italiano regionale romano passate al linguaggio giovanile nazionale e alla lingua nazionale» (D'Achille 2019, p. 67).¹³ È questo il campo in cui emerge maggiormente la sensibilità pasoliniana verso la lingua, viva e in costante ibridazione, dei “ragazzi di vita” che popolano la periferia romana e, dunque, i suoi romanzi. Pasolini si dimostra osservatore acuto e meticoloso di questa realtà; ascolta, registra, interroga le fonti e i testimoni (come sembra dimostrare del resto la fruttuosa e longeva collaborazione con Sergio Citti, la cui consulenza fu fondamentale nella realizzazione dei *Glossari a corredo* dei due romanzi romani). A risentirne è però l'inventiva, la capacità di giocare, di sperimentare con gli strumenti e gli oggetti linguistici, di cui possediamo invece fondamentale testimonianza proprio grazie al lessico tecnico-specialistico, in cui pare prevalere il gusto per la ricerca della precisione semantica, per la ricombinazione, in chiave innovativa, di materiale sedimentato e tradizionale. Sono considerazioni utili per meglio comprendere anche il rapporto di Pasolini con la lingua a lui contemporanea, «di cui è pronto a registrare alcune innovazioni o con cui sembra condividere alcune tendenze sul piano della formazione delle parole o delle estensioni semantiche» (*Id.*, p. 68).

Un quadro più chiaro, in tal senso, sembra poter fornire l'analisi dei processi di formazione e della stratificazione delle voci che compongono il repertorio pasoliniano. Quanto ai primi, si registra la predominanza di lemmi formati per suffissazione (51 occorrenze) e per prefissazione (26), a cui segue un insieme di voci realizzate tramite processi di derivazione sincronica e diacronica (*cofana* ‘recipiente in lamiera di ferro con base quadrata e dotato di manici, usato dai muratori per il trasporto della calce’ da *cofano*, *gabbio* ‘carcere’ da *gabbia*, *treppio* ‘gerg., crocchio di persone’ dal lat. TRIVIŪM ‘trivio, crocevia’, ecc.). Tra i processi di formazione per affissazione si registrano anche 4 verbi parasintetici (*appennicarsi*, *infregnato*, *inpaturniato*, *svociarsi*) e la voce *storcinare* (da *torcinare* con sovrapposizione di *s-*). Oltre a due lemmi per composizione (*caposotto* e *imsegno*, da *im(magine)* e *segno*), si segnalano i sostantivi *benza* (alterazione per *benzina*, di area settentrionale) e *pippa* (propriamente variante di *pipa*), entrambi appartenenti al registro gergale.

¹³ Sulla natura e sulla credibilità del romanesco di Pasolini si è cimentata a lungo la critica e sull'argomento, tutt'altro che esauritosi, non è il caso qui di ritornare. Si ricordano, però, almeno le considerazioni avanzate da Luca Serianni sull'attendibilità diatopica, diastratica e diafasica del Romanesco dei “pischelli” di Pasolini (Serianni 1996, pp. 197-229) e il lavoro d'ampio respiro condotto da Claudio Giovanardi (Giovanardi 2017, pp. 73-86).

Dal punto di vista della stratigrafia e dell'origine delle voci, oltre alle neoformazioni interne (in larga misura coincidenti con i processi di formazione finora analizzati),¹⁴ si segnalano lemmi di origine onomatopeica (*boh* e *dlen* 'voce che imita il suono prodotto da un oggetto metallico, spec. di latta') ed espressiva (*squaquaracchiarsi* 'spaparanzarsi'), incerta (*farlocco*, *smandrappato*, *spinferare*), sconosciuta (*piotta*, *pipinara*). A questi, si aggiungono poi le voci gergali *biaffa* 'pistola' e *cazzaro* 'nel linguaggio giovanile, spaccone, fanfarone' le cui origini, seppur incerte, sono forse da ricondursi, rispettivamente, ad *abbaiare* e a *cazzo*.

Si registrano poi i quattro deonimici *gianicolense* (dal colle romano Gianicolo), *paperone* ('persona molto ricca | in una categoria di persone, il più ricco:' per antonomasia dal nome di Paperon de' Paperoni, il noto personaggio ideato dal fumettista Carl Barks), *rosselliniano* (dal nome del regista italiano Roberto Rossellini) e *antistalinista* (da Stalin, pseudonimo di Iosif Vissarionovic Džugašvili, attraverso l'aggettivo *stalinista*). A questo gruppo rimandano anche le polirematiche *alla Ghigo* (diminutivo di Enrico) e *alla Rudi* (da Rodolfo, in riferimento all'attore Rodolfo Valentino).

Data la natura delle opere in cui tali voci sono attestate, non stupisce la presenza di un numero elevato di forme provenienti dal dialetto romanesco (*buro*, *panfia*, *smucinare*, *trusco*, *zagagliare*) e, in misura minore, dal napoletano (*zella* e *zelloso*).

Non provengono invece dall'italiano o dai suoi dialetti le voci *platò* (adattamento del francese *plateau*), *gaggio* (dal romanès *gağó*, propr. 'contadino, stanziale', che però giunge nell'italiano di Pasolini attraverso forme dialettali settentrionali e centrali), *jeeppone* (accrescitivo dall'inglese *jeep*). Pur trattandosi di voci provenienti da prestiti già entrati nell'italiano, citiamo qui anche i lemmi *tassinaro* (dal francese *taxi*, attraverso la forma italianizzata *tassì*), *fardona* (francese *fard* 'belletto'), *neodadà* (ancora dal francese *dadà*) e *nicheletta* (dal nome dell'elemento *nicel*, a sua volta dallo svedese *nickel*).

¹⁴ I dati qui proposti tengono conto dell'etimologia prossima delle voci, così come indicato dal GRADIT. Specie tra i lemmi marcati come 'regionalismi' o 'percepiti come dialettali' abbondano, a livello di origine remota, le neoformazioni da voci non della lingua nazionale: per limitarci a qualche esempio, si segnalano il già citato *accrocchio*, da *accrocchiare*, variante del centromeridionale *accrocicare*; il sostantivo *cazziata*, dal napoletano *cazzià* attraverso la forma regionale di area meridionale *cazziare* 'sgridare, rimproverare violentemente'; *stramiciato* dal romanesco *stramicio* 'sciatto'.

Origine (etimologia prossima) ¹⁵	Occorrenze
Neoformazioni interne (affissazione, composizione, ecc.)	96
Origine dialettale o regionale	7
Origine incerta o ignota	7
Origine espressiva e onomatopeica	3
Deonimici	3
Prestiti (adattati e non)	2
Totale	118

Tabella 3. Origine e stratigrafia delle voci analizzate

Si è già accennato brevemente alla natura delle tre polirematiche registrate dal GRADIT. Aggiungiamo qui che in tutti e tre i casi si tratta di locuzioni attestate in *Ragazzi di vita*,¹⁶ dunque datate 1955. Quanto alle marche d'uso, le locuzioni sembrano rispecchiare la tendenza delle voci tratte dai romanzi di ambientazione romana finora analizzate: *a caposotto* è marcata come regionalismo d'area centromeridionale, *alla Ghigo* è vocabolo avvertito come dialettale (dal romanesco), mentre *alla Rudi* è registrato come vocabolo raro, a basso uso.

¹⁵ Nella realizzazione della presente Tabella si è adottato il criterio dell'etimologia prossima. Sotto la voce "Prestiti (adattati e non)" sono stati accolti i soli *platò* (adattamento dal francese *plateau*) e *gaggio* (che pure è mediato, come si è detto, da forme dialettali non attestate nell'italiano), mentre vengono escluse quelle parole formatesi attraverso materiale già entrato nell'uso e attestato. Per i deonimici si è tenuto conto solo delle voci *gianicolense*, *paperone* e *rosselliniano*, in quanto il lemma *antistalinista* si forma a partire dall'aggettivo *stalinista* e non direttamente dal nome proprio *Stalin*. Sono considerate neoformazioni tutte le voci ottenute dai consueti processi di formazione (affissazione, composizione, derivazione, e così via) a partire da elementi lessicali già presenti in italiano.

¹⁶ L'attestazione della terza polirematica, la locuzione avverbiale *a caposotto* 'a testa in giù', non è esplicitata dal GRADIT, forse perché, al contrario di quanto accade con le altre due polirematiche, la locuzione è lemmatizzata sotto una voce anch'essa pasoliniana, il sostantivo d'area centromeridionale *caposotto* 'tuffo a testa in giù'. Un confronto diretto con il testo di provenienza ci permette di fugare ogni incertezza: «Così dicendo si buttò a caposotto nel fiume, senza badare a Mariuccio che s'era già consolato e gli gridava dietro [...]» (Pasolini 1955, p. 276). L'attribuzione è solo parzialmente confermata dal primo Supplemento al *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, il quale attribuisce sì la paternità dei due lemmi – *caposotto* e *a caposotto* – a Pasolini, ma rintracciandoli in una diversa opera, la raccolta *Storie della città di Dio: racconti e cronache romane*, in cui convergono scritti risalenti al periodo 1950-1966 (Pasolini 1995). In particolare, la locuzione *a caposotto*, sarebbe già apparsa nel racconto *Sabino e il mare di Ostia*, pubblicato nel settembre 1951: «Santino si gettò a caposotto e andò a toccare con le mani la sabbia; poi risalì alla superficie e si attaccò alle code del moscone» (*Ivi*, p. 35; GDLISuppl 2004, s.v. *caposotto*).

3. Conclusioni

Appare sempre complesso, a tratti riduttivo, il tentativo di definire la fisionomia di un autore a partire dal peso – anche solo numerico e quantitativo – che la sua produzione ha avuto nello sviluppo della lingua italiana così come la registrano le opere della lessicografia. Non meno agevole è poi il confronto con una figura poliedrica e magmatica com'è quella di Pier Paolo Pasolini, la cui personalità poetica, politica e polemica ha suscitato e suscita tutt'ora animosi dibattiti i cui estremi, travalicando i confini della discussione dotta, del salotto intellettuale, hanno invaso la conversazione quotidiana, giungendo a ritagliarsi spazi – spesso in maniera vivace, non sempre consapevole – tra le colonne dei quotidiani, negli studi televisivi e, non ultimo, nelle nebulose dei social network.

Con il presente lavoro si è inteso proporre una chiave di lettura – tra tante – per interpretare, scalfendone appena la superficie, il lascito pasoliniano, riscoperto e riletto attraverso quelle che di Pasolini sono le *voci*, di quei vocaboli cioè che per invenzione, innovazione o mediazione dell'intellettuale di Casarsa hanno contribuito all'arricchimento del repertorio linguistico e lessicale dell'italiano contemporaneo. Una lettura di questo tipo non è priva di rischi; la tentazione di semplificare e, così facendo, banalizzare la portata di un repertorio così stratificato è allettante.

Non è, del resto, possibile presumere senza ulteriori indagini che il lessico pasoliniano accolto dal GRADIT, quelle 123 voci di cui qui si è discusso, rappresentino un campione d'indagine affidabile. Le tendenze, le caratteristiche, le occorrenze che emergono dallo studio di questo gruppo ristretto di parole non sono necessariamente riflesso in piccolo di un percorso letterario, critico e linguistico complesso come quello avviato da Pasolini.

Ma è anche vero il contrario. La premessa fondamentale da cui ha preso le mosse il presente lavoro non può che essere una fiducia, non cieca, nella capacità della lessicografia di raccontare, anche con modalità non immediate la storia delle parole che in essa accoglie, il fitto intreccio di casi, di visioni, di relazioni che ne hanno determinato il percorso. E per Pasolini, tra i più sensibili studiosi delle nuove questioni linguistiche del Secolo scorso, non potrebbe essere diversamente.

Riferimenti bibliografici

- Costa Claudio, *Ancora sui glossari romaneschi dei romanzi pasoliniani*. In: *Pasolini tra friulano e romanesco*, a cura di Marcello Teodonio, Colombo, Roma, 1997, pp. 145-194.
- D'Achille Paolo, *Parole nuove e datate. Studi su neologismi, forestierismi, dialettismi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1997.
- D'Achille Paolo, *Pasolini per l'italiano, l'italiano per Pasolini*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2019.
- De Mauro Tullio, *Introduzione*. In: Id., *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, vol. I (A-CG), UTET, Torino, 1999, pp. VII-XLII.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia [poi da Giorgio Bàrberi Squarotti], UTET, Torino, 1961-2002, 21 voll. (con 2 supplementi, a cura di Edoardo Sanguineti, 2004 e 2009) [ora disponibile in versione on line all'indirizzo <http://www.gdli.it>].
- GDLISuppl 2004 → GDLI
- GDLISuppl 2009 → GDLI
- Giovanardi Claudio, *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 Francesca Tomassini e Monica Venturini, Roma Tre-Press, Roma, 2017, pp. 73-86.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, UTET, Torino, 2007, 8 voll. (si cita dalla versione digitale).
- LEI = *Lessico Etimologico Italiano*, fondato da Max Pfister, diretto da Elton Prifti e Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, Reichert, 1979-.
- Pasolini Pier Paolo, *I film degli altri*, a cura di Tullio Kezich, Ganda, Parma, 1996.
- Pasolini Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 1955 (si cita da *Id.*, 1963).
- Pasolini Pier Paolo, *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966)*, a cura di Walter Siti, Einaudi, Torino, 1997.
- Pasolini Pier Paolo, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano, 1959 (si cita da *Id.*, 1975).
- Serianni Luca, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*. In: «Contributi di filologia dell'Italia mediana», X, 1996, pp. 197-229.
- Zingarelli 1917 – 2025 = *Vocabolario della lingua italiana*, compilato da Nicola Zingarelli, Bietti e Reggiani. Milano, 1^a ed. [*Lo Zingarelli 2025. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Zanichelli, Bologna, 2025].

Bionota: Jacopo Torre è laureato magistrale in Lettere Moderne presso l'Università del Salento (Lecce) con una tesi in Linguistica Italiana sui movimenti lessicali nel Quattrocento. Dal 2024 collabora con il Lessico Etimologico Italiano in qualità di responsabile della redazione della lettera “N”, settore Latinismi. Nello stesso anno ha iniziato il proprio percorso di dottorato presso l'Universität des Saarlandes (Saarbrücken, Germania) con una tesi sull'interdizione linguistica e il lessico eufemistico nella lingua italiana.

Le costellazioni linguistiche dell'universo letterario di Pier Paolo Pasolini

Antonio Montinaro

Abstract

In the endless production of Pier Paolo Pasolini, some linguistic strategies can be recognized which, if well isolated and analysed, seem to take the form of true constellations of his artistic universe, which can also be useful to guide scholars and, more generally, anyone interested in it: a) use of dialects; b) use of different linguistic varieties, with the adoption of multiple stylistic registers and means of communication; c) refined exploitation of the lexicon, with attention to both the synchronic and diachronic components. This also applies, and perhaps above all, to his literary work, which in this contribution we will try to define with reference to these parameters.

Keywords: Pier Paolo Pasolini, literature, dialects, linguistic variation, lexicon.

1. *Introduzione*

Provare a categorizzare l'opera di Pier Paolo Pasolini non è agevole, e ciò è indubbiamente indice della sua eccezionale caratura. Tuttavia, nella sterminata produzione dello scrittore emiliano sono ravvisabili alcune strategie linguistiche, che, se ben isolate e analizzate, sembrano configurarsi come vere e proprie costellazioni del suo universo artistico, che possono essere utili anche a orientare gli studiosi e, più in generale, chiunque si accosti ad esso: a) ricorso ai dialetti; b) uso di diverse varietà linguistiche, con adozione di molteplici registri stilistici e mezzi di comunicazione; c) sfruttamento raffinato del lessico, con attenzione sia alla componente sincronica sia a quella diacronica.

Ciò vale anche, e forse soprattutto, per la sua opera letteraria, che nel contributo si cercherà di definire in riferimento a questi parametri. Così, dapprima sarà descritta in relazione ai dialetti (§ 2), successivamente sarà analizzata rispetto alle varietà linguistiche (§ 3), infine sarà tratteggiata riguardo al lessico (§ 4); in conclusione, se ne trarrà un bilancio complessivo (§ 5).

2. Ricorso ai dialetti

Riguardo alla produzione artistica pasoliniana, è ben noto l'uso del dialetto, o meglio dei dialetti: friulano e romanesco in particolare.

2.1. Friulano e veneto

Il rapporto con il friulano è precoce. È presente, infatti, sin dalla sua prima raccolta poetica, *Poesie a Casarsa* (1942), scritte in dialetto scevro da patine vernacolari. È la varietà di lingua che rimanda alla madre, sebbene Bandini 2003, XVIII ricorda che non parlava il friulano, ma il dialetto veneto della piccola borghesia. Queste poesie sono infatti «composte “in una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente”, omaggio a quel Friuli che percepiva come “una specie di sentimentale e poetica Provenza”». ¹ E proprio il friulano diventa il mezzo linguistico per ricreare una mitica Provenza, sebbene sia stato osservato che «nel passaggio dall'oralità alla scrittura il casarsese, variante del friulano, diventa eccessivamente squisito, ricercato, selettivo, tanto da allontanarsi molto dall'idioma parlato. La sua “ruvida musicalità” si traduce in una lingua poetica “artificiosa” (Cortella [1998])». Contini (1943), al riguardo, ha parlato di lingua «quasi marmorea, che s'affranca senza lotta dai ritmi canonici delle abitudini paesane».

Le *Poesie a Casarsa* confluiranno – con ulteriore produzione dialettale in casarsese e in altre varietà friulane e venete del decennio successivo – nell'opera *La meglio gioventù* (1954), i cui testi a loro volta saranno riscritti nella raccolta *La nuova gioventù* (1975), che include anche la ristampa de *La meglio gioventù* e alcune inedite liriche italo-friulane. ²

2.2. Romanesco

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

¹ La Porta (2012, p. 17), che cita da *Tutte le opere (Sps)*. Per La Porta (2012, p. 10) «il friulano delle prime poesie è una falsificazione del provenzale».

² Si vedano Mengaldo (1981, p. 778), Bandini (2003, p. XVI), Testa (2011). Mengaldo (2014, p. 234) rileva che Pasolini adopera dialetti friulani e veneti isolati, senza tradizione culturale.

diventando romano, non so più spicciare una parola in veneto o in friulano e dico Li mortacci tua».³

L'importanza che Pasolini attribuisce al romanesco è testimoniata anche dai due glossari che inserisce rispettivamente nelle edizioni garzantiniane dei romanzi *Ragazzi di Vita* (1955)⁴ e *Una vita violenta* (1959):⁵ il primo costituito da 132 voci, il secondo da 401 (quelle condivise sono 58).⁶ Si tratterebbe di varietà dialettale, e non di italiano regionale, come osservano Giovanardi (2017, p. 85) e Perrone (2022). Più sfumata la posizione di Coletti (2000, pp. 345-357), che parla indistintamente di dialetto e italiano regionale; ciò, tuttavia, non desta meraviglia, perché come spiega D'Achille (2011), 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.⁷

Nelle poesie e nei romanzi sono attestate non solo voci e locuzioni, ma intere frasi. La fedele riproduzione del romanesco non si limita dunque al lessico, ma coinvolge anche strutture più profonde della lingua, come la fonetica e la morfosintassi. Vediamone un campione.⁸

³ *Lett 1940-1954* (p. 429) (il passo è segnalato da Perrone 2022). Aberto Moravia, nell'orazione tenuta al funerale di Pasolini, svoltosi a Roma il 5 novembre 1975, in riferimento all'uso del romanesco afferma significativamente: «abbiamo perduto anche un romanziere [...]. Un romanziere che aveva scritto due romanzi anch'essi esemplari, i quali accanto a un'osservazione molto realistica, c'erano delle soluzioni linguistiche, delle soluzioni, diciamo così, tra il dialetto e la lingua italiana che erano anch'esse stranamente nuove» (per ascoltare una parte dell'orazione, si vada all'indirizzo <https://bit.ly/48fKw15>).

⁴ *Ragazzi di Vita* fu pubblicato nel maggio del 1955, sebbene il primo degli otto racconti o «cartoni» di cui si compone, *Il Ferrobedò*, apparve già nel 1950 nella rivista «Paragone», senza che fosse presentato come anticipazione del futuro romanzo. L'opera è corale e costruita per tasselli, pur narrando l'adolescenza di Riccetto dai dieci anni ai venti. Dopo la pubblicazione, il testo fu gradualmente riscritto e in alcuni punti ammorbidito su invito di Livio Garzanti per evitare la censura (La Porta 2012, pp. 28-29).

⁵ Pasolini inizia a scrivere *Una vita violenta* nell'estate del 1955, dopo la pubblicazione di *Ragazzi di Vita*. Anche quest'opera fu sottoposta a una garbata censura, sollecitata ancora una volta dall'editore Garzanti, a cui peraltro era stato annunciato l'eventuale titolo alternativo *Morte di un ragazzo di vita*. Questo romanzo è meno corale del precedente, soffermandosi in particolare sul ragazzo di vita Tommasino e sulla sua tormentata biografia (La Porta 2012, pp. 30-31).

⁶ I dati sono ricavati da Costa (1997).

⁷ 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' (VT, s.v. *dialeto*), mentre l'*italiano regionale* è 'un italiano che varia su base geografica' (Poggi Salani 2010).

⁸ Le definizioni delle voci romanesche si ricavano dai seguenti dizionari: DR, DSGI, GraDI, SG, VRC, VT.

Lessico

– *acchittarsi* ‘agghindarsi’ (Rv, Uv); *allaccato* ‘stanco’ (Uv); *ammazza!* ‘esclamazione di meraviglia, stupore o ammirazione, o anche per esprimere irritazione’; *battona* ‘prostituta’ (Uv); *bbono* ‘di aspetto fisico, bello’ (Uv); *breccola* ‘sasso’ (Uv); *caciara* ‘chiasso, cagnara’ (Rv, Uv); *coatto* ‘giovane sottoproletario urbano di modi volgari e spesso violenti; poi, per estensione, persona rozza, volgare’ (Uv); *fijo de na mignotta* ‘persona malvagia, spregevole o disonesta, specialmente come insulto; sinonimo di *figlio di puttana*’ (Rv); *fracico* ‘fradicio’ (Rv, 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’ (Pfr); *grana* ‘denaro’ (Rv, Uv); *ingranato* ‘ricco’ (Rv); *manfrina* ‘tergiversazione, lungaggine interminabile’ (Uv); *pipinara* ‘gruppo di bambini o ragazzini chiassosi e vivaci’ (Rv, Uv); *pischelli* ‘ragazzino, novellino’ (Rv, Uv); *sderenarsi* ‘sfiancarsi’ (Rv, Uv); *sercio* ‘sampietrino’ (Rv, Uv); *sgamare* ‘cogliere sul fatto, beccare’ (Rv, Uv); *si mise a zezza* ‘si sedette’ (Uv).

– Modi di dire: *a callara / a tutta callara* ‘a tutta forza’ (Rv, Uv); *dormire alla chiarina* ‘dormire all’aperto’ (Rv, Uv); *tenersi la cica* ‘starsene zitti’ (Rv); *vai pe’ becco* ‘sei bastonato’ (Uv).⁹

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 pulizze?» (Uv).¹⁰

Morfosintassi

– Uso sistematico delle desinenze della prima persona plurale del presente indicativo -*amo*, -*emo*, -*imo*: *annamo*, *aspettamo*, *avemo*, *divertimo*, *famo*, *nisconnemo*, *perdemo*, *semo*, *smontamo*, *stamo*, *tornamo*, *uscimo*, *vincemo*, *vestimo*; i pochi casi in cui si registra la desinenza italiana -*iamo* riguardano verbi che presentano la -*i*- tematica (*rimediamo*), 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”».¹¹

– 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 *l* (*a comunione*; *’e bbarche*); gli indeterminativi *uno* e *una* perdono quasi sempre la vocale iniziale (*’na gita*; *’no scudo*), come anche *un*, davanti a vocale; le preposizioni articolate si separano in *de lo*, *de la*, *de li*, *co lo*, *co la* ecc.¹²

⁹ Per questi modi di dire, cfr. Montinaro 2024.

¹⁰ Nel contributo usiamo il corsivo come messa in rilievo, segnalando le eventuali attestazioni corsive originarie di Pasolini.

¹¹ Giovanardi (2017, pp. 81-83), Perrone (2022).

¹² Perrone (2022).

– Infinito: infinito apocopato, come *beve, fà, incollà, rubbà, sapè, tirà, venì*; sopravvivenza dell’infinito epitetico in *-ne* («nun t’avveline» ‘non ti avvilire’) in *Una vita violenta*, tratto da ricondurre al romanesco della fase preunitaria.¹³

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*, che non riguarda Roma, ma l’area più meridionale della penisola, o l’infinito *irsene* per *andarsene*. Si tratta di osservazioni di Serriani (1996), che comunque valuta attendibile il romanesco di Pasolini sul piano diatopico.

3. *Uso di diverse varietà linguistiche*

La lingua letteraria di Pasolini dimostra una notevole forza creativa e argomentativa in riferimento alla variazione linguistica. Si è già avuto modo di scriverne in Montinaro 2023, perciò qui ci limitiamo a richiamarne gli elementi maggiormente caratterizzanti, legati al pluristilismo e ai linguaggi settoriali (variazione diafasica) che caratterizzano la sua poesia.¹⁴

Pasolini, per sua stessa ammissione, esordisce giovanissimo come poeta petrarchesco, classicistico e selettivo, usando parole come *rosignolo* e *verzura*.¹⁵

Dopo la pubblicazione a sue spese delle *Poesie a Casarsa*, anche «a causa del calco sul dialetto», i suoi testi in italiano avranno un’«aria romanza e ingenua», pur mantenendosi nel perimetro di una «tradizione elettiva e selettiva»;¹⁶ successivamente, la sua produzione poetica si caratterizzerà per il *pluristilismo* (siamo dunque all’interno della *variazione di registro* o *variazione stilistica*), che perseguirà 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*).¹⁷

¹³ Trifone (2008, p. 29), Perrone (2022).

¹⁴ Sulla variazione linguistica e sulla variazione diafasica si vedano rispettivamente Berruto (2011b) e Berruto (2011a).

¹⁵ Cfr. La Porta (2012, p. 39), che cita da *Tutte le opere* (*Sla*, II, pp. 2512-2513).

¹⁶ *Tutte le opere* (*Sla*, II, p. 2515).

¹⁷ Questi versi sono citati da Mengaldo (2014, p. 241).

Nelle raccolte poetiche *Le ceneri di Gramsci* (1957), *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958, 1976), *La religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma di rosa* (1964) e *Trasumanar e organizzar* (1971) convivono ereticamente elementi che si oppongono: lessico aulico e soluzioni metriche e stilistiche tradizionali (endecasillabi di origine dantesca e pascoliana, con tentativi di terza rima, uso di rime ecc.) coesistono con situazioni e linguaggi dell'attualità (gerghi, lessico impoetico, plurilinguismo di ascendenza dantesca).¹⁸ In questa prospettiva non è un caso, dunque, che proprio l'ossimoro (con una sua realizzazione peculiare definita *sineciosi*)¹⁹ sia ritenuto 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* (*Picasso, Le ceneri di Gramsci*), *chiara, perché pura e corrotta* (*Appennino, Le ceneri di Gramsci*).²⁰

Nella raccolta *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, dove prevalgono elementi ermetici, Pasolini sperimenta il pluristilismo, guardando al modello antinovecentista di Saba e Caproni.²¹

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

Elementi poetici

– Lessico ricercato e raffinato (*desco, empire, glauco afrore, luore terreo* ecc.); 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*); solennità e complessità del tono sintattico.²²

Elementi impoetici

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

¹⁸ Molti studiosi si sono soffermati sull'irregolarità degli endecasillabi pasoliniani (con il ricorso a «false rime» e all'«uso spiazzante dell'*enjambements*»), e sui tentativi di imitare «maldestramente quelli danteschi» (La Porta 2012, pp. 10 e 42). In riferimento alle *Ceneri di Gramsci*, per esempio, sono stati definiti nei modi più vari: *atonali, degeneri, di stesura narrativa, imperfetti, irregolari, zoppicanti* (Giuseppe Leonelli, prefazione alle *Ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 2009, p. VIII; Alfredo Giuliani, citato da La Porta 2012, p. 42).

¹⁹ «Procedimento consistente nell'avvicinare idee antitetiche mediante l'uso di un unico verbo» (<https://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/sineciosi.html>).

²⁰ Confronta Bandini (2003, p. XXXI), Testa (2011), Afribo / Soldani (2012, p. 135), La Porta (2012, p. 42).

²¹ La Porta (2012, p. 40).

²² Dati ricavati da Coletti (2000, pp. 451-452), Testa (2011), Afribo / Soldani (2012, pp. 135-137).

Nel volume *La religione del mio tempo* il rapporto tra elementi poetici e impoetici inizia a invertirsi, a vantaggio dei secondi, 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), che sgretolano la convinzione manifestata nelle *Ceneri* «di essere portatore di un nuovo messaggio poetico» (Bandini 2003, p. L).

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

– 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 esplicative 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 (di cui un campione è stato citato sopra, § 2).

4. *Creatività lessicale*

Nel paragrafo precedente è emersa la capacità di Pasolini di maneggiare con disinvoltura il lessico più vario. In questo scorcio finale del contributo, verificheremo come la sua creatività lo abbia reso anche coniatore di parole e di espressioni, assumendo il ruolo di onomaturgo.

Il rapporto di Pasolini con la neologia si esplica in quattro modalità principali: 1) creazione di neoformazioni; 2) rideterminazioni semantiche; 3) immissione nel vocabolario italiano di parole dialettali; 4) sfruttamento di neologismi.

1) Attengono alla prima tipologia alcuni tecnicismi della linguistica e alcuni titoli di suoi romanzi e raccolte poetiche, entrati nel vocabolario comune: *ipertassi, stingimento, La meglio gioventù, Ragazzi di vita*.²³

²³ Cfr. anche D'Achille (2019).

2) Nella seconda tipologia si annovera la voce *Palazzo*, usata per la prima volta nell'accezione 'il governo, il potere politico' nell'articolo *Fuori dal Palazzo*, apparso sul «Corriere della Sera» dell'1 agosto 1975.

3) Piuttosto nutrita la terza tipologia, riguardante essenzialmente voci romanesche (per le quali cfr. sopra, § 2): *ammazza!*, *bbono* (con valore apprezzativo), *bulletto*, *grana*, *ingranato*, *sgamare*.²⁴

4) Nell'ultima tipologia, infine, rientrano neologismi come *a tutta birra* 'a tutta velocità', usata in *Ragazzi di vita*, del 1955.²⁵

5. Conclusioni

Dal quadro delineato trova conferma l'ipotesi iniziale (§ 1) che è possibile individuare strategie linguistiche ricorrenti all'interno della ricchissima e complessa produzione pasoliniana.

Lo scrittore emiliano, infatti, ricorre con originalità ai dialetti (§ 2), adopera con sapienza diverse varietà linguistiche (§ 3) e sfrutta con maestria vari meccanismi della neologia, dimostrando notevole creatività lessicale (§ 4).

Le strategie individuate, che abbiamo definito metaforicamente vere e proprie costellazioni dell'universo artistico pasoliniano, non esauriscono il repertorio linguistico di Pasolini, ma la loro analisi può senza dubbio contribuire, anche attraverso approfondimenti successivi, a una sua migliore conoscenza.

²⁴ Cfr. D'Achille (2019).

²⁵ Adattamento dell'espressione francese *à toute(s) bride(s)* 'a tutta briglia', con slittamento da *briglia* a *birra* motivato dall'associazione tra la birra e la benzina, il carburante; il modo di dire è attestato in italiano a partire negli anni Trenta del Novecento, sebbene fosse ancora poco diffuso nell'arco temporale in cui Pasolini redigeva il romanzo, a eccezione dell'ambito sportivo, sicuramente a lui noto. Per la storia del modo di dire in riferimento all'occorrenza pasoliniana, cfr. Montinaro 2024.

Riferimenti bibliografici

- Afribo Andrea / Soldani Arnaldo, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna, 2012.
- Aprile Marcello / Gagliani Annibale (a cura di), *Dalle ceneri di Pasolini*. In: «Magazine Lingua italiana», 2022, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, consultabile all'indirizzo <https://bit.ly/36n85Lb>.
- Bandini Fernando, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*. In: *Tutte le opere, P*, 2003, pp. XV-LVIII.
- Berruto Gaetano, *variazione diafasica*, 2011a. In: EncIt.
- Berruto Gaetano, *variazione linguistica*, 2011b. In: EncIt.
- Coletti Vittorio, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino, 2000 [I ed. 1993].
- Contini Gianfranco, *Al limite della poesia dialettale*. In: «Corriere del Ticino», anno IV, numero 9, 24 aprile 1943.
- Cortella Roberta, *Percorsi romanzi nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, Presenza e Cultura, Pordenone, 1998.
- Costa Claudio, *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 Marcello Teodonio, Colombo, Roma, 1997, pp. 145-194.
- D'Achille Paolo, *Pasolini per l'italiano, l'italiano per Pasolini*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- D'Achille Paolo, *Roma, italiano di*, 2011. In: EncIt.
- DR, Fernando Ravaro, *Dizionario romanesco. Da «abbacchià» a «zurugnone» i vocaboli noti e meno noti del linguaggio popolare di Roma*, Introduzione di Marcello Teodonio, Newton & Compton editori, Roma, 1994.
- DSGI, Ernesto Ferrero, *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Mondadori, Milano, 1991.
- EncIt, *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di Raffaele Simone, con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo D'Achille, 2 voll., Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2010-2011 [<https://bit.ly/3rprbqR>].
- Giovanardi Claudio, *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 Francesca Tomassini e Monica Venturini, Roma Tre-press, Roma, 2017, pp. 73-86.
- GraDIt, *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, UTET, Torino, 2007, 8 voll. (si cita dalla versione digitale).
- La Porta Filippo, *Pasolini*, il Mulino, Bologna, 2012.
- Lett 1940-1954, *Pasolini. Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1986.
- Mengaldo Pier Vincenzo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1981 [I ed. 1978].
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Storia dell'italiano nel Novecento*, il Mulino, Bologna, 2014 [I ed. *Il Novecento*, in «Storia della lingua italiana», 1994].
- Montinaro Antonio, *In Ragazzi di vita "la valanga passò a tutta birra". Sui modi di dire (e altra fraseologia) nelle opere di Pier Paolo Pasolini*. In: «Lingue e linguaggi», 61, 2024, pp. 403-413.

- Montinaro Antonio, *Le lingue di Pier Paolo Pasolini*. In: «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XXV, 2023, pp. 43-56.
- Pasolini Pier Paolo, *Tutte le opere*, edizione diretta da Walter Siti, Mondadori, Milano, 1998-2003 [*Romanzi e racconti* (= *Rr*), 2 voll., a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con due saggi di Walter Siti, cronologia a cura di Nico Naldini, 1998; *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (= *Sla*), 2 voll., a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, 1999; *Saggi sulla politica e sulla società* (= *Sps*), a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, 1999; *Per il cinema* (= *C*), a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone e un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami, cronologia a cura di Nico Naldini, 2001; *Teatro* (= *T*), a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con due interviste a Luca Ronconi e Stanislas Nordey, cronologia a cura di Nico Naldini, 2001; *Tutte le poesie* (= *P*), 2 voll., a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, 2003].
- Perrone Beatrice, *Il romanesco "romanzesco" delle borgate*. In: Aprile / Gagliani 2022. *Pfr* = Pier Paolo Pasolini, *Poesie in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 1964 [citato da *Tutte le opere*, *P*].
- Poggi Salani Teresa, *italiano regionale*, 2010. In: EncIt.
- Rv*, Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 1955 [citato da *Tutte le opere*, *Rr*].
- Serianni Luca, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», 10, 1996, pp. 197-229.
- SG, Renzo Ambrogio e Giovanni Casalegno, *Scrostati Gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, UTET, Torino, 2004.
- Testa Enrico, *Pasolini, Pier Paolo*, 2011. In: EncIt.
- Trifone Pietro, *Storia linguistica di Roma*, Carocci, Roma, 2008.
- Uv* = Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano, 1959 [citato da *Tutte le opere*, *Rr*].
- VRC, Paolo D'Achille / Claudio Giovanardi, *Il Vocabolario del romanesco contemporaneo*, Sezione etimologica a cura di Vincenzo Faraoni e Michele Loporcaro, Aracne, Roma: *Lettera I, J*, 2016; *Lettera B*, con un saggio di Giulio Vaccaro, 2018.
- VT, *Vocabolario Treccani online*, consultabile all'indirizzo <https://bit.ly/3IrpYQ0>.

Bionota: Antonio Montinaro è professore associato di Linguistica italiana presso l'Università del Molise, dove ricopre la carica di delegato rettorale alla *Terza missione e al Public engagement*. Ha conseguito diversi premi e riconoscimenti per l'attività scientifica, fra i quali si annoverano l'attribuzione del "Premio Cassano per la Linguistica italiana" e la selezione al programma per giovani ricercatori denominato "FutureInResearch". È socio di società scientifiche nazionali e internazionali, direttore scientifico del progetto *Biblioteca Digitale del Sud* (www.bdsud.it), codirettore della collana *Documents et matériaux de Linguistique Romane* (DocMat) e redattore per il «Magazine Lingua italiana» dell'Istituto della Enciclopedia Italiana. Ha tenuto lezioni su invito presso università italiane e straniere, e ha partecipato, in qualità di relatore, a numerosi convegni nazionali e internazionali. In quasi cento pubblicazioni, si è occupato

di italiano letterario, di tradizioni testuali in volgare, di informatica umanistica, di lessicologia e di lessicografia, di linguaggi settoriali, di punteggiatura e di didattica dell'italiano.

Lingua e ideologia: il romanesco “romanzesco” di Pasolini

Beatrice Perrone

Abstract

This article examines Pier Paolo Pasolini's use of the Romanesco dialect in his novels set in the Roman suburbs and explores its ideological implications. Through linguistic analysis, it explores Pasolini's fusion of Marxist ideology with linguistic experimentation and his portrayal of marginalised communities. Pasolini's incorporation of Romanesco serves as a vehicle for social critique, offering a vivid portrayal of the struggles and aspirations of the Roman proletariat.

Keywords: Pasolini, Romanesco dialect, Roman suburbs, Marxist ideology, social critique.

1. *Da Casarsa a Roma*¹

Rispetto alla precoce iniziazione di Pier Paolo Pasolini alla poesia, avvenuta all'età di sette anni, quando scrisse il suo primo sonetto, la sua produzione narrativa si manifestò con relativo ritardo. Le prime sperimentazioni in prosa sono infatti da ricondursi al biennio 1946-47, quando, ormai nel pieno della giovinezza, diede avvio a quel progetto di romanzo-confessione che raccoglieva i fatti di una «vita ferocemente privata» di cui narrano le *Pagine involontarie* contenute nei cinque *Quaderni Rossi*. Destinati a essere pubblicati solo postumi, i *Quaderni* costituiscono il nucleo atomico della sua intera produzione letteraria, intrapresa nel tentativo di affrontare quel «timor panico o spleen» (*Let.*, p. 128) che rendeva impronunciabile il nome del «peccato», la sua omosessualità, che divenne di pubblico dominio con i noti “fatti di Ramuscello” del 1949, il primo degli scandali sessuali che segnarono profondamente la sua esistenza.²

¹ Parte dei contenuti di questo articolo è apparsa sul magazine online «Lingua Italiana» di Treccani (Perrone 2022).

² Nel corso degli anni Quaranta, Pasolini confessa con molta fatica la sua omosessualità soltanto ad alcuni amici fidati, tra cui Silvana Mauri e Franco Farolfi, ma non è intenzionato a renderla pubblica. Nell'agosto del 1947 scrive a Gianfranco Contini di stare valutando l'idea di partecipare al concorso letterario “Libera Stampa” con il romanzo tratto dai *Quaderni* («accludo a questa lettera quella che – forse – sarà la prefazione a *Pagine involontarie* o *Casarsa*, il romanzo che – forse – invierò quest'anno a Lugano» [*Let.*, p. 320]). Rinuncerà a farlo e al posto del compromettente romanzo opererà per la più innocente raccolta poetica *Diari* (cfr. Gnerre 2007, pp. 5-6). Nel febbraio 1950, scrive a Silvana Mauri: «Io ho sofferto il soffribile, non ho mai accettato il mio peccato, non sono mai venuto a patti con la mia natura

La fuga da Casarsa, avvenuta all'inizio del 1950 in séguito alle accuse di atti osceni in luogo pubblico, coincise con uno dei momenti più drammatici della vita di Pasolini. Fuggito dal paese che aveva rappresentato per lui l'unico approdo dell'infanzia e sospeso dall'insegnamento, giunse a Roma insieme alla madre, con l'angoscia dell'esiliato, senza lavoro e in condizioni economiche più che precarie, prendendo ormai piena coscienza della sua condizione di "maledetto".³

Dopo poco tempo, grazie all'aiuto del poeta dialettale abruzzese Vittorio Clemente, trovò un posto di insegnante presso una scuola privata a Ciampino e, superate le iniziali difficoltà economiche, cominciò a stringere nuove amicizie e a prendere contatti con l'ambiente culturale della città.⁴ La sintesi dell'ispirazione romanzesca pasoliniana attinse tuttavia a una dimensione ben lontana da quella degli ambienti letterari: un mondo altro, di gioventù e vitalistica miseria, dopo quello dei contadini friulani, si presentava a Pasolini con la scoperta del sottoproletariato che abitava le borgate romane di Rebibbia e Monteverde.

Come spiega Puglisi (2005, p. 139),

[p]er un friulano come Pasolini l'impatto con la gioventù è stato mediato dall'impatto con la grande città: è Roma, la Roma delle borgate e della storia, quella che mette in circuito la sua esperienza di uomo della provincia con la grande metropoli corrotta e corruttibile, che fa il miracolo di dare alla prosa prima e all'immagine dinamica dei film poi quel senso di vissuto e di violento che in effetti viene invece filtrato da quella "grazia ontologica del raccontare" che costituiva un motivo essenziale della sua narrazione e della sua vita.

Presto ricominciò a elaborare nuovi materiali letterari, mentre rimaneggiava quelli precedenti. Gli scritti friulani contenuti nei *Quaderni* furono rivisti sotto la luce di una nuova oggettività, «cambiando i nomi dei protagonisti e dei luoghi, ricostruendo tutto con minore impegno di confessione e maggiore libertà d'invenzione» (*Let.*, p. 401), delineando così la matrice dei due

e non mi ci sono neanche abituato. Io ero nato per essere sereno, equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me. Me la sono sempre vista accanto come un nemico, non me la sono mai sentita dentro» (*Let.*, pp. 391-392).

³ Ancora a Silvana Mauri: «La mia vita futura non sarà certo quella di un professore universitario: ormai su di me c'è il segno di Rimbaud o di Campana o anche di Wilde, ch'io lo voglia o no, che gli altri lo accettino o no. È una cosa scomoda, urtante e inammissibile, ma è così: e io [...] non mi rassegnò» (*Let.*, p. 391).

⁴ Già nel giugno del 1950 scriveva 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. Faccio il bagno nel Tevere, e a proposito degli 'episodi' umani e poetici che mi succedono, moltiplicali per cento in confronto a quelli friulani» (*Let.*, p. 429).

romanzi brevi *Atti impuri* e *Amado mio*, in cui si tracciavano i caratteri di una nuova narrativa.⁵

2. Lingua e ideologia

Con l'immersione nella vita romana si inaugurava per Pasolini una nuova ricerca tematica e stilistica consistente in una personale ricezione dell'ideologia marxista e della critica gramsciana, che aveva sottolineato l'importanza della sovrastruttura – ovvero l'insieme delle istituzioni culturali, ideologiche e politiche – nella formazione della coscienza di classe e nella mobilitazione politica. Si assegnava, in questo modo, un rinnovato valore alla dimensione artistica e culturale che la critica marxista ortodossa aveva posto in secondo piano rispetto a quella economico-politica, affermando la necessità di una nuova cultura operaia e contadina su cui basare l'ascesa sociale e politica di queste classi: una linea perfettamente aderente con gli ambienti, la lingua e i personaggi narrati nei romanzi di Pasolini. Fu infatti nell'esplorazione delle dinamiche di potere, delle ingiustizie sociali e delle lotte di classe che la narrativa pasoliniana proruppe con la pubblicazione dei grandi romanzi delle borgate, in cui l'uso del «dialetto di questa Roma troppo attuale, pieno dei vizi nazionali, settentrionali – l'ultimo grido della sensualità», così descritto in *Alì dagli occhi azzurri* (RR, p. 333), rivela sempre tracce di un'ideologia che va individuata nella coincidenza tra critica del linguaggio e critica della società. Come descrive efficacemente Schwartz (1992, p. 360),

[q]ualcosa di rivoluzionario stava accadendo in quei primi anni di Pasolini a Roma: una mutazione radicale nella popolazione della città e nel suo carattere. Dai pietrosi Abruzzi e da tutto l'entroterra del Lazio, un flusso di contadini si riversò nella capitale in cerca di lavoro. [...] Gli immigranti si muovevano tutti assieme, ricreando i loro villaggi ai margini della città, prima con eternit e lamiere, poi con mattoni e un po' di cemento. Queste "borgate" si rivelarono altrettante baraccopoli che crescevano rapidamente e che nessuno sapeva come fermare o cosa farne. [...] Le borgate erano accettate così com'erano; o come la natura, senza umana amministrazione, le faceva.

⁵ *Amado mio*, nota Enzo Siciliano, rappresenta in alcuni momenti «un primo disegno del piccolo affresco friulano che verrà» (2005, p. 160), riferendosi a *Il sogno di una cosa* (pubblicato nel 1962, ma concepito e scritto tra il '48 e il '49 con il titolo *I giorni del lodo De Gasperi*), di cui vengono anticipati anche i personaggi-archetipo di quei "ragazzi di vita" la cui fame – da intendersi in senso sia letterale che allegorico – si scontra con l'impossibilità di un riscatto. Il romanzo si chiude, infatti, con la morte di uno dei protagonisti, Eligio, consunto dal lavoro disumano e dalla miseria, a rappresentare il primo della lunga serie dei "vinti" pasoliniani (cfr. Martellini 2006, pp. 41-42).

In questa Roma «cinta dal suo inferno di borgate» (*Let.*, p. 490) Pasolini aveva individuato in Sergio Citti la sua guida. L'operaio sarebbe infatti diventato un suo storico amico, collaboratore, e il suo personale "lessico vivente", insegnandogli la lingua parlata che segnerà radicalmente il linguaggio della sua opera narrativa.

Trovandosi «in situazioni "nuove" in cui l'ambiente era prima di tutto "romanzesco"», Pasolini cominciò a «vivere nella scrittura la situazione romanzesca dell'agnizione dell'altrove» (*SLA*, pp. 695-696), che gli dava la possibilità di spostare il focus dal punto di vista strettamente autobiografico a quello dell'osservatore-antropologo. Da questa prospettiva nasce il "ciclo romano", di cui i romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) costituiscono i principali nuclei narrativi,⁶ trasposti cinematograficamente nel lungometraggio *Accattone* (1961).

In *Ragazzi di vita* assistiamo al passaggio fondamentale tra la sfera dell'introspezione a quella dell'estrospezione, coscientemente filtrata da una *hybris* intellettuale che agisce sulla narrazione, in cui il commento e il punto di vista dell'autore sono sempre presenti e riconoscibili da un impasto linguistico stilisticamente azzardato. Il linguaggio risulta infatti infarcito di espressioni dialettali affidate spesso al discorso libero indiretto di ascendenza verghiana e gaddiana, con effetti naturalistici e letterari che si alternano a ricercatezze stilistiche, soprattutto nelle descrizioni (cfr. Bazzocchi 1998, p. 161).

La volontà di rottura con la tradizione è evidente anche nello sviluppo narrativo, che manca di una trama e di un personaggio principale che la veicoli; le storie «merceologiche» dei *Ragazzi di vita* restituiscono una corallità confusionaria che Pucci definisce «babelica» (1958, p. 381).⁷

Il romanzo ebbe un larghissimo e riconosciuto successo, ma anche gravi stroncature da parte della critica marxista, in particolare da Carlo Salinari, che in un articolo del 1955 apparso su *Il contemporaneo* ne contestava i contenuti e «la compiacenza per quel puzzo e per quella sporcizia, fisica e morale» che si celava, secondo lo studioso, dietro l'impegno di dare attenzione alle condizioni del sottoproletariato. Ma le sue critiche investivano anche la forma, e in particolare l'uso del linguaggio e del dialetto romanesco, sia perché l'impasto linguistico tra dialetto e forme letterarie raffinate «sanno sempre di intellettualismo e di letteratura», sia perché «l'apparente verismo della parola e frasi come "abbiocato",

⁶ Seppure pubblicato nel 1965, *Alì dagli occhi azzurri* raccoglie storie, immagini e figure che risalgono ai primi schizzi di quella Roma «trasteverina dai ragazzi bruni come statue incastrate nel fango» (*RR*, p. 333).

⁷ Secondo la lettura di Rinaldo Rinaldi, la ricerca nevrotica della "merce" e dell'oggetto costituisce la principale spinta all'azione dei protagonisti, che «si disintegrano come se si fossero usati e poi si buttassero via».

“allaccato”, “arzà porvere”, “arazzato”, “carubba”, “paragulo”, “li mortacci”, “vaffan...” nascondono un gusto letterario tipicamente formalista e decadente» (*ib.*).⁸ Fortemente criticata fu anche la resa realistica e dunque la dimensione dialogica, ritenuta scarna e poco verosimile da Piero Pucci, secondo il quale la caratterizzazione dei personaggi sarebbe affidata esclusivamente all’aggettivazione e alla diegesi dell’autore, a discapito dell’azione mimetica. D’altra parte, la lingua «reale» affidata al discorso indiretto favorisce una ricerca stilistica che, facendo i conti proprio con la crisi del neorealismo, lascia spazio alla riflessione sulle diverse forme della realtà e sulle infinite possibilità di interpretarle.⁹

Alle critiche si aggiunsero, come ben noto, anche i guai giudiziari e, per via dei riferimenti alla prostituzione maschile che conteneva, ritenuti «pornografici», il romanzo costò a Pasolini un nuovo processo, questa volta per oscenità.

L’accoglienza del secondo romanzo, *Una vita violenta*, fu decisamente più benevola: questa volta la struttura narrativa non mancava di quegli «elementi» che, usando le parole di Salinari, «sono alla base – oggi come ieri – di ogni narrativa» (1960, p. 179), vale a dire un «asse ideologico» e un personaggio che si sviluppi insieme alla vicenda narrata.

In qualche misura influenzato dalle aspre critiche della precedente opera, il cambio di rotta di Pasolini non è da considerarsi un atto di compiacenza nei confronti della critica, attraverso l’aderenza a quel «criterio d’ingabbiamento ideologico dell’ispirazione poetica che anche al sottoproletariato riusciva a mettere la camicia di forza del prudente spirito edificatorio di partito» ascrittogli da Asor Rosa (1969, p. 260); piuttosto, il passaggio da una corallità caotica alla ripresa di un filo storico testimonia l’attraversamento del pensiero gramsciano, testimoniato esplicitamente con la raccolta poetica de *Le ceneri di Gramsci* (1957), e della sedimentazione dell’immersiva esperienza nelle borgate.

⁸ Lo studioso aggiunge: «se c’è un linguaggio non popolare, oggi, è proprio quello dialettale, perché non è nazionale e perché presta troppo facilmente il fianco alle suggestioni più morbidamente decadenti. Ma il gergo, il dialetto preso nelle sue voci più allusive, è ancora meno adatto al racconto: può essere solo l’elemento d’un gioco letterario, fatto di ammiccamenti e una ristretta cerchia d’iniziati, d’intarsi sapienti quanto sterili» (*ib.*).

⁹ In un saggio del 1961, Dante Della Terza definisce la posizione di Pasolini con queste parole: «in un momento letterario di coesistenza di stili, uno scrittore che abbia assunto una posizione militante e che voglia tradurre la realtà desolata del suo mondo non in documento, ma in prospettiva, non deve rendere conto del suo modo di sentire la realtà che è presupposto, ma deve dosare la carica d’energia stilistica sufficiente per trasformare la realtà in movimento e porla così in prospettiva» (1961, p. 306).

3. Il romanesco dei “pischelli”

Dai testi dei romanzi emerge un quadro linguisticamente stratificato, risultato di una minuziosa opera di raccolta di Pasolini, che, riproponendo una efficace immagine di 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» (1969, p. 414).

Negli anni precedenti all'uscita dei romanzi, Pasolini aveva anche raccolto i materiali che sarebbero confluiti nelle antologie *Poesia dialettale del Novecento* (1952) e *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (1955), dimostrando lo stesso scrupolo documentario che lo spinse ad allegare due glossari alle edizioni garzantine di *Ragazzi di Vita* e *Una vita violenta*, entrando così nella tradizione romanesca in cui si collocano grandi letterati come Peresio, Berneri, Micheli, Belli, Chiappini, Zanazzo, Pascarella, anch'essi glossatori dei loro testi.

Insieme alla trasposizione filmica delle opere, i romanzi delle borgate hanno ampiamente contribuito a diffondere parole ed espressioni gergali ormai sedimentate nella cultura di massa, come l'esclamazione *ammazza!* (RV, UV), che esprime stupore o ammirazione, le parole *allaccato* 'stanco' (RV, UV), *battona* 'prostituta' (UV), *coatto* 'giovane sottoproletario urbano di modi volgari e spesso violenti; poi, per estensione, persona rozza, volgare' (UV), *manfrina* 'tergiversazione, lungaggine interminabile' (UV), *pipinara* 'gruppo di bambini o ragazzini chiassosi e vivaci' (RV, UV), *pischello* 'ragazzo' (RV, UV), *sgamare* 'cogliere sul fatto, beccare', ecc. (RV, UV).¹⁰

Il lessico più diatopicamente marcato si rinviene principalmente nelle parti dialogate, mentre nella narrazione convivono vari livelli di contaminazione linguistica che non diviene mai, tuttavia, italiano regionale.¹¹

Spie della non autoctonia dell'autore rispetto all'ambiente linguistico che raffigura, sono l'uso di *tenere* con il significato di 'avere', tipico dell'Italia meridionale ma estraneo a Roma, o l'infinito *irsene* per andarsene, per citare solo alcuni casi rilevati da Serianni in un importante saggio sulla

¹⁰ Definizioni ricavate dal GRADIT.

¹¹ Nota, a questo proposito, Giovanardi «una polarità piuttosto netta lingua/dialetto, e ciò avrà probabilmente favorito la persistenza di tratti morfologici che, viceversa, nell'italiano regionale romano e, a cascata, nel dialetto, tendevano ormai a dissolversi in favore dei corrispettivi italiani» (2017, p. 85). Per una recente panoramica della variazione linguistica in Pasolini, si rinvia a Montinaro 2023. Per la storia del romanesco si rinvia al quadro da Trifone (2008) e ai saggi contenuti in Loporcaro-Faraoni (2012), tra cui si segnala in particolare quello di Paolo D'Achille (*Questioni aperte nella storia del romanesco: una rilettura dei dati documentari*).

prosa di Pasolini (1996), che valuta il romanesco dello scrittore friulano, nonostante le sviste, attendibile sul piano diatopico, ma limitato dal punto di vista diastratico e diafasico al quadro sociolinguistico dei ragazzi delle borgate.

Da un esame compiuto da Costa (1995), che rivede il rapporto tra i repertori pasoliniani e la tradizione lessicografica romanesca, 95 sulle 475 voci dei glossari in appendice ai romanzi (132 in *Ragazzi di vita*, 401 in *Una vita violenta*, di cui 58 voci condivise) sono prive di riscontri nei lessici.

L'incidenza della lingua letteraria risulta piuttosto marginale, considerando che solo 9,2% delle voci è presente nei lessici antecedenti gli anni '50 (*Id.*, p. 191). La maggior parte delle parole è invece rinvenibile in fonti scritte e orali che riguardano una competenza successiva o contemporanea: 144 trovano conferme dai dizionari novecenteschi che, seppure successivi al 1950, documentano un romanesco conservativo. Un piccolo gruppo di 17 voci è registrato già nei vocabolari dell'uso degli anni '50; altre 34 entreranno nei vocabolari dell'uso senza essere segnalate come gergali o dialettali, a testimonianza del fatto che dovevano essere, già al tempo, ben radicate nella cultura linguistica non solo romana (*Id.*, p. 190). *Ragazzi di vita* presenta, in generale, un tasso di conservatività dialettale superiore a *Una vita violenta* e alle successive sceneggiature dei film romani.

La variazione diatopica non si manifesta soltanto nel lessico, ma permea trasversalmente tutti i piani linguistici del testo. Il vocalismo restituisce tratti oscillanti (cfr. Giovanardi, pp. 81-83), le cui realizzazioni più conservative si riscontrano con maggiore sistematicità nelle desinenze verbali. L'uso delle desinenze della prima persona plurale del presente indicativo *-amo*, *-emo*, *-imo* è pressoché sistematico,¹² mentre i pochi casi in cui si registra la desinenza italiana *-iamo* riguardano verbi che presentano la *-i-* tematica (rimediamo), oppure se ne limita l'uso alla lingua di 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”» (pp. 548-549). Graficamente, il rafforzamento fonosintattico è rappresentato sia all'interno della parola che della frase («vie' cqua a incollà li chiodi» [*RV*, p. 524], «chi ce sta oggi a ffa' e pulizzie?» [*UV*, p. 823]). È presente talvolta la rappresentazione della spirantizzazione dell'affricata postalveolare sorda in posizione intervocalica: «aveva pestato un froscio, per rubargli un par di mila lire» (*RV*, p. 553).

L'articolo aderisce alla morfologia del romanesco, con *er* come determinativo maschile singolare (con conseguenze visibili anche nelle

¹² Alcuni esempi: *annamo*, *aspettamo*, *avemo*, *divertimo*, *famo*, *nisconnemo*, *perdemo*, *semo*, *smontamo*, *stamo*, *tornamo*, *uscimo*, *vincemo*, *vestimo* ecc.

preposizioni articolate *ner, cor*) e *li* al plurale; il femminile talvolta perde la laterale (*'a comunione; 'e bbarche*), mentre gli indeterminativi *uno* e *una* perdono quasi sempre la vocale iniziale (*'na gita; 'no scudo*), come anche *un*, davanti a vocale. Le preposizioni articolate si separano in *de lo, de la, de li, co lo, co la*, ecc. L'infinito apocopato, uno dei tratti più caratteristici del romanesco, compare sistematicamente nei discorsi diretti di entrambi i romanzi (*beve, fà, incollà, rubbà, sapè, tirà, venì*). Si registrano anche tratti arcaici, come l'infinito epitetico in *-ne* («nun t'avveline» 'non ti avvilire') in *Una Vita Violenta* (p. 1012), da ricondurre al romanesco della fase preunitaria (cfr. Trifone 2008, p. 29).

4. *Dialetto e gergo come mezzi di scardinamento sociale*

E dire che la letteratura italiana (non fiorentina) era cominciata proprio sotto il segno del "pastiche". Il pastiche gaddiano proprio: letterario di origine, non metafisico (quello del gran modulo realistico ch'è la Divina Commedia). [...] Il lettore non si atterrisca alla congerie e si aggrappi tranquillamente allo schema. E vedrà come giunti alle soglie della nostra epoca, la grande costante petrarchesca appaia incrinata ed esausta: come il mondo sociale e politico in cui aveva potuto esistere. Mentre l'altra corrente, la dantesca, appare potenzialmente vivificata e possibilitata a nuovi sviluppi. (*SLA*, p. 1050)

È evidente, in questo intervento su Gadda pubblicato nel '54 (*Gadda. Le novelle dal Ducato in fiamme*), quanto decisivo sia stato nella ricerca linguistica di Pasolini il modulo stilistico continiano, che nel saggio *Preliminari sulla lingua del Petrarca* del 1955 individuava la contrapposizione, nella letteratura italiana, tra le due correnti del monolinguisimo della linea Petrarca-Leopardi e il plurilinguisimo della linea Dante-Gadda, al quale la tensione sperimentale di Pasolini non poteva che aderire.

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» (*SLA*, p. 696) e che si diffonde trasversalmente fra i parlanti. Il romanesco parlato nelle borgate, testimonianza di «un gusto linguistico estremamente inventivo, attraente, divertente, ironico, infido, insolente, beato» (*ibid.*), diviene unico mezzo per la restituzione di quel mondo in chiave mimetico-realistica (cfr. Ferretti 1964, p. 219), attraverso una lingua «reale» che viene ricercata anche nel cinema e nel teatro,¹³ come strumento di espressione e lucida formulazione

¹³ A proposito del dialetto di Eduardo De Filippo, Pasolini dirà che «con ciò non fa del naturalismo. Egli parla in realtà, più che il dialetto napoletano, l'italiano medio parlato dai

di una neo-storia antiborghese che si opponeva a «questo nuovo fascismo che è l'accentramento, che è l'accentramento linguistico e culturale del consumismo» (1987, p. 79).

napoletani, cioè un italiano reale. Ma non ne fa una *mimesis* naturalistica: vi ha creato sopra una convenzione che gli dà assolutezza e lo libera da ogni particolarismo. Quella di De Filippo è una purissima lingua teatrale» (*SLA*, p. 2784).

Riferimenti bibliografici

- Asor Rosa Alberto, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma, 1969.
- Bazzocchi Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano, 1998.
- Contini Gianfranco, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, In: Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1955.
- Costa Claudio, *Ancora sui glossari romaneschi dei romanzi di Pier Paolo Pasolini*, In: Marcello Teodonio (a cura di), *Pasolini tra friulano e romanesco. Atti del convegno "Pasolini tra friulano e romanesco" (Roma, 15 dicembre 1995)*, Colombo, Roma, 1997.
- D'Achille Paolo, *Pasolini per l'italiano, l'italiano per Pasolini*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2019.
- De Mauro Tullio, *Pasolini linguista*, In: «The Italianist», V, 1985, pp. 66-76.
- Della Terza Dante. *Il realismo mimetico di P. P. Pasolini*, In: «Italice», XXXVIII, IV, 1961, pp. 306-313.
- Ferretti Gian Carlo, *Letteratura e ideologia: Bassani, Cassola, Pasolini*, Editori riuniti, Roma, 1964.
- Giovanardi Claudio, *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 Francesca Tomassini e Monica Venturini, Roma, Roma Tre-stampa, 2017, pp. 73-86.
- Gnerre Francesco, *Pier Paolo Pasolini E Il Panico dell'omosessualità*, In: «Testo E Senso», VIII, novembre 2007, [disponibile all'URL: <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/139>].
- GRADIT = Tullio De Mauro, *Grande dizionario italiano della lingua dell'uso*, 2ª edizione, 8 voll., Utet, Torino, 2007.
- Martellini Luigi, *Ritratto di Pasolini*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Montinaro Antonio, *Le lingue di Pier Paolo Pasolini*, In: «Sinestesie», XXV, 2023, pp. 43-56.
- Pasolini Pier Paolo, *Let. = Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1986.
- Pasolini Pier Paolo, *RR = Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano, 1998 [*Amado mio*: I, pp.197-248; *Ragazzi di vita*: I, pp. 523-813; *Una vita violenta*: I, pp. 823-1187; *Il sogno di una cosa*: pp. 5-113; *Alì dagli occhi azzurri*: II, pp. 329-889].
- Pasolini Pier Paolo, *SLA = Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano, 1998 [*Il Gergo a Roma*: pp. 695-698; *Passione e ideologia*: pp. 709-1239].
- Pasolini Pier Paolo, *Volgar Eloquio*, prefazione e cura di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1987.
- Perrone Beatrice, *Il romanesco "romanzesco" delle borgate*, In: «Magazine Lingua italiana», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani [pubblicazione nell'ambito dello speciale *Dalle ceneri di Pasolini*, a cura di Marcello Aprile e Annibale Gagliani, disponibile all'URL: <https://bit.ly/36n85Lb>].
- Pucci Piero, *Lingua e dialetto In: Pasolini e Gadda*, In: «Società» 2, marzo 1958, pp. 381-398.
- Puglisi Giovanni, *La gioventù in Pasolini: identità senza tempo*, In: Carlo Alberto Augieri (a cura di), *Le Identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Manni,

San Cesario di Lecce, 2005, pp. 139-145.

Rinaldi Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano, 1982.

Salinari Carlo, *I cinque dello Strega*, In: «II Contemporaneo» XXVIII, 1955, 28, p. 3.

Salinari Carlo, *La questione del realismo. Poeti e narratori del Novecento*, Firenze, Parenti, 1960.

Schwartz Barth David, *Pasolini Requiem*, Venezia, Marsilio, 1992.

Serianni Luca, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, In: «Contributi di filologia dell'Italia mediana», X, pp. 197-229.

Siciliano Enzo, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Mondadori, Milano, 2005 (1^a ed. Milano, 1978).

Trifone Pietro, *Storia linguistica di Roma*, Roma, Carocci, 2008.

Venturi Maria Teresa, «*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.

Bionota: Beatrice Perrone è dottoressa di ricerca in Linguistica Italiana (L-FIL-LET/12). Consegue il titolo presso l'Università del Salento e l'Università di Vienna, discutendo la tesi *La Corte del Capitano di Nardò (1491). Edizione del testo, glossario e studio linguistico*. È professoressa a contratto presso l'Università di Macerata, dove insegna "Lingua italiana e scrittura per i media", e assegnista di ricerca presso l'Università del Salento. Dal 2016 è redattrice per il *Lessico Etimologico Italiano*. È autrice di diversi articoli pubblicati su riviste scientifiche di settore e di divulgazione scientifica. Si è occupata di antichi testi italo-romanzi, lessico e lessicografia, italiano letterario e italiano della canzone.

Le parole della realtà pasoliniana

Annarita Miglietta

Abstract

This essay reflects on the relationship between reality and words in Pasolini's work, starting from a reflection by Tullio De Mauro who, speaking of the various idiomatic realities of Pasolini, emphasized how for the poet corsair they were «in senso biografico e proprio, altrettante [...] «forme di vita»» (De Mauro 1978, p. 250). We will look at the words of the dialect, strongly iconic, "natural metaphors": they establish a connection between sounds and representations so that man declines the surrounding reality and, at the same time, distances himself from it. The words of the dialect, strongly evocative, are, for Pasolini, the means to investigate reality, but also to shape and transfigure it. The word of the Italian, on the other hand, that of the essayist, the journalist describes reality and adheres to it. A glance is also directed at the recited word, that of the *Teatro di Parola* adhering to social reality it represents.

Keywords: reality, words, dialects, theatre, poetry.

1. Introduzione

La realtà e le parole di Pasolini possono essere definite attraverso una riflessione di Tullio De Mauro che, parlando delle diverse realtà idiomatiche pasoliniane, sottolineava come per il poeta corsaro fossero «in senso biografico e proprio, altrettante [...] «forme di vita»» (De Mauro 1978, p. 250). Il linguista attingeva il sintagma «forme di vita» dal filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein, dalla sua teoria dei «giochi linguistici» secondo cui parlare è un'attività che fa parte di una pluralità di pratiche linguistiche. Le parole prendono significato dal contesto in cui vengono usate e i loro significati, pertanto, prendono vita da presupposti pratici e non teorici. E la realtà non è naturale, ma «una stratificazione di linguaggi accumulatisi nel tempo» (Tricomi 2003, p. 438).

Pasolini, si sa, era uno spirito eclettico, aveva sintetizzato in sé diverse anime, quelle del filologo, dello storico e del poeta antologista della produzione in versi in dialetto e nella sua continua ed inesauribile ricerca teorico-pratica nei più disparati campi, compresi quelli del cinema, della fotografia, del teatro, aveva sperimentato i più diversi linguaggi espressivi e codici verbali. Proprio per questo, invisibile ai più, è spesso stato vittima di ostinati pregiudizi ed è stato poco apprezzato per le sue produzioni considerate frammentarie, poco sistematiche, disordinate e, talvolta,

caotiche, contraddittorie, errate¹ ed avventate, come Eco aveva trovato, per esempio, le sue intuizioni sulla semiotica del cinema del 1967,² nello specifico sul legame tra segno e referente.

2. Le parole del dialetto

Ma puntiamo l'attenzione sulle questioni specificamente linguistiche. Partiamo dall'uso del dialetto, di quell'idioma che pur non risultando nel repertorio linguistico del poeta, questi ne diventò il suo "simbolo" in un'Italia che contava a quell'epoca circa l'80% di dialettofoni. De Mauro ricorda che Pasolini era uno scrittore biograficamente senza dialetto: «la madre era friulana [...] il padre romagnolo: questa alterità dialettale già rende difficile che in casa ci sia un pacifico e tranquillo dialetto parlato dal nucleo familiare» (De Mauro 1987, p. 155).

Gianfranco Contini nel suo articolo sul «Corriere del Ticino» (24 aprile 1943), nel recensire il «librettino di neppur cinquanta pagine» di *Poesie a Casarsa* scriveva che il poeta friulano aveva introdotto uno scandalo «negli annali della letteratura dialettale» aggiungendo «posto sempre che questa categoria abbia ragion d'essere», ravvisando e definendo "narcisistico" il violento soggettivismo del casarsese.

Nella *Letteratura italiana* Gianfranco Contini, sempre a proposito della produzione in dialetto friulano di Pasolini, aveva scritto che «La poesia dialettale di Pasolini non ha nulla in comune con quella più o meno del verismo regionale ottocentesco (di qui la sua polemica con i seguaci della tradizione provinciale): la sua cultura è nettamente simbolistica, ed egli può tradurre in friulano da Rimbaud o da T.S. Elliot o far tradurre da Juna Ramón Jiménez, ed esperire squisite variazioni in vernacoli di singole località, sempre sullo sfondo di un dialetto non identico al friulano "ufficiale"» (Contini 1974, p. 1025). Quella lingua fortemente espressiva, intraducibile, contrariamente a quanto avviene per le altre lingue, non esente da elementi «linguistici descrittivi e cromatici». Lo stesso Pasolini, osservava ancora Contini (1943), nella chiusa della raccolta di *Poesie a Casarsa* «attira l'attenzione su vocaboli che in senso larghissimo diremmo onomatopeici – una sorta di nomenclatura dell'azione o del modo di essere: quali sono i conclamati tesori di ogni dialetto» (Contini 1943, p. 101.).

Il friulano, dunque, quello centro orientale di Casarsa, *alla destra del Tagliamento*, cioè il dialetto "non ufficiale", ossia non quello colto sulla bocca dei parlanti degli anni Settanta del '900, ma quello inventato, oggetto

¹ Cfr. De Mauro 1987: 163-65.

² Cfr. Eco, 1968, *La struttura assente*, pp. 149-160.

di “sperimentalismo” così come il romanesco dei “suoi giovani teppisti” dei suoi due romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), nonché delle sceneggiature di film quali *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Ma lo sapeva bene anche l’autore che in *Nota a Poesie a Casarsa* scriveva:

L’idioma friulano di queste poesie non è quello genuino, ma quello dolcemente intriso di veneto che si parla nella sponda destra del Tagliamento; inoltre non poche sono le violenze che gli ho usato per costringerlo a un metro e a una dizione poetica.³

Insomma, potremmo definire il suo il codice del “mondo felice delle lucciole” (De Mauro 1987, p.144), risultato di un gioco linguistico che affascinava il poeta-scrittore che, sotto la spinta omologante dell’italiano, vedeva deperire il dialetto, dal quale era affascinato per la sua espressività, la sua *rozzezza onomatopeica*, a differenza della lingua italiana piatta, unificata, omogenea. In occasione della fondazione dell’*Academiuta de lenga friulana* nell’articolo *Stroligut*, pubblicato nel 1944,⁴ aveva scritto:

il dialetto è la più umile e comune maniera di esprimersi, è solo parlato, a nessuno viene mai in mente di scriverlo. [...] Se a qualcuno viene quella idea, ed è buono a realizzarle, e altri che parlano quello stesso dialetto, lo seguono e lo imitano, e così, un po’ alla volta, si ammucchia una buona quantità di materiale scritto, allora quel dialetto diventa una ‘lingua’. La lingua sarebbe così un dialetto scritto e adoperato per esprimere i sentimenti più alti e segreti del cuore.

Le parole del dialetto sono per il poeta corsaro fortemente iconiche, “metafore naturali”: esse, stabilendo una connessione tra suoni e rappresentazioni fanno sì che l’uomo declini la realtà circostante e, allo stesso tempo, se ne distanzi. Le parole sono il mezzo per investigare la realtà, ma anche per plasmarla. Lo dice bene a proposito di “rosada”, la parola sentita pronunciare da Livio nell’estate del 1941, mentre il poeta – racconta – era «sul poggio esterno di legno della casa di mia madre». Livio era

Un ragazzo alto e d’ossa grosse...Proprio un contadino di quelle parti...Ma gentile e timido come lo sono certi figli di famiglie ricche, pieno di delicatezza. Poiché i contadini, si sa, lo dice Lenin, sono dei piccolo-borghesi. Tuttavia Livio parlava certo di cose semplici e innocenti. La parola “rosada” pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della

³ Pasolini 1942, p. 43.

⁴ Oggi il testo si trova in Siti/De Laude, 1999, p. 64-65.

sua vivacità orale. Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, non era mai stata scritta.⁵

Recupero, dunque di una parola del dialetto, che, secondo Santato (2012) «non realizza un ritorno al dialetto come locutio primaria, quale il friulano non fu mai per Pasolini, ma una recherche: è un ponte gettato verso un altro tempo, sopra un vuoto esistenziale» (Santato 2012, p. 44). La ricerca della parola, la creatività alberga nel cuore, negli affetti, nei sentimenti: è la parola materna, propria della genitrice, che il dotto fruga «nelle favelle viventi [ma anche di quelle della tradizione trecentesca], come i geologi frugano negli strati della corteccia vivente»⁶ per mettere in luce le stratificazioni storiche-sociali, culturali in genere, in esse sedimentate. Uno studio anche ben ponderato per «il bisogno dell'imitazione, del ritrovare radici; e il bisogno di giocare con elementi linguistici altri, il calcolo, da letterato già consumato, già attento a quel che si svolge intorno a lui nel mondo della critica e della società letteraria, il calcolo anche (ma non solo) nel senso più banale del termine» (De Mauro 1987, p. 157).

Quella di Pasolini potremmo definirla poesia in dialetto e non dialettale, ossia non produzione di folklore in versi, parafrasando così le parole usate da Pietro Pancrazi e mutuando quella distinzione che il critico letterario aveva proposto in una recensione della poesia di Virgilio Giotti, pubblicata sul «Corriere della Sera», nel dicembre 1937. Il Casarsese riconosce al friulano lo statuto non di «lingua ancillare, ma [di] lingua allo stesso livello, ormai, dell'italiano, una evasione verso una lingua reale, viva (polemica rispetto alla fossilizzazione letteraria dell'italiano), e insieme assoluta, quasi inventata».⁷ Una lingua che non vuole essere arcaica, ossia un cristallizzato pezzo da museo da esibire come faceva certa produzione letteraria dialettale.

La parola in dialetto, fortemente evocativa, crea un mondo, una realtà che è trasfigurata dal poeta. Si pensi a *Gli adorati toponimi* (in *I Parlanti. Appendice a Ragazzi di vita*). Valga per tutti l'esempio di «Fuessis, luogo tortuoso e ricco di fossi» che «fa dell'oggetto un nome equivalente, una nuova materia»: la parola che designa il luogo personifica il luogo stesso nella sua specificità, «operando miracolosamente il nesso dell'analogia» (Pasolini 1988, p. 310).

⁵ Pasolini, 1965, oggi in Pasolini, 1972, p. 62.

⁶ Pirona/Carletti/Corgnali 1967, p. VII.

⁷ Pasolini, *La lingua della poesia* (1956), in *Passione e ideologia*, (1960) pp. 280-281. A proposito di parole inventate, ricordiamo la segnalazione di De Mauro (1987: 159) per *rustic*, termine che ricorre nella poesia pasoliniana, ma non è registrata in Pirona.: «*Rustic* è stato registrato dal Pirona solo nell'edizione, con giunte e correzioni, del 1967: probabilmente in omaggio a questo *rustic* pasoliniano».

Ma non è sempre così. Altra cosa è la parola dialettale romanesca, usata per rappresentare l'estrema periferia della capitale, per caratterizzare, quasi in maniera esasperata nell' «esattezza nella trascrizione dei dialoghi»,⁸ diatopicamente, ma non sociolinguisticamente, i suoi 'pischelli' come ha sottolineato Luca Serianni⁹ (1996) e per mera esigenza stilistica, così come lo stesso Pasolini aveva dichiarato durante la IV udienza del Processo a *Ragazzi di vita*:¹⁰

Io non ho inteso fare un romanzo nel senso classico della parola, ho voluto soltanto scrivere un libro. Il libro è una testimonianza della vita da me vissuta per due anni in un rione a Roma. Ho voluto fare un documentario. La parlata in dialetto romanesco riportata nel romanzo è stata un'esigenza stilistica (Pasolini, 4 luglio 1956)

3. La parola italiana

Altra cosa ancora è la parola italiana, quella del giornalista, del critico-saggista che nasce per descrivere la realtà. C'è un processo inverso nell'uso della parola nella molteplice realtà: quella contadina è personale, valorizzata dal mondo contadino che è «la certezza di una continuità con le origini del mondo umano»;¹¹ è segno della «meravigliosa vitalità linguistica dei parlanti» che ogni sera facevano nascere «una nuova battuta, una spiritosaggine, una parola impreveduta» (Pasolini 2010, p. 228). Quella dialettale della narrazione è «mimesis linguistica, testimonianza, denuncia», è la realtà stessa, che viene valorizzata proprio attraverso la scelta dell'idioma che la rappresenta, non senza, anche in questo caso, alterazioni, così come si legge in *Appendice a Ragazzi di vita*.¹²

Spesso a volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Torpignattara, della Borgata Alessandrina, di Torre Maura o di Pietralata, mentre su un foglio di carta annoto modi idiomatici, punte espressive o vivaci, lessici gergali presi di prima mano dalle bocche dei "parlanti" fatti parlare apposta. Questo, naturalmente accade in occasioni specifiche. Per esempio a un certo punto uno dei miei personaggi ruba una valigia e qualche borsa: c'è un termine gergale per indicare valigia e borsa' Come no! Valigia si dice

⁸ Levato 2002, p. 40.

⁹Cfr. anche Jacqmain (1970) e Bruschi (1981) sul romanesco pasoliniano.

¹⁰ Si ricorda che il 21 luglio del 1955 la presidenza del Consiglio dei Ministri aveva rilevato in *Ragazzi di vita* un «carattere pornografico» e lo aveva comunicato all'Ufficio stampa della Procura della Repubblica di Milano. Da lì fu avviato il processo che si concluse con l'assoluzione del casarsese e il dissequestro del libro.

¹¹ Pasolini 2009, p. 59.

¹² Pasolini 1979, p. 211.

“cricca”, borsa “campana”: la refurtiva in genere, oltre che “morto”, si dice “riboncia”, ecc. [...]. Non sempre questo materiale strumentale a livello bassissimo e particolarissimo lo trascrivo direttamente: lo faccio solo nei casi in cui in me mi si presenta difficoltà o una necessità stilistica a tavolino, mentre scrivo tutto solo. Allora lascio in bianco la parte che necessita di espressività e faccio la mia ricerca di solito breve e fruttuosa.

In opposizione c'è la parola sociale, quella della realtà storico-sociale, quella «realtà [...] che è il grado di partecipazione alla vita che ci pullula intorno, e il senso è la capacità di partecipazione, a questa realtà dinamica, in movimento» (De Mauro 1987: 166).

L'una, la parola dialettale, nasce dal poeta, l'altra dal contesto caratterizzato da «una specie di nevrosi afasica», tinggiata da espressioni simili a quelle dei libri stampati, fino ad arrivare «addirittura alla vera e propria afasia nel senso clinico della parola, si è incapaci d'inventare metafore e movimenti linguistici reali, quasi si mugola, o ci si danno spintoni, o si sghignazza senza saper dire altro» (Pasolini 2010, p. 228).

Così, la parola del poeta costruisce la realtà perduta contestualmente alla scomparsa (allo “stingimento” avrebbe detto Pasolini) dei dialetti¹³ e diventa ricerca dell'”espressione pura”. Può essere autentica, vera ma anche reale ed inattuale come quella di *Lingua e dialettu* del poeta siciliano Ignazio Buttitta, perché il popolo «in una vampa guttusiana, affolla di pugni chiusi e vessilli le sue poesie. [Quel popolo] appartenente cioè a quel mondo in cui si parlava il dialetto, e ora non lo si parla che con vergogna, dove si voleva la rivoluzione, e ora la si è dimenticata, dove vigeva comunque una grazia (e una violenza) da cui ora si abiura» (Pasolini 2010, p. 183).

La parola del saggista, invece, come osserva Segre (2004, p. 72) – gridata, carica di verve polemica con un «“crescentemente materico” (rappresentante e insieme parodizzante il magma neocapitalistico)», - nel descrivere il mondo circostante, lo distrugge. La parola diretta dell'ultimo Pasolini è preferita ad ogni tipo di gabbia stilistica (Carla Benedetti 1998). Come osserva Tricomi nel ricordare la rottura degli schemi e l'exasperato manierismo, «la parola poi è diretta solo nella misura in cui si dimostra paradossale o apocalittica, il che vuol dire comunque ingiudicabile: non dice il vero, lo abolisce» (Tricomi 2003, p. 441). Si prendano ad esempio le numerose occorrenze di forme in *-ismo* che, indicando caratteri individuali, sociali, si caricano di pregnante semantica negativa, dispregiativa, degenerativa: *irrazionalismo, individualismo, prospettivismo, dirigismo,*

¹³ Pasolini scriveva: «Fra le altre tragedie che abbiamo vissuto (e io proprio personalmente, sensualmente) in questi ultimi anni, c'è stata anche la tragedia della perdita del dialetto, come uno dei momenti più dolorosi della perdita della realtà (che in Italia è sempre stata particolare, eccentrica, concreta: mai centralistica; mai «del potere»)» (Pasolini 2010, p. 180).

verbalismo. Forme che popolano i suoi scritti, registrando un ragguardevole indice di occorrenze, oltre alle tante nuove parole coniate, delle quali ci fornisce un'ampia e documentata casistica Paolo D'Achille nel suo saggio *L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano* (2017), testimonianza dell'intento del poeta corsaro di far aderire icasticamente i *nomina alle res*. Lo stesso Pasolini in *In che senso parlare di una sconfitta del PCI al «referendum»* (26 luglio 1974, p. 74) aveva scritto, opponendosi al «felice nominalismo dei sociologi», «io vivo nelle cose, e invento come posso il modo di nominarle».

I procedimenti dei quali si avvale l'onomaturgo sono quelli propri della ricca morfologia derivazionale e compositiva dell'italiano: da *borghesizzare*, *omologatore* a *mangia-realtà*, *paleocapitalistico*, *tecnofascismo* segnalati e studiati, tra l'altro, in molti scritti di altrettanti studiosi. Interessanti sono anche le operazioni semantiche che ricorrono nei testi: dalla risemantizzazione di *Palazzo* nel senso di 'centro di potere politico' a quella di *mutazione antropologica* 'mutazione culturale della classe borghese, non biologica', *genocidio culturale* all'aggiunta di un significato opposto all'accezione di *afasia*: «afasia non significa sempre non parlare affatto, ma mettiamo parlare male o troppo: o addirittura ininterrottamente. E perché? Perché, per esempio, l'afasia non è sempre capace di collegare la parola all'oggetto che essa significa, e non riesce a dirla: per dirla, ha bisogno di una perifrasi (per es., anziché dire «coltello» dice «quella cosa che taglia» (Pasolini 2016, p. 29). Una libertà linguistica, a volte anche nevrotica, che culminerà in uno dei suoi ultimi scritti *Transumanar e Organizzar* (1971) in cui il gioco linguistico si fa ardito, superando anche il virtuosismo esasperato, espressionistico degli scritti precedenti. Solo per fare alcuni esempi da *Scritti corsari*. A proposito di democristiani riuniti in consiglio in *I Nixon italiani*¹⁴ (18 febbraio 1975) Pasolini scrive: «sembravano dei ricoverati che da trent'anni abitassero un universo concentrazionario: c'era qualcosa di morto anche nella loro stessa autorità, il cui sentimento, comunque, spirava ancora dai loro corpi» (Pasolini 2010, p. 135). Le similitudini riferite ai campi di concentramento, ai morti, sono corroborate da quelle che si leggono qualche riga più avanti: «i giovani descritti da Moro erano fantasmi quali possono essere immaginati solo dal fondo di una fossa dei serpenti; il silenzio di Andreotti era intriso di un cereo sorriso di astuzia [...]». Le insistite immagini del mondo funereo, popolato da creature soprannaturali (fantasmi) e demoniache (i serpenti) sono condensate nell'aggettivo altrettanto spettrale "cereo" riferito al sorriso di Andreotti. Così come nell'*Articolo delle lucciole*¹⁵ (1 febbraio 1975) scrivendo dei

¹⁴ Sul «Corriere della Sera» l'articolo era apparso col titolo *Gli insostituibili Nixon italiani*.

¹⁵ Sul «Corriere della Sera» l'articolo era apparso col titolo *Il vuoto del potere in Italia*.

potenti democristiani: «il potere reale procede senza di loro: ed essi non hanno più nelle mani che quegli inutili apparati che, di essi, rendono reale nient'altro che il luttuoso doppiopetto» (Pasolini 2010, p. 134). L'aggettivo luttuoso con tutta la sua carica semantica diventa materia, l'unica vera realtà. Al susseguirsi di un'aggettivazione forte, negativa sono affidati tutto il sentire, l'ideologia di Pasolini che si muove in una realtà che disprezza e rifiuta. Si legge in *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo*¹⁶ (22 settembre 1974) a proposito del potere consumistico che «è completamente irreligioso; totalitario; violento; falsamente tollerante, anzi, più repressivo che mai; corruttore; degradante [...]» (Pasolini 2020, p. 80). E a proposito del borghese medio nel film *La ricotta* (1963): «è un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, razzista, schiavista, qualunque».

4. *La parola del teatro: il Teatro di Parola*

Altra parola è quella del *Teatro di Parola*, così come lo stesso Pasolini lo aveva teorizzato nel suo «Manifesto per un nuovo teatro» (1968), pubblicato su «Nuovi Argomenti».¹⁷ La lingua italiana, se ne era reso conto sin dalla messa in scena e dalla traduzione del *Miles Gloriosus*, *Il Vantone*, era troppo artificiale e così trovò la soluzione:

Beh, qualcosa di vagamente analogo al teatro di Plauto, di così sanguignamente plebeo (...) mi pareva di poterlo individuare forse soltanto nell'avanspettacolo (...) E a questo, è alla lingua dell'avanspettacolo che, dunque, pensavo – a sostituire il 'puro' parlato plautino. Ho cercato di mantenermi il più squisitamente possibile a quel livello. Anche il dialetto da me introdotto, integro o contaminato, ha quel sapore. Sa più di palcoscenico che di trivio. Anche la rima, da me inaspettatamente, credo, riassunta, vuole avere quel tono basso, pirotecnico.¹⁸

Il teatro dell'oralità, della parola recitata, in opposizione al teatro della chiacchiera (così come aveva definito Moravia quello di tradizione borghese), del birignao e della gestualità e dell'urlo delle neo-avanguardie non accetta la convenzionalità della lingua orale («emanata, per così dire, per editto»), dell'italiano che non esiste. Il teatro di Pasolini sarà sicuramente dialettale o della koinè dialettizzata ed eviterà «ogni purismo di pronuncia. L'italiano orale dei testi del *Teatro di Parola* deve essere omologato fino al

¹⁶ Sul «Corriere della Sera» l'articolo era apparso col titolo *I dilemmi di un Papa, oggi*.

¹⁷ In questa sede si fa riferimento al testo riprodotto su *I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, 1968.

¹⁸ De Laude/Siti 2001, p. 1110.

punto in cui resta reale: ossia fino al limite tra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino, senza mai superarlo» (Pasolini 1968, p. 54).

Continua:

un teatro attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo, che, sul piano orale, vuol dire compiacimento ed estetismo fonetico.¹⁹

Ed ancora:

Tutto ciò richiede la fondazione di una vera e propria scuola di rieducazione linguistica; che ponga le basi della recitazione del teatro di Parola: una recitazione il cui oggetto diretto non sia la lingua, ma il significato delle parole e il senso dell'opera.²⁰

Si teorizza e si professa la parola densa di significato, la parola-concetto così come può intendersi già dal punto n. 8 del suo *Manifesto*:

Venite ad assistere alle rappresentazioni del “teatro di parola” con l’idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro).²¹

E la realtà teatrale? È lo stesso insieme dei segni iconici – non simbolici, sottolinea Pasolini – propri della vita:

L’archetipo semiologico del teatro è dunque lo spettacolo che si svolge ogni giorno davanti ai nostri occhi e alla portata delle nostre orecchie, per strada, in casa, nei ritrovi pubblici, ecc. In tal senso la realtà sociale è una rappresentazione che non è priva del tutto della coscienza di esserlo, e ha dunque i suoi codici (regole di buona educazione, di comportamento, tecniche corporali, ecc.): in una parola essa non è priva del tutto della coscienza della propria ritualità.

Il rito archetipo del teatro è dunque un RITO NATURALE.²²

5. Conclusioni

Come osservava Alberto Asor Rosa nella *Prefazione a Passioni ed ideologie*: «a me pare che dopo Pasolini la situazione letteraria e poetica del dialetto non sia stata in Italia quella che era prima» (Asor Rosa 2009, p. XII). Le sue

¹⁹ Pasolini 1968, p. 55.

²⁰ Pasolini 1968, p. 55.

²¹ Pasolini 1968, p. 48.

²² Pasolini 1968, p. 59.

intuizioni lo portarono a teorizzare il ritorno ad un'età mitica attraverso la sperimentazione verbale, che doveva portare l'idioma materno alla naturale purezza, disincrostate da ogni sedimentazione antiquaria e da ogni spinta omologante borghese. La parola poetica attualizzata che sfugge ad ogni isolamento da teca museale e che sappia muoversi e duttilmente rivivere il tempo presente. Parole che non possono essere sicuramente quelle dei poeti dell'avanguardia d'Italia, perché livellate, «isocefale, isofone, frontali» che escludono «la metaforicità della lingua in favore della sua metonimicità: ma le figure metonimiche che ne nascono, di tipo sintagmatico, abbracciano brani di «senso», o di realtà, allo stesso modo in cui li abbracciano delle volute insignificanti di gesso. Sono infatti figure metonimiche nate semplicemente dalla perdita, voluta, della metaforicità: sicché si presentano in conclusione senza ombre, senza ambiguità e senza dramma, come dei formulari impersonali o dei testi accademici» (Pasolini 1972, p. 136). Parola piatta, grigia, omologata, «stupidamente abitudinaria e impoetica» contro la quale Pasolini si scaglia con *verve* e forte espressività. La parola diretta, asciutta, contraltare di quella edulcorata/-nte, eufemistica, propria «del linguaggio comunista ufficiale, in cui, come notava Fortini, si dice, per esempio *crimini* e non *delitti*» (Pasolini 2016, p. 293). L'esigenza è quella di aderire alla realtà, di essere «specchio [...] nitido e rivelatore» in nome «della libertà di opinione e di espressione», in contrapposizione - come sottolineò a Massimo Conti che lo intervistò per «Panorama» - al verbalismo dei giovani che ha come peculiarità

un'assoluta scorrevolezza d'eloquio, una assoluta capacità di appianare qualsiasi difficoltà di pensiero. Qualsiasi concetto, anche il più complicato, si trasforma immediatamente, nei loro interventi, orali o scritti, in parole che lo semplificano, l'agevolano, lo rendono parlabile. Il lessico è tutto preso dalla sociologia. [...] L'altra caratteristica del verbalismo è la stereotipia. Tutti i giovani usano le stesse frasi, come se dicessero a memoria un testo. [...] Il verbalismo non è che l'altra faccia del silenzio. Esso infatti scarica sulle parole il valore che dovrebbero avere le idee o i fatti o la ragione: in tal senso è l'equivalente del silenzio dei capelli [lunghi]. Nominalismo e dogmatismo si danno la mano.²³

Ma i tempi sono cambiati, il linguaggio è espressione dei contenuti del suo tempo. Con delusione verso il consumismo, l'edonismo borghese rievoca la realtà del passato:

Quando i contadini erano soli nei campi e alzavano la frasca di ulivo per scongiurare il temporale, rappresentavano una forma autentica, reale, della

²³ L'intervista di Massimo Conti (28 marzo 1973) fu pubblicata su «Panorama», col titolo *Il futuro è già finito*. Ora è in Molteni (2013), p. 284.

vita umana. Era cultura, anche se sotto forma di un'oscura, rustica, religiosità
(*ibidem*).

Riferimenti bibliografici

- Asor Rosa Alberto, *Prefazione*. In: *Pier Paolo Pasolini. Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 2009, pp. VI-XVIII.
- Benedetti Carla, *Pasolini contro Calvino*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1998.
- Bruschi Renzo, *Introduzione al romanesco di Pier Paolo Pasolini*. In: «Contributi di Filologia umbra», 1981, I, n. 5, pp. 316-71.
- Conti Massimo, *Il futuro è già finito*. In: «Panorama», intervista a Pasolini, 18 marzo 1973, oggi *Nell'immensità della maggioranza silenziosa*. In: *Povera Italia. Interviste e interventi*, a cura di Molteni Angela 1949-1975, Kaos Edizioni, Milano, 2013, pp. 279-289.
- Contini Gianfranco, *Al limite della poesia dialettale*. In: «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943, pp. 99-101.
- Contini Gianfranco, *La letteratura italiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano, 1974.
- D'Achille Paolo, *L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano*. In: «L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo». *Leggere Pasolini quarant'anni dopo*, a cura di Francesca Tomassini, Monica Venturini, Roma Tre Press, Roma, 2017, pp. 53-71.
- De Laude Silvia, Siti Walter, *Teatro. Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano, 2001.
- De Mauro Tullio, *L'Italia delle Italie*, Editori Riuniti, Roma, 1987.
- Eco Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968, pp. 149-160.
- Jacqmain Monique, *Appunti sui glossari pasoliniani*. In: «Linguistica Antverpiensia», 1970, n. 4, pp. 105-159.
- Levato Vincenzina, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia: 1955-1965*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2002.
- Pasolini Pier Paolo, *Caos*, Garzanti, Milano, 2016.
- Pasolini Pier Paolo, *Dal Laboratorio, Appunti en poète per una linguistica marxista (1965)*. In: *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 54-81.
- Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, 1972, Garzanti, Milano.
- Pasolini Pier Paolo, *Il futuro è già finito*. In: «Panorama», intervista di Massimo Conti, 8 marzo 1973, p. 83.
- Pasolini Pier Paolo, *Il metodo di lavoro*. In: *Appendice a Ragazzi di vita*, Einaudi, 1988, Garzanti, Torino, 301-308, già in «Città aperta», 7-8, aprile-maggio 1958.
- Pasolini Pier Paolo, *Lettere luterane*, Garzanti, Milano, 2009.
- Pasolini Pier Paolo, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960.
- Pasolini Pier Paolo, *Per un nuovo teatro "Orgia"*. In: *I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, Edizioni del Teatro Stabile di Torino, Torino 1968, n. 13, pp. 43-72.
- Pasolini Pier Paolo, *Poesie a Casarsa*, Libreria Antiquaria, Bologna, 1942.
- Pasolini Pier Paolo, *Transumanar e Organizzar*, Garzanti, Milano, 1971.
- Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2010.
- Pirone Giulio Andrea, Carletti Ercole, Corgnali Giovanni Battista, *Il Nuovo Pirone*, Società Filologica Friulana, Udine, 1967: VII.

Santato Guido, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica: ricostruzione critica*, Carocci, Roma, 2012.

Serianni Luca, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*. In: «Contributi di filologia dell'Italia mediana», X, 1996, pp. 197-229.

Siti Walter, De Laude Silvia, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano, 1999.

Tricomi Antonio, *Pier Paolo Pasolini*. In: «Belfagor», Olschki, Firenze, 2003, vol. 58, n. 4, pp. 427-461.

Bionota: Annarita Miglietta teaches Italian Linguistics at the University of Salento. Her interests are: a) studies of phenomena related to the variety of contemporary Italian; b) problems inherent in the teaching of the Italian language (also to foreigners such as L2) at school and university, with particular regard to the use of new technologies; c) analysis of legal documents and their readability. She is the author of numerous essays, published in prestigious Italian and foreign scientific journals, and several monographs.

II. I LIBRI DEGLI ALTRI

Vanni Scheiwiller tra Pasolini e Pound

Carlo Pulsoni

Abstract

The article aims to analyze the role played by the Milanese publisher Vanni Scheiwiller, whose death marks the twenty-fifth anniversary this year, in Pasolini's appreciation of Pound.

Keywords: Pasolini, Pound, Scheiwiller, poetry, interview.

Ricordando Laura Novati

È giovedì 26 ottobre 1967, quando a Venezia, in Calle Querini Dorsoduro 252, Pasolini intervista Ezra Pound per la rubrica "Incontri", curata da Vanni Ronsisvalle.¹ Durante la conversazione Pasolini legge nella traduzione italiana di Rizzardi la poesia che Pound aveva indirizzato a Walt Whitman, facendola seguire da una sorta di contraffazione della stessa, in cui è lo stesso Pasolini che propone un patto al poeta americano:

Stringo un patto con te, Walt Whitman -
Ti detesto ormai da troppo tempo.
Vengo a te come un fanciullo cresciuto
che ha avuto un padre dalla testa dura.
Sono abbastanza grande ora per fare amicizia.

¹ In una recente intervista Vanni Ronsisvalle ha dichiarato che questo incontro veneziano non ebbe in realtà luogo, essendo frutto di un montaggio: «girammo Pasolini che rivolge a Pound le sue domande, una dopo l'altra. Domande concordate con Olga; e i 'piani di ascolto' di Pound. Finito. Pierpaolo si congeda, l'accompagno al treno per Roma. Torno a casa di Ezra dove sul pavimento con il gesso erano segnati gli angoli di ripresa, al montaggio tutto sarebbe diventato possibile. Pound lesse sul gobbo (...) le risposte dettate da lui ad Olga, l'amante. Fu PPP ad accettare l'idea di disegnare il volto di Pound mentre lì giravamo; sapevo di questa sua versatilità nascosta e in pratica gli misi in mano i carboncini» (A.G. Cerra, *La regia e un poco d'altro, intervista a Vanni Ronsisvalle*, in «Naxos. Rivista di storia, arti, narrazioni» II, 2022, pp. 13-18, p. 15). A partire da questa intervista a Pound, si dipana il volume di S. Mark, *Pound and Pasolini. Poetics of Crisis*, Cham, palgrave macmillan, 2023. Si veda anche G. La Rosa, "Ciò che sai amare non ti sarà strappato". *Pasolini e Pound poeti testamentari*, in "Io lotto contro tutti". *Pier Paolo Pasolini: la vita, la poesia, l'impegno e gli amici*, a cura di M. Locantore, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 177-188.

Fosti tu ad abbattere la nostra foresta.
Ora è tempo di intagliare il legno.
Abbiamo un solo stelo e una sola radice –
Che i rapporti siano ristabiliti tra noi.

Stringo un patto con te, Ezra Pound -
Ti detesto ormai da troppo tempo.
Vengo a te come un fanciullo cresciuto
che ha avuto un padre dalla testa dura.
Sono abbastanza grande ora per fare amicizia.
Fosti tu ad intagliare il legno.
Ora è tempo di abbattere la nostra foresta.
Abbiamo un solo stelo e una sola radice –
Che i rapporti siano ristabiliti tra noi.

Non si tratta di una scelta casuale, dal momento che in precedenza Pasolini non aveva mai manifestato simpatia nei confronti di Pound, come scrive, ad esempio, Enzo Siciliano ricordando il loro primo incontro:

Quando lo conobbi, ed era il 1956, avevo appena scritto un articolo su *Le ceneri di Gramsci*, il singolo poemetto stampato nella serie di “Nuovi Argomenti” di Alberto Carocci e Moravia. Lo incontrai nella sua casa romana di via Donna Olimpia. Mi chiese cosa leggessi, e gli parlai di Ezra Pound. Avevo letto e riletto i *Pisan Cantos*. Mi accanivo a tradurre qualche stralcio da *Rock-Drill 85-95 de los cantares*. Ebbe una reazione furiosa: Pound razzista, fascista eccetera». «Quel primo incontro fra noi – continua Siciliano – andò male. Quanto a me, militavo a sinistra: ma perché avrei dovuto negare che Pound fosse un grande poeta? In lui leggevo la tragedia della storia e dell’umanesimo vissuta dentro la barbarie della guerra dei nazisti e dei fascisti, Pound era il barbaro penitente, messo tangibilmente a nudo nella gabbia di Pisa, un Whitman redivivo che ha perso e lasciato sfumare in nero la panica bellezza del vivere.²

Meno note se non del tutto inedite sono una serie di vicende che legano Pasolini, Pound e l’editore Vanni Scheiwiller (da qui in avanti Vanni).³ A partire dalla primavera del 1955, Solmi e Valeri iniziano a progettare una

² E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 469-470.

³ Cfr. *Vanni Scheiwiller editore europeo*, a cura di C. Pulsoni, Perugia, Volumnia, 2011; Laura Novati, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-99*, Milano, Unicopli, 2013; *Vanni Scheiwiller e l’arte da Wildt a Melotti*, a cura di G. Appella – L. Novati, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2019; G. Appella, *Vanni Scheiwiller e il libro d’artista*, in *Maestri, amici. Arte e artisti del Novecento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2023, pp. 388-392.

petizione italiana per liberare Pound dal manicomio criminale nel quale era rinchiuso, coinvolgendo il giovanissimo Vanni che, seguendo le orme del padre Giovanni,⁴ aveva cominciato a pubblicare il poeta americano.⁵ Tra i primi frutti di questi sforzi vi è il settimo fascicolo della rivista «Stagione» (settembre 1955), la cui *Notizia* finale è affidata proprio alla penna di Vanni:

Questo numero di “Stagione” è dedicato al poeta americano Ezra Pound in occasione dei suoi settant’anni, compiuti il 30 ottobre. Ci si propone con queste poche pagine di traduzioni giudizi e ricordi, di far conoscere meglio la figura dell’uomo e del poeta: invito a una lettura (o rilettura) del poeta e una più simpatica valutazione dell’uomo attraverso il commosso e affettuoso ricordo di qualche amico poeta – al di sopra di qualsiasi speculazione politica (neofascisti irresponsabili e fascisti alla rovescia). Quanto alle sue teorie di politica economica, ognuno la pensi come vuole – onestamente e soprattutto senza ignorare i suoi scritti (cfr. *Lavoro ed Usura, Confucio, etc.*) – rispettando le idee di un poeta. È troppo facile condannare E. P. per sentito dire, per tradizione orale, per ignoranza insomma. Un guaio del nostro paese è che tutti scrivono (e pubblicano) MA NON LEGGONO; è una vecchia osservazione di G.B. Angioletti. (Non si spiegano altrimenti le parole cattive e gratuite di un giornalista del bel mondo, su di un noto rotocalco). E. P. è un amico dell’Italia – nella buona e nella cattiva fortuna – non tocca certo a noi italiani giudicarlo. È di pessimo gusto attaccare un morto civile, speculando sui poveri morti ... A questo omaggio italiano di poeti e critici unisco idealmente l’ammirevole Giovanni Papini: *Domandiamo la grazia per un poeta* (“Corriere della Sera”. Milano 30-10-55). Non è stato possibile ristampare la “scheggia” che mi ha mandato, perché appena ripubblicata su “La Fiera Letteraria”. Insieme i nomi di amici poeti, che mi hanno detto la loro solidarietà umana verso la dolorosa situazione di E. P.: Barile, de Libero, Gatto, Penna e altri. E sopra tutti Sergio Solmi, che insieme a Diego Valeri si è occupato di un Appello di scrittori italiani per la liberazione di Pound, e Riccardo Bacchelli, che mi è stato generoso di consigli e suggerimenti.

⁴ Si ricordino le bellissime parole scritte da Pound su Giovanni nel 1937, riproposte da Vanni a mo’ di premessa nel volumetto *Edizioni di Giovanni e Vanni Scheiwiller 1925-1978* «Scheiwiller collaborò al movimento della Nuova Economia senza saperlo e col suo coraggio si oppose alla cupidità mondana. Decise di pubblicare letteratura, prima che il pubblico domandasse la letteratura di domani, o una letteratura che s’indirizzava a pochi lettori d’un gusto e d’una intelligenza superiori. Egli concepì un sistema, che recava una perdita piccola, ma assoluta all’editore (...). Lo Stato ha credito, non ha bisogno di chiederlo ai privati. Le tasse sono una superstizione. Viva Scheiwiller, che ha condotto a modo suo la battaglia contro la cupidità superstiziosa dell’Ottocento» (*Edizioni di Giovanni e Vanni Scheiwiller 1925-1978*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1978, pp. 5-6).

⁵ Ho ricostruito le vicende della Petizione in *Liberate il poeta Pound*, in *Ezra Pound. La libertà dell’intelligenza. Un intellettuale tra intellettuali*, Milano, Edizioni Ares, 2023, pp. 107-174 e 230-260.

Anche Pasolini era stato invitato a collaborare dal direttore della rivista Mario Costanzo, ma preferì declinare l'invito, come si evince dalla lettera del 25 settembre 1955: «Comunque il dispiacere stavolta sarebbe minore: non amo Pound, e quanto a Solmi, l'amo molto, ma non lo conosco di persona, non ho avuto con lui rapporti "particolari"... Spero, ad ogni modo, prima o dopo, di poter collaborare a "Stagione", che mi è molto simpatica». ⁶ Non casuale si rivela, a mio avviso, la menzione di Solmi, in quanto richiama esplicitamente il ruolo di promotore di un "Appello di scrittori italiani per la liberazione di Pound", attribuitogli nella *Notizia*.

Non escludo che il tentativo di coinvolgere Pasolini abbia avuto come protagonista proprio Vanni, il quale fin dall'anno precedente aveva iniziato una corrispondenza con lo scrittore "sotto il segno di Pound", ⁷ come se volesse caratterizzarsi agli occhi del destinatario nella duplice veste di

⁶ Sul rapporto Pasolini – Costanzo, cfr. R. Paternostro, *Scelte poetiche e ragioni critiche. Pasolini-Costanzo, una polemica letteraria degli anni Cinquanta*, in "Lotto contro tutti", pp. 189-198.

⁷ Ho potuto leggere gli originali delle lettere di Vanni al Gabinetto Vieusseux di Firenze, e alcune copie delle stesse nell'Università degli Studi di Milano, Apice (da qui in avanti solo Apice), Archivio Scheiwiller (in corso di riordino), Subfondo Vanni Scheiwiller, fasc. "Carteggio Vanni Pasolini Pier Paolo". A prescindere dalle menzioni di Pound, le lettere di Scheiwiller si protraggono fino al 1972, rivelandosi molto significative riguardo ad alcune segnalazioni letterarie. A esempio nella lettera del 16 settembre 1959, scrive d'aver raccomandato all'editore «americano James Laughlin (...) il suo romanzo *Una vita violenta*. Spero che si faccia vivo con lei o le scriverà da N.Y. (ha pubblicato degli italiani, Svevo, Vittorini, Pratolini, ecc.)»; nella missiva del 30 aprile 1969 Scheiwiller segnala l'ultima fatica di Fulvio Tomizza: «Caro Pasolini, editore poco per bene (non voto) e inesistente (piccolo come sono, sono tabù per me i grossi premi), mi prendo il lusso di segnalarti *un libro non mio*: l'ultimo romanzo di Fulvio Tomizza, *L'albero dei sogni*. Anni 34, 5 romanzi tutti eccellenti, mi sembra un bel libro, compatto, un po' lento forse ma con pagine di autentica poesia (il "Diario onirico" alla fine). Si salverà dalle vecchie zie della critica italiana? Io non posso fare altro che segnalarglielo agli amici e a chi stimo» (Fondo Pier Paolo Pasolini, in Archivio Contemporaneo del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze; questa missiva fa seguito a quanto aveva scritto ad Alfredo Schiaffini, cfr. S. De Laude, «S. Alfredo, protettore di Sbarbaro e Marin». *Prima ricognizione del carteggio Scheiwiller-Schiaffini (1960-1969)*, in «Resine. Quaderni liguri di cultura», XXXII, 2013, pp. 42-62, p. 60). Il suggerimento è accolto da Pasolini che ne parlerà nell'articolo *È tutto all'aperto* del 19 luglio 1969: «Tuttavia vorrei consigliare al lettore il libro di Fulvio Tomizza, che mi pare abbia quest'anno concorso al premio [N.d.R. Strega]. È un libro di grande valore letterario, veramente "scritto", come ormai capita di rado. Anche lì c'è un "paesaggio", il paesaggio istriano; ma poiché tale paesaggio è terra di nessuno, né italiano né slavo, ecco che esso perde la sua tranquillità provinciale, e si drammatizza. Non è un unico e assoluto, ma uno dei tanti e ambiguo. E poi c'è poca ironia e poco umorismo nel rapporto con esso. Tutto è preso molto sul serio. Da qui la tensione mitica della sua straordinaria scrittura letteraria» (cito da P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Arnoldo Mondadori, 1999, pp. 1230-1231). Non posso escludere che questo consiglio di lettura provenga a sua volta da Marin, amico di Tomizza a partire dai primi anni Sessanta, quando il poeta di Grado recensisce *Materada*, il romanzo d'esordio dello scrittore (D. Podavini, *Enciclopedia di una vita privata. Narrazioni, scritture, epistolari dai diari di Biagio Marin*, in «Archeografo triestino», s. IV, LXXVII, 2017, pp. 1-224, pp. 149-164).

ammiratore ed editore del poeta americano. La prima lettera risale al 5 dicembre 1954 e fu spedita all'Academiuta di Lenga Furlana di Casarsa, da dove fu reindirizzata a Pasolini, ormai residente a Roma. Vanni richiedeva i seguenti quattro libri: *Diarii*. 1945; *I pianti*. 1946; *Dov'è la mia patria*. 1949; *Tal còur di un frut*. 1953, introvabili «nelle librerie (a me interessano, nonostante la ristampa sansoniana: “La meglio gioventù”. 1954, Firenze) e non so se ancora in commercio», proponendosi di acquistarli «o se non fossero in vendita» di scambiarli con «qualche mia pubblicazione d'arte o di letteratura»⁸.

Pasolini invia questi libri a stretto giro di posta, dal momento che Vanni lo ringrazia nella missiva del 13 dicembre. Questa lettera si rivela particolarmente significativa: da un lato perché Vanni entra nel merito della peculiarità delle sue edizioni: «Volentieri le invierò d'ora in poi libretti da recensire – se di suo gradimento: io non mando molto alla stampa perché sono edizioni un po' speciali e che non a tutti possono andare a genio – o in considerazione (specie del piccolo formato)»;⁹ dall'altro perché nel catalogo accluso, aggiornato 'a mano', figurano i seguenti volumi di Pound: *Tre cantos*, 1954; *Lavoro ed usura*, 1954; *Confucio*, 1955; ??? (*per ora*), 1955. Quest'ultima indicazione, priva di titolo, si rivela molto interessante nella misura in cui allude a progetti in corso di realizzazione. Si ricordi a tale proposito che tra il 1954-55 usciranno anche *Iconografia italiana di Ezra Pound, con una piccola antologia poundiana*,¹⁰ *Introduzione ai Nô*,¹¹ e *Section: Rock-drill. 85-95 de los cantares*.¹²

Al fascicolo poundiano di «Stagione» farà riferimento Pasolini nel suo *Il neo-sperimentalismo*, apparso in «Officina» nel 1956:

Il sia pur incolore liberalismo, dunque, e il sia pur idillico cattolicesimo, quali avevamo predicato in principio a questa ala del neo-sperimentalismo, tendono insistentemente a sfumare in un ateismo misticizzante o in una religiosità aconfessionale. L'indipendentismo che ne deriva, preconstituito, predicato, si risolve spesso in una specie di religione letteraria, implicante anzitutto la fede in un privilegio sociale e politico del poeta (quello, insomma, degli omaggi a Pound: Scheiwiller, Omaggio a Pound, 1956, “Stagione”, II, n. 7, idem, e

⁸ Fondo Pier Paolo Pasolini, in Archivio Contemporaneo del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesses di Firenze.

⁹ Fondo Pier Paolo Pasolini, in Archivio Contemporaneo del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesses di Firenze.

¹⁰ *Iconografia italiana di Ezra Pound, con una piccola antologia poundiana*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955.

¹¹ E. Fenollosa – E. Pound, *Introduzione ai Nô, con un dramma in un atto di Motokiyo Kageriyo*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1954.

¹² E. Pound, *Section: Rock-Drill 85-95 de los cantares*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955.

annunciato, sullo stesso argomento, in un numero doppio di “Nuova corrente”).¹³

Il rimando al «privilegio sociale e politico del poeta» richiama lo speciale uscito qualche mese prima nel settimanale «Epoca»¹⁴: a partire dalla domanda formulata da due lettori («Desidererei fosse rivolta ad alcune delle personalità del mondo letterario la seguente domanda: “Qual è la sua opinione sulla campagna per la liberazione di Pound iniziata da Papini? Crede lei che un poeta famoso abbia diritto a particolari riguardi o invece debba subire un trattamento più rigoroso proprio per le sue più vaste responsabilità?”»), «Epoca» interpella quattro personalità della cultura, nell’ordine Giuseppe Ungaretti, Mario Praz, Alfonso Gatto e Guido Piovene¹⁵.

Non si tratta dell’unica iniziativa ideata da Vanni per sensibilizzare l’opinione pubblica sulla vicenda di Pound. Dà infatti alle stampe il volumetto *Iconografia italiana di Ezra Pound*, e convince Papini a scrivere un articolo dal titolo parlante *Domandiamo la grazia per un poeta*, che vede la luce sulla terza pagina del «Corriere della Sera» il 30 ottobre 1955, ovvero il giorno del 70° compleanno di Pound. Ancora più importante è il suo ruolo nel far circolare la Petizione per la liberazione del poeta:

Appello per la liberazione di Ezra Pound

Gli scrittori italiani qui sottoscritti desiderano far giungere alle supreme Autorità politiche e giudiziarie degli Stati Uniti d’America un ardente appello affinché, rimossi gli ostacoli formali che ancora sussistono, venga restituita la libertà al loro eminente collega Ezra Pound, da dieci anni segregato in un manicomio criminale, dove ha da poco compiuto i settant’anni.

I sottoscritti, alcuni dei quali furono antifascisti dichiarati e dal Fascismo ebbero condanne, pur non entrando nel merito politico e giuridico della questione, esprimono la loro convinzione che il Pound sia sostanzialmente innocente delle accuse di alto tradimento contro di lui formulate in un tempo di lotta e di accese passioni.

Che se si volesse ravvisare nel suo comportamento degli anni di guerra un caso di follia, si tratterebbe allora di una follia poetica alla Hölderlin o alla Nerval o alla Dino Campana, che lo avrebbe, a differenza di costoro, tragicamente invischiato in una lamentevole sproporzionata avventura.

I sottoscritti, perciò, si rivolgono all’illuminata comprensione e clemenza delle Autorità statunitensi affinché sia benevolmente riesaminato il caso e ritirata l’accusa contro questo illustre poeta, di cui sono grandissime le benemeritenze culturali verso l’America e il mondo intero; fanno voti che egli,

¹³ Cito da Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, pp. 1222-1223.

¹⁴ «Epoca», 15 gennaio 1956, n. 256, vol. XXII, p. 6.

¹⁵ Sulla vicenda Pulsoni, *Liberate il poeta Pound*.

restituito alla libertà, possa ritornare in quest'Italia da lui tanto amata, per chiudervi in pace laboriosa i suoi giorni.

Sperando di essere appoggiati dalla Signora Luce, si firmano: G.B. Angioletti, Riccardo Bacchelli, Luigi Bartolini, Attilio Bertolucci, Carlo Betocchi, Piero Bigongiari, Giorgio Caproni, Raffaele Carrieri, Emilio Cecchi, Libero de Libero, Alfonso Gatto, Virgilio Giotti, Piero Jahier, Mario Luzi, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Marino Moretti, Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Alessandro Parronchi, Enrico Pea, Sandro Penna, Vasco Pratolini, Mario Praz, Don Clemente Maria Reborà, Umberto Saba, Camillo Sbarbaro, Ignazio Silone, Leonardo Sinisgalli, Sergio Solmi, Giani Stuparich, Leone Traverso, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Cesare Zavattini.

Salvatore Quasimodo [Firmo l'appello, che avrei desiderato sotto forma di rigorosa richiesta di clemenza e privo di giudizio critico sulla probabile innocenza circa un reato militare o politico di Ezra Pound], Vittorio Sereni [Aderisco col solo intento di ottenere la libertà per Ezra Pound e il suo ritorno a decenti condizioni di vita. Vorrei fosse ben chiaro che l'essere poeta non esclude una responsabilità, non costituisce un privilegio né un'attenuante], Nicola Chiaromonte [Io mi associo completamente al primo capoverso di questa domanda di clemenza], Carlo Levi [Mi associo al primo capoverso di questa domanda di clemenza], Elio Vittorini [Sottoscrivo, ma solo per il primo capoverso, che è l'essenziale; limitandomi con ciò a chiedere che Ezra Pound venga perdonato in ragione della sua vecchiaia, e non già che sia riconosciuto innocente. Il fatto di essere, come certo egli è, un grande poeta, non può costituire "privilegio" né può tanto meno portare a considerarlo un "irresponsabile" che sarebbe "offensivo" verso la condizione dei poeti in generale]

Come per il fascicolo di «Stagione», non ho dubbi che anche in questo caso fosse stato contattato Pasolini per sottoscriverla. In realtà egli si schiera sul fronte opposto, come testimonia la missiva indirizzata ai redattori della rivista «Officina» (27 giugno 1956), in cui afferma di essere in attesa di «una nota di Bassani per Pound – contro la richiesta di scarcerazione -».¹⁶ Questa lettera dimostra non solo che Pasolini era al corrente della petizione, ma anche la sua personale contrarietà.

Certo è che da questo momento appaiono costanti riferimenti a Pound, accompagnati talvolta da omaggi di suoi libretti,¹⁷ nelle missive che Vanni invia a Pasolini. Così avviene nella lettera del 27 novembre 1956, dove inserisce «un curioso *Riccardo da S. Vittore* poundiano ecc.»¹⁸ e soprattutto

¹⁶ Pasolini, *Le lettere*, p. 1017.

¹⁷ Per ragioni a me ignote, i primi libri di Pound inviati da Vanni non sono presenti nella biblioteca di Pasolini (cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarcossi e F. Zabaglia, Firenze, Olschki, 2017).

¹⁸ Fondo Pier Paolo Pasolini, in Archivio Contemporaneo del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viessesux di Firenze. Su questo libriccino di pensieri di Riccardo di San Vittore, cfr. C. Pulsoni, *Minime note poundiane: da Dante a Riccardo di San Vittore*, in *'E così face a questo*

in quella del 26 marzo, successiva all'uscita dell'articolo siglato GM (= Giorgio Manganelli), *Ezra Pound e il razzismo*, che qui di seguito riproduco:

Coloro che anche in Italia si sono recentemente preoccupati delle condizioni in cui verserebbe il poeta americano Ezra Pound, hanno motivo di rallegrarsi. Il dottor Overholser, che è direttore dell'ospedale di St. Elizabeth, ha avuto modo di rassicurare alcuni giornalisti recatisi ad intervistarlo: Ezra Pound sta bene, è tranquillo, gioca a tennis, ama intrattenersi quasi quotidianamente con gli amici, e continua ad attendere al suo lavoro. È sì, vero che il dottor Overholser ha dichiarato di non nutrire speranze su di un'eventuale guarigione di Pound, ma è anche vero che Pound ritiene di essere del tutto sano di mente. Che egli sia effettivamente in buone condizioni di salute pare dimostrato da un episodio venuto recentemente in luce e che ha attirato l'attenzione di una certa parte della stampa americana. Risulta infatti che tra i visitatori ammessi regolarmente alla sua presenza – giacché la scelta compete di regola al paziente e non alla direzione dell'ospedale – c'è un giovane, un certo John Kasper. Costui è segretario del “Seaboard Citizen Council” di Washington, organizzazione squisitamente razzistica. Questo John Kasper cominciò a frequentare Ezra Pound nel 1951, quando era ancora studente della Columbia University: e pare traesse dai frequentissimi colloqui l'alimento ideologico, la ispirazione politica che ne hanno fatto, a soli venticinque anni, uno dei capi della lotta intesa a denegare ai cittadini negri degli Stati Uniti i diritti sanciti dalla Costituzione. Pare dunque che attraverso costui Ezra Pound abbia ripreso ad esercitare in America una sorta di influenza politica che richiama alla memoria il contegno da lui tenuto durante la guerra. Pareva che sottratto ad una fine ignominiosa da una sentenza di infermità mentale, egli si sarebbe dedicato solo alla sua attività letteraria. Il dottor Overholser ha osservato: “Certo, in un manicomio non manca gente con idee alquanto bizzarre. Ma non è colpa della direzione, se, oltre il muro di cinta, c'è gente che liberamente sceglie di credere in quelle stesse idee”.¹⁹

Vanni sollecita Pasolini a prendere posizione nei confronti di questo pezzo, esortandolo a rimproverare il suo autore per manifesta ignoranza:

Gentile Pasolini, mio fratello Silvano mi ha fatto vedere solo oggi *Il Punto* del 9 marzo con un articoletto di g.m. [Giorgio Manganelli?]: *Ezra Pound e il razzismo*. Non potendo intervenire, come editore di E.P. la prego solo di fare i miei complimenti, se lo conoscesse, a questo squisito lettore di *magazines* e del *Figaro*. È certo molto simpatico attaccare un morto civile e non piuttosto un Mr. Nixon qualunque. Gli ricordi però, se ha ancora un po' di tempo per leggere dei libri, di andare un momento in Biblioteca (se vive a Roma, alla Nazionale o Vittorio Emanuele che sia) per dare un'occhiata a

amore amare. Dante e la filosofia del '900, a cura di M. Marianelli, Perugia, Pièdimosca edizioni, 2020, pp. 199-224.

¹⁹ G. M., *Ezra Pound e il razzismo*, in «Il punto», 9 marzo 1957, p. 18

Profile [An Anthology collected in 1931-1932, pubblicata da mio padre nel '32 a Milano] dove E.P. raccoglie alcune poesie di negri...²⁰

La risposta di Pasolini del 30 marzo non lascia margine ad ambiguità:

Caro Scheiwiller, non ho visto la nota del “Punto” di cui lei mi parla (“Il Punto” non lo leggo mai). Devo dire però che se non oserei accusare Pound di razzismo, a meno che non fossi rigorosamente documentato, tuttavia non sono affatto tenero con quel fascista: adesso che è in prigione (meritatamente: e del resto è una prigione che dicono confortevole e umana) che stia lì: essere poeti non significa essere pazzi o irresponsabili: ha sbagliato e paghi: tirar fuori la scusa che è un “poeta” è offenderlo, è dargli, appunto, dell’irresponsabile. E.P. è un uomo e un cittadino americano: come tale ha tutti i diritti e i doveri degli uomini e dei cittadini americani. Non esistono due pesi e due misure: io quando sento la querelle dei letterati italiani per Pound, odio l’Italia, questo stupido paese fazioso e arcadico. Ho pietà per Pound, che considero una personalità molto importante della letteratura del Novecento: ma considero idiota e post-fascista la morale «letteraria» che s’impenna sul privilegio del poeta.²¹

Quest’ultimo concetto sarà ribadito da Pasolini nella risposta a Giordano Siviero, pubblicata su «Vie nuove» nel novembre 1961: «I fascisti rimproverano per esempio a una mia poesia (un epigramma intitolato *Alla mia nazione*) di essere offensiva alla patria, fino a sfiorare il reato di vilipendio. Salvo poi a perdonarmi – nei casi migliori – perché sono un poeta, cioè un matto. Come Pound: che è stato fascista, traditore della patria, ma lo si perdona in nome della poesia-pazzia...».²²

Vanni torna alla carica il 19 febbraio 1960, quando, insieme alla prima recensione di *Sonetto primaverile*, invia «a parte il saggio famoso del Fenollosa: *L’ideogramma cinese come mezzo di poesia*. Le piacerà anche se non ama troppo il mio Pound». Anche in questo caso la risposta del 3 marzo si rivela gelida: «La ringrazio molto e buon lavoro (con meno Pound possibile!)».²³

Il punto di svolta nel rapporto tra Pasolini e Pound è rappresentato dalla *Settimana della poesia* che ha luogo a Spoleto tra sabato 26 giugno e venerdì 2 luglio 1965, nell’ambito dell’Ottava edizione del “Festival dei Due

²⁰ Fondo Pier Paolo Pasolini, in Archivio Contemporaneo del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux di Firenze.

²¹ Pasolini, *Le lettere*, p. 1074.

²² Cito da Pasolini, *Saggi sulla politica*, p. 972.

²³ Pasolini, *Le lettere*, p. 1199.

Mondi”.²⁴ Voluta fortemente da Giancarlo Menotti, questa *Settimana* mette insieme più di venti poeti provenienti da svariati continenti. Senza contare coloro che si esibiscono fuori dal programma ufficiale (il 30 giugno ha luogo una serata speciale in piazza del Duomo), elenco qui di seguito gli invitati: Mbella S. Dipoko, Tchicaya U Tam’Si, Ingeborg Bachmann, Murilo Mendes, Miroslav Holub, Pablo Neruda, André Frénaud, Ted Hughes, Stephen Spender, Desmond O’Grady, Lino Curci, Pier Paolo Pasolini, Salvatore Quasimodo, Rafael Alberti, José Hierro, José Angel Valente, Johannes Edfelt, Andrei Voznesenski, Evgenij Yevtushenko, John Ashbery, Lawrence Ferlinghetti, Barbara Guest, Charles Olson, Ezra Pound, Allen Tate, Tony Towle, John Wieners, con Spender e Ashbery che si esibiscono anche come maestri di cerimonia nel presentare gli incontri. A questa lista va aggiunto almeno il nome del poeta statunitense William Berkson, che seguirà Pasolini nella lettura.

Tra i poeti più attesi, vi è certamente Ezra Pound, che chiude il *reading* di giovedì 1 luglio. Non a caso la recensione dell’incontro, priva di firma, apparsa su «La Nazione», si sofferma su di lui, a partire già dal titolo *Ezra Pound al Melisso*:

Per la “Settimana della poesia” giovedì hanno recitato al “Melisso” John Ashbery, John Wieners, e Johannes Edfelt. Dal palco d’onore ha chiuso la serata Ezra Pound. Ezra Pound, il grande maestro, ultimo baluardo della letteratura americana, uomo del quale un tempo si parlò molto, esiliato politico, si è alzato dal palco d’onore, e mentre la platea, assorta, guardava quel vecchio dai capelli e dalla barba canuta, ha recitato una favola di Marianne Moore, una favola di La Fontaine, intitolata *Il grillo e la formica*, la storia famosa della volpe e l’uva, il V canto dell’Inferno per rendere omaggio a quel grande genio che fu l’Alighieri, una traduzione di Robert Lowell, una poesia cinese dell’ottavo secolo, intitolata *Rihaku*, insieme ad un’altra tradotta dallo stesso Pound, due traduzioni di Saturno Montanari, dal titolo *Ultima ora e Pomeriggio di Luglio*, sempre tradotte dallo stesso Pound. Il vecchio poeta ha conquistato tutti, e noi dal canto nostro gli siamo grati di essere venuto in Italia, dopo la visita che ci fece nel 1957 [sic!]²⁵.

La manifestazione termina il giorno successivo, venerdì 2 luglio, con Charles Olson, Pier Paolo Pasolini, William Berkson e Murillo Mendes. Si tratta, con ogni verosimiglianza, della prima lettura pubblica di poesie di Pasolini, alla luce di quanto segnala l’articolo di R. F., *Terminata la settimana dedicata alla poesia*: «Pasolini per la prima volta ha recitato al pubblico le sue poesie;

²⁴ C. Pulsoni – F. Tuscano, *La “Settimana della Poesia” (Spoleto 1965)*, in *Prospettiva Pasolini. 5 marzo – 30 giugno 2022*, a cura di S. Casini, C. Pulsoni, R. Rettori, F. Tuscano, Perugia, Morlacchi editore, 2023, pp. 153-157.

²⁵ *Ezra Pound al Melisso*, in «La Nazione», Domenica 4 luglio 1965, p. 6.

a molti sono piaciute, e dobbiamo obbiettivamente riconoscere che se il talento di Pasolini venisse sfruttato da lui senza intento di faziosità le sue opere eccellerebbero tra i contemporanei per il grande senso espressivo e il pessimismo, quasi leopardiano»²⁶. Tra il pubblico della Sala vi è anche Ezra Pound.

È proprio grazie alla frequentazione di quei giorni che Pasolini muta radicalmente la sua posizione nei confronti di Pound. Lo cita in *Poeta delle Ceneri*:

Nessun artista in nessun paese è libero.

Egli è una vivente contestazione

Pound va in prigione come “Siniawsky e Daniel”,

e il Signor Lennon ha scandalizzato tutti, credo anche i Russi;

e a seguire in *Versi prima faticati e poi enfatici* (10 aprile 1969), dove il ricorso all’ideogramma si deve certamente alla lettura dello stesso Pound:

POUND: “Come va?” SINIAWSKY: “Non c’è male” POUND:

“Il tempo?” DANIEL: “Buono, buono” SINIAWSKY: “Ha piovuto molto fino a Pasqua, ma ora si è rimesso al bello”

POUND: speriamo che continui così SINIAWSKY cosa ci racconta?

POUND 呀, buon giorno, buona sera, bella serata,

e voi? Eh, noi, che vuol farci, così e così, ehm,

che si dice in America, che volete e che si dica (silenzio)

呀 Mah! Però, fa un po’ di freschetto,

ci abbiamo fatto l’abitudine, quant’è l’altitudine,

non è questione di abitudine, è il clima continentale,

la notte fa freddo, come nel Sahara, strano, in Siberia.

Non abbiamo niente da offrirle,

Chi arriva, chi sei? Un’ombra?

Passo di qui per tornare a casa, da mia mamma:

che non mi riconoscerà. Realpolitik!

Ho lasciato le mie ossa sull’Ussuri e senza aver perso la mia fede!

La menzione di Pound insieme ai nomi dei due dissidenti sovietici richiama quanto si legge all’inizio della conversazione con Peter Dragadze, apparsa postuma nel settimanale «Gente» del 17 novembre 1975:

²⁶ R. F., *Terminata la settimana dedicata alla poesia*, in «La Nazione», Martedì 6 luglio 1965, p. 6.

A proposito delle condanne agli intellettuali russi, io giudico in uno stato d'animo particolare: nello stato d'animo, cioè, di chi è stato condannato dai tribunali italiani più o meno per le stesse ragioni (quattro mesi con condizionale per "vilipendio alla religione", reato previsto in un Codice ancora fascista, a causa di un mio film, *La ricotta*). Non sono poi uno di quelli che dimenticano che, giustamente, i tribunali degli USA hanno condannato Pound; e che molti intellettuali americani hanno dovuto andare in esilio perché sospetti di marxismo, cioè di attività antistatale. Certo, per la Russia, il caso è più grave: non tanto per la severità delle condanne, quanto perché lo Stato anziché autodistruggersi, secondo la stupenda ideologia di Marx, si consolida sempre di più, attraverso la burocrazia, il militarismo, la polizia ecc.²⁷

Si rivela inoltre interessante la contiguità di date fra la lettera di Pasolini ad Allen Ginsberg, gli incontri di quest'ultimo con Pound e Pasolini, e l'intervista di Pasolini a Pound. Il 26 settembre 1967 Ginsberg aveva incontrato Pound in Liguria, qualche settimana dopo Pasolini a Milano,²⁸ mentre la missiva a Ginsberg è del 18 ottobre: «Ma la pratica e la Ragione non sono le stesse divinità che hanno reso PAZZI e IDIOTI i nostri padri borghesi? Povero Wagner e povero Nietzsche! Hanno preso tutta loro la colpa. E non parliamo poi di Pound! Ma era colpa o era una funzione? La funzione data loro dalla società dei PADRI pazzi e IDIOTI cultori della PRATICA e della RAGIONE, onde detenere il POTERE, per autodistruggersi? Nulla dà un senso di colpa più profondo e immedicabile che detenere il potere»²⁹. Ci troviamo, insomma, davanti a una serie di circostanze che sembrano preludere alla conversazione televisiva.

Senza entrare nel merito di tutte le citazioni reperibili nell'opera di Pasolini, sembra uno scherzo del destino il fatto che egli menzioni Pound proprio nella sua ultima uscita pubblica, ovvero quando incontra gli studenti del Liceo Palmieri di Lecce (21 ottobre 1975):

Devo dirvi che io non so parlare, non saprei mai fare una conferenza o una lezione, e quindi direi di passar quasi immediatamente al dibattito. Forse come spunto, come indirizzo a questo dibattito, invece che improvvisare un cappello, che non saprei fare bene, vi leggerò un pezzettino di una mia poesia, che è il monologo finale di un dramma che si chiama *Bestia da stile*, e da cui mi è venuta l'idea di intitolare questo nostro incontro *Volgar'eloquio*. Prima vi leggo l'ultima strofa di questa poesia e poi vi informo di che cosa si tratta. È una poesia che cita e, in un certo senso, rifa e mima i *Cantos* di Pound: quindi ci sono anche citazioni di Pound dentro, e altre citazioni, su cui magari

²⁷ P. Dragadze, *Pier Paolo Pasolini: Questo è il mio testamento*, in «Gente», 17 Novembre 1975, n. 46, a. XIX.

²⁸ Mark, *Pound and Pasolini*, pp. 1-49.

²⁹ Pasolini, *Le lettere*, p. 1356.

dopo faremo una breve nota (...) Come avrete notato, le citazioni poundiane sono soprattutto ammassate nell'elenco di quella specie di dieci comandamenti. Quelle proprio sono citazioni di Pound, quasi prese alla lettera, a cui io ho aggiunto delle spiritosaggini, così, tanto per portare l'argomento ad una maggiore attualità.³⁰

Come ha recentemente scritto Francesca Tuscano:

nessuno, quindi, come Pound, poeta puro come Penna (e perciò necessariamente antiborghese), e ideologicamente contadino, poteva dar voce alle vittime di una guerra che dimostrava come il comunismo reale avesse tradito gli ideali del comunismo dell'Ottobre, integrandosi nella logica distruttiva del conflitto tra superpotenze (funzionale alla politica imperialista della nuova Preistoria). E leggendo i *Versi faticosi* del Pound di *Transumanar e organizzar*, si comprende perfettamente perché Pasolini, nel 1973, abbia scritto la più bella difesa del fascista Pound (...): Pound non è potuto diventare mai, esplicitamente, appannaggio delle Destre: la sua altissima cultura (...) l'ha preservato da una strumentalizzazione sfacciata: il serpentaccio fascista non ha potuto ingoiare questo spropositato agnello pasquale.³¹

In conclusione possiamo pertanto affermare che gli sforzi di Vanni nel convincere Pasolini ad apprezzare Pound hanno avuto in definitiva un buon esito. E non sarà forse un caso che in *Petrolio*, Pasolini associ idealmente le figure di Vanni e Pound: «Del resto poteva benissimo non essere stata né l'una né l'altra cosa, e quel lanzicheneco rossiccio poteva essere semplicemente uno studioso di Pound, magari un collaboratore di Scheiwiller».³²

³⁰ Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, pp. 2824-2826. Cfr. F. Zambon, *Pasolini e la tradizione*, Milano, Luni, 2023, pp. 39-41.

³¹ F. Tuscano, *Pasolini, Pound, Jakobson e la Realpolitik*, in *Prospettiva Pasolini*, pp. 177-182, p. 182. Si veda anche quanto scrive B. Leverageios alla voce "Pound, Ezra", in *Tutto Pasolini*, a cura di P. Spilla – R. Chiesi – S. Cirillo – J. Gili, Roma, Gremese, 2022, pp. 314-318, pp. 315-316: «Questa assoluzione di Pound da parte di Pasolini equivale a relegare il suo fascismo arcaico allo spazio degli spauracchi di un tempo, per porre l'accento solo sul nuovo fascismo degli anni Sessante e Settanta, quello della società dei consumi neocapitalista. In altre parole, Pound non è più da considerarsi un rivale, perso com'è per sempre nelle sue ossessioni obsolete (...) molte delle quali, secondo Pasolini si spiegano con le sue origini rurali e la sua educazione pragmatica – da cui l'idealizzazione poundiana della cultura cinese. Ormai Pound deve schierarsi al fianco di Pasolini per "abbattere la nuova foresta", cioè per fermare la riorganizzazione e l'omologazione brutalmente totalitarie del mondo (...), un altro nome per il nuovo fascismo – il fascismo degli antifascisti».

³² P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di W. Siti e M. Careri, Milano, Garzanti, 2022.

Riferimenti bibliografici

- «Epoca», 15 gennaio 1956, n. 256, vol. XXII.
- Appella Giuseppe, *Vanni Scheiwiller e il libro d'artista*, in *Maestri, amici. Arte e artisti del Novecento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2023, pp. 388-392.
- Cerra Andrea Giuseppe, *La regia e un poco d'altro, intervista a Vanni Ronsisvalle*, in «Naxos. Rivista di storia, arti, narrazioni» II, 2022, pp. 13-18.
- De Laude Silvia, «S. Alfredo, protettore di Sbarbaro e Marin». *Prima ricognizione del carteggio Scheiwiller-Schiaffini (1960-1969)*, in «Resine. Quaderni liguri di cultura», XXXII, 2013, pp. 42-62
- Dragadze Peter, *Pier Paolo Pasolini: Questo è il mio testamento*, in «Gente», 17 Novembre 1975, n. 46, a. XIX.
- Edizioni di Giovanni e Vanni Scheiwiller 1925-1978*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1978.
- Ezra Pound al Melisso*, in «La Nazione», 4 luglio 1965.
- Fenollosa Ernest – Pound Ezra, *Introduzione ai Nô, con un dramma in un atto di Motokiyo Kageriyo*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1954.
- G.M., *Ezra Pound e il razzismo*, in «Il punto», 9 marzo 1957.
- Iconografia italiana di Ezra Pound, con una piccola antologia poundiana*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955.
- La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarcossi e F. Zabaglia, Firenze, Olschki, 2017.
- La Rosa Giovanni, “*Ciò che sai amare non ti sarà strappato*”. *Pasolini e Pound poeti testamentari*, in “*Io lotto contro tutti*”. *Pier Paolo Pasolini: la vita, la poesia, l'impegno e gli amici*, a cura di M. Locantore, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 177-188.
- Laura Novati, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-99*, Milano, Unicopli, 2013
- Mark Sean, *Pound and Pasolini. Poetics of Crisis*, Cham, palgrave macmillan, 2023.
- Pasolini Pier Paolo, *Petrolino*, a cura di W. Siti e M. Careri, Milano, Garzanti, 2022.
- Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Arnoldo Mondadori, 1999.
- Paternostro Rocco, *Scelte poetiche e ragioni critiche. Pasolini-Costanzo, una polemica letteraria degli anni Cinquanta*, in “*Lotto contro tutti*”, pp. 189-198.
- Podavini Davide, *Enciclopedia di una vita privata. Narrazioni, scritture, epistolari dai diari di Biagio Marin*, in «Archeografo triestino», s. IV, LXXVII, 2017, pp. 1-224.
- Pound Ezra, *Section: Rock-Drill 85-95 de los cantares*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955.
- Pulsoni Carlo – Tuscano Francesca, *La “Settimana della Poesia” (Spoleto 1965)*, in *Prospettiva Pasolini. 5 marzo – 30 giugno 2022*, a cura di S. Casini, C. Pulsoni, R. Rettori, F. Tuscano, Perugia, Morlacchi editore, 2023.
- Pulsoni Carlo, *Liberate il poeta Pound*, in *Ezra Pound. La libertà dell'intelligenza. Un intellettuale tra intellettuali*, Milano, Edizioni Ares, 2023.

Pulsoni Carlo, *Minime note poundiane: da Dante a Riccardo di San Vittore*, in *‘E così face a questo amore amare’*. *Dante e la filosofia del '900*, a cura di M. Marianelli, Perugia, Pièdimosca edizioni, 2020.

R. F., *Terminata la settimana dedicata alla poesia*, in «La Nazione», 6 luglio 1965.

Siciliano Enzo, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005.

Tuscano Francesca, *Pasolini, Pound, Jakobson e la Realpolitik*, in *Prospettiva Pasolini*, pp. 177-182.

Tutto Pasolini, a cura di P. Spilla – R. Chiesi – S. Cirillo – J. Gili, Roma, Gremese, 2022.

Vanni Scheiwiller e l'arte da Wildt a Melotti, a cura di G. Appella – L. Novati, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019.

Vanni Scheiwiller editore europeo, a cura di C. Pulsoni, Perugia, Volumnia, 2011.

Zambon Francesco, *Pasolini e la tradizione*, Milano, Luni, 2023.

Bionota: Carlo Pulsoni è professore ordinario di Filologia romanza presso l'Università di Perugia, e coordinatore della rivista culturale online *Insula europea*. Tra i suoi sogni nel cassetto: la panchina dell'Inter o la conduzione di un treno regionale.

«Ma le parole valgono pure qualcosa»: Pasolini e Panagulis

Davide Dobjani

Abstract

This article retraces the texts that Pier Paolo Pasolini wrote about Alexandros Panagulis in the late 1960s and early 1970s, from the poem *Panagulis: questa volta no* that appeared in the weekly magazine *Tempo* to the critical essay he dedicated to the poems written by the Greek political revolutionary and poet, whose conviction and imprisonment inspired such contributions. An attempt is made to place Pasolini's attention to the Panagulis affair within the broader framework of his interests in the 1970s.

Keywords: Pasolini, Panagulis, anti-fascism, modern greek, poetry.

– Είναι όλότελα μάταιοι αὐτοὶ οἱ ἀγῶνες.
– Τὸ ξέρω. Γι' αὐτὸ ἀναμείχθηκα,
γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἀναμείχθηκα.

– Sono del tutto vane queste lotte.
– Lo so. Per questo mi ci sono messo,
proprio per questo mi ci sono messo.

(K. Mondis, da Στιγμές, *Attimi*, 1958; trad. F. Pontani)

Aléxandros Panagulis è stato – è – l'eroe della resistenza greca al cosiddetto regime dei colonnelli. Prima della dittatura, come il padre Vassilios e il fratello maggiore Ghiorgos, si avvia alla carriera militare, disertando poi al momento del golpe e tentando di raccogliere, almeno tra i conoscenti, un numero di compagni che potesse, secondo i suoi auspici, cominciare la lotta di resistenza per riportare la democrazia in Grecia. Il bersaglio principale è individuato in Papadòpulos, colui che sin dalla fine del 1967 andava accentrando il potere nelle proprie mani. Il 13 agosto 1968, tuttavia, l'attentato che Panagulis aveva organizzato, con altri, contro il "primo ministro" fallisce: arrestato, è condotto all'ESA (Ελληνική Στρατιωτική Αστυνομία), dove inizierà la sua *via crucis* di interrogatori e torture. Nel periodo che intercorre tra l'arresto e la conclusione del processo-farsa, il 17 novembre di quell'anno, i discorsi accusatori dello stesso Panagulis, l'attivismo della madre, del fratello minore Eustathios e dei compagni di lotta

richiamano l'attenzione internazionale¹ e ottengono la temporanea sospensione della pena di morte.

1. *Gli scritti su Tempo*

Durante gli ultimi giorni del novembre 1968, Pier Paolo Pasolini si trova a Torino per dirigere lo spettacolo teatrale *Orgia* (Naldini 1988, p. CXXI). Sul tavolo di lavoro, mentre all'esterno va in scena la contestazione giovanile, Pasolini ha a disposizione le ultime uscite del *Corriere della Sera* e alcune poesie di Panagulis (Pasolini 1999a, pp. 1153-56). Dall'agosto, collabora assiduamente con *Tempo*, il settimanale fondato a Roma (e inizialmente diretto) da Alberto Mondadori il 1° giugno 1939 (cfr. Contorbia 2009, pp. 1893-95), sul quale tiene la rubrica *Il caos*, che ospiterà i suoi primi scritti sul ribelle greco nei giorni immediatamente successivi alla condanna.²

Prima di esaminarli, tuttavia, è opportuno fare qualche considerazione sulla postura adottata da Pasolini in questa rubrica. «Se *Vie Nuove* [...] era stata una sede di incontro e scontro, di consonanza e dissenso, di dialogo e dibattito [...], *Tempo* è una tribuna di cui Pasolini vuol servirsi per condurre un discorso suo proprio» (Ferretti 1979, p. 11), in cui si sceglie i propri antagonisti e si rivolge non più in prevalenza al destinatario collettivo (comunista, tendenzialmente giovane) dell'esperienza precedente, ma, sempre più spesso, a uno «futuro che non gli appare ancora ben definito» (*ibid.*), arrivando talvolta a

rinchiudersi in se stesso nella forma di un diario privato in cui cessa l'obbligo della chiarezza didascalica, del “messaggio”, si accentuano le idiosincrasie, si approfondiscono le contraddizioni e il giudizio, lungi dal volerle conciliare, punta su quel “canone sospeso” e in quella forma di “grido di disperazione” che contraddistinguono le sue ultime opere creative (Naldini 1988, p. CXXI).

¹ E, segnatamente, di Amnesty International, che invia in Grecia come osservatore giudiziario l'avvocato Denis Langlois, il quale ha poi ricostruito il processo in Langlois 1969. Sui metodi dell'ESA cfr. anche *Torture in Greece. The First Torturer's Trial 1975*, Amnesty International Publications, London, 1977: su Panagulis in particolare pp. 48-49. La vicenda è seguita dai maggiori giornali di tutto il mondo, sui quali si moltiplicano gli appelli per la salvezza del condannato.

² Tali interventi sono stati presi in considerazione già da Boubara 2017 e Zoras 2020; vi si accenna in Terreni 2021. Il contributo più approfondito allo studio di questi materiali, tuttavia, è di Andrea Cerica (2022, pp. 379-398), il quale avvicina l'argomento dalla specifica prospettiva del rapporto tra Pasolini e i poeti antichi.

Gian Carlo Ferretti rileva come Pasolini tenda a «funzionalizzare» anche le occasioni più specifiche e contingenti di intervento sul *Caos* ai temi che catturano la sua attenzione in questa fase: le contestazioni studentesche, le lotte operaie e le relative repressioni, l'universo del potere e del consumo, «le sopravvivenze del vecchio e amato mondo (rintracciate tra Europa e Terzo Mondo)», la ricerca di un nuovo ruolo nella società (Ferretti 1979, p. 13). Il breve elenco di interessi appena esposto è da tenere a mente nel momento in cui ci si accosta alla lettura degli scritti pasoliniani sul poeta greco.

1.1. «Questa volta no»

Il primo di essi è la poesia *Panagulis: questa volta no*, apparsa, come si accennava, sulla rubrica di *Tempo* nel n. 49 del 30 novembre 1968 e poi confluita nella sezione *Poesie su commissione* dell'ultima raccolta poetica di Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, pubblicata da Garzanti nell'aprile 1971, col titolo abbreviato in *Panagulis* (Pasolini 1971, pp. 29-30).

Non è il solo titolo a essere cambiato nella seconda versione: oltre alla diversa sistemazione grafica, che su *Tempo* prevedeva il carattere corsivo e la distinzione in versi segnalata da un trattino,³ Pasolini interviene significativamente sul testo della poesia un po' per migliorarne la resa, di cui era scontento («*probabilmente, anzi certamente, una brutta poesia, come tutte le cose che si scrivono con le lacrime agli occhi*» afferma la settimana successiva su *Tempo*, Pasolini 1999a, p. 1151), un po' per chiarirne alcuni passi inizialmente oscuri, per mitigarne altri particolarmente violenti e dal tono minatorio, per smussare certe soluzioni linguistiche dettate dalla concitazione della prima stesura.

Qualche esempio, frammisto ad altre considerazioni. Al verso «Dobbiamo piangere la tua morte prima che tu muoia» seguiva nella prima versione «*I duemila antistalinisti impiccati a Praga - non hanno più nulla da dire: non fanno più notizia. - E un Panagulis non vale sei milioni di Ebrei*», poi, in *Trasumanar*, «*Perché? Perché i duemila veri comunisti impiccati a Praga | non hanno più nulla da dire: e quindi nessuno ne dice*

³ Ferretti ritiene non casuale la scelta del corsivo, rilevando come invece nella rubrica di dialoghi coi lettori che Pasolini teneva su *Vie Nuove*, la rivista del PCI con cui aveva collaborato precedentemente, lo scrittore usasse in prevalenza il tondo; neanche la stesura «prosastica» e «polemica» dei componimenti è casuale, secondo lo studioso (Ferretti 1979, p. 12). È, probabilmente, il precipitato stilistico della scelta di un posizionamento intellettuale “di traverso” rispetto alla società, in funzione critica e di contestazione, che prefigura la fase “corsara”.

nulla. | Perché Panagulis non vale sei milioni di Ebrei | del cui silenzio tutti approfittiamo per non parlarne». Il silenzio obbligato dei morti, per quanto ingiusta e disumana sia stata la loro eliminazione fisica, è un'occasione che i vivi sfruttano per eludere gli interrogativi inquietanti della propria coscienza. «Questa volta no. Non deve succedere» recita invece il primo verso: Panagulis non deve morire, né la sua vicenda passare inascoltata. E Pasolini, nel momento in cui da intellettuale prende la parola su di essa, lo fa attraverso la poesia, strumento di provocazione verso i vivi e di risemantizzazione della morte come sacrificio eroico o martirio (si noti il passaggio dalla definizione in negativo «*antistalinisti*» a quella quasi esaltante dei «veri comunisti»).

Tuttavia, questo genere di sacrificio è ormai inutile: se da giovani, quando «il Pci non era in crisi» (v. 6), «essere dalla parte degli uccisi significava sperare» (v. 4), ora che «l'Urss è uno Stato piccolo-borghese» (v. 10), «non ci sono più speranze» (v. 11). Ci si dovrà rivolgere all'azione perché «se non nei fatti, almeno nelle intenzioni, è l'ora della violenza» (v. 34); «*ci hanno rotto le scatole tutti: chi ha torto e chi ha ragione*» (che diventa «ci hanno deluso tutti: chi ha torto e chi ha ragione», v. 36). «Se tu morirai, noi ammazzeremo. Sceglieremo una vittima significativa: | che non vuole morire» (vv. 30-31). Parenesi a una drasticità da legge del taglione da cui Pasolini nella seconda stesura, allestita nel cuore degli anni di piombo, espunge solo l'ultima e più esplicita parte: «*E ciò semplicemente perché detiene il potere. [...] Ammazzereemo uno qualunque dell'altra parte: un ministro o un cardinale. - Scelto a caso*».

Panagulis, «che rinuncia alla vita» (v. 39), incarna «il ragazzo Meneceo» (v. 14), il figlio di Creonte nelle *Fenicie* di Euripide il quale, per salvare Tebe dalla rovina che le avrebbe causato la guerra tra Eteocle e Polinice, ignora l'invito del padre a fuggire e, obbedendo invece all'oracolo di Tiresia che lo vuole capro espiatorio, si uccide sulle mura della città.⁴ Andrea Cerica (2022, p. 382n), che ha illuminato i modi e i significati di questo paragone, nota come «memoria dello stesso episodio delle *Fenicie* [il terzo] ricorra in un'altra poesia coeva a quelle raccolte in *Trasumanar e organizzare*: [...] *Comunicato all'Ansa (il mondo visto da una clinica)*, vv. 2-3, 9». Ma non si tratta dell'unico punto di contatto con un «comunicato»: se su *Tempo* si leggono i versi «*ricordate che: "La libertà si trova in queste*

⁴ Al v. 31 della seconda versione, Pasolini inserisce una nota a piè di pagina, nella quale trasferisce alcune righe che su *Tempo* erano parte integrante della poesia: «Al contrario di Meneceo che non aveva una lira, benché figlio dello zio del Re. Quando si è al verde e si possiede solo ciò che si ha addosso, allora si è eroi: Euripide lo sapeva, e sapeva anche che mai nessuno avrebbe riso delle sue tirate retoriche attribuite agli eroi-ragazzi che volevano obbedire all'oracolo e morire» (Pasolini 1971, p. 30).

poche parole: - c'è qualcuno che ha un utile consiglio da dare alla sua patria?»», in *Trasumanar* essi sono trasferiti – con qualche modifica – dalla poesia per Panagulis a *Comunicato all'Ansa (propositi)*,⁵ offrendo uno spaccato sull'officina poetica pasoliniana e istituendo una relazione ideale tra le due composizioni. In *Comunicato...(propositi)*, Pasolini riferisce di essersi deciso per «l'omissione dei principali doveri | (di poeta, di cittadino)» (vv. 3-4), mentre in *Panagulis* esortava, come si è visto brevemente, all'azione anche violenta, sebbene in fin dei conti, forse, inutile: «Siamo impotenti, è vero. Ma le parole valgono pure qualcosa» (v. 29). Le parole, in questo caso, denunciano un cortocircuito tra realtà e intenzione, tra la parola e la cosa, senza possibilità di risanamento: una forma di titanismo, impotente per definizione, e tuttavia necessario («Se non nei fatti, almeno nelle intenzioni, è l'ora della violenza | [...] senza speranza, arida, impaziente», vv. 34-35). Ancora da *Comunicato...(propositi)*: «i miei versi saranno completamente pratici | (benché io sappia bene che senza Dio la pratica è surrealistica)» (vv. 5-6). La sola via di uscita dal cortocircuito, dunque, passa dalla parola, in questo caso ibrida tra poesia e non-poesia, ma culmina «negli occhi neri di Panagulis, che rinuncia alla vita» (v. 39).

1.2. «Queste tristi pagine di impotente»

Sul numero successivo di *Tempo*, il n. 50 del 7 dicembre 1968, Pasolini dedica l'intera sua rubrica al caso di Panagulis, pubblicando una prosa che intitola *Diario per un condannato a morte*, riportando le date dal 20 al 23 novembre, i giorni in cui si attendeva l'esecuzione.

Lo scrittore si dice in preda a un sentimento che gli torce «le viscere di rabbia e di angoscia» (Pasolini 1999a, p. 1151), già provato in passato ma mai con l'intensità di quei giorni: è un'«insofferenza verso il *suo* essere impotente», vessato dagli impegni personali, come è sua abitudine ripetere nel corso dell'epistolario, e tuttavia col pensiero rivolto al «vaso della nostra rassegnazione» (*ibid.*) che la «semplicità un po' meccanica e disumana» (*ivi*, p. 1152) della vicenda greca avrebbe inaspettatamente reso traboccante. Riprendendo le fila del discorso intrapreso la settimana precedente, Pasolini invoca ancora il mito antico come aiuto all'interpretazione dei fatti attuali:

⁵ Ai vv. 7-9: «Come dice Euripide: “La democrazia consiste | in queste semplici parole: | chi ha qualche utile consiglio da dare alla sua patria?”» (Pasolini 2003, p. 75). La citazione proviene da *Supplici*, vv. 438-439: Τοῦλευθέρον δ' ἐκείνο· «Τίς θέλει πόλει | χρηστόν τι βούλευμ' ἐς μέσον φέρει ἔχων;». La poesia è peraltro collocata in una sede ermeneuticamente forte, aprendo la sezione che dà il nome all'intera raccolta.

In Grecia ci sono i tiranni; come nella Tebe o nell'Argo di Euripide. Ma, ecco, è questo che furibondo mi chiedo, dov'è Atene? Allora c'era un'Atene, democratica, che, [...] con la meccanicità del *deus ex machina*, interveniva contro i tiranni delle città vicine, o a salvare o a vendicare gli eroi. Dov'è Teseo, l'eroe dell'ufficialità democratica, che interviene, pur riluttando contro la violenza? Tesei non ne vedo intorno (*ibid.*).

I versi che, come notato poco sopra, sono stati trasferiti da *Panagulis: questa volta no a Comunicato all'Ansa (propositi)* sono pronunciati, nelle *Supplici* di Euripide, proprio da Teseo, durante la sua prima *rhexis*. La differenza fondamentale nell'uso dei due modelli antichi risiede nel fatto che il paragone con Meneceo conserva un tono lirico-tragico («mai nessuno avrebbe riso delle sue tirate retoriche attribuite agli eroi-ragazzi»), mentre il riferimento a Teseo e al sogno democratico può essere colorato anche da tinte sarcastiche o satiriche: «chi ha qualche utile consiglio da dare alla sua patria?», formula realmente usata nell'assemblea ateniese, è a sua volta, a dispetto delle apparenze, una citazione im-poetica, «emblema dell'ironico programma di riduzione alla poesia *pratica*» (Cerica 2022, p. 388) di cui è permeata l'ultima raccolta di versi. Pertanto, gli interventi di Meneceo e Teseo sono posti da Pasolini sullo stesso piano, sebbene il primo sia simbolo di una cultura arcaico-sacrale e il secondo rappresentante della civiltà logico-democratica, «segno microscopico (ma eloquente) della tensione fra il mito della barbarie e quello della democrazia, fra l'amore per la Grecia mitico-preistorica e quello per la Grecia storico-classica» (*ivi*, p. 390).

Nessun Teseo, dunque, e nessun «potente» che «prenda a cuore la sorte di questo eroe» (Pasolini 1999a, p. 1152); i governanti si limitano a inviare telegrammi ai colonnelli greci, ciò che implica riconoscerne la dignità di interlocutori alla pari.

Ma evidentemente il potere non ha confini nazionali; tutto il potere è dappertutto uguale, e tutti coloro che lo detengono sono legati fra loro, fraternamente: perciò si inviano telegrammi. Restano degli intellettuali, dei buffoni di corte, come me, per esempio, che mi sfogo in queste tristi pagine di impotente, incapace di fare vera esperienza, e capace solo di vegliare sulla sua coscienza (*ibid.*).

Si tratta di una «significativa anticipazione del discorso pasoliniano degli anni Settanta» (Ferretti 1979, p. 17), nel quale l'«universo orrendo» del potere (e del consumo) costituirà un vero e proprio *Leitmotiv*. L'insistita incapacità «di fare vera esperienza» si potrebbe commentare invece con un passo di Iosif Brodskij, che mette a sistema l'esitazione di chi fa letteratura:

La poesia è una terribile scuola di insicurezza e incertezza. Non si sa mai se quanto si è fatto ha un qualche valore, meno ancora se si sarà in grado di fare qualcosa di buono l'indomani. Se questo non ci distrugge, l'insicurezza e l'incertezza alla fine diventano nostre amiche intime, e quasi attribuiamo loro un'intelligenza autonoma (Brodskij 2003, p. 278).

L'intelligenza, in questo caso, di chi sa mettere in discussione anche i propri idoli, riconoscendoli strumenti di un esorcismo pacificante: «si richiede la santità agli altri, per tenere tranquilla la coscienza, nel momento in cui ci si accorge che non sono santi» (Pasolini 1999a, p. 1153). La «consacrazione» del giovane greco sui giornali (e nelle opinioni pubbliche) di tutto il mondo è, per Pasolini, un atto di discriminazione e catalogazione, il quale finisce per rendere «innocua, e anche un po' ridicola e ufficiale» (*ibid.*) una figura al contrario problematica, la cui disperata situazione dovrebbe suscitare interrogativi probabilmente inquietanti alla coscienza collettiva e individuale. Si preferisce invece considerare «Panagulis un eroe; i colonnelli, realisticamente inevitabili. E così siamo a posto. Ma io, uomo, non riesco a sopportare la morte di questo uomo» (*ibid.*): se il discorso pubblico metabolizza la vicenda relegandola nell'ambito dello straordinario, Pasolini, al di là o accanto a ogni considerazione politica e sociologica, riporta al centro dell'attenzione, nel *Diario*, l'istintiva pietà «esistenziale» che, unendosi all'«offesa generica e oggettiva a un senso di giustizia», crea quel «sentimento di ribellione così forte e intollerabile» (*ibid.*) che lo spinge a interessarsi e scrivere dell'«uomo» Panagulis. Che sia stato questo passo ad aver suggerito a Oriana Fallaci il titolo del romanzo (*Un uomo*, 1979) in cui racconta una parte della vita del compagno? A qualificare la controparte, i colonnelli, penserà invece Ungaretti nella poesia *Grecia 1970*, la cui storia fu ricostruita da Giorgio Frasca Polara su *l'Unità* del 30 maggio 1993 (p. 17), della quale si cita la seconda parte:

Non saresti più, Atene, Grecia,
che tana di dissennati? Che
terra della dismisura, Atene,
mia, Atene occhi aperti,
che a chi aspirava all'umana
dignità, apriva gli occhi

Ora, mostruosa accecheresti?
Chi ti ha ridotta a tale,
quali mostri?

Anche nel testo ungarettiano (un'altra realizzazione della medesima domanda «dov'è Atene?») si fa riferimento all'«umana dignità» di chi, prima che i «mostri» la rendessero una «tana di dissennati», si lasciava illuminare dalla libertà che «dal mare al cielo» (v. 11) abitava la Grecia. L'eco leopardiana al v. 19 (il penultimo) suggella, poi, il tono elegiaco del componimento rimandando al v. 12 di *All'Italia* («Chi la ridusse a tale?»). All'inizio della quinta strofa del primo canto di Leopardi, tra l'altro, è il greco Simonide a prendere la parola per cantare i morti delle Termopili «che la Grecia cole, e il mondo ammira» (v. 87), ai quali «sì lieta [...] | l'ora estrema parve» (vv. 91-92). Il caso ha voluto che *Grecia 1970* non sia mai stata inserita in *Vita d'un uomo* (Ungaretti 2009), mentre abbia iniziato a circolare sin da subito, tradotta, sull'altra sponda dell'Adriatico, come ha dimostrato Filippo Maria Pontani (1972).

Tornando al *Diario per un condannato a morte*, può essere interessante notare, infine, il cambiamento di prospettiva da parte di Pasolini avvenuto il 22 novembre: l'esecuzione, grazie alle pressioni internazionali, è sospesa *sine die*: «ritornano le dimensioni umane. [...] Il problema ridiventa storico. Adesso possiamo ricominciare. La solidarietà è un ben diverso dovere che la pietà. Agire, lottare, è sopportabile» (Pasolini 1999a, p. 1155). Lo scrittore afferma di non comprendere bene le lotte degli studenti di Torino, le cui grida giungono alla sua finestra mentre scrive, per avere diritto a un'assemblea dentro la scuola: ciò per cui dovrebbero lottare è «pretendere, da se stessi, di essere la parte più importante e reale dell'opinione pubblica» (ivi, p. 1156). Essa, invece, sembra innervata da forze conservative e «fraterne» al regime dei colonnelli, sui quali si è esercitata una pressione «per non far commettere loro un errore. E tanto meglio se questo coincide con un gesto di pietà e democrazia» (*ibid.*). Insomma, per mantenere lo *status quo*. Nella parte finale del testo, Pasolini prevede che, al momento della pubblicazione, Panagulis «non farà più notizia» e nemmeno la sua morte sarebbe stata argomento di dibattito per più di una settimana. Eppure, la sua lotta sarebbe continuata, come si legge in una delle «ingenue poesie» del greco che si trova sotto mano, le quali ispirano a Pasolini la conclusione del *Diario*, in sintonia peraltro con la citazione da Στυμμές del cipriota Kostas Mondis posta in epigrafe al presente contributo: «sì, evidentemente siamo qui solo per lottare, non per vincere. Quando saremo vittoriosi non lo sapremo» (*ibid.*).

2. «Il simbolo Panagulis»

Quattro anni dopo, quando Pasolini torna a occuparsi del suo caso, Panagulis è ancora in carcere, in condizioni durissime. Grazie a vari espedienti, anche durante la detenzione riesce a far trapelare all'esterno alcuni suoi scritti, coi quali tenta di impedire che all'estero cali l'interesse per la situazione greca. Un esempio è la lettera del luglio 1970 (Panagulis 1972, p. 100), un appello ai senatori statunitensi che assume i toni dell'accusa, più che dell'invocazione. Le condizioni delle prigioni in Vietnam interessano agli americani molto più di quanto non facciano quelle in Grecia, per motivi evidentemente politici e di propaganda. Panagulis si dimostra così almeno parzialmente informato sul mondo esterno e capace di eludere la sorveglianza cui è sottoposto, continuando la lotta anche dal carcere, irridendo il regime che lo tortura, ma senza per questo piegare il suo orgoglio per implorare l'aiuto di chi ritiene complice del regime stesso («Forse allora, i sentimenti magnanimi del loro governo, li convinceranno a spedire insieme alle armi che esso invia alla giunta fascista anche per me una gabbia [...] più igienica di questa che la giunta mi concede»). È un'idea dell'«universo orrendo del potere» molto vicina a quella pasoliniana espressa nel *Diario*, ma ancor più alla posizione assunta da Pasolini nella manifestazione tenutasi a Roma il 23 giugno 1972 in solidarietà con gli antifascisti greci e per la presentazione delle *Poesie dal carcere* di Panagulis (introdotte da Pasolini, il vero titolo è *Altri seguiranno*), come ci informa la Terza Pagina dell'*Unità* del 29 giugno, che accoglie il testo di quell'intervento, *Il simbolo Panagulis* (ora in Pasolini 1999a, pp. 232-36): «non sono solo i colonnelli greci che tengono Panagulis in prigione e ferocemente lo martirizzano, ma corresponsabili coi colonnelli sono tutti coloro che detengono il potere nel mondo capitalistico» (ivi, p. 235).

La domanda da cui prende le mosse in questo intervento la riflessione pasoliniana è la seguente: «può un italiano giovane comprendere un uomo come Panagulis?» (ivi, p. 232). L'intero articolo è dedicato a sviluppare la contrapposizione tra l'«italiano tipico», per Pasolini – «è chiaro» – un giovane (tempi evidentemente molto diversi dagli attuali), e Panagulis, che ha compiuto un'«azione estrema fino alla “tragedia” [...], ma non “estremistica”» (ivi, p. 233): da qui l'incomprensione tra un giovane rivoluzionario italiano e il suo omologo greco. Le radici di tale incomunicabilità sono da Pasolini situate nel contesto storico, geografico, economico, sociale differente dei due Paesi: se l'Italia viaggia ormai sui binari dell'«industrializzazione totale», la Grecia è «arretrata e, in certo modo, [...] preistorica [...] (per non parlare del potere politico addirittura medioevale)», ciò che «implica un'opposizione a sua volta “ritardata”, e una

«ritardata» ideologia di tale opposizione» (ivi, pp. 233-234). «Arretratezza» è «parola-chiave delle ricerche demartiniane e [...] dei titoli di testa di *Stendali*», nota Cerica (2022, p. 393) a proposito della prefazione di Pasolini alla raccolta poetica del greco, ed è ciò che gli consente di raffigurare Panagulis come «un eroe perfettamente simile a un eroe della classicità» (Pasolini 1999a, p. 234), «capace di riportare in vita l'“enormità” del mondo antico» (Cerica 2022, p. 393). L'idea, quindi, espressa quasi in contemporanea sull'*Unità* e nella prefazione ad *Altri seguiranno*, è particolarmente radicata in Pasolini, se si considera che viene concepita già durante il viaggio estivo in Grecia del 1970 con Maria Callas, alla quale sono dedicati i cinque testi conclusivi di *Trasumanar*, essi pure costruiti (anche) su questo tema (*ibid.*). La dialettica tra mondo arcaico, sacrale e mondo nuovo laico, razionale, pragmatico è un topos pasoliniano di questi anni: si pensi alla contrapposizione tra l'universo di Medea nell'omonimo film (del 1969) e quello di Giasone, ma pure al trittico costituito da *Decamerò*n (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), «fatti per opporre al presente consumistico un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani erano ancora reali, benché preistorici, rozzi, però erano reali, e opponevano questa realtà all'irrealtà della civiltà consumistica» (Pasolini 1999a, p. C). L'idea giungerà poi a maturazione nel 1974 e sarà sintetizzata dalla celebre formula della «mutazione» o «rivoluzione antropologica».

Intanto, nel 1972, Pasolini offre Panagulis come ipostasi della lotta antifascista e come modello di uomo «che la rivoluzione ha come fine, paradossalmente, di *conservare*, l'uomo anteriore alla civiltà borghese, l'uomo come espressione di un mondo nazionale popolare nel senso che Gramsci ha dato a queste parole, l'uomo che rappresenta il modello dell'umanità contadina e operaia» (Pasolini 1999a, p. 235). È opportuno ricordare qui, tuttavia, a proposito dell'impiego del concetto di nazionale-popolare, «il carattere fortemente idiosincratico della lettura pasoliniana di Gramsci» (Picconi 2022, p. 114), utilizzato in questo caso «pro domo sua», a differenza di altre occasioni in cui sembra restare più fedele al concetto originario (Cospito 2018, p. 34).

Il carattere «arretrato» o «ritardato» dell'azione estrema di Panagulis, comunque, è un problema che Pasolini risolve annullandolo, «considerandolo cioè un falso problema»: «non è Panagulis che vive un'esperienza politica parziale perché ritardata, ma sono coloro che non riescono a vedere la sua figura come [...] assolutamente esemplare e attuale, che vivono un'esperienza parziale perché falsamente avanzata» (Pasolini 1999a, p. 234). Di più: «Panagulis non è ai margini ma è al centro di quella che è oggi la lotta di classe intesa ortodossamente come storia» (ivi, p. 235).

La sua esperienza, collocandosi allo snodo tra il mondo «avanzato», «capitalistico» e quello «arretrato», «in via di sviluppo» offre un modello sincronico e diacronico insieme, storicizzato eppure universalizzabile, cioè un simbolo «intorno a cui è possibile pensar di costruire un Fronte di Liberazione, che, privo di nostalgie per quello eroico degli anni Quaranta, si presenti come la forma più storicamente attuale di lotta» (*ibid.*). Certo non è l'unico simbolo possibile, anche se tra tutti gli uomini che si sono immolati per la libertà «Panagulis è certo di quelli che suscitano in noi il più grande e incondizionato amore» (*ibid.*). Si pensi agli altri «eroi» cui Pasolini ha dedicato alcune pagine della sua rubrica su *Tempo*: Rudi Dutschke, destinatario di una poesia pubblicata insieme a quella per il greco (e anch'essa in *Trasumanar*, spostata anzi in prima posizione rispetto all'ordine in cui comparivano su *Tempo*, cfr. Pasolini 2003, pp. 31-32); Jan Palach, di cui scrive tra febbraio e marzo 1969 (Pasolini 1999a, p. 1180-1189). I modelli, quasi tutti non italiani, come notava Ferretti (1979, p. 15), servono a Pasolini come categorie per comprendere la società e il ruolo dell'intellettuale al suo interno. Così Gianfranco Contini nella sua *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini* del 1980: «Le virtù che egli rimpiange sono quelle sicure ma probabilmente condannate a morte, appartenenti a una società arcaica, agricola, patriarcale. La sua utopia non è prospettica ma nostalgica» (Contini 1989, p. 393).

Resta da capire, infine, quanto parlare di Panagulis come «simbolo» sia in contraddizione con ciò che si affermava nel *Diario* a proposito della sua «consacrazione» presso l'opinione pubblica internazionale, ma anche questo, probabilmente, considerato lo stile pasoliniano, sarebbe «un falso problema».

3. «Una forma superiore di lotta parlata»

Panagulis inizia a scrivere poesie dopo il colpo di Stato che porta i colonnelli al potere e riesce a diffonderne alcune in clandestinità prima dell'attentato e della prigionia. Alcune di queste giungono in Francia e in Italia, dove sono lette da Pasolini, che ne dà notizia già in *Diario per un condannato a morte*: «Forse aveva ragione lui, come leggo ora anche in alcune sue ingenuie poesie: la sua morte sarebbe stata più utile. [...] Tuttavia, un'altra delle sue ingenuie poesie finisce con questo verso: "Lotta...lotta...lotta"» (Pasolini 1999a, p. 1156). Anche nell'articolo dell'*Unità* brevemente discusso nel paragrafo precedente si fa riferimento a esse:

Per esempio, la poesia di Panagulis – come espressione di un intellettuale che ha cominciato a usare la poesia (ma come un’arma, una forma di lotta) solo in subordinazione alla sua azione politica – è, rispetto alla poesia che oggi si scrive contemporaneamente ad essa, oggi, in Italia, o in Francia o negli altri paesi capitalisti, relativamente arretrata. I testi su cui essa si è formata sono da una parte i testi della grande letteratura di tradizione sia classica che recente, dall’altra i testi dei più alti poeti impegnati degli anni Cinquanta (Pasolini 1999a, p. 233).

Già da questi primi cenni si intuisce come l’opinione che Pasolini si è formato sui componimenti del poeta-rivoluzionario non sia affatto influenzata dalla profonda ammirazione che prova per l’uomo e per le sue gesta, come sarà ancora più chiaro nel saggio scritto per la prima raccolta ufficiale di Panagulis, pubblicata in Italia dall’editore Flaccovio di Palermo, a cura della giornalista de *L’Ora* Kris Mancuso (Panagulis 1972), che ne ha ricostruito una parte della vicenda editoriale (Mancuso 1990, pp. 91-106); l’altra, si deve a Filippomaria Pontani, il quale si è basato sui documenti di prima mano conservati presso la biblioteca paterna (Pontani F. 2012, pp. 163-5). Fu Mancuso a proporre a Pasolini (incrociato per caso in un bar a Palermo) di scrivere l’introduzione a quel primo vero libro di Panagulis, proposta che lo scrittore accettò con entusiasmo, redigendo quello «che rimane a tutt’oggi forse il testo più acuto su Panagulis poeta» (ivi, p. 164).⁶ Il libro ebbe allora una vasta risonanza, come già l’avevano avuta le poesie clandestine, e gli fu assegnato il Premio Viareggio Internazionale. Rizzoli, due anni dopo, pubblicherà una nuova raccolta, con l’aggiunta dei testi scritti nell’ultimo periodo e dopo la scarcerazione, avvenuta nell’agosto 1973 (Panagulis 1974); Pasolini avrà cura di implementare l’introduzione allestita per Flaccovio con un nuovo paragrafo.

La prefazione ad *Altri seguiranno* fu scritta da Ferruccio Parri che, insieme a Sandro Pertini e (su sollecitazione di Fallaci) Pietro Nenni, fu l’unico politico italiano a sostenere concretamente Panagulis durante il suo esilio in Italia. In essa, Parri attribuisce al «giovane greco» l’eroicità di Armodio e Aristogitone (completando così la lista di modelli antichi iniziata da Pasolini con Meneceo e conclusa poi da Fallaci con il Socrate dell’*Apologia* di Platone) ma anche dei moderni risorgimentali, essendo egli dotato, ancor più, della «forza di sacrificio del martire cristiano». Anche la Resistenza italiana ha avuto «questi grandi esempi», ma «l’Italia o non li ha

⁶Non che esistano numerosi contributi critici in proposito: si può citare Macchia 2012, oltre allo stesso articolo di Pontani, che rileva pure l’assenza dei testi panagulisiani nei manuali di storia letteraria neogreca (il maggiore: Vitti 2001; per un approfondimento sintetico e puntuale sulla letteratura neogreca dal 1970 al 1990 cfr. Carpinato 1990 e Papatheu 1994 – sempre assente Panagulis) e nel Meridiano da lui curato insieme a Nicola Crocetti (Crocetti-Pontani 2010).

conosciuti o non li ha capiti o li ha dimenticati». Quanto alle poesie di Panagulis, secondo l'ex vice comandante del Corpo Volontari della Libertà, leggerle «può aiutare a capire la nostra storia» (Parri 1972, pp. 9-10).

Se Parri, come prevedibile, si sofferma sull'utilità documentaria dei testi e sul valore storico dell'azione di chi li ha redatti, Pasolini pure non manca di sottolineare subito come esse «nell'insieme [...] *vadano* integrate con qualcosa che è fuori di loro (la loro ragione e la loro destinazione) per essere "finite"» (Pasolini 1999b, p. 2675). Del resto, il sottotitolo del libro specifica «poesie e documenti dal carcere di Boyati», i secondi essendo i messaggi e le lettere riportati in appendice, oggetto anch'essi della critica psicostilistica di Pasolini – ma, forzando un po', l'espressione potrebbe intendersi anche come endiadi: le poesie di Panagulis sono esse stesse documenti, spesso corredate persino da qualche informazione su data e contesto di composizione (dopo un violento interrogatorio o alla fine di uno sciopero della fame, per esempio). Pasolini ne ricava un'analogia tra vita e letteratura: «il salto della qualità della scrittura è omologo al salto della qualità di vita che costituisce la figura di Panagulis nella sua realtà [...]. Tanto più meramente fisico, corporale, miserabile è il pragma tanto più immateriale, spirituale, eletto è l'ideale» (ivi, p. 2676). Pare insomma che il poeta-rivoluzionario abbia rovesciato la sua situazione contingente, giungendo a una forma di poesia dai caratteri solo in apparenza paradossali, in cui il «pragma» non è celato o relegato nelle note di contesto a piè di pagina, ma sublimato nella parola pronunciata da una voce senza corpo, che nasce tuttavia dalla profonda sofferenza (storicamente situata) di un corpo: «la letteratura, ripescata da Panagulis [...] come uno strumento politico, una forma superiore di lotta parlata, si è presentata in concreto come lo strumento di una ascesi» (*ibid.*). Questa oscillazione tra il pragmatico e l'ideale è rilevata da Pasolini anche a livello contenutistico, quando nota che «non vi manca [...] un accenno anche a un cristianesimo almeno rivisto come moto clandestino e messianico, se non eretico» (ivi, p. 2685), che ben si accorda con la presentazione di Parri (1972, p. 10: «attinge dalla *via crucis* che egli percorre una altezza di spirito ancor superiore»).

Una parte significativa del saggio è poi dedicata all'individuazione di alcune caratteristiche ricorrenti nelle poesie della raccolta, il cui «aspetto più appariscente [...] è la loro struttura di "elenco", tendente all'anafora» (Pasolini 1999b, p. 2677), «figura tipicamente liturgica», di una «religione laica della libertà ([come in] tutta la tradizione poetica resistenziale» (ivi, p. 2682). Tale considerazione permette al critico Pasolini di isolare due categorie nelle quali far confluire la maggioranza dei componimenti, le «poesie iterative» e quelle «gnomiche» (ivi, pp. 2682-3), esemplificate e commentate insieme alle relative eccezioni.

Le ultime righe del testo critico riprendono infine la riflessione già esposta nel *Simbolo* a proposito della contrapposizione tra il «giovane ribelle» e l'«universo orrendo» che prova a contrastare: «l'arretrata situazione economica e politica della Grecia fa sì che i colonnelli siano vecchi tiranni, [...] che l'eroe che si contrappone a loro dia l'impressione che quell'antico mondo sia ancora immenso e presente, e che la sua idea di libertà sia un'idea assoluta, capace di valere per il futuro, e anzi di rendere il futuro stesso un valore» (ivi, p. 2686).

Nel paragrafo aggiuntivo per la seconda raccolta, Pasolini confermerà nella sostanza ciò che aveva concluso nel primo saggio, con un'aggiunta cruciale: «Panagulis è diventato poeta [...]. La letteratura che era in lui puramente retorica è stata trasformata dalla tortura in letteratura autentica, capace cioè di poesia, che si definisce dunque in se stessa e per se stessa, e non [...] in funzione di predicazione politica» (ivi, p. 2688).

Pasolini e Panagulis moriranno a distanza di pochi mesi, il 2 novembre 1975 l'uno, il 1° maggio 1976 l'altro, essendo riusciti a stringere anche un rapporto d'amicizia. Ne resta traccia, alla morte di Pasolini, peraltro menzionato tra gli «amici» da ringraziare per l'aiuto prestato nella traduzione in italiano dei due volumi poetici del greco, nella poesia che Panagulis gli dedica su *L'Europeo* del 14 novembre, uno degli ultimi scritti del non più giovane ribelle (Panagulis 1976, pp. 37-38): «Voce umana | vestita di bellezza | era quella che ci davi | Umana e bella | anche se duramente accusava || Amore semplice umano | la tua vita» (vv. 1-7); «non sei nato né presto né tardi | ma peccato che tu sia partito | mentre la verità si combatte» (vv. 19-21).

Qualche anno dopo la loro morte, nel 1979, le voci dei due poeti saranno ancora unite in un dialogo virtuale, quando Ennio Morricone pubblicherà per RCA l'album (ormai caduto in oblio, emblematicamente) *Non devi dimenticare*, che raccoglie un'antologia di poesie di Panagulis: alle musiche del celebre compositore, che già aveva ideato la colonna sonora dei film pasoliniani *Teorema*, *Uccellacci e uccellini* e *Il Decameròn*, si accompagnano le voci dello stesso Panagulis, di Pasolini (che legge *La tinta* e la seconda parte di *Tempo di collera*), Adriana Asti e Gian Maria Volonté. Si chiude così, in poesia e in musica – «è inimmaginabile una poesia greca (di ieri ma anche di oggi) senza musica» (Carpinato 2005, p. 44) –,⁷ questo percorso esistenziale e poetico, idealmente intrecciato.

⁷ Le poesie di Panagulis sono diventate anche inni per la lotta antifascista musicati da Mikis Theodorakis 1971.

Riferimenti bibliografici

- Boubara Ada, *Scambi culturali nel XX secolo tra Italia e Grecia (Pasolini e Panagulis)*. In: «Narrativa», XXXIX, 2017, pp. 91-102.
- Brodskij Iosif, *Profilo di Clio*, traduzione di Arturo Cattaneo, Adelphi, Milano, 2003.
- Carpinato Caterina, *Sulla letteratura neoellenica dell'ultimo ventennio*. In: «ΙΤΑΛΟΕΛΛΗΝΙΚΑ. Rivista di cultura greco-moderna», III, 1990, pp. 219-236.
- Ead., «ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ»: *cambiare forma, ossia divagazioni sulla traduzione poetica dal neogreco in italiano*. In: *Aspetti formali del testo nella letteratura neogreca*, a cura di Lucia Marcheselli Loukas e Flora Molcho, Cafoscarina, Venezia, 2009, pp. 35-56.
- Cerica Andrea, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2022.
- Contini Gianfranco, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*. In: *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 389-395. Già in: *Pier Paolo Pasolini. Testimonianze*, a cura di Anna Panicali e Sergio Sestini, Salani, Firenze, 1982, pp. 13-15.
- Contorbia Franco, *Giornalismo italiano*, vol. 3 (1939-68), Mondadori, Milano, 2009.
- Cospito Giuseppe, *Marxismo e filosofia in Pasolini (e in Gramsci)*, in *P. P. Pasolini. Alle origini del postmoderno*, Atti del convegno di studi, Forlì, 15-16-18-19 maggio 2018, a cura di Paolo Andreoni e Andrea Mandolesi, L'arcoliaio, Forlimpopoli, 2019, pp. 23-47.
- Crocetti Nicola-Pontani Filippomaria, *Poeti greci del Novecento*, Mondadori, Milano, 2010.
- Fallaci Oriana, *Un uomo*, Rizzoli, Milano, 1979
- Ferretti Gian Carlo, *Introduzione*. In: Pasolini Pier Paolo, *Il caos*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1979, pp. 7-23.
- Langlois Denis, *Panagoulis: le sang de la Grèce*, François Maspero, Paris, 1969.
- Macchia Chiara, *Su una garza dimenticata. I brandelli poetici di Alekos Panagulis*. In: «Elephant & Castle», VII, ottobre 2012, pp. 5-22.
- Mancuso Kris, *Una cronaca*. In: Panagulis Aléxandros, *Altri seguiranno. Poesie e documenti dal carcere di Boyati*, a cura di Kris Mancuso, prefazione di Ferruccio Parri, con un saggio introduttivo di Pier Paolo Pasolini, Salvatore Fausto Flaccovio Editore, Palermo, 1990 [1972], pp. 91-106.
- Morriconne Ennio, *Non devi dimenticare*, testi di Aléxandros Panagulis, voci di Aléxandros Panagulis, Pier Paolo Pasolini, Adriana Asti, Gian Maria Volonté, RCA, 1979
- Naldini Nico, *Cronologia*. In: Pasolini Pier Paolo, *Lettere*, vol. 2, 1955-1975, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1988, pp. IX-CLXXVIII.
- Panagulis Aléxandros, *Altri seguiranno. Poesie e documenti dal carcere di Boyati*, a cura di Kris Mancuso, prefazione di Ferruccio Parri, con un saggio introduttivo di Pier Paolo Pasolini, Salvatore Fausto Flaccovio Editore, Palermo, 1972.
- Id., *Vi scrivo da un carcere in Grecia*, Rizzoli, Milano, 1974.
- Id., *A Pier Paolo Pasolini*. In: AA.VV., *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Gammalibri,

Milano, 1976, pp. 37-38.

Parri Ferruccio, *Presentazione*. In: Panagulis Aléxandros, *Altri seguiranno. Poesie e documenti dal carcere di Boyati*, a cura di Kris Mancuso, prefazione di Ferruccio Parri, con un saggio introduttivo di Pier Paolo Pasolini, Salvatore Fausto Flaccovio Editore, Palermo, 1972, pp. 9-10.

Pasolini Pier Paolo, *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano, 1971.

Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano, 1999a.

Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano, 1999b.

Id., *Tutte le poesie*, tomo secondo, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano, 2003.

Papatheu Katerina, *Bilancio di una lacerazione e un'ipotesi sul presente della poesia neogreca contemporanea (1970-1990)*. In: «SI SCRIVE», 1994, pp. 242-255.

Picconi Gian Luca, *Pasolini: squisitezza e nazionale-popolare*. In: *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura, ideologia*, a cura di Paolo Desogus, Marsilio, Venezia, 2022, pp. 109-132.

Pontani Filippomaria, *Alekos Panagulis e le canzoni-poesie proibite*. In: *Canto un mondo libero. Poesia-canzone per la libertà*, a cura di Marco Fazzini, Edizioni ETS, Pisa, 2012, pp. 161-170.

Pontani Filippo Maria, *Fortuna greca di Ungaretti*, Liviana, Padova, 1972.

Theodorakis Mikis, *TA TPAFOYALIA TOY AFONA*, Minos MSM 217 Stereo, 1971.

Terreni Alessandro, *Oriana e i colonnelli: cultura di massa e dittatura greca nell'Italia degli anni Settanta*. In: «Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation», vol. 8, I, 2021, pp. 81-96.

Ungaretti Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Mondadori, Milano, 2009.

Vitti Mario, *Storia della letteratura neogreca*, Carocci, Roma, 2001.

Zoras Gerasimos, *Pasolini e la Grecia di oggi*. In: *La sfinge nell'abisso*, a cura di Maura Locantore, UniversItalia, Roma, 2020, pp. 281-291.

Torture in Greece. The First Torturer's Trial 1975, Amnesty International Publications, London, 1977.

Bionota: Davide Dobjani è dottorando in Scienze storiche e del testo (XL ciclo) all'Università di Parma. Collabora con il Centro di ricerca «Poesia contemporanea e Nuove scritture» dell'Università del Salento ed è componente del comitato di redazione delle collane «Quaderni del PENS» e «Mediazioni critiche». Fa parte della Commissione valutativa della Rassegna letteraria «Lecture prossime».

III. Viaggi e miraggi

Il nostro Pasolini. Calimera, 21 ottobre 1975

Elisa Corlianò

Abstract

The purpose of this work is to retrace the experience of Pier Paolo Pasolini on the 21st of October 1975 in Calimera, a Greek speaking centre near Lecce part of the so-called "Grecìa salentina", which happened to be his last public appearance. The ambition behind the research conducted is to provide a reconstruction of events through the memories of those who met Pasolini that day, for which only oral sources were used; each of them, therefore, testifies a partial perspective and is, however, a piece of a fairly coherent whole, even in the physiological diversity of points of view and memories.

Keywords: Pasolini, Calimera, grico.

1. Premessa

In questo lavoro si prova a ripercorrere la giornata del 21 ottobre 1975 a Calimera, un centro ellenofono della provincia di Lecce parte della cosiddetta "Grecìa salentina". Le informazioni che ci giungono relativamente a quella giornata meritano di essere riordinate per almeno due ragioni: essa fu motivo di grande orgoglio per la piccola comunità calimerese, che potè ospitare un intellettuale del calibro di Pier Paolo Pasolini (come era già avvenuto tra il 1959 e il 1960 per la cura dei testi del documentario *Stendalì (Suonano ancora)*, diretto da Cecilia Mangini), ma fu anche, come certamente non si poteva sospettare, l'ultima occasione pubblica per Pasolini stesso, che dopo pochi giorni fu assassinato all'Idroscalo di Ostia.

L'ambizione alla base della ricerca condotta è quella di fornire una ricostruzione delle vicende attraverso i ricordi di coloro che quel giorno incontrarono Pasolini, per cui sono state utilizzate solo fonti orali; ciascuna di esse, quindi, è portatrice di una prospettiva parziale ed è però una tessera di un insieme abbastanza coerente, pur nelle fisiologiche diversità di punti di vista e memorie.

Per un quadro ancora più nitido, che comprenda anche l'arco temporale della mattina di quel 21 ottobre 1975, si rimanda alle fonti scritte. Tra queste, la trascrizione della conferenza tenuta da Pasolini al Liceo Palmieri di Lecce, pubblicata nel 1976 a cura di Antonio Piromalli e

Domenico Scafoglio (Pasolini, 1976);¹ l'articolo di Marcello Aprile per il *Quotidiano di Puglia* del 5 marzo 2017 (a cui va aggiunto il contributo di Aprile, 2022). Esiste anche un documentario, *Pasolini a Calimera*, girato da Elio Paiano nel 2005 e un servizio fotografico di Antonio Tommasi.

2. Gli informatori e le domande

Agli intervistati, che sono stati registrati, sono state somministrate le seguenti domande aperte a cui hanno risposto in un'unica soluzione nel mese di gennaio 2023:

- Come hai saputo dell'arrivo di Pasolini a Calimera?
- Che cosa ricordi di quel giorno?
- Con chi eri? chi ricordi ci fosse?
- Ti colpì qualcosa in particolare al tempo?
- Che sensazione ne ricavi oggi?

Sono stati rintracciati e intervistati quindici testimoni oculari viventi, identificati in séguito con la sigla qui premessa al nome e cognome (alle sigle, va da sé, vanno aggiunte quelle di PPP = Pier Paolo Pasolini e di RA = Rocco Aprile):²

AA = ANDREA APRILE (30 maggio 1964), che quel giorno aveva appena undici anni, tiene molto al ricordo dell'incontro per ragioni personali, descrivendolo come la chiusura di un cerchio di cui fanno parte suo padre Giannino Aprile, che ha conosciuto bene attraverso i ricordi della gente e i suoi scritti, il professore Rocco Aprile, in ottimi rapporti con la sua famiglia, e PPP, apprezzato nei libri e al cinema dopo la casualità del primo contatto quel 21 ottobre 1975. La sensazione di cui mi parla è quella di un magico dispiegarsi di eventi strettamente interconnessi e già scritti prima del loro stesso verificarsi.

¹ Il testo ha avuto poi varie riedizioni: Pasolini, 1987, 1999, 2015. Per uno studio tra i più recenti in cui i temi trattati in *Volgar'eloquio* (questo il titolo scelto da Pasolini per il corso di aggiornamento docenti al Palmieri) sono messi in relazione con l'intera poetica pasoliniana: Moliterni, 2024. Su YouTube è disponibile una registrazione audio della conferenza, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=z4V8j61Qphw> (data di ultima consultazione: 12/10/2024).

² Rocco Aprile (1929-2014) è tra i più autorevoli testimoni della storia e della cultura del Salento, ma anche storico, ellenista, insegnante di italiano, latino e greco, poeta e romanziere. Tra i suoi meriti spicca la pubblicazione di una *Storia della Grecia moderna* (Aprile R., 1985) e la direzione per Capone Editore della collana *Grecia salentina: problemi e documenti*, che contiene tra gli altri un contributo del dialettologo Gerhard Rohlfs (1978).

CA = CORRADO APRILE (20 luglio 1942) sostiene che da quell'esperienza siano usciti tutti arricchiti, perché l'interesse che un uomo così grande aveva mostrato per la tradizione culturale di Calimera la rendeva più preziosa ai loro occhi: si apriva così un processo di riscoperta del grico, che fino a quel momento la gente aveva considerato come una lingua da evitare.

LA = LUIGI APRILE (20 giugno 1957), che vive lontano da Calimera da molti anni, mantiene un fortissimo senso di appartenenza alla sua città e alla Grecia Salentina tutta. Quest'esperienza suscitò il lui e tanti altri l'interesse per il recupero della tradizione, per cui aggiunge: «seminammo bene per raccogliere benissimo».

MA = MARCELLO APRILE (17 aprile 1965) si dice fortunato per aver incontrato una tale personalità, nonostante che la giovane età (all'epoca aveva dieci anni) ne abbia offuscato in parte il ricordo, tanto che non riuscirebbe quasi più a distinguere ciò che sa di quel giorno per conoscenza diretta da ciò che ha costruito attraverso la memoria del padre, il professore Rocco Aprile. Della scomparsa di PPP si parlò moltissimo in casa sua, per cui l'evento vissuto pochi giorni prima acquisì una rilevanza ancora maggiore, determinando un impatto forte sulla sua personalità.

UCT = UMBERTA COLELLA TOMMASI (18 novembre 1944) ricorda come PPP, con la sua sola presenza, abbia dato riconoscimento ufficiale alla cultura per cui ha dimostrato interesse quel giorno, consegnando Calimera alla storia. Chi si è abbeverato a questa fonte oggi sa di far parte di qualcosa di più grande.

SC = SERGIO CUBANO (18 settembre 1956) mette in rilievo la bellezza e l'eccezionalità dell'incontro, consapevole che capita raramente nella vita di poter stabilire un contatto diretto con un uomo di tale levatura.

LDi = LEUCCIO DIMITRI (25 novembre 1955) si dice consapevole di aver preso parte ad un momento storico, quindi porta ancora con sé il carico di emozioni forti che ne deriva.

PDM = PAOLO DI MITRI (1 gennaio 1948) mi consegna l'immagine che ha di PPP: un maestro di vita che scriveva per educare. Sostiene che siamo orfani di persone che avrebbero potuto darci ancora tanto quando ci hanno lasciato; i suoi film non sono di immediata comprensione, ma lasciano una traccia indelebile nello spettatore che accetta la sfida della riflessione.

LDu = LEDA DURELLI (10 febbraio 1954) parla della sensazione provata quel giorno, che si fosse cioè creata una connessione tra PPP e tutti gli altri presenti, probabilmente perché egli stesso era alla ricerca di persone semplici, non di un circolo culturale professionale. Dopo la tragica morte, lei, come molti, ha iniziato un percorso di conoscenza delle opere e della personalità autoriale, forse motivato anche dall'impatto di quel 21 ottobre.

don GG = DON GIUSEPPE GUIDO (28 aprile 1940) fa riferimento alla fortuna di aver incontrato quasi casualmente una persona unica come PPP, una di quelle che non capita di trovare due volte nella vita. Ricorda quel giorno «come se fosse ieri» e mentre me ne parla ha spesso gli occhi chiusi, come per rivedere i momenti che mi riferisce senza tralasciare neanche un dettaglio.

FL = FRANCESCA LICCI (7 marzo 1953) testimonia in prima persona l'empatia creatasi tra lei e PPP mentre cantava e la dolcezza dello sguardo attento che le rivolgeva, di cui tutti hanno fatto parola. Poi si sofferma sull'acume di PPP, a conferma dell'idea che già avevano di lui, nel constatare la contaminazione tra grico e dialetto, dopo molti secoli di convivenza.

VM = VITO MARRA (8 giugno 1956) prova ancora una grande emozione per aver avuto l'onore di vivere una tale esperienza. Forse allora non riusciva a comprendere a pieno che cosa stesse accadendo e che cosa rappresentasse PPP, ma la sua improvvisa scomparsa ha segnato anche per lui l'inizio di una riscoperta, in parte grazie all'accresciuto interesse mediatico per quell'uomo che non aveva avuto timore di porsi controcorrente.

CP = COSIMO PANESE (23 gennaio 1955) ricorda di aver pianto leggendo la lettera di commiato scritta da Oriana Fallaci. Fu molto turbato dalla notizia della morte di PPP pochi giorni dopo averlo incontrato, perché era rimasto suggestionato dall'averne riconosciuto la natura «davvero fuori dal comune». Non saprebbe dire se la sua drammatica fine possa averne amplificato la considerazione pubblica ma, se anche così fosse, secondo lui si è trattato solo di una meritata valorizzazione.

BT = BRIZIO TOMMASI (4 gennaio 1956) definisce PPP un profeta «per averci visto lungo sul futuro della civiltà occidentale», avendo predetto l'imminente imporsi della società dei consumi sulla genuina e limpida cultura contadina.

LT = LUIGI TOMMASI (13 dicembre 1948) chiude con una nota dolcemente amara: «PPP non c'è più, le poesie non si cantano più, la lingua sta scomparendo e non la si può riportare in vita» perché il grico è la lingua di una civiltà agro-pastorale che non rispecchia più la nostra società. Suggerisce che si possa tentare al massimo di recuperare qualcosa dai testi dei letterati di fine Ottocento e Novecento, come Vito Domenico Palumbo, considerando che la perdita di alcune parole è legata alla scomparsa degli ambiti che esse denominano. Bisognerebbe rivolgersi agli anziani per farsi raccontare poesie, proverbi, canti e storie di vita nella loro lingua madre, al fine di raccogliere le tracce di un ricco patrimonio culturale che merita di essere conservato.

3. Una giornata particolare

3.1. La mattina

Otto informatori (LA, MA, LDi, PDM, don GG, FL, CP, BT, LT) ricordano che la mattina PPP era al liceo classico “Giuseppe Palmieri” di Lecce (per il già citato corso di aggiornamento docenti sul tema “Dialecto e scuola”, organizzato da Antonio Piromalli e Gustavo Buratti). Cinque degli informatori (LA, RA, FL, BT, LT) erano presenti quella mattina, per cui ne possono raccontare i dettagli: LT dice di aver partecipato all’incontro su invito di RA, perché insieme si stavano occupando della revisione dei *Calimera e i suoi traùdia* di Giannino Aprile³ (Aprile G., 1972);⁴ BT, allora studente delle superiori, seguì il fratello LT e RA al Palmieri (assentandosi irregolarmente da scuola) per partecipare all’incontro, durante il quale PPP rispose alle domande di un giornalista del *Corriere della Sera*; LA intervenne in quell’occasione in quanto rappresentante d’istituto; FL si trovava a Lecce per seguire le lezioni universitarie, quindi le fu semplice raggiungere il liceo per prendere parte all’incontro. PDM li incrociò proprio fuori dall’edificio mentre tornava dall’università, quando LT lo informò di ciò che si sarebbe svolto nel pomeriggio a Calimera. AA, LA, MA, LDi, PDM, don GG, CP, BT e LT sostengono che PPP fosse stato invitato a Calimera da RA, che già lo conosceva per militanza nella difesa dei diritti delle minoranze etniche (oggi diremmo linguistiche), e che accettò di buon grado (LT).

Alcuni (PDM, don GG) riferiscono, per evidente scambio, che PPP aveva parlato all’università, ma non ci perviene riscontro di tale avvenimento. I restanti informatori non nominano la mattina.

3.2. Il pranzo

Quasi solo MA ci fornisce delle informazioni per quanto riguarda il pranzo, svoltosi molto probabilmente presso l’Osteria da Angiulino a Lecce con un menu a base di fave e cicorie; LT conferma il menu, ma non identifica direttamente il ristorante.

³ Giannino Aprile (1918-1968) dal 1956 al 1960 fu sindaco di Calimera. A lui si devono, tra le altre cose, i giardini pubblici in cui fece collocare la stele attica del IV secolo a. C. ricevuta in dono dalla città di Atene nel 1960, sormontata dalla dicitura «Zeni su en ise ettu sti Kalimera – Straniera tu non sei qui a Calimera». Grande fu da parte sua l’impegno volto alla valorizzazione della cultura e della lingua grica.

⁴ La revisione del testo di Giannino Aprile deve essersi conclusa intorno alla fine degli anni Ottanta, visto che la seconda edizione dei *Traudia* è del 1990.

3.3. PPP nelle opinioni degli informatori prima dell'incontro

CA conosceva già la figura di PPP, ma non sapeva che tra i suoi interessi rientrasse quello per i dialetti e le lingue minoritarie. PDM riferisce che don GG aveva più volte proposto cineforum a tema PPP, come VM che lo dice a loro noto per via del cinema più che per la letteratura. Per questa ragione si comprende l'interesse da parte di molti giovani poi attivi nell'ambiente del futuro circolo culturale "Ghetonìa" o Giannino Aprile o del giornale *Il ponte* (SC, don GG; CA, LA; don GG, CP): tutto ciò testimonia un fermento culturale che portò a Calimera nel 1959 anche Ernesto De Martino (riferito da UCT) per i suoi studi sul tarantismo (a titolo esemplificativo: De Martino, 1959, 1961), o lo stesso Gustavo Buratti (Buratti, 1974) con Gerhard Rohlfs (Rohlfs, 1982) nel medesimo periodo (BT). AA al tempo aveva 11 anni, quindi non sapeva chi fosse PPP, ma ne intuì l'importanza dall'atteggiamento assunto dai presenti; MA aveva 10 anni per cui, come AA, probabilmente non lo conosceva, ma seguì il padre RA in quell'evento molto particolare. CP afferma che al tempo non aveva contezza della sua altezza culturale, ma gli era comunque noto il personaggio pubblico, poi aggiunge che quel giorno tanti curiosi si avvicinarono pur senza interesse pregresso per la figura di PPP, semplicemente attirati da una tale folla, dai canti e dalla sensazione di stare vivendo un momento importante per la comunità calimerese. Attraverso le amicizie ci fu un passaparola: UCT riferisce che la notizia si diffuse velocemente perché si trattava di un evento straordinario, anche CA parla di «un tam-tam», LDi di «un gran passaparola»; LDu fu invitata da FL, VM dagli amici più grandi.

3.4. L'arrivo a Calimera

MA colloca nella memoria l'incontro in Piazza del Sole tra le ore 14 e le 15; BT riferisce che avvenne orientativamente tra le 14:30 e le 15; LT conferma le 15. VM dice di essere stato invitato dagli amici più grandi a ritrovarsi in piazza con gli altri, ma non ci informa sull'orario in cui ciò avvenne.

Molte persone a poco a poco si avvicinarono al gruppo di chi aspettava l'arrivo di PPP (LT), tra questi tanti giovani chiamati a partecipare dai più grandi (LDi, VM); per cui si può dire che ci fu un folto gruppo ad accoglierlo.

Infine, don GG ricorda che si spostarono a piedi dalla piazza alla fabbrica Murrone poco distante, dove si erano già disposti cantanti e musicisti.

3.5. *La descrizione della sede*

A proposito della sede, LDU parla di una stanza provvisoria, LDI e VM aggiungono fosse al primo piano della fabbrica, facendo riferimento al tabacchificio di via Mayro, 53 (come già riportato dalle parole di AA). La sala non era nuova al piccolo pubblico, infatti CA spiega vi si tenesse un doposcuola alternativo di cui si occupava in prima persona insieme ad Antonio Giammaruco;⁵ il luogo, dunque, aveva ospitato ragazzi interessati a ricevere lezioni private, che usufruivano anche delle possibilità offerte dalla presenza di attrezzi sportivi e dagli incontri organizzati con docenti universitari. MA accenna al fatto che quel giorno mancò il tempo di sistemare l'ambiente e LT ricorda ci fossero solo un tavolo pulito alla buona, alcune sedie e degli scanni. Don GG parla di un ambiente spazioso, in cui cantanti e musicisti si erano già predisposti prima dell'arrivo di PPP; CP sostiene la stanza abbia ospitato circa una cinquantina di persone in quell'occasione.

3.6. *I presenti*

Dalle interviste e dal prezioso set fotografico di Antonio Tommasi, emerge la presenza di alcuni accompagnatori di PPP, di musicisti e cantori, di interessati e curiosi.

Con PPP sembra ci fossero Gustavo Buratti, Antonio Piromalli e qualcun altro tra i presenti alla conferenza tenutasi al liceo Palmieri quella mattina: don Giuseppe Faraco, Marisa Rinaldi e Clara Russo. Insieme a loro anche un altro uomo di cui si dice che probabilmente fosse lì come accompagnatore di PPP (il primo da sinistra nella fig. 1); quanto all'ultima donna (da sinistra), invece, non compare nelle foto scattate nella fabbrica Murrone, ma sembra ragionevole supporre la presenza.

⁵ Antonio Giammaruco è stato un insegnante elementare molto presente nella vita politica e sociale di Calimera; un suo prezioso articolo (Giammaruco, 1972), uscito nel 1972 sul giornale *La Tronula*, è stato una fonte utilizzata e citata intensivamente da Gerhard Rohlf s nel suo *Dizionario storico dei soprannomi salentini* (Rohlf s, 1982).



Fig. 1. Da sinistra nella foto: forse un accompagnatore di PPP, Gustavo Buratti, don Giuseppe Faraco, Marisa Rinaldi, PPP, Clara Russo, Antonio Piromalli e una donna di cui non ci è nota l'identità.

Tra gli altri sono stati identificati dalle foto di Antonio Tommasi o nella memoria dei presenti AA, CA, LA, MA, Roberto Aprile, Rocco Aprile, Vincenzo Aprile (Colinci), forse Maurizio Campanelli, Lina Colella, UCT, Franco Corlianò (Murghì), Maria Rosaria Corlianò, SC, Marisa De Donno, Umberto Di Don Francesco, LDi, PDM, Rina Durante, LDu, Antonio Giammarruco, don GG, FL, Franco Montinaro (Mittai), VM, CP, Liborio Stella, Assunta Surdo, Cosimino Surdo, Antonio Tommasi, BT, LT.

I nomi riportati con una sigla corrispondono a quelli dei soggetti che sono stati intervistati al fine di questa ricostruzione; purtroppo gli altri non hanno ricordi nitidi della vicenda a causa della giovane età al tempo dei fatti, non sono risultati raggiungibili o sono purtroppo venuti a mancare.

3.7. I canti, i cantori e i musicisti

Furono invitati a partecipare all'incontro alcuni cantori popolari e musicisti, tra i quali gli intervistati ricordano FL, Liborio Stella e Assunta Surdo che cantavano (PDM, FL), Cosimino Surdo al tamburello (MA, LDi, LDu, LT), Umberto Di Don Francesco alla chitarra (FL) e forse anche il musicista Maurizio Campanelli (FL). La volontà di PPP era di assistere ad un'esibizione in grico, dunque ascoltò sicuramente *Aremu rindineddha*, *Matinata* (conosciuta anche come *Kalinitta*), *Passiuna tu Cristù* e forse anche *Aska kaleddhamu* (FL). VM e LT riferiscono che PPP probabilmente conosceva già almeno qualcuna di queste canzoni, ma che era interessato ad ascoltarle dal vivo. Gli fu fornita una copia di *Calimera e i suoi traùdia* di Giannino Aprile perché potesse seguire più agevolmente i testi dei canti

(MA, LT), fatto che si evince dalle foto di Antonio Tommasi. LA riferisce che potrebbero essere stati narrati anche racconti, favole, storie e come essi siano stati generati dalla tradizione contadina.

3.8. *La vicenda dei moroloja*

PPP era interessato anche ad ascoltare i *moroloja*, cioè dei lamenti funebri solitamente eseguiti davanti al corpo di un defunto da alcune prefiche, donne del paese che lo avevano conosciuto e che in questo contesto si occupavano di celebrarlo. Secondo le credenze contadine i *moroloja* potrebbero essere pericolosi se eseguiti in circostanze diverse da quelle sopracitate (BT), a maggior ragione se rivolti a qualcuno che non appartiene alla comunità grica (CP). Portatori di cattivi presagi, questi canti avevano ulteriormente convinto la gente del loro potere dopo la vicenda della morte del giornalista Giorgio Vecchietti, che aveva voluto ascoltarli dalla voce di FL (PDM, LD, VM) durante le sue ricerche per il documentario *Viaggio in un'isola linguistica*, poi trasmesso dalla RAI.⁶ Per questo, contro la volontà di PPP, FL non voleva eseguirli: qualcuno però riuscì a convincerla, sostenendo che quello di Vecchietti fosse stato solo un caso (riferisce LT); per cui si decise a cantarli, anche se, prima di iniziare, disse in grico all'ospite di toccare il legno con l'intento di scongiurare la sfortuna (il corrispettivo dell'espressione italiana *toccare ferro*), suscitando in PPP una risata complice (FL). Infine, colpito, ringraziò (LT).

Quella dei *moroloja* è una parentesi che molti degli intervistati raccontano con difficoltà, qualcuno addirittura a microfono spento, forse per non cedere alle logiche di un'epoca superstiziosa che ha generato connessioni tra fenomeni probabilmente accidentali, o perché non hanno mai creduto a quei richiami che il tempo ha amplificato e cristallizzato nell'opinione pubblica, magari perché spaventati dalla potenziale veridicità di tali nessi. D'altra parte, a nessuno piace sfidare il mistico e l'ignoto, quindi ci fideremo delle parole dette, di quelle volontariamente omesse, dei sospiri e delle allusioni, senza biasimare.

3.9. *Le reazioni di PPP*

Gli informatori AA, LDi, FL e SC riferiscono della grande attenzione con cui PPP ascoltò i cantori quel giorno, della visibile adesione intima al contenuto dei canti e dei suoi occhi fissi sul testo che aveva sottomano (LT); canti che, come abbiamo detto, probabilmente gli erano già noti per via delle ricerche compiute in giro per l'Italia (VM, LT) per il suo *Canzoniere italiano*

⁶ Del documentario, in tre puntate, esistono solo registrazioni private.

(Pasolini, 1955), che quindi aveva forte curiosità di ascoltare dal vivo. CA, PDM e VM aggiungono che disse pochissimo perché spinto da un interesse sincero; per di più AA, don GG, BT e una meravigliosa foto di Antonio Tommasi lo descrivono portare la mano all'orecchio per garantirsi una migliore ricezione.



Fig. 2. Pasolini ascolta i canti della tradizione greca
[foto di Antonio Tommasi]

Sembra che durante l'esecuzione di *Aremu rindineddha* abbia ripetuto per ben due volte le parole «che meraviglia!» (don GG) e che abbia notato l'alternanza nel canto in lingua greca di due sostantivi dallo stesso significato ma di provenienza linguistica differente: *tàlassa* di matrice greca e *mare* di origine romanza; quindi chiese la ragione di tale contaminazione e imputò la scelta ad una licenza poetica (LD, FL, CP, BT), facilmente giustificabile se si guarda alla musicalità dei versi:

Vastà to petton aspro,
mavre vastà tes ale,
stavrì culor de mare
ce i kuta en diu nittì.

FL racconta della dolcezza con cui PPP la guardava cantare, dell'empatia che si era creata tra loro e, come conferma PDM, della dedica che le fece subito dopo: «alla vestale di Calimera», aggiungendo poi «in senso metaforico».

3.10. *La percezione dei presenti*

Tra i presenti molti si dicono colpiti dalla figura di PPP: SC e UCT, ad esempio, ricordano il magnetismo che traspariva anche dai suoi silenzi, la capacità di farsi sentire anche senza dire nulla e quella di percepire profondamente chi lo circondava; sia LDi sia LDu hanno parlato dei suoi emblematici occhiali da sole, che ne nascondevano in parte l'espressione, contribuendo a restituire di lui a chi lo circondava una lieve sensazione di impenetrabilità; don GG parla dell'aspetto curato, dell'attenzione nel vestire, del tatto e della buona educazione, dell'intelligenza che dimostrava, dell'accorta selezione delle parole di cui fare uso; VM per dire del suo grande carisma usa il termine "santone", che ci permette di figurarcelo perfettamente nell'atmosfera di quel giorno; CP si è detto molto colpito dalla dolcezza dell'atteggiamento di PPP, tale da farlo apparire come un incontro tra amici; LT ne sottolinea, invece, qualità umane come la semplicità, l'umiltà e l'affabilità. AA, che al tempo era ancora un bambino, descrive la situazione da un punto di vista quasi esterno perché, pur non conoscendo ancora il personaggio pubblico, intuì il grande valore della persona dall'aria che poté respirare quel giorno, captando nell'atteggiamento di tutti i presenti la deferenza che dimostrarono nei suoi confronti, sintomatica della percezione che ebbero di PPP.

Durante l'incontro, un giovanissimo MA superò la sua timidezza nel rivolgersi direttamente a PPP sperando in un autografo. Tale richiesta fece calare il gelo attorno al ragazzino che, intimorito, tentennò nel presentarsi quando gli si chiese di farlo; poi su spinta del padre, RA, riuscì a trovare il coraggio per pronunciare il suo nome. PPP scrisse: «A Marcello. Pier Paolo Pasolini». Purtroppo nei quasi cinquant'anni che ci separano dal giorno in questione l'autografo è andato perduto, ma resta vivo il ricordo di quel momento.

3.11. *La separazione*

BT riferisce che PPP si congedò dopo circa un'ora. Dopo alcune frasi di circostanza, qualcuno avrà probabilmente accennato al fatto che non avrebbe più fatto ritorno a Calimera, ma egli rispose «Torno, torno» come ricordano sia MA sia FL.

PDM ricorda di aver letto un articolo probabilmente sulla *Gazzetta del Mezzogiorno* poco tempo dopo, in cui PPP diceva di essere fermo davanti ad un chiosco di benzina prima di lasciare Calimera quando comparve «un angelo alto e biondo». Le ricerche sul suddetto quotidiano non hanno ancora

prodotto risultati; invece il *Corriere della Sera* accenna alla conferenza tenutasi al liceo Palmieri.⁷

4. Conclusione

Era stato lo stesso Pasolini a comunicare la suggestione provata davanti al territorio pugliese attraverso tre brevi reportage, *I nitidi trulli di Alberobello* (Pasolini, 1951a), *Visioni del Sud* (Pasolini, 1951b) e *Le due Bari* (Pasolini, 1951c), apparsi su *Il Quotidiano* e *Il Popolo di Roma* tra marzo e agosto del 1951: bozzetti dal suo progetto mai ultimato dal titolo evocativo *Le Puglie per il viaggiatore incantato*.

Possiamo forse credere che la connessione scaturita quel 21 ottobre 1975 sia stata rilevante agli occhi del *viaggiatore incantato* e che magari avrebbe goduto della fortuna di altre storie, se solo Atropo non avesse tagliato di netto il filo, e leggiamo nel «torno, torno» con cui volle commiarsi la stessa disposizione d'animo che lo indusse, quattordici anni prima, a scrivere queste poche fondamentali parole muovendosi alla volta di Caserta: «Ho alle mie spalle tutte le Puglie, e tu sapessi cosa sono...» (Pasolini, 1998 p.1417).

Si ringraziano tutti coloro che con i loro ricordi hanno permesso la realizzazione di questo lavoro, da restituire alla comunità calimerese in memoria di Pier Paolo Pasolini.

⁷ Un trafiletto a p. 10 dell'edizione di martedì 21 ottobre 1975 è intitolato *A scuola di dialetto. Insegnanti a Lecce*; nell'altro, a p. 13 dell'edizione di giovedì 23 ottobre 1975, dal titolo *Intervento di Pasolini su «Dialetto a scuola»*, si fa riferimento al «Volgar'eloffio», con evidente refuso.

Riferimenti bibliografici

- Aprile Giannino, *Calimera e i suoi traùdia*, Ed. Salentina, Galatina, 1972.
- Aprile Marcello, *Le lingue e i dialetti d'Italia per Pier Paolo Pasolini*. In: *Lingua italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", 3 marzo 2022, disponibile al link: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Pasolini/4_Aprile.html (data di ultima consultazione: 12/10/2024).
- Aprile Rocco, *Storia della Grecia moderna*, Capone Editore, Lecce, 1985.
- A scuola di dialetto insegnanti a Lecce*. In: *Corriere della Sera*, 21 ottobre 1975, p. 10.
- Buratti Gustavo, *La situazione giuridica delle minoranze linguistiche in Italia*. In: *I diritti delle minoranze etnico-linguistiche*, Atti dell'VIII Convegno di studi, Gorizia, 25-26-27 settembre 1972, Sala del Palazzo Attems, Ligue internationale de l'Enseignement, de l'Education et de la culture populaire, sezione italiana, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1974.
- De Martino Ernesto, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 1959.
- Id., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano, 1961.
- Giammarruco Antonio, *La vera storia calimerese attraverso le sue 'ngiurie'*. In: *La Tronula*, Calimera, 1972.
- Intervento di Pasolini su «Dialetto a scuola»*. In: *Corriere della Sera*, 23 ottobre 1975, p. 13.
- Moliterni Fabio, *Pasolini e il Volgar'eloquio*. In: *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2024, pp. 89-97.
- Pasolini Pier Paolo, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Guanda, Parma, 1955.
- Id., *I nitidi trulli di Alberobello*. In: *Il Quotidiano*, 18 marzo 1951a.
- Id., *Le due Bari*. In: *Il Popolo di Roma*, 8 agosto 1951c.
- Id., *Volgar'eloquio*, a cura di Antonio Piromalli e Domenico Scafoglio, Athena, Napoli, 1976.
- Id., *Volgar'eloquio*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1987.
- Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Meridiani Mondadori, Milano, 1999.
- Id., *Visioni del Sud*. In: *Il Quotidiano*, 28 marzo 1951b.
- Id., *Visioni del Sud*. In: *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Meridiani Mondadori, Milano, 1998, pp. 1416-1423.
- Id., *Volgar'eloquio*, introduzione di Antonio Piromalli, nuova edizione a cura di Fabio Francione, Edizioni del Fondo Antonio Piromalli onlus, Roma, 2015.
- Pasolini a Calimera*, Elio Paiano, Italia, 2005, disponibile online ai seguenti link: prima parte, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ySSBEyV26tw>; seconda parte, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d199JMLaqbc> (data di ultima consultazione: 12/10/2024).
- Rohlf's Gerhard, *Linguaggio greco*. In: *Grecia salentina – problemi e documenti*, a cura di Rocco Aprile, Gustavo Buratti, Gerhard Rohlf's e Lina Colella, Capone Editore, Lecce, vol. I, 1978, pp. 31-34.

Id., *Dizionario storico dei soprannomi salentini (Terra d'Otranto)*, Congedo, Galatina, 1982.

Stendali (Suonano ancora), Cecilia Mangini, Italia, 1960, disponibile online al link: <https://www.youtube.com/watch?v=vziV5npthaI> (data di ultima consultazione: 12/10/2024).

Bionota: Elisa Corlianò è laureata magistrale in Lettere moderne presso l'Università del Salento con una tesi in Linguistica Italiana dal titolo *Ares – Archivio storico degli esotismi ottocenteschi*. Si è interessata di dialettologia e lingue minoritarie, poi pubblicando gli articoli *Per un piccolo Atlante Linguistico della Grecia Salentina (ALGreS)* e *Ci tene lingua passa lu mare. Classificazione linguistica dei proverbi salentini legati al mare*, entrambi sulla rivista *Lingue e Linguaggi*. Ha svolto un tirocinio presso la sede di Saarbrücken del *Lessico Etimologico Italiano*, redigendo le voci *dissertator* e *dossum*.

Stendali, Pasolini, il Salento: intervista a Cecilia Mangini

Mirko Grasso

Abstract

The contribution proposes a reflection on the relationship between Pasolini and Salento through the story of his collaboration with the director Cecilia Mangini, in particular for the making of the documentary on Salento's mourning. An interview of the author with the director, partly unpublished, is published.

Keywords: Salento, mourning, cinema, documentaries, sacred.

Il legame tra Pier Paolo Pasolini e il Mezzogiorno è stato molto profondo e trova genesi nella visione epica del Sud che egli coltiva, seppur in forme diverse e spesso contraddittorie, per tutta la sua produzione artistica. È un tragitto che parte da molto lontano, dalla fine degli anni '40, e si snoda per il trentennio seguente sino ad una settimana prima della tragica e brutale morte. In Puglia, in particolare, si contano svariate conferenze tenute da Pasolini a Bari, Foggia, Lecce; sono innumerevoli i passi della sua opera che rievocano la regione come una terra mitica. C'è anche stata l'amicizia con scrittori pugliesi come Vittorio Bodini, al quale nel 1968 chiede un sostegno per *Teorema*, candidato al premio Strega, e Tommaso Fiore che lo inviterà in Puglia per alcuni incontri culturali.

Anche gli intrecci cinematografici sono molto forti. Nel 1960 per la regista molese Cecilia Mangini (1927-2021) scriverà un commento alle riprese di un lamento funebre contadino girato nel Salento. Nel 1964 per *Il vangelo secondo Matteo* si avvale di numerosi luoghi pugliesi per ricostruire l'arcaicità dei paesaggi di Cristo, e nelle seguenti *Poesia in forma di rosa* sempre la Puglia, e il territorio barese in particolare, diventano metafora della mitica civiltà contadina. Ancora il Salento, e siamo entrati ormai negli anni Settanta, compare indirettamente nella realizzazione cinematografica de *Il fiore delle mille e una notte* in quanto Pasolini sceglierà proprio doppiatori leccesi per rievocare con la parola le affascinanti atmosfere orientali.

Ho avuto modo di ben conoscere Cecilia Mangini agli inizi del 2000, quando conducevo la mia ricerca su Pasolini e il Sud Italia. Cecilia, prima della riscoperta della sua arte avvenuta in questi ultimi anni, allora subiva un quasi ventennale silenzio perché vittima - tra le tante - del degrado culturale e politico italiano, un emblematico tassello tra i tanti della crisi della cosiddetta prima repubblica che non ha avuto ancora sbocco. La cercai

telefonicamente, ci incontrammo e da lì nacque una sincera amicizia e un'intensa collaborazione che in pochi anni ci portò a rimettere in circolazione alcuni suoi documentari accompagnate da mie ricerche. Cecilia era molto generosa: mi forniva materiali e documenti sui suoi lavori e mentre scrivevo i miei libri (che lei ha seguito in ogni fase) riprendeva fiducia verso ciò che aveva fatto. Riattivava contatti, recuperava relazioni, tornava a percorrere strade che avrebbero favorito la sua riscoperta degli ultimi: ciò le ha garantito un meritato ritorno sulla scena pubblica e, quel che ha contato più per lei, nel campo cinematografico. Si era allontanata dal cinema quando ancora si montava la pellicola, avrebbe poi ripreso l'attività con giovani registi approcciando le nuove tecniche.

Nata a Mola di Bari, poi cresciuta a Firenze, inizia l'apprendistato cinematografico nel dopoguerra frequentando i circoli del cinema e vivendo da protagonista le attività giornalistiche e culturali ad essi collegate. I suoi primi documentari forniscono significative chiavi interpretative per comprendere tutta la sua ampia produzione perché con profonda partecipazione Cecilia sceglie come proprio campo di analisi il mondo arcaico e dimenticato del sottoproletariato urbano o il residuale mondo contadino meridionale: *Ignoti alla città* (1958), *La canta delle marane e Stendalì* (1960), con immagini che si avvalgono dei testi di Pasolini, *La Firenze di Pratolini* (1959). Questi suoi lavori, allora con convinzione pubblicati dalle nascenti Edizioni Kurumuny, sono stati al centro della nostra collaborazione; mi sia quindi permesso di richiamarli per ricordarla e riprendere il suo rapporto con Pasolini.

La canta delle marane e Ignoti ritraggono la vita di tutti i giorni dei ragazzi di borgata. In queste immagini appare tutto il mondo del proletariato e del sotto proletariato romano in cui si mescolano meridionali e vite fuggite dalle grandi città del nord. Documentari che evidenziano una profonda scelta di campo che la regista attua nella conformista Italia degli anni Cinquanta. *Stendalì*, invece, è un documentario che nasce sulla scia delle opere di Ernesto de Martino e riprende un antico rito dell'Italia meridionale: il canto e il lamento funebre praticato ancora in quegli anni nel Salento. Il testo di Pasolini è altamente poetico e rivela con le struggenti e bellissime scene la ricchezza della civiltà contadina: il film è un ultimo canto funebre di quel mondo. Questa intervista mi è stata concessa nel luglio del 2004 per la prima proiezione di *Stendalì* a Castrignano dei Greci; il testo è in parte confluito nel mio volume *Stendalì. Canti e immagini della morte nella grecia salentina*, (premessa di G. Fofi, Kurumuny 2005), ma qui si legge in una versione più ampia e con parti inedite.

Come nasce l'idea di realizzare un documentario su un lamento funebre contadino?

Come nasce un'idea? Mai in modo semplice e lineare, parte da presupposti spesso sottotraccia, spunta da un magma di intenzioni e aspettative, spesso deflagra in virtù di un catalizzatore. Inizio dal catalizzatore, da Ernesto de Martino e dal suo libro *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, che neanche avevamo finito di leggerlo e Lino e io eravamo già in viaggio per il Salento. Siamo stati letteralmente affascinati dal concetto demartiniano che il fenomeno magico si forma nella richiesta di protezione contra la potenza del negativo nella vita quotidiana; il pianto rituale ci intrigava per la sua sopravvivenza trimillenaria come difesa estrema di se stessi; la scoperta delle coordinate etnologiche del nostro Mezzogiorno è stato un *coup de foudre*, che poi si è tramutato in amore a lungo termine.

Noi avevamo fame di raccontare l'Italia sommersa, le sue culture altre, la sua arretratezza, le sue genti emarginate, e de Martino ci ha consegnato quella griglia conoscitiva di cui avevamo urgenza. Ti confesso che non ci è venuto in mente di consultarlo, che ne so, di domandargli una specie di benedizione culturale -allora molto in voga e oggi anche di più-, tanto meno gli abbiamo chiesto di scrivere un commento, addirittura il suo nome non compare nei titoli di testa. Non chiedermene i motivi, non me li ricordo, sarà per via del tanto tempo che è passato, magari c'entrano le trappole della rimozione...del resto, a ben pensarci, *Morte e pianto rituale* era esaustivo di per sé. La spiegazione ultima, del qui e ora mentre stiamo parlando, è che non volevamo realizzare un documentario etnografico, ma qualcosa d'altro.

Qualcosa d'altro in che senso?

Nel senso di quell'esplicito riferimento a Lèvi-Strauss che de Martino cita tra virgolette quando afferma che dedicarsi all'etnologia... -aspetta un attimo, è una frase che mi sono segnata e te la leggo testualmente...ecco, dedicarsi all'etnologia «è la conseguenza di una scelta più radicale, che implica la messa in causa del sistema nel quale si è nati e cresciuti». Questa messa in causa del sistema è l'asse portante di *Stendali*, ed è stata la motivazione prioritaria che ci ha spinto a realizzarlo, più in generale che ci ha spinto a fare cinema, a lavorare dietro la macchina da presa.

Perché proprio a Martano?

Durante i sopralluoghi abbiamo setacciato tutti i paesi di lingua greca del Salento: a Calimera c'era una donna che conosceva il rituale, a Sternatia un'altra o forse due, soltanto a Martano il pianto funebre sussisteva come

memoria del gruppo delle donne che nel documentario hanno impersonato loro stesse. Filomena e Nunziata, le più anziane, erano tanto consapevoli da dirmi: «Moriano noi e il pianto se ne muore».

De Martino ha visionato il documentario? Cosa disse?

De Martino ha visto il documentario già ultimato e gli è piaciuto molto. Per quanto non fosse stato menzionato nei titoli di testa, il suo quoziente di paternità era indiscutibile. Del resto al suo ritorno da una ricerca sul campo a San Giorgio a Lucano, volle segnalarci il rito della falce per un documentario che è stato poi girato nell'estate del 1960 e si chiama *La passione del grano*. Viceversa su *Stendali* si era rovesciata la scomunica degli etnologi che lavoravano nell'ambito del Museo delle Arti e delle Tradizioni Popolari di Roma: a loro dire, un vero documentario etnografico doveva essere girato a macchina fissa, cioè con una sola sempiterna inquadratura, e questo per l'imperativo dell'obiettività scientifica. Quando io ho obiettato che la sola scelta dell'angolazione della macchina da presa, unica che fosse, implicava la negazione della così detta obiettività scientifica, non si sono spostati di un millimetro dalla loro formula, credo basata sulla falsariga dei documentari etnografici filmati dagli americani. Ma un documentario filmico non è un documentario, e soprattutto de Martino non era un *travet* dell'etnologia.

All'epoca quanto conosceva del Salento Pasolini?

Di certo conosceva i canti funebri in lingua greca del Salento. Quando è venuto in moviola a vedere *Stendali* appena finito di montare, si è detto subito d'accordo con noi che avevamo pensato...no, non a una traduzione...ecco, a un "intervento", a una ri-creazione tutta sua di quei canti che sono tra le forme più alte della poesia popolare. Li conosceva quei canti, li aveva letti, tradotti non mi ricordo da chi, probabilmente da Pitrè. Di certo conosceva la Puglia: nella sua prefazione *alla Poesia dialettale del Novecento*, che è del 1952, scrive - cito a memoria - che è «una terra bella come l'Itaca d'Ulisse», un'immagine definitiva che subito mi richiama alla mente non il Tavoliere, non le Murge del barese, ma il Salento di mezzo secolo fa, il mio Salento fine anni Cinquanta di *Stendali*.

Quando ho visto *Stendali* ho pensato che il testo di Pasolini sia una poesia che gli appartiene totalmente...

Sì che gli appartiene. Il "suo" pianto funebre ha una tensione interna che sale a freccia fino alla fine, a quei singhiozzi lenti di chi non vorrebbe né rassegnarsi né accettare ma sa che contro il dolore non c'è scampo. Si è dato

il caso che nel rivolgermi a lui per *Ignori alla città*, *La canta delle marane* e *Stendali*, non ho fatto altro che proporgli i suoi unici oggetti d'amore, i "ragazzi di vita", con la loro offerta di una vitalità autentica e violenta, e sua madre, straziata dalla perdita di un figlio ucciso durante la guerra partigiana. Sarà soltanto una mia fantasia, ma insieme alle donne del Salento Pier Paolo Pasolini ha pianto il dolore di sua madre.

Bionota: Mirko Grasso (1979) è docente, storico e membro della Fondazione Rossi-Salvemini e dell'ANIMI. Nel 2004 ha pubblicato la monografia *Pasolini e il Sud. Poesia, cinema, società* (Edizioni dal Sud) e l'anno seguente *Stendali. Canti e immagini della morte nella grecia salentina* (Kurumuny Edizioni). Tra i suoi ultimi lavori in volume: *Costruire la democrazia. Umberto Zanotti-Bianco tra meridionalismo ed europeismo* (Donzelli 2015), la riedizione di *Mussolini diplomatico* (Donzelli 2017) e del *Diario del 1947* di Salvemini (Clueb 2023), l'edizione degli scritti di Matteotti nel volume *Il fascismo tra demagogia e consenso. Scritti 1922-1924* (Donzelli 2020, segnalazione speciale al Premio Matteotti 2021) e la monografia *L'oppositore. Matteotti contro il fascismo* (Carocci 2024).

Uno spazio violento. La dissoluzione dei luoghi in *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini

Massimiliano Stefano

Abstract

In Pier Paolo Pasolini's novel "Ragazzi di vita" we can find many descriptions of Rome suburb landscape. They show either the social condition of citizens (especially young boys) and the physical shape of buildings and other urban facilities, at the time following the second World war, when Rome was interested by a huge wave of building activity. In this work I try to show the textual structures adopted by Pier Paolo Pasolini to describe different places and social situations, showing how human behaviour can influence physical space, turning it into different humanized places with different kinds of meanings. This work goes back to Place identity theory and to Martin Heidegger's concept of space.

Keywords: Pasolini, Description, Space, Suburb, Place identity.

«L'abitare è il modo in cui i mortali sono sulla terra»
MARTIN HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*

«Sur porton de sta casa de li guai
Sce sta a lettere da cuppola un avviso,
che fora disce *sempre*, e ddrento *mai*»
GIUSEPPE GIOACCHINO BELLI, *Sonetti – Inferno*

«Ma nei rifiuti del mondo, nasce
un nuovo mondo: nascono leggi nuove
dove non c'è più legge (...)
nei luoghi sconfinati dove credi
che la città finisca, e dove invece
ricomincia, nemica, ricomincia,
per migliaia di volte»
PIER PAOLO PASOLINI, *La religione del mio tempo*

1. *Introduzione*

Lo sguardo critico di Pasolini verso la Roma delle borgate in epoca post-bellica si sofferma sia sugli aspetti sociali, linguistici, antropologici delle

popolazioni trasferitesi nella capitale, sia sui contesti materiali in cui tali popolazioni si trovano a condurre la loro esistenza.

Sono, nelle parole dello scrittore, «profughi, burini inurbati, cassinesi, e più recentemente immigrati da tutte le parti d'Italia» (Pasolini, 1959, in Siti/De Laude, 1998, p. 1447) che conducono un'esistenza «senza radici, così d'attesa», al punto che «ciò che predomina nella loro morale pagana di meridionali avanzati o di romani regrediti, è la confusione».

Tale confusione rispecchia la conformazione degli spazi abitati che in quegli anni cruciali si vanno caoticamente costruendo nel tessuto suburbano della capitale; essi rappresentano le varie declinazioni del concetto di periferia, che lo stesso Pasolini cataloga come «periferia squallida e disordinata» (*ibid.*, p. 1446), o «centri meno vecchi, costruiti per la piccola borghesia, in una periferia che man mano si è fatta centrale» o «villaggi di tuguri, perduti tra argini di fango, contro i muraglioni dei ruderi», ovvero il precipitato di quella «eruzione edilizia» nelle cui pieghe è dato trovare «malvagità incurabili e bontà angeliche – spesso in una stessa anima».

Nondimeno, il paesaggio complesso e mutevole della Roma di quegli anni si delinea agli occhi dello scrittore con una suggestiva tonalità cinematografica, che vede «il fronte della città» come uno

spettacolo visivo (...) assillante, grandioso, senza soluzione di continuità, che pare di poter risolvere tutto, intuitivamente, in una serie ininterrotta di osservazioni: di inquadrature (...) da un'infinità di primi piani particolarissimi a un'infinità di panoramiche sconfinite (Pasolini in Siti/De laude, 1998, p. 1456).

Il discorso rappresentazionale dello scrittore si costituisce dunque su una molteplicità di punti di vista, che mettono in rilievo non solo la consistenza geometrico – fisico - visiva del territorio, ma anche l'interazione *in statu nascendi* dei personaggi con lo spazio di quel territorio incoerente e frammentato.

Come si vedrà, la pluralità di episodi narrati nel romanzo li sgancia apparentemente da ogni unità di tempo e luogo, come se fossero un calco di quei mondi eterogenei che si riversano su Roma in quegli anni (gli sfollati dall'urbanistica fascista, gli immigrati del meridione, gli abitanti dei più sordidi tuguri fluviali).

Tuttavia, nella visione pasoliniana, una superiore unità spaziotemporale li tiene insieme, ed essa consiste nella condizione di miseria e marginalità che amalgama le storie più disparate, i dialetti, le scorribande, i

frammenti deformati di una periferia che pare rappresentare nelle sue convulsioni edificatorie il rovescio grottesco dei ruderi monumentali che fanno l'ossatura dell'Urbe.

In questo paesaggio di ruderi vecchi e nuovi, alla morte incombente delle cose fa da contraltare una vitalità reattiva e disperata, inesausta eppure incapace di emancipazione, smodatamente emotiva ma al contempo vittima di un'indicibile «angoscia territoriale» laddove, proprio come scriveva Ernesto De Martino nel 1951-52, «la presenza rischia di non esserci al mondo, di non mantenersi davanti alla storia» (De Martino, 1973, p. 261).

2. Sintesi dell'evoluzione territoriale di Roma tra Unità d'Italia e secondo Dopoguerra

A seguito dell'Unità d'Italia e soprattutto con lo spostamento della capitale a Roma la città subisce diverse ondate di urbanizzazione che imprimono al suo territorio una profonda trasformazione di struttura, aspetto e vivibilità.

Si tratta di programmi edilizi che vanno a saturare dapprima le aree comprese entro il circuito delle mura aureliane – tranne eccezioni come l'area archeologica, l'Aventino e il Laterano – nonché alcune fasce esterne direttamente limitrofe; a partire dagli anni Venti e fino alla seconda guerra mondiale, per impulso dell'Ifacp¹ e del Governatorato (dal 1926) si vanno realizzando i programmi pubblici di impronta fascista, con sbaraccamenti e ricollocazione di sfrattati e immigrati, comprendenti anche tipologie edilizie destinate a permanenze temporanee (gli Alberghi suburbani), e che daranno origine alla controversa stagione delle borgate (Villani, 2012, p. 23 e ssgg.) che Pasolini non avrebbe esitato a definire «eruzione edilizia».

I Piani regolatori del 1883, del 1909 e del 1931 non sono sufficienti né a soddisfare il crescente fabbisogno di alloggi, né a frenare o regolamentare la speculazione edilizia, favorendo così un'urbanizzazione dagli esiti fortemente contrastanti, spesso contraddistinta da edilizia di scarso valore che procede parallelamente a scandalosi abbattimenti di immobili di elevatissimo valore storico-artistico - si veda il caso di Villa Ludovisi, interamente lottizzata nel 1883, suscitando l'indignazione di importanti protagonisti della scena culturale europea (Della Seta, 1988, p. 73).

L'urbanizzazione del territorio si muove quindi su più fronti e può riassumersi, a mio parere, in 3 processi fondamentali:

¹ Istituto Fascista Autonomo Case Popolari.

- *Urbanistica pianificata*, guidata dai piani regolatori e dalla retorica di regime;
- *Urbanistica di speculazione*, guidata dagli investitori privati;
- *Urbanistica effimera*, rappresentata da costruzioni e aggregati precari, aggrappati alle rive del fiume Aniene, ai margini delle borgate (“villaggetti di baracche” nella definizione di Pasolini) e ai resti della Roma antica (“tuguri”).

Se i primi due processi saranno destinati a incidere fortemente e durevolmente sul territorio, pur in un coacervo di contraddizioni, la terza modalità, per le sue caratteristiche intrinseche, verrà progressivamente fagocitata o espulsa dall’incedere del cemento, senza tuttavia scomparire mai del tutto. Anzi, è proprio in quel tessuto disarticolato di capanne, strade fangose, accumuli di materiale da cantiere e primi complessi abitativi suburbani che si dipana la geografia a-centrica e a bassa «figurabilità» (Lynch, 1964, p.119) dei Ragazzi di vita (vedasi immagine seguente):

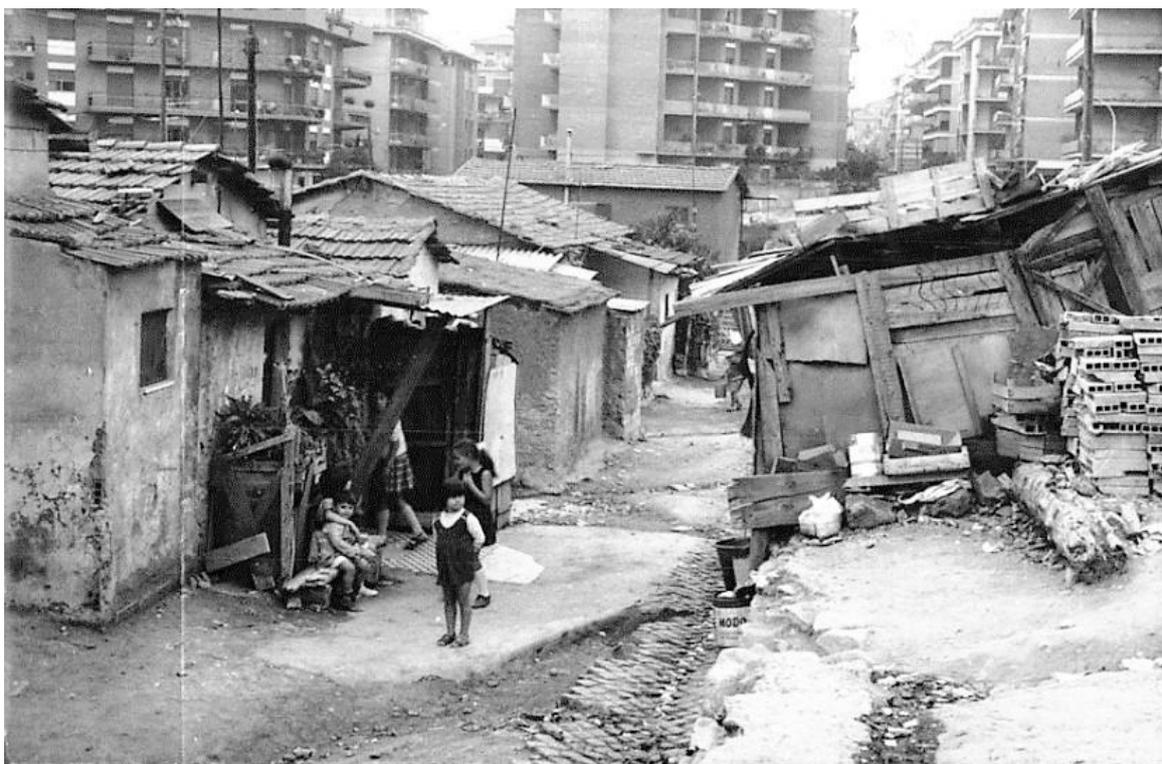


Immagine tratta da <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/wp-content/uploads/2019/06/7-borgata-Borghetto.jpg>, consultato il 25.10.2024

3. *Il paesaggio suburbano di Ragazzi di vita e le strategie discorsive del romanzo*

Questa caotica geografia urbana si inserisce in un territorio che può essere suddiviso nelle seguenti aree, dal centro fino alla periferia rurale (Seronde Babonaux, 1983, p. 518):

- *rioni*, contenuti all'interno delle Mura Aureliane;
- *quartieri*, immediatamente fuori dalle Mura, sul sedime delle antiche tenute periurbane e oggetto di interventi edificatori nel periodo post-unitario e fascista;
- *suburbi*, oggetto di iniziative immobiliari in luoghi lontani dalla città vera e propria, ad essa collegati talvolta dalle antiche vie consolari;
- *agro romano*.

Ad una siffatta struttura territoriale, sviluppatasi secondo aree concentriche, si sovrappongono *le borgate*, dodici aree spesso malsane e lontane diversi chilometri dalla città, che non hanno «una dignità di quartiere ma nemmeno una dimensione rurale» (Pontuale, 2021, p.55), realizzate frettolosamente nell'agro romano a partire dagli anni Venti per ospitare gli sfollati delle zone più interne di Roma, demolite e ricostruite dal regime secondo i crismi della retorica imperiale (ivi, p.56).

Così, nella topografia letteraria del romanzo, ritroviamo una trama caotica di spazi a cui la strategia narrativa conferisce senso in quanto espressione del vissuto dei personaggi.

In un elenco non esaustivo figurano:

- quartieri e caseggiati in via di costruzione
- ambiente naturale residuale (es. prati, pendii, canneti, sponde fluviali);
- i fiumi Tevere e Aniene;
- aree esterne agli edifici;
- grandi edifici (es. il Ferrobedò, i Mercati generali, le scuole Franceschi);
- «villaggetti di baracche»;
- giardini e cortili;
- strade (asfaltate o in terra battuta);
- interni domestici;
- vestigia romane;
- Roma città.

La composizione eterogenea di questi spazi urbani funge da «matrice narrativa» (Moretti, 1997, p.88) per una serie di rocambolesche avventure che gettano i protagonisti in un continuum di azioni e situazioni disparate, spesso caratterizzate da un andamento rapsodico, come nell' esplorazione di un territorio che in parte viene riconosciuto, in parte viene scoperto nel farsi delle azioni stesse.

Tali procedimenti narrativi sembrano rispecchiare le necessità da parte di Pasolini di prendere parte alla vita delle borgate non solo con lo sguardo esteriore dell'osservatore distaccato, ma anche con gli strumenti dell'osservazione partecipante, implicata e condizionata dal condividere alcuni aspetti della vita degli abitanti.

Sia nei passi ambientati nelle borgate che in quelli «dentro Roma», la rappresentazione pasoliniana si concretizza in due diverse opzioni discorsive:

1. Discorso descrittivo, riferito all'aspetto fisico degli ambienti di vita in quanto *spazio*;
2. Discorso narrativo, riferito alle situazioni che in quegli ambienti hanno *luogo*.

Questa duplice modalità discorsiva si rivela utile nello scandagliare i diversi strati dell'esperienza esistenziale delle borgate; ad un estremo, vediamo il narratore fare riferimento agli spazi come se essi fossero un'entità a priori, autoconsistente e indifferente alla presenza degli uomini; all'altra estremità, lo vediamo mentre li rappresenta come assemblaggi di cose-persone-azioni, ritratti in una loro singolarità desolata o nel disarmonico relazionarsi con la realtà circostante.

È una prospettiva del narrare che rimanda ad archetipi della condizione umana, a stati esistenziali che implicano un maggiore o minore coinvolgimento reciproco tra cose e vita; una prospettiva che riproduce la dicotomia tra *spazio* e *luogo*, concettualizzata da Heidegger nel distinguere un'estensione semplicemente sgombra e delimitata (lo spazio) da un'estensione ben disposta e *accordata* (luogo), in cui l'uomo *soggiorna*, che si *percorre* senza rinunciare a *stare*, che l'uomo *abbraccia nella misura in cui costantemente soggiorna presso luoghi e cose* (Heidegger, 1954, p.37).

Il concetto di Luogo, d'altronde, sembra coerente con quella «operazione esplorativa e mimetica di regresso sia nell'ambiente che nel personaggio» che Pasolini stesso promuove in *Passione e Ideologia* e che consente al suo «realismo mimetico» di «fare luce su quel groviglio di

esistenze, per registrarne le contraddizioni e studiarne attentamente i rapporti deformanti” (Martellini, 2006, p. 38).

Un «luogo antropologico», in termini operativi, ovvero la «costruzione concreta e simbolica dello spazio» che «è simultaneamente principio di senso per coloro che l’abitano e principio di intellegibilità per colui che l’osserva» (Augé, 1993, p. 51)

Sulla base di questi essenziali strumenti analitici, in questo breve studio mi propongo di definire una stratigrafia critica dei livelli di rappresentazione discorsiva dello spazio, in base al diverso grado di coinvolgimento del personaggio nelle azioni che in quello spazio si svolgono.

Parlo di *stratigrafia* perché dal testo pasoliniano è possibile enucleare sia segmenti narrativi in cui gli spazi sono descritti come oggetto di pura osservazione, avulsi dal concreto farsi della vita dei personaggi, sia segmenti in cui il narratore, distaccandosi dalla visione di uno spazio neutralizzato dal suo stesso sguardo, si mimetizza tra i personaggi, nelle loro azioni, nel loro linguaggio, nel loro abitare.

In secondo luogo questa stratigrafia è *critica*, in quanto cerca nel testo anatomie del senso e configurazioni simboliche coerenti con il principio secondo cui *l’azione è forza manipolatrice dello spazio e generatrice di luoghi, ovvero di spazi vissuti e caricati di significato*.

Tale prospettiva apre anche ad una lettura pedagogica dello spazio, se solo, come Pasolini, si voglia ammettere in via preventiva che quegli spazi abitati «non sono abitazioni umane»; sono «stabbi per animali, canili», «mescolanza di male allo stato puro e bene allo stato puro» (Pasolini, 1958, pp. 1465-1466).

Si vedrà, infatti, che la specifica condizione esistenziale dei *Ragazzi di vita*, immersi in uno *spazio* per lo più sterile e disarticolato, rende loro impossibile *soggiornare presso luoghi e cose*, lasciandoli invece sospesi in un «*vissuto d’insignificanza*» (Iori, 1996, p. 223) , segnato da uno spazio indefinito, incompiuto e un tempo «creato attraverso la casualità degli incontri, i vagabondaggi, l’estenuazione fisiologica, la terribile mancanza di finalità, e insomma di volontà, di quelle esistenze» (Fortini, 1993, p.10).

4. Modalità descrittive del paesaggio suburbano

Come si è detto, la prassi descrittiva adottata in *Ragazzi di vita* ritrae sia un'entità territoriale *fisica* che denominiamo *Spazio*, sia un'entità territoriale *agita* che denominiamo *Luogo*. Nelle descrizioni presenti nel romanzo, Spazio e Luogo si differenziano per il fatto di essere riconducibili in vari gradi alla presenza attiva dell'uomo. Nel caso dello spazio, essa è presente come forza non interferente; nel caso dei luoghi, essa è presente come forza fondativa.

Ciò significa che alcune porzioni di territorio non sarebbero altro che entità materiali e geometriche, se non fossero animate e fornite di significato dall'agire del soggetto. Ad esempio, una strada non sarebbe che una porzione longitudinale di territorio delimitata da oggetti tridimensionali (alberi, edifici, orografia, ecc.) e destinata al movimento di cose e persone.

Lo spazio è pertanto uno stato delle cose, mentre il luogo è un divenire di azioni compiute da qualcuno nello spazio e nel contesto della propria *presenza*² nel mondo.

Nel testo pasoliniano la descrizione si manifesta in diversi modi, contraddistinti dalla presenza di indicatori specifici, che qui vengono definiti **tipi descrittivi, o descrittori**; essi mettono in luce lo stato di cose in cui consiste lo spazio o l'insieme di azioni e soggetti che generano luoghi.

In alcuni casi la descrizione verterà su spazi agiti (luoghi) e sarà contrassegnata da "L"; in altre prevarrà il segno di uno spazio non agito, ma solo osservato o pensato: "S"; in altre ancora evidenzierà situazioni intermedie, segnate con "S-L" o "L-S".

Distinguiamo quattro tipi fondamentali di descrizione:

Tipo di descrittore	Focalizzazione dell'azione	Entità descritta Spazio o Luogo
tipo A	Descrizione focalizzata su azioni di gruppo	L
tipo B	Descrizione focalizzata su azioni di uno o pochi personaggi	L
tipo C	Descrizione focalizzata su stati di cose: bassa o nulla presenza di azioni	S-L o L-S

² Nel senso attribuito a questo termine da Ernesto De Martino.

tipo D	Descrizione focalizzata su considerazioni del narratore, con bassa o nulla presenza di azioni	L
---------------	---	----------

In alcuni passaggi è rinvenibile una transizione tra i diversi descrittori nel corso dello stesso segmento narrativo. In questo caso siamo in presenza di macro-segmenti descrittivi che denotano al loro interno una concatenazione di diversi tipi descrittivi. Ad esempio, una descrizione basata su azioni compiute dal protagonista (descrittore di tipo B) può sfociare in un'altra in cui l'azione del protagonista è sostituita da una descrizione del paesaggio (descrittore di tipo C), pur riferendosi entrambe allo stesso avvenimento – poniamo: uno spostamento ai confini della borgata. In questo caso, il simbolo identificativo sarà “B →C” che si leggerà “B seguito da C”. La derivazione di spazi (S) o luoghi (L) sarà conseguente e coerente al passaggio tra descrittori. Questo tipo di transizione può definirsi “Transizione descrittiva paratattica”.

Potrà anche succedere che un certo tipo di descrizione (es. di tipo A) ne inglobi un'altra (ad es. di tipo B) di una certa definita lunghezza, per poi riprendere come tipologia A. In questo caso il simbolismo sarà “A→B→A” (leggasi: A seguito da B seguito da A) quando il tipo descrittivo inglobato si presenta esteso e articolato quasi come unità autonoma, mentre sarà oppure “A(B)” (leggasi: A ingloba B) quando il tipo descrittivo inglobato consiste in un breve passaggio, subordinato al tipo descrittivo inglobante. Questo tipo di transizione può definirsi “Transizione descrittiva ipotattica”.

Esistono molte di queste varianti, nel romanzo, giustificate dall'andamento itinerante delle vicende narrate e dal *modus discorsivo* dell'autore, intento a seguire i protagonisti nel loro vagabondare.

Nella tabella seguente una sintetica rappresentazione della griglia di descrittori e delle loro transizioni:

Tipo di descrittore	Episodio / contesto	Livello di focalizzazione dell'azione e dei luoghi	Brani isolati all'interno della sequenza	Entità descritta (Spazio o Luogo)
A Descrizione focalizzata sul gruppo	Folla ai mercati generali (cap. 1, Il Ferrobedò - pp. 8, 9)	Azione collettiva (<i>la folla, un gruppo, tutti</i>)	<i>“la folla si mise a girare nei magazzini sotto le tettoie, negli spacci...”</i>	L

			<p>“un gruppo di giovanotti scoprì una cantina che pareva piena” “la porta fu sfondata e tutti si buttarono dentro schiacciati”</p>	
	<p>Spazi aperti nei dintorni della casa di Amerigo, durante il funerale (cap. 4, Ragazzi di vita - p. 94)</p>	<p>Azioni eterogenee (<i>se ne stava, stridere in lontananza, c'era il solito via vai, stavano appoggiati chi agli alberelli..., guardare da lontano</i>) compiute da più soggetti (<i>la gente...chi...gli altri...</i>) in un contesto spaziale esteso e acentrico (<i>qua e là, presso i resti</i>)</p>	<p>“la gente che nel gran sole a picco se ne stava qua e là tra i lotti e le casette” “i ragazzini che calciavano il pallone correndogli dietro come no sciame di vespe.. continuavano a stridere in lontananza, nella luce violetta, e nel bar alla fermata c'era il solito via vai degli scioperati...” “chiacchieravano urlando come cani nel locale semivuoto, o stavano appoggiati chi agli alberelli secchi chi agli stipiti della porta (...) altri se ne stavano dentro i cortili, sotto le finestre luride, presso i resti dei cessi (...) occupati a guardare, da lontano, il funerale”</p>	L
<p>A→B Transizione paratattica</p>	<p>Gruppo di ragazzini sui prati (cap. 2, Il Ricetto, p. 42)</p>	<p>Transizione fra descrizioni: da un'azione guidata dal gruppo a una guidata dal singolo personaggio</p>	<p>“Tutti quanti [inizia tipo A] guardarono verso quel punto e saltarono in piedi correndo via verso il Monte di Splendore. Marcello [inizia tipo B] gli tenne dietro pure lui, piano piano. Arrivò oltre gli sterri, sulle gobbe del Monte ...”</p>	L
<p>B→A Transizione paratattica</p>	<p>Ricetto e Marcello a zonzo (cap. 1, Il Ferrobedò - pp. 10,11)</p>	<p>Transizione fra descrizioni: da un'azione guidata dai singoli a una guidata dal gruppo. Nel caso in esame la descrizione di tipo A risulta meno precisa di quella di tipo B, in quanto utilizza semplici</p>	<p>“[inizia tipo B] Così passavano i pomeriggi a far niente, a Donna Olimpia, sul Monte di Casadio, con gli altri ragazzi [inizia tipo A] che giocavano nella piccola gobba ingiallita al sole, e più tardi con le donne che venivano a distenderci i panni sull'erba bruciata”</p>	L

		toponimi, mentre la descrizione di tipo B fa riferimento a dati topografici.		
B Descrizione focalizzata su uno o più personaggi	Dopo la fuga da casa (cap. 8, La Comare secca, p. 199)	Forte individuazione del soggetto agente (nomi propri, nomignoli, attributi individuali ecc.) e azioni precise, nettamente segnate nello spazio e attribuite a persone ben definite (seguirono, saltando, ritornarono giù, si ritrovarono)	“[Genesio, Borgo Antico e Mariuccio] seguirono prima la riva sinuosa e selvaggia dell’Aniene, saltando da una gobba all’altra, tra il fitto delle canne, fino all’osteria del Pescatore e la draga, poi, passato il fiume sul vecchio ponticello di mattoni, ritornarono giù, per l’altra riva, molto più libera, e con un sentierino che correva lungo i cespugli senza più una foglia, fino che si ritrovarono dirimpetto al posto dov’erano prima, lì sulla curva del trampolino”	L
	Alduccio e Bagalo verso le due ragazze (p. 170)	Forte individuazione del soggetto agente (nomi propri, nomignoli, attributi individuali: (Il Bègalo e l’Alduccio) e azioni precise, nettamente segnate nello spazio (camminando stretti, riandarono un pezzetto, sterzarono un’altra volta, si vennero a mettere in mezzo, ridiscesero verso il tempietto) e da riferimenti toponomastici (Cerchi, Ponte Rotto, via del	“Il Bègalo e l’Alduccio, venendo giù dai Cerchi, verso il Ponte Rotto, passarono alla malandrina (...) Le due bellezze non s’erano mosse., come se non avessero manco rifiatato: camminando stretti, (...), riandarono un pezzetto su per via del Mare, e poi sterzarono un’altra volta. Si vennero a mettere in mezzo ai giardinetti, squadrando sempre le due rose de fuego. (...) Ridiscesero verso il tempietto, ma dalla parte contraria, che dava sul pendio, entrarono sotto il piccolo colonnato all’ombra, e si spinsero piano dalla parte fiammeggiante alla luna verso la Bocca delle Verità”	L

		<i>Mare, tempietto, Bocca della Verità</i>		
B →C Transizione paratattica	Ricchetto guida i due «amanti» verso un luogo sicuro (p. 178)	I soggetti agenti (<i>Ricchetto e i due amanti</i>) compiono le stesse azioni, guidate però da uno solo di loro (<i>Ricchetto</i>), in un contesto territoriale che mostra segni di rapida trasformazione urbanistica (<i>era ancora quasi in campagna, una strada che prima non c'era, adesso c'erano dei palazzi già costruiti e abitati</i>)	“ <i>[inizia tipo B]Il Ricchetto gli fece prendere il 44 e li portò su dalle parti dove aveva abitato da ragazzino. Scesero a Piazza Ottavilla, che quando il Ricchetto abitava da quelle parti era ancora quasi in campagna, voltarono giù a sinistra per una strada che prima non c'era, o era soltanto un sentiero in mezzo a dei grandi prati con qua e là, in discesa, come sui pendii di una valletta, dei ciuffi, di canne alte tre metri e dei salci: ma adesso c'erano dei palazzi già costruiti e abitati e dei cantieri. <Namo ppiù ggiù> fece il Ricchetto. Andarono più giù, e arrivarono, dietro gli ultimi cantieri, in un viottolo, che portava a Donna Olimpia, ma prima passando per il cortile di una vecchia osteria col pergolato, piena d'ubriachi. Andarono oltre, [inizia tipo C]però il sentierino durava ancora poco perché proprio all'estremità di quei prati che ormai erano pieni di case, c'era una strada nuova, con qua e là altrettanti palazzi costruiti o in costruzione”</i>	L-S
C Descrizione focalizzata su stati di cose	Il furto all'officina (p.101)	Debole o assente individuazione del soggetto agente.	“ <i>Il posto lì a via dell'Amba Aradam (..) era proprio gajardo. Un po' fuori mano, proprio sul punto dove la strada incrociava col viale di San Giovanni, lungo le mura verdi e marrone, tra giardini zeppi di piante spelacchiate e delle vecchie villette signorili un po' malandate. Sopra una scarpata c'era una fila di</i>	S

			<p>costruzioni basse (...). Proprio in fondo, lì all'angolo, c'era l'officina più piccola, ma con un gran cortile recintato tutto pieno di ferro. C'era un gran silenzio, ma da dentro e baracche, o tra i mucchi di rottami dei depositi, si sentiva qualche fischio tranquillo di operai, o qualche voce che chiamava e che rispondeva.”</p>	
	<p>lo stabilimento Fiorentini (p.153)</p>	<p>Spazio costruito strutturato su più piani prospettici che accolgono precisi referenti spaziali: il Monte del Pecoraro, le cave di tufo, lo stabilimento Fiorentini, Pietralata, i grossi casamenti gialli sullo sfondo. Le poche azioni riconducibili alla presenza umana (rumore di motori, bagliori delle saldature) sono in realtà effetti acustici e luminosi distaccati dai loro fautori umani e integrati come effetti pittorici nel quadro di insieme.</p>	<p>“Sotto, dall'altro versante del monte del Pecoraro, sempre tra le vecchie cave di tufo, era incastrato lo stabilimento Fiorentini, che faceva vibrare l'aria coi suoi motori. E di tanto in tanto scoccavano dalle vetrate, dai finestrini rabberciati, i lampi bianchi delle saldature autogene; Pietralata era più lontana, con le file delle casette rosa degli sfrattati, sotto la crosta indurita e infetta della polvere, e più in là i grossi casamenti gialli, alti e stretti in fila, nella campagna nuda come in inverno, tanto il sole l'aveva bruciata.”</p>	<p>S</p>
<p>B (C) Transizione ipotattica</p>	<p>La Borgata degli Angeli(p. 115)</p>	<p>L'azione condotta da Lanzetta, Riccetto e il vecchio (tipo B) ingloba un breve passaggio - a struttura nominale - di</p>	<p>“[inizia tipo B]quando ch'ebbero lasciato alle spalle, passo passo, Porta Furba e si furono bene internati in mezzo a una [inizia tipo C] Shangai di orticelli, strade, reti metalliche, villagetti di tuguri, spiazzi, cantieri,</p>	<p>L-S</p>

		pura descrizione di cose eterogenee (tipo C), per poi riprendere come azione condotta dai protagonisti (tipo B)	<i>gruppi di Palazzoni, marane, e [fine tipo C e ripresa tipo B] quasi erano arrivati alla Borgata degli Angeli, che si trova tra Tor Pignattara e il Quadraro, il vecchio fece un contegno..."</i>	
D Descrizione focalizzata sul punto di vista del narratore	Aria tenera come l'olio (p. 95)	Il narratore assiste ad una scena in cui le azioni (traffico della Tiburtina) sono sfumate in una composizione essenzialmente visuale e statica.	<i>"Con quell'aria tenera come l'olio, i contorni limpidi delle cose, la tiepidità del venticello in cui c'era come una sonnolenza d'aprile, si aveva l'impressione che fosse un giorno di festa (...). Perfino il traffico della Tiburtina pareva non far rumore, pareva che fosse attutito e come in una campana di vetro, sotto il sole, che, scolorito sui muriccioli e un gregge grigio di sporcizia, biondeggiava ardente sui bordi del Monte del Pecoraro"</i>	S
B → D → B Transizione paratattica	Cominciava a schiarire (p.127)	Ricetto vagabonda per la città. L'azione in questo momento non designa un luogo, ma è anzi succube dello spazio (si preparava a vagabondare per tutta la notte) Segue una descrizione di tipo D, sganciata dall'azione specifica, ma che potrebbe essere trasposizione di un recondito pensiero innocente di Ricetto stesso. Essa supera il dato geografico per farsi anelito al superamento	<i>"[prosegue tipo B] Ricetto si preparava a vagabondare per tutta la notte. [Inizio tipo D] Cominciava a schiarire. Sopra i tetti delle case si vedevano striscioni di nubi, sfregati e pestati dal vento, che, lassù, doveva soffiare libero come aveva soffiato al principio del mondo. In basso, invece, non faceva che cianciare qualche pezzo di manifesto penzolante dai muri, o alzare qualche carta, facendola strusciare contro il marciapiede scrostato o sui binari del tram. Come le case si allargavano, in qualche piazza, su qualche cavalcavia, silenzioso come un camposanto, in qualche terreno lottizzato dove non c'erano che cantieri con le armature alte fino al quinto</i>	L-S-L

		<p>del peso dell'esistenza, e gioca sulla dialettica tra alto e basso, laddove, "sopra i tetti delle case" il vento soffia libero "come aveva soffiato al principio del mondo", e dai "praticelli zellosi allora si scorgeva tutto il cielo".</p> <p>Subito dopo, il vagare di Ricchetto torna a inquadrarsi in un'azione ristretta nella topografia urbana (giù verso via Taranto...)</p>	<p><i>piano e praticelli zellosi, allora si scorgeva tutto il cielo: coperto da migliaia di nuvolette piccole come pustole, come bollicine, che scendevano giù verso le cime svanite e dentellate dei grattacieli in fondo, in tutte le forme e tutti i colori. (...)</i></p> <p><i>[riprende tipo B] Il Ricchetto se ne tornava, bianco in faccia come un cencio, giù verso via Taranto, piano piano, aspettando che piazzassero le bancarelle."</i></p>	
--	--	--	---	--

5. Funzioni dei tipi descrittivi

La suddivisione dei procedimenti descrittivi in 4 tipi di base, più le varianti di transizione non ha solo una funzione di pura tassonomia del discorso. Può sottolineare alcuni aspetti della ricerca di Pier paolo Pasolini, contribuendo a interpretare la conform / azione del territorio sulla base di istanze di tipo storico, antropologico, estetico (essenziali nel pensiero critico di Pasolini).

Tuttavia la funzione essenziale di questa griglia interpretativa consiste nel mettere in evidenza alcuni aspetti relativi al concetto di *identità di luogo*, inteso come "quelle dimensioni del Sé che definiscono l'identità personale dell'individuo in relazione all'ambiente fisico attraverso un complesso sistema di idee, credenze, preferenze, sentimenti, valori e mete consapevoli e inconsapevoli unite alle tendenze comportamentali e alle abilità rilevanti per tale ambiente" (Proshansky, 1983, p. 57).

Soffermarsi sulle descrizioni di spazi e luoghi in *Ragazzi di vita* significa tradurre la tematica pasoliniana delle periferie degradate sul piano

delle azioni con cui i soggetti tentano di usare e modificare lo spazio per farne luogo di esistenza, di vita, di identità.

Il Ricchetto che «guardava fisso, senza vedere, le facciate degli edifici che gli passavano davanti» o che, scende dal Monte di Casadio, «dove da pisciarello aveva passato le giornate intere», senza manifestare alcun «sentimento di affetto molto profondo per un certo ambiente», ma solo per partecipare – in questo secondo caso - a un episodio di prostituzione, mostra come i personaggi del romanzo vivano un attaccamento ai luoghi estremamente blando, non sedimentato emotivamente, ma soltanto «funzionale» (Giani Gallino, 2007, p.17) al bisogno di denaro che continuamente li assilla. In secondo luogo, questo tipo di rapporto con lo spazio rivela che l'organizzazione del territorio e la particolare condizione sociale dei reietti protagonisti siano in fondo due facce della stessa medaglia.

Tornando ai descrittori, sulla scorta di queste brevi annotazioni di psicologia ambientale, possiamo individuare alcune loro funzioni predicative:

- **A** descrive un uso sovraindividuale del territorio, definendo **luoghi a bassa identità**;
- **B** descrive come lo spazio venga agito dal punto di vista dei personaggi, con **funzione di orientamento e marcatura del territorio**;
- **C** descrive stati di fatto: **funzione geo-referenziale**;
- **D** descrive spazi da contemplare: **funzione estetica**.

Se in A assistiamo a gruppi che in maniera massiva e impersonale occupano il territorio - talvolta per approvvigionarsi selvaggiamente di risorse vitali, altre volte solo per attendere che il tempo passi, in B i personaggi si muovono sulla base di piani precisi e obiettivi prefissati, su cui hanno presa diretta, da cui intendono ricavare benefici personali ben definiti («attaccamento funzionale» secondo il modello richiamato di Giani Gallino). In C il territorio semi-urbanizzato si distende e si presenta al lettore come entità concreta ma indifferente alle ragioni dei protagonisti; potranno essere «una Shanghai di orticelli», un «villaggetto di tuguri», o «le facciate degli edifici che gli passavano davanti», ma sarà sempre qualcosa che sovra-esiste e per-esiste rispetto alle vite dei *ragazzi*. Infine la descrizione di tipo D, che sembra sospendere le significazioni attribuite dai personaggi, superando al contempo la sterile elencazione di manufatti e strade per restituire al narratore, e dunque al lettore che con esso si identifica, una possibilità di riscatto almeno

estetico, nella visione di un mondo che, emendato dalla presenza umana, finalmente “comincia a schiarire”.

6. Conclusioni

La strumentazione interpretativa adottata in questa indagine serve a dare del testo una lettura non solo anatomica, ma anche fisiologica, enucleando alcuni blocchi di senso dal procedere rocambolesco della narrazione.

Mi sembra che una tale prospettiva sia coerente con la posizione del Pasolini che attua un «regresso al parlante» per estrarre il senso dell'esistenza dal vissuto stesso dei *Ragazzi*; si tratta, in poche parole, di adottare uno strumento di indagine analogamente regressivo, ma questa volta nei confronti dello spazio di vita, per rappresentare come esso viene vissuto da parte dei reietti della società.

In questa dialettica tra spazio e luoghi, tra concretezza muta degli oggetti e immaterialità viva e parlante delle situazioni, si dipana il «dramma storico» (De Martino) di queste genti, che rischiano di non entrare nella Storia pur vivendo una delle fasi storiche dell'Italia più dense di avvenimenti sociali, come il passaggio da un'economia rurale e di villaggio a quella industriale e urbana. Essi, anzi, la vivranno, ma sotto la superficie delle cose, subendola in realtà, sia nella violenta trasformazione degli spazi che nella dissoluzione/dissipazione delle identità.

Proprio una presa d'atto delle ripetute e diffuse sconfitte dei personaggi si ricava dalle descrizioni qui analizzate, e in essa si consuma la loro tragedia fondamentale: l'essere immersi in un fluire impersonale di eventi, nel quale essi possono solo aggrapparsi a effimere e ininfluenti occasioni di rivalsa (il furto, la prostituzione, il raggio) che consentono di ritornare momentaneamente a galla, per finire poi come Genesio che, nel suo ultimo lavacro nell'Aniene,³ “quand'era già quasi vicino al ponte, dove la corrente si rompeva e schiumeggiava sugli scogli, andò sotto per l'ultima volta, senza un grido, e si vide ancora per un poco affiorare la sua testina nera”.⁴

³ Il fiume, con le sue tortuosità, la corrente suadente e minacciosa, i momenti idilliaci di riposo ma anche l'inquinamento, con il rapporto sempre pericoloso con gli incauti bagnanti, a più riprese riappare come tacito perno metaforico del romanzo.

⁴ Cap. 8, p. 217.

Riferimenti bibliografici

Augé Marc, *Non luoghi. Un'antropologia della surmodernità*, Milano, elèuthera, 1993.

De Martino Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a uno studio del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973.

Della Seta Piero e Della Seta Roberto, *I suoli di Roma. Uso e abuso del territorio nei cent'anni della capitale*, Editori riuniti, Roma, 1988.

Fortini Franco, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993.

Giani Gallino Tilde, *Luoghi di attaccamento. Identità ambientale, processi affettivi e memoria*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2007.

Heidegger Martin, *Costruire, abitare, pensare* in Pierluigi Panza (a cura di), *Estetica dell'architettura*, Milano, Guerini, 1996.

Iori Vanna, *Lo spazio vissuto. Luoghi educativi e soggettività*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.

Lynch Kevin, *L'immagine della città*, Venezia Marsilio, 1964.

Martellini Luigi, *Ritratto di Pasolini*, Editori Laterza, Bari, 2006.

Moretti Franco, *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997.

Pasolini Pier Paolo, *I tuguri*, in Walter Siti e Silvia de Laude (a cura di), *Racconti, abbozzi e pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano, 1998.

Id., *Roma malandrina* (1957), in Walter Siti e Silvia de Laude (a cura di), *Racconti, abbozzi e pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano, 1998.

Pontuale Dario, *La Roma di Pasolini. Dizionario urbano*, nova Delphi, Roma, 2021.

Proshansky Harold, *Place-identity: Physical world socialization of the self. Journal of Environmental Psychology*, in Chiara Marchetti, *E SE... riflessioni sulla place identity e sul place attachment in venti di guerra*, sul sito <http://www.aipaa.eu/blog/e-se-riflessioni-sulla-place-identity-e-sul-place-attachment-in-venti-di-guerra>, consultato in data 26.10.2024.

Seronde Babonaux Anne-Marie, *Roma. Dalla città alla metropoli*, Editori riuniti, Roma, 1983.

Villani Luciano, *Le borgate del Fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*, Ledizioni, Milano, 2012.

Bionota

Massimiliano Stefano (1970) è un architetto che si occupa di infrastrutture civili, sostenibilità e verde urbano presso la provincia di Brindisi. I suoi primi impieghi (1998 - 2011) hanno riguardato gli aspetti spaziali delle performance teatrali. È stato docente in workshop di teatro presso le Università di Torino, Lecce e Bari. Ha seguito corsi di perfezionamento post-laurea in Antropologia culturale e Psicopedagogia, ma anche in Edilizia sostenibile e Acustica ambientale. È inoltre tecnico forestale e lavora con le scuole in programmi di educazione ambientale. Attualmente collabora con il professor Michele Carducci (Unisalento) nell'ambito di una ricerca sulle conseguenze del cambiamento climatico sugli insediamenti urbani, dal punto di vista dei diritti civili. Il suo approccio alla cultura e alla tecnologia è ampiamente olistico.

Tra pepli e stracci. L'India di Pasolini

Rita Nicolì

Abstract: The essay aims to analyze the visceral sensations of the experience of the trip Pasolini made to India, with Elsa Morante and Alberto Moravia, in 1961. All the senses, not only the sense of smell, are strongly involved. Pasolini wanders attentively through the chaotic reality of the Indian subcontinent, observing the gestures and rituals of the people, the singularity of the landscapes. The author also records the contradictions of a land that has within it, like two opposite and coexisting poles, enchantment and horror, which he returns with his well-known originality of vision.

Keywords: India, odeporic literature, reportages.

Nell'economia della produzione di Pier Paolo Pasolini, l'esperienza del viaggio in India è tutt'altro che marginale: l'invito ricevuto nel 1961 a recarvisi per la commemorazione del nobel Tagore diventa l'occasione per inaugurare, con le parole di Vigorelli, «la sua scoperta del mondo».¹ Si tratta infatti, com'è noto, del primo di una serie di viaggi che lo porterà nei vari Sud del mondo, almeno fino al 1972.²

A quell'altezza cronologica, l'India, dopo l'abbandono degli inglesi avvenuto nel 1947 e la proclamazione dell'indipendenza, registrava una profonda trasformazione sociale ed economica, esponendosi inevitabilmente a una contaminazione da parte dei costumi occidentali. Moltissimi intellettuali si recarono in Oriente con atteggiamento controcorrente rispetto alla moda determinata dalla “fame di esotismo”: volevano piuttosto compiere un'esperienza diretta di quella società di cui si cercavano le radici profonde, di cui si volevano riportare in Europa immagini che ne destrutturassero l'idea stereotipata e usurata, senza tuttavia talvolta riuscirci. Se escludiamo qui il viaggio in India di Gozzano del 1912, sia perché antecedente all'abbandono degli inglesi, sia perché legato solo al suo precario stato di salute,³ è con il *Giornale indiano* di Enrico Emanuelli che, nel 1957, prende avvio la profusione di testi su quella particolare stagione

¹ Vigorelli Giancarlo, *Due viaggi in India*. In: «Il Tempo», Roma, 31 marzo 1962.

² Queste le tappe dei vari viaggi di Pasolini a partire dal 1961: India, Kenya, Tanzania; 1962: Egitto, Sudan, Kenya; 1963: Yemen, Kenya, Ghana, Guinea; 1965-66: Marocco; 1969: Uganda, Tanzania, Tanganica; 1970: Senegal, Costa d'Avorio, Mali; 1972: Egitto, Yemen, Eritrea, Afghanistan, Corno d'Africa, Nepal.

³ Da quel viaggio, per lo più per mare in crociera, nacquero le *Lettere dall'India*, che apparvero su «La Stampa» torinese del 1914 e vennero in seguito raccolte in volume e pubblicati postumi nel 1917, con il titolo *Verso la cuna del mondo*.

odeporica volta ad Oriente in cui spesso letteratura e giornalismo si amalgamano straordinariamente; nel 1957 aveva visitato l'India anche Carlo Levi, come inviato per «La Stampa»⁴ e la tendenza perdurerà almeno un ventennio, per arrivare al viaggio di Giorgio Manganelli che nel 1975 giungerà in India come inviato della rivista «Il Mondo» e ne tornerà dopo un mese profondamente turbato per il risvolto arcaico e problematico, reso poi in chiave letteraria nei suoi scritti raccolti per Adelphi solo nel 1992, col titolo *Esperimento con l'India*. È questa una panoramica limitata ai soli intellettuali italiani, relativamente a un giro piuttosto stretto di anni, ma ovviamente, volendo allargare l'indagine, dovremmo considerare un numero davvero cospicuo di scrittori, artisti, giornalisti, registi che considerarono l'India meta necessaria.

L'esperienza che Pasolini fece con Alberto Moravia ed Elsa Morante si colloca quindi, per tempo e finalità, fra le tantissime a cavallo di quegli anni. Si pensi che tra il 1961 e il 1962, oltre ai volumi di Pasolini e Moravia, sulla scena editoriale comparvero anche *India da zero all'infinito* di Magliocco, per Le nuove edizioni d'Italia, e il *Viaggio in India* di Todisco, per Mondadori. Non insoliti erano poi gli intrecci critici fatti di confronti, rimandi, recensioni e commenti ai vari viaggi e ai relativi *reportage*: Magliocco, ad esempio, recensì negativamente tanto Pasolini quanto Moravia, mentre Moravia espresse un giudizio favorevole sul testo di Todisco, con un articolo pubblicato il 24 luglio del 1962 sul «Corriere della Sera», in cui riconosceva alla sua scrittura tratti di folgorante forza persuasiva e descrittiva. Gli articoli scritti da Pasolini per il quotidiano «Il Giorno», tra il 26 febbraio e il 26 marzo 1961, appariranno in volume l'anno successivo, per Longanesi, con il titolo *L'odore dell'India*.

L'India, insieme all'Africa che visiterà subito dopo e ad altri Paesi che avevano avviato processi politici di decolonizzazione, è una zona di grande marginalità in virtù della quale offre una prospettiva estrema ed efficace da cui guardare l'Occidente. Per Pasolini, visitare l'India, dove i problemi hanno proporzioni tali da poter essere considerate paradigmatiche, serve per raccogliere quegli elementi che segnano il contrasto tra la cultura occidentale, industrializzata e borghese, e la cultura orientale, arcaica e preindustriale, dotandosi di strumenti capaci di orientare con maggiore efficacia un'opinione pubblica i cui confini e il cui peso stavano, in quegli anni, progressivamente allargandosi.⁵ Queste almeno le dichiarate intenzioni cui, secondo alcuni, non corrisponderebbe l'esito. Infatti nel tempo la critica

⁴ I viaggi in India (1957) e in Cina (1960), precedentemente comparsi sulle pagine de «La Stampa», sono raccolti in Levi Carlo, *Buongiorno, Oriente*, Donzelli, Roma, 2014.

⁵ Caminati Luca, *Esotismo, parole, immagini: Pasolini artista/etnografo in India*. In: «Nuova prosa», 30, 2001, p. 127-153.

ha variamente interpretato questo testo pasoliniano che, decurtato spesso anche di autenticità, per molti rimarrebbe sostanzialmente fondato su una esposizione ingenuamente provocatoria del mito del 'buon selvaggio' che lo renderebbe indifendibile dalle accuse di esotismo e improponibile da annoverare tra le oggettive letture della realtà postcoloniale.⁶ In realtà, le stratificazioni sono tante e tali da consentire molte altre letture e analisi non necessariamente politiche o comunque anche interpretative degli evidenti 'tradimenti'.

Innanzitutto è nell'immaginario infantile che si collocano per Pasolini le prime visioni indiane, al filtro dei testi di Salgari letti a nove anni. Egli ricorda distintamente le suggestioni suscitate da quelle letture e le descrive con una prosa fortemente evocativa e nostalgica, nella pagina di un embrionale progetto narrativo - rimasto tale - risalente ai primi anni romani: *Romanzo del Mare* (1951) di cui restano solo due frammenti. Nel terzo capitoletto di uno di questi due frammenti dal titolo *Operetta marina*,⁷ Pasolini scriveva:

Dentro quella dimensione interna, in cui mi facevano sprofondare le letture di Salgari, io, appunto come nei pomeriggi con mia madre perduti nella pura visività del paesaggio arrossato dal sole, inacidito di umori di primule, tra le ripercussioni che dalle erbe secche, dalle gemme immature svaporavano contro le nubi, perdevo la mia persona divenendo spazio. Non era più possibile definire il limite, nella mediazione assolutamente immediata del leggere, dove io cessavo di estendermi e si estendevano, struggenti perché in pura funzione di realtà, il Sahara o le Indie. L'interesse era così acuto, la dedizione così pura che la parola scritta non esisteva, i fatti e gli sfondi apparivano immediati alla vista e separati dal tatto solo da una differenza di clima e di luce. Non lettore, così, ma diretto testimone.⁸

Se l'esperienza immersiva nelle pagine di Salgari dava sostanza tangibile alle fantasie infantili generando edulcorate visioni, nella piena maturità lo scrittore guarderà «i fatti e gli sfondi» dell'India nell'effettiva aderenza alla concreta complessità di quella porzione di realtà, sperandone gli aspetti umani più fortemente spietati, lasciandosi sopraffare con trasporto a tratti davvero viscerale. Il percorso geografico che dall'Occidente sempre più veloce e massificato porta Pasolini in un Oriente lento e primigenio diventa

⁶ Riva Massimo, Parussa Sergio, *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos*. In: «Annali d'Italianistica», 15, 1997, pp. 237-266; Caminati Luca, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Mondadori, Milano, 2007.

⁷ *Operetta marina* è stata pubblicata, insieme a *Un articolo per il «Progresso»*, per la cura di Nico Naldini in coda a un altro testo narrativo giovanile mai licenziato: *Romàns*.

⁸ Pasolini Pier Paolo, *Romàns*, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma, 1994, p. 153.

un percorso basato in prima istanza sulla scoperta di un luogo di fisicità quasi animalesca.

La sua interpretazione dell'India rifiuta ogni lettura che non sia quella del filtro della sua personale soggettività sensoriale, che è straordinariamente distante da quella dei suoi due compagni di viaggio e non ne è minimamente condizionata. Ad esempio, Moravia si documenta dettagliatamente su storia, luoghi e religioni quindi poi assorbe intellettualmente l'esperienza del viaggio anche potendola raffrontare ad altre esperienze analoghe di cui darà conto nel suo testo; Pasolini invece deliberatamente non si confronta con fonti documentarie pregresse, vuole guardare l'India con occhi vergini e la sua introiezione dell'esperienza è poi soggettivamente proiettata verso l'esterno scevra da ogni riferimento o rimando a qualunque altro testo. Un esempio su tutti: per Moravia «l'India è il paese della religione»⁹ e nel capitolo dal titolo *Incubi e Miraggi* lo scrittore compie un'analisi dettagliata del pensiero religioso indiano, argomentando con taglio saggistico, in una visione d'insieme storicamente ampia, offrendo al lettore puntuali informazioni corredate dalle sue lucide considerazioni:

Secondo il pensiero religioso indiano, il mondo dei sensi è Maya, cioè illusione. In accezione più larga sono Maya la Storia e il Cosmo. La parola Maya viene dal sanscrito 'mayin' che vuol dire mago: il mondo dei sensi sarebbe dunque una magia, una commedia magica che l'Animale Universale (Brahman) recita a se stessa per suo imperscrutabile ed esclusivo divertimento. Da questa idea del mondo dei sensi come illusione discendono due conseguenze: la prima è che questo mondo è assurdo e irreali; la seconda che l'uomo deve rigettarlo e, attraverso la pratica mistica e ascetica (Yoga), pervenire alla realtà assoluta che si cela dietro le variopinte e labili apparenze della Maya. Ora questa realtà assoluta è, appunto, l'Anima Universale o Brahman.¹⁰

Moravia riflette anche sull'impatto quasi scioccante che hanno il politeismo e la molteplicità dei simboli religiosi sul viaggiatore occidentale, soprattutto indaga l'interpretazione che l'Occidente fa del politeismo, in un'ottica di confronto che è la base del capitolo *Trauma del politeismo*, il cui titolo, appunto, anticipa programmaticamente la lettura della realtà che ne offre:

il viaggiatore europeo, avvezzo alle chiese, entrando in questi templi ha come la sensazione di fare un salto indietro di venti secoli, in un mondo che era il suo ma che lui ha ormai dimenticato. E non rendendosi conto che, come

⁹ Moravia Alberto, *Un'idea dell'India*, Bompiani, Milano, 2017, p. 6

¹⁰ Ivi, p. 85.

abbiamo detto, si tratta di un mondo che negli ultimi tempi è tornato ad affiorare nella cultura moderna, prova insieme turbamento e ripugnanza.¹¹

Anche Pasolini è interessato alla religione indiana, ma ha un approccio ingenuo, vuole assistere ai rituali senza conoscere le ragioni di ciò che accade, vuole solo venirne emotivamente investito e così scrive:

Io non so bene cosa sia la religione indiana: leggete gli articoli del mio meraviglioso compagno di viaggio, di Moravia che si è documentato alla perfezione, e, dotato di una maggior capacità di sintesi di me, ha sull'argomento idee molto chiare e fondate. So che in sostanza il Bramanesimo parla di una forza originaria vitale, un «soffio», che poi si manifesta e concreta nella infinita plasticità delle cose: un po' insomma la teoria della scienza atomica come, appunto, rileva Moravia.¹²

Paolini si concentra sui dettagli, per descrivere ciò che vede attinge alle immagini familiari dell'occidente, non vuole trasferire informazioni che chiunque può reperire nei libri, bensì la sua personale percezione dell'esperienza, anzi riesce a dimostrare che un'immagine si impone con tanto più vigore quanto più sovverte i modelli consolidati, sfuggendo completamente a quella tendenza, diffusissima presso gli scrittori di viaggio, a guardare a modelli precedenti spesso per confermare gli stereotipi. Celebre è la pagina di descrizione di un santone:

Guardavamo, seduti su un gradino slabbrato, fatto di quel materiale ch'era pura tenerezza e vecchiezza, intorno a noi, quel mondo di templi, quando fummo distratti da una figura che attraversava il prato. Veniva avanti sicura, rapida: i giardinieri, intorno, radi e pigri, la guardavano passare deferenti.

Era il santone. Chissà dove andava. Camminava impettito, nudo come un verme, con lo zizzerone e il barbone neri che andavano su e giù al moto del suo passo elastico e quasi sportivo: camminava altezzoso col petto in fuori, senza degnare di uno sguardo i fedeli. Sembrava un capoufficio che passasse per il corridoio tra gli uscieri e i fattorini. E quando un povero negretto, umile umile, gli si accostò e gli offerse la solita sigaretta accesa, egli non si voltò nemmeno non solo a ringraziarlo, ma nemmeno a guardarlo, quell'imbecille.¹³

Oppure si lascia andare a descrizioni intrise di dolcezza perché quella è la sua intuizione; applica il suo personale filtro percettivo e riduce la spiritualità

¹¹ Ivi, p. 56.

¹² Pasolini Pier Paolo, *L'odore dell'India*, Garzanti, Milano, 2009, p. 34.

¹³ Ivi, pp. 43-44.

della religione indù a un solo semplice gesto, che evidentemente scuote in lui qualcosa di intimo:

Però posso dire una cosa: gli indù sono il popolo più caro, più dolce, più mite che sia possibile conoscere. La non violenza è nelle sue radici, nella ragione stessa della sua vita. Magari qualche volta difende la sua debolezza con un po' di istrionismo o di insincerità: ma sono piccole ombre ai margini di tanta luce, di tanta trasparenza. Basta guardare come dicono di sì. Anziché annuire come noi alzando e abbassando la testa, la scuotono circa come quando noi diciamo di no: ma la differenza del gesto è tuttavia enorme. Il loro no che significa sì consiste in un far ondeggiare il capo (il loro capo bruno e ondulato con quella povera pelle nera, che è il colore più bello che possa avere una pelle) teneramente: in un gesto insieme dolce: «Povero me, io dico di sì, ma non so se si può fare», e insieme sbarazzino: «Perché no?», impaurito: «È così difficile», e insieme vezzoso: «Sono tutto per te». La testa va su e giù, come leggermente staccata dal collo, e le spalle ondeggiavano un po' anch'esse, con un gesto di giovinetta che vince il pudore, che si erige affettuosa. Viste a distanza le masse indiane si fissano nella memoria, con quel gesto di assentimento, e il sorriso infantile e radioso negli occhi che l'accompagna. La loro religione è in quel gesto.¹⁴

La molteplicità delle differenze tra la prosa di Pasolini e quella di Moravia frutto di quella comune esperienza in India è stata negli anni ampiamente affrontata e l'ha ben sintetizzata Tonino Tornitore, nella sua introduzione a *Un'idea dell'India* di Moravia:

Con Moravia si ha sempre la sensazione di guardare il mondo con il telescopio, e il dettaglio, l'aneddoto è sempre il tassello o il microcosmo di un panorama; con Pasolini guardiamo al microscopio, e si avverte, dietro all'osservatore che descrive, l'uomo che sente e che riconduce tutto un universo a un particolare minuto e soggettivo.¹⁵

L'intenzionale opposizione, com'è evidente, è già sottolineata nella scelta dei titoli dove 'idea' e 'odore' sono correlativi rispettivamente di 'raziocinio' e 'istinto', termini chiaramente posti in antagonismo, anzi, con le parole di Walter Siti, usati «con tanto emblematico antagonismo da sembrare speculari».¹⁶ Va tuttavia ricordato che Moravia era stato in India di passaggio nel 1937, diretto in Cina. La cronaca di quella tappa apparve sulla «Gazzetta del Popolo» del 28 marzo 1937 ed è importante evidenziare che tra le prime

¹⁴ Ivi, pp. 34-35.

¹⁵ Tornitore Tonino, *Moravia e l'India*. In: Moravia Alberto, *Un'idea dell'India*, cit. p. XVI.

¹⁶ Siti Walter, *Descrivere, narrare, esporsi*. In: Pasolini Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, I, Milano, Mondadori, 1998, p. CXXV.

sensazioni registrate all'arrivo c'è quella ammorbante data dall'odore, lo stesso che catalizzerà l'interesse di Pasolini nel viaggio del '61 fino a diventare parola chiave nel suo titolo:

Stupore della prima folata d'aria molle e fetida della gran città, nel piazzale
invaso dal sole, sotto i grandi alberi fronzuti dai fiori purpurei. Stuoli di grossi
corvi gracchiano saltellando e svolazzando pesantemente. Vien fatto, a quel
gracchiare lugubre, di guardarsi intorno per vedere se c'è qualche carogna;
anche a causa dell'odore.¹⁷

Scorrendo le pagine scritte da Pasolini, l'aspettativa generata dal titolo è potenziata, in termini di attitudine sensoriale, dall'atto della visione che anzi viene offerto per primo nell'economia del testo. L'odore, intenso da togliere il fiato e corrodere i corpi, compare come dato sensoriale a circa metà della narrazione, mentre sono gli impatti visivi dell'alterità indiana ad essere registrati con assoluta priorità ed enfatizzati da un'ulteriore sollecitazione sensoriale che è questa volta di natura uditiva. L'autore così descrive quanto accade sotto la Porta dell'India:

si sente un canto: sono due, tre voci che cantano insieme, forti, continue,
infervorate. Il tono, il significato, la semplicità sono quelli di un qualsiasi
canto di giovani che si può ascoltare in Italia o in Europa: ma questi sono
indiani, la melodia è indiana. Sembra la prima volta che qualcuno canti al
mondo.¹⁸

Il suo arrivo è emotivamente segnato da un'euforica impazienza che al tempo stesso avverte quasi come dolorosa tanto da far convogliare nel titolo di apertura del primo capitolo, *Penoso stato di eccitazione all'arrivo*, entrambe le sensazioni di struggimento ed esaltazione. Di seguito poi la narrazione si sviluppa attraverso una serie di quadri e di episodi disposti secondo le tappe dell'itinerario, ma anche organizzati secondo una precisa strategia di gerarchie di interessi dell'autore che non sempre coincidono con quelli dei suoi compagni di viaggio, molte delle immagini dell'India sono colte da Pasolini in solitudine, durante le ore notturne; i sobborghi di Calcutta o Bombay non sono per lui diversi dalle borgate romane, vi si muove senza sentirsi disorientato, li considera serbatoi di una realtà povera e arcaica da esplorare anche a dispetto della loro pericolosità. Almeno tre i passaggi in cui questo è esplicitamente dichiarato:

¹⁷ Il riferimento all'articolo è in Tornitore Tonino, *Moravia e l'India*, cit. p. XI.

¹⁸ Pasolini Pier Paolo, *L'odore dell'India*, cit. p. 14.

CAP. I: «Ma a questo punto Moravia decide che è ora di essere stanchi, e, col suo meraviglioso igienismo, prende, e volta deciso verso il Taj Mahal. Ma io no. Io finché non sono stremato (ineconomico come sono) non disarmo. Mi avventuro da solo a girellare ancora un poco».¹⁹

CAP. II «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: soltanto che ora tutto appariva dilatato e sfumante in un fondo incerto».²⁰

CAP. III: «Eravamo dunque da due giorni a Cochin: era domenica. Io avevo voglia di stare solo, perché soltanto solo, sperduto, muto, a piedi, riesco a riconoscere le cose. Lasciai perciò Moravia e Elsa Morante, che andarono a fare un giro con la Ford guidata dal dolce Tayaram, per la città: e io uscii a piedi dall'albergo».²¹

Pasolini quindi, tenuto sotto scacco dalla tirannia dell'urgenza conoscitiva, ha il suo primo contatto con l'alterità indiana con un coinvolgimento sensoriale che è innanzitutto visivo, in una scena notturna che ha una dimensione sospesa e in cui compaiono, come proiezioni di oniriche visioni, «esseri favolosi, senza radici, senza senso, colmi di significati dubbi e inquietanti».²² Sono mendicanti di tutte le età, raccolti ai margini dei grandi alberghi a raccattare gli avanzi degli ospiti. È una teatralità articolata di corpi molteplici e diversi, ma visivamente restituita come un'unità monolitica per via dell'elemento più evidente che li accomuna: gli stracci, oggetto feticcio, emblema visibile e violentemente urtante di una condizione avvertita come intollerabile. Primo De Vecchis, in un suo saggio del 2009,²³ non solo li definisce «corollario necessario d'una composizione artistica»,²⁴ ma esamina il ragguardevole indice di occorrenze del termine sia ne *L'odore dell'India* che in vari altri lavori pasoliniani. E non poteva De Vecchis non fare riferimento anche all'analisi di Rossana Dedola la quale sottolinea la volontà di commettere una sorta di deliberato “errore filologico”, perché quelli che Pasolini chiama appunto stracci sono i *dhoti*, cioè le vesti maschili della tradizione indiana che consistono in tele di cotone bianco che si avvolgono

¹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰ Ivi, pp. 26-27.

²¹ Ivi, p. 48.

²² Ivi, p. 12.

²³ De Vecchis Primo, *Pasolini e l'India. La pura visibilità della parola scritta e le città morte*. In: «Otto/Novecento», Anno XXXIII, 1, gennaio/aprile 2009, pp. 181-195.

²⁴ Ivi, p. 184.

intorno ai fianchi.²⁵ La scelta lessicale è precisa e determinata: utilizzando la parola stracci l'autore sta mettendo l'accento sulla realtà che vede e che suscita in lui un interesse ben maggiore della verità data dal nome delle cose. Dalla verità, che è precisa, tecnica e fredda, non può trasparire la sua passione per il mondo, la verità non gli è utile al fine di trasmettere il suo disarmato coinvolgimento emotivo davanti alla realtà delle cose.

Ancora: gli stracci elevati a emblema compariranno nel testo poetico, anche esso del 1962 pubblicato poi nel volume *Poesia in forma di rosa* nel 1964, dal titolo *Profezia*, conosciuto come *Alì dagli occhi azzurri*, dedicato a Sartre e considerato uno dei componimenti poetici e profetici tra i più importanti del nostro tempo, in cui «gli stracci asiatici» - ai quali viene quindi aggiunta con l'aggettivo la specificità geografica - sono un elemento comune alla folla di migranti diseredati e sottoproletari che proviene da un mondo contadino che nei paesi occidentali andava rapidamente scomparendo, divorato dallo sviluppo senza progresso della società industriale capitalista. Nello specifico Alì è l'incarnazione dei popoli del Sud del mondo che proprio in quegli anni cominciano a scrivere la loro storia, dopo aver conquistato l'indipendenza e la sovranità nazionale. Un giorno, profetizza il testo, essi avrebbero fatto irruzione nei paesi industrializzati del nord, trascinando i contadini del sud, i calabresi, che vivevano la stessa condizione, in un medesimo slancio rivoluzionario. Il potenziale sconvolgente della mobilità di quel sottoproletariato consisteva per Pasolini nello scardinare le geometrie del mondo e nel costringerlo a ripensare il senso dell'alterità e della frontiera.

C'è una figura, a Cochín, che si staglia fuori dalla bianca corallità mendicante degli indiani per un'aura quasi angelica ed ultraterrena che la connota. È la ierofania del giovane Revi:

Ma intanto, dal mucchio degli straccioni, dei malati, dei ruffiani, si era staccato Revi, e, alla lontana, ora, ci stava seguendo. Era laggiù, vestito di bianco, con le sottane lunghe che svolazzavano alle caviglie e la tunichetta attorno al corpo che gli svolazzava sui fianchi, in mille pieghe, che da vicino erano sporche, ma, da lontano, erano del più puro candore [...] Adesso era là, alle nostre spalle, che guardava con un sorriso arguto e dolce: di sbieco, ogni tanto correndo obliquamente, con un palpitare intorno dei suoi abiti di angelo. [...] era là tra il gruppo di straccioni e manigoldi, fresco, col suo sorriso penetrante e radioso, come se fame, sonno, malattia, corruzione, orrore non esistessero o non facessero alcuna presa su lui. Venne, tra lo sventolio dei

²⁵ Dedola Rossana, *La valigia delle Indie e altri bagagli: racconti di viaggiatori illustri*, Bruno Mondadori, Milano, 2006. Specificamente per il passo a cui fa riferimento De Vecchis cfr. p. 57.

suoi stracci, gonfiati dal vento contro il corpo, come quelli di un piccolo Tobia.²⁶

La prosa pasoliniana costruisce così una figura di valenza biblica che plasticamente emerge rispetto all'antropologia miserabile di cui fa parte. Revi si manifesta come improvviso barbaglio, disgregando l'omologazione degli straccioni con i suoi caratteri luminosi. Sull'immagine di Revi, «lieto, di una lietezza cristiana»²⁷, convergono motivi umani, politici, sociali e religiosi, come se simbolicamente rappresentasse quell'innocenza superstite che Pasolini sperava di trovare in India, quella purezza da preservare dalla corruzione. L'autore si impegna in questo senso affidando il ragazzo ad un sacerdote missionario, sconvolgendo i termini del rimando biblico: in Revi si sorappongono le figure di Tobia e dell'angelo, egli ha infatti i caratteri dell'angelo salvifico della storia veterotestamentaria, ma come Tobia viene in realtà salvato, unico in un'India disseminata di poveri accattoni affamati. Mentre la Morante accompagna l'amico e il giovane da Padre Wilbert, Moravia sceglie di non essere coinvolto, ancora una volta con la distanza di chi sa che la realtà di quei luoghi non può essere sovvertita, ma solo guardata e analizzata col distacco dovuto agli oggetti di studio.

Alla potenza espressiva degli stracci bianchi descritti come «luridi, di una sporcizia triste e naturale, molto prosaica»,²⁸ che con un rimando forse cristologico, diventano quasi dei «sudari strappati e fetidi»,²⁹ si contrappone una visione altrettanto potente, antitetica e disturbante. Si tratta questa volta dei «colori dei pepli delle donne, che lì erano perdutoamente accesi, senza nessuna delicatezza, verdi che erano azzurri, azzurri che erano viola».³⁰ È la rappresentazione di una eccedenza di colore che, dopo la funzione connotativa affidata agli abietti e impuri stracci bianchi, risulta oltremodo impressionistica e quindi inevitabilmente straniante, a confermare quanto osservato da Rinaldo Rinaldi secondo il quale la tecnica descrittiva usata da Pasolini è tutta tesa a restituire le coordinate di un codice pittorico.³¹ In un articolo comparso nel marzo del 2021 su «La Repubblica», Brunella Torresin ricordava che il 1962, l'anno di pubblicazione de *L'odore dell'India*, è anche l'anno di una importante dedica rivolta, all'uscita del film *Mamma Roma*, a Roberto Longhi di cui l'autore, negli anni universitari bolognesi, aveva seguito le lezioni dei corsi su Caravaggio, Masolino e Masaccio. «L'occhio di Longhi, che si internava nelle pieghe dei particolari delle opere (un viso,

²⁶ Pasolini Pier Paolo, *L'odore dell'India*, cit., pp. 48-55.

²⁷ Ivi, p. 52.

²⁸ Ivi, p. 13.

²⁹ Ivi, p. 20.

³⁰ Ivi, p. 83.

³¹ Rinaldi Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano, 1982, p. 163.

una barba, una mano, un mantello) aveva ipnotizzato alcune generazioni di studenti». ³² Da Attilio Bertolucci a Giorgio Bassani fino a Pasolini, in molti si dichiararono negli anni riconoscenti per quella magistrale trasposizione nel linguaggio verbale del linguaggio pittorico. La sceneggiatura di *Mamma Roma* si apre con questa dedica: «a Roberto Longhi cui sono debitore della mia “fulgurazione figurativa”». Ma è anche nel trasferimento alla pagina scritta che Pasolini opera costruzioni di simbolica efficacia: paesaggio, persone e oggetti, di cui descrive accuratamente colori e forme, si compongono in veri e propri quadri. La folgorazione è quindi evidentissima non solo in ogni suo film in cui sono acclarati i rimandi ad ampie stanze dell'arte italiana, ma anche in tutte le occasioni narrative in cui lo scrittore cerca di esprimere con le parole la complessità di una esperienza percettiva, più che mai ne *L'odore dell'India*.

Quanto sia forte l'incidenza dell'arte, non solo per il carattere iconico attribuito ai colori, ma anche per semplice rimandi e costruzioni analogiche, è evidente poi in tantissimi passaggi, solo due esempi che evidenziano anche come l'autore cerchi di incorporare nel testo immagini che sono già bagaglio visivo collettivo della cultura occidentale: del volto di un mendicante scrive che «Pareva la faccia di San Sebastiano: reclinata un po' su una spalla, le labbra gonfie e quasi bianche, gli occhi come spalmati di un pianto disseccato, e una palpebra tirata e rossa»;³³ di Suor Teresa di Calcutta dice che «Assomiglia in modo impressionante a una famosa sant'Anna di Michelangelo»,³⁴ forse riferendosi allo *Studio per la Vergine e Sant'Anna* di Michelangelo Buonarroti conservato al Louvre, ma, circa questa pagina, sul sito del centro studi su Pier Paolo Pasolini Casarsa, si legge: «in realtà si confonde con Leonardo e la Sant'Anna del celebre cartone conservato al Louvre».³⁵

Ma c'è un'altra Sant'Anna che, a mio avviso, per incarnato e spigolosità del volto, è impossibile non associare al volto di Madre Teresa ed è quella dipinta da un altro Michelangelo: Michelangelo Merisi. È *La Madonna dei palafrenieri*, anche detta *Madonna della Serpe*, un olio su tela del 1606 conservato nella Galleria Borghese di Roma e quindi più disponibile delle altre due allo sguardo di Pasolini. Il quadro mostra Maria ed il Bambino che schiacciano il serpente, al cospetto di Sant'Anna al cui volto somiglia inequivocabilmente quello di Madre Teresa. D'altronde i rapporti tra

³² Torresin Brunella, “Pasolini 99”, *l'attualità di un artista eretico*. In: «La Repubblica» 05 Marzo 2021.

³³ Pasolini Pier Paolo, *L'odore dell'India*, cit., p. 61.

³⁴ Ivi, p. 46.

³⁵ <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/ppp-e-madre-teresa-di-calcutta-lincontro-in-india-nel-1961/> (data ultima consultazione 08/01/2024).

Caravaggio e Pasolini affondano le radici, come detto, in quell'*humus* straordinario che furono le lezioni di Longhi.

Se alla rappresentazione della realtà risultano imprescindibili i colori, in qualche caso è evidente l'appello al livello metalinguistico della rappresentazione cromatica. Valentina Bezzi ha argutamente già precisato che «Pasolini non ricorre alla semiologia come metodo scientifico di interpretazione del reale, ma se ne serve in funzione del discorso poetico e ideologico che intende sviluppare».³⁶ Si tratta pertanto qui solo di una possibile lettura del testo: a ben guardare, la dirompenza dei molteplici colori accesi di sari e pepli è sempre rilevata in quelle circostanze sociali di grottesca imitazione dell'occidente che generano profonda insofferenza in Pasolini, connesse alle manifestazioni della borghesia indiana emergente che guarda agli europei come un modello da imitare, come ad esempio durante i *cocktail* e le cene del Rotary che così l'autore descrive:

È straordinario il vigore che ha in India quell'antipatica istituzione che si chiama Rotary Club. Non c'era albergo dove andavamo (e gli alberghi dovevano essere per forza di prim'ordine) dove non trovassimo della gente raccolta a un cocktail. Ma parevano riunioni di morti. Imbalsamati con addosso il loro bel sari fiammante.³⁷

Lo scrittore li considera perfettamente inconcepibili in quell'orizzonte sociale, pertanto quella porzione di società indiana è percepita come avulsa perché goffamente intrappolata tra la paradossale tensione verso l'Europa e il desiderio di mantenere la propria specificità etnografica di cui i 'sari fiammanti' e i 'pepli accesi' sono in quel contesto l'elemento più clamorosamente visibile. Analogamente «pepli, candidi, o gialli o arancione, e i sari colorati delle donne»³⁸ tornano in un'altra occasioni tanto esclusiva ed elitaria quanto profondamente conformista, che è la celebrazione di Tagore per cui, almeno formalmente, Pasolini Moravia e la Morante si trovano là:

Appena giunti a Bombay, Moravia e io abbiamo assiduamente partecipato ai lavori di questo congresso. Essi si svolgevano all'aperto, nel prato di un teatro lungo la via centrale della città. Era stato alzato un grande padiglione, sull'erbetta estiva, e lussuosi lembi di stoffa non facevano altro che palpitare agli aliti tiepidi, ai potenti fiati dell'odore dell'India. Sotto il padiglione

³⁶ Bezzi Valentina, *L'India di Pasolini. Fuga nel mito e ricerca di un'alternativa*. In: *La detection della critica Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava, «Studi e ricerche», 23, 2020, p. 218.

³⁷ Pasolini Pier Paolo, *L'odore dell'India*, cit., p. 68.

³⁸ Ivi, p. 88.

brulicava una folla di dignitari, di scribi, di schiavi, di principi: o almeno di persone vestite come dignitari, scribi, schiavi e principi. Anche i loro pepli, candidi, o gialli o arancione, e i sari colorati delle donne, svolazzavano a quel vento indicibile, residuo di altre epoche storiche.³⁹

Ma c'è di più: c'è l'ossimorica corrispondenza costruita tra le rappresentazioni dell'esplosione vitalistica dei molteplici colori di sari e pepli e il lugubre atteggiamento rilevato dall'autore in chi li indossava: «parevano riunioni di morti. Imbalsamati», «lugubrementemente allegri», «la [loro] vita si svolge come un balletto funebre».⁴⁰ Secondo il progetto d'interpretazione pasoliniano, si tratta della parte deteriorata della società, la borghesia emergente, le cui contraddittorie oscillazioni, tra esuberanze cromatiche e posture funeree, annuncerebbero il pericoloso porsi sull'orlo di un crinale, quello dell'occidentalizzazione guasta, nella fase pre-industriale. In India Pasolini tornerà poi fra il dicembre 1967 e il gennaio 1968, in vista di un film sul Terzo Mondo diviso in cinque episodi: l'India, l'Africa nera, i Paesi arabi, l'America del Sud e i Ghetti neri degli Stati Uniti, ma rimasto come abbozzo. Nella parte girata in India, gli *Appunti per un film sull'India*, avrebbe dovuto sviluppare i temi della fame e della religione, mettendo a confronto la preistoria indiana e l'India moderna, i cui problemi erano riassumibili proprio nella parola 'industrializzazione'.

Su alcuni argomenti di attualità (la politica di controllo demografico e appunto la connessione tra progresso industriale e reale sviluppo), Pasolini intervista alcuni operai di Bombay, già molto industrializzata, e alcuni redattori del «Times of India», con l'intento di evidenziare il doppio binario su cui i paesi del Terzo Mondo stavano avanzando nella storia, stretti in una morsa tra resistenza della tradizione e occidentalizzazione. Il seme germinale lo intravede nel '61 a Delhi e lo restituisce mediato da uno dei suoi frequenti diaframmi culturali con cui accomuna l'industria che in India stava appena nascendo con lo stravolgimento paesaggistico italiano residuale dopo la distruzione bellica:

Ci sono fabbriche, limacciose, coi fumaioli, all'orizzonte, dietro larghi spiazzi di miglio color canarino, abbacinante: ogni tanto si ha l'impressione di essere nella pianura padana, subito dopo la guerra, quando le macerie dei bombardamenti erano ancora fresche.⁴¹

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Ivi, p. 68; p. 71.

⁴¹ Ivi, p. 95.

C'è invece un passaggio de *L'odore dell'India* in cui il varco memoriale con il noto viene aperto da un rito propiziatorio che si svolge sulle rive del mare a Ciòpati e che lo riporta alla sua infanzia friulana: le donne, guidate dalla più anziana, predispongono il rito mentre gli uomini con estrema pazienza e subordinazione ne seguivano le indicazioni.⁴² Gli è cioè familiare la ritualità di un'antica religione depositaria di quel rapporto col mondo capace ancora del sentimento del sacro, che accomunerà i contadini friulani a quegli indiani; è una forma di religione che Pasolini ritroverà, nel successivo viaggio, anche nelle popolazioni africane non ancora violentate dal carattere distruttivo della modernità. La rievocazione di circostanze a lui note e intimamente connesse con la ritualità devozionale è il suo personale modo di leggere la religione che in India egli investe di valenza estetica, nostalgica, ma soprattutto mitica. Questa capacità di cogliere nel frammento il senso di un intero mondo - che non è confinato nell'Oriente geografico - è anche ciò che gli permette l'azzardo di mettere a sistema, nei temi trasversali, la civiltà contadina friulana, il popolo delle borgate e il sottoproletariato indiano che, sebbene nulla abbiano in comune, il suo personale sguardo percepisce accomunati dalla a-storica immersione in un'armonia primitiva.

È sempre la descrizione di un rituale a chiudere il libro, un rituale a cui ancora oggi si può assistere andando a Varenasi, sulle rive del Gange che, secondo gli Indù, è il luogo più propizio per essere cremati. I corpi dei morti vengono affidati a un gruppo di "intoccabili" e trasportati attraverso i vicoli della città vecchia fino al sacro Gange, su una barella di bambù ricoperta da un sudario bianco e arancione. Ci sono due grandi crematori dove è conservato un fuoco che arde incessantemente e dove ogni giorno decine di pire vengono accese a partire da un tizzone di brace rimasto dalla cremazione precedente. Prima di essere cremati, i cadaveri vengono immersi nel fiume e dopo ricoperti di legna, in quantità variabile in base alle disponibilità della famiglia. Al fiume torneranno a cremazione ultimata.

Pasolini e Moravia assistono a questo rito che dalla penna pasoliniana viene descritto come un momento in cui la vita si muove intorno alla morte senza esserne turbata, attendendo mitemente e senza tristezza a quel complesso di comportamenti codificati e composti che rivelano quanto la morte sia circostanza unificante. Il disagio del freddo umido è stemperato dalla presenza dei roghi, come se fossero non pire ma piccoli falò attorno a cui ci si è riuniti per condividere un momento di pacifico e conviviale ristoro:

Intorno ai roghi vediamo accucciati molti indiani, coi loro soliti stracci.
Nessuno piange, nessuno è triste, nessuno si dà da fare per attizzare il fuoco:
tutti pare aspettino soltanto che il rogo finisca, senza impazienza, senza il

⁴² Cfr.: *ivi*, pp. 28-30.

minimo sentimento di dolore, o pena, o curiosità. Camminiamo tra loro, che, sempre così tranquilli, gentili e indifferenti, ci lasciano passare, fino accanto al rogo. Non si distingue nulla, solo del legname ben ordinato e legato, in mezzo a cui è stretto il morto: ma tutto è ardente, e le membra non si distinguono dai piccoli tronchi. Non c'è nessun odore, se non quello, delicato, del fuoco. Siccome l'aria è fredda, Moravia e io ci avviciniamo istintivamente ai roghi, e, avvicinandoci, ci rendiamo presto conto di provare la piacevole sensazione di chi sta intorno a un fuoco, d'inverno, con le membra intirizite, e goda di star lì, insieme a un gruppo di casuali amici, sui cui volti, sui cui stracci, la fiamma colora placidamente il suo laborioso agonizzare. Così, confortati dal tepore, sogguardiamo più da vicino quei poveri morti che bruciano senza dar fastidio a nessuno. Mai, in nessun posto, in nessun'ora, in nessun atto, di tutto il nostro soggiorno indiano, abbiamo provato un così profondo senso di comunione, di tranquillità e, quasi, di gioia.⁴³

Due note a margine, o meglio due constatazioni: la prima relativa all'assenza che, in questo passo conclusivo, è paradossalmente proprio quella dell'odore: «Non c'è nessun odore, se non quello, delicato, del fuoco», in contraddizione alla pervasività che già il titolo gli attribuisce e ai caratteri della prima descrizione che l'autore ne fornisce nell'economia del testo:

Il solito altissimo odore che mozza il fiato. Quell'odore di poveri cibi e di cadaveri, che, in India, è come un continuo soffio potente che dà una specie di febbre. È quell'odore, che, diventato un po' alla volta una entità fisica quasi animata, sembra interrompere il corso normale della vita nei corpi degli indiani.⁴⁴

In seconda istanza, va evidenziato lo scollamento tra la verità materica dei roghi crematori e l'emozione dell'autore provata dinanzi ad essi. Per descriverla Pasolini sceglie la parola 'gioia', ultima e unica occorrenza nella totalità del testo. C'è in questa parola, con riferimento alla sua lontana etimologia sanscrita, un senso di connessione dell'uomo con il divino e degli uomini tra loro che in qualche misura sembra rappresentare l'approdo di tutto il suo percorso indiano.

⁴³ Ivi, p. 112.

⁴⁴ Ivi, p. 61.

Riferimenti bibliografici

- Bezzi Valentina, *L'India di Pasolini. Fuga nel mito e ricerca di un'alternativa*. In: *La detection della critica Studi in onore di Iaria Crotti*, a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava, «Studi e ricerche», 23, 2020, pp. 207-225.
- Caminati Luca, *Esotismo, parole, immagini: Pasolini artista/etnografo in India*. In: «Nuova prosa», 30, 2001, p. 127-153.
- Caminati Luca, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Mondadori, Milano, 2007.
- Carli Alberto, *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, Edizioni ETS, Pisa, 2018.
- De Vecchis Primo, *Pasolini e l'India. La pura visibilità della parola scritta e le città morte*. In: «Otto/Novecento», Anno xxxiii, 1, gennaio/aprile 2009, pp. 181-195.
- Dedola Rossana, *La valigia delle Indie e altri bagagli: racconti di viaggiatori illustri*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- Gozzano Guido, *Verso la cuna del mondo*, Treves, Milano, 1917.
- Levi Carlo, *Buongiorno, Oriente*, Donzelli, Roma, 2014.
- Moravia Alberto, *Un'idea dell'India*, Bompiani, Milano, 2017.
- Pasolini Pier Paolo, *L'odore dell'India*, Garzanti, Milano, 2009.
- Id., *Romàns*, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma, 1994.
- Id., *Romanzi e racconti*, I, Milano, Mondadori, 1998.
- Rinaldi Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia, Milano, 1982.
- Riva Massimo, Parussa Sergio, *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'ethnos*. In: «Annali d'Italianistica», 15, 1997, pp. 237-266.
- Torresin Brunella, *"Pasolini 99" l'attualità di un artista eretico*. In: «La Repubblica» 05 Marzo 2021.
- Vigorelli Giancarlo, *Due viaggi in India*. In: «Il Tempo», Roma, 31 marzo 1962.

Bionota: Rita Nicolì ha conseguito nel 2013 il dottorato in Letterature e Filologie presso l'Università del Salento. Dopo un periodo di attività con assegni di ricerca e partecipazione a progetti nazionali e internazionali con l'Università degli Studi di Bari, oggi collabora con la cattedra di Letteratura italiana e Critica letteraria del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università del Salento. È docente a contratto di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi della Basilicata (a.a. 2023-2024). Fa parte del Comitato scientifico del Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico (CISVA). Le sue ricerche sono soprattutto relative ai temi dell'odeporica. Ha pubblicato monografie e numerosi saggi in riviste anche sulla poesia massonica del XVIII secolo, sul teatro del '900 e sulla scrittura femminile.

IV. UN'IDEA DI STILE

Il tempo senza fine della fine della poesia. Figure e forme del tempo nell'opera di Pasolini*

Giuseppe Bonifacino

Abstract

This essay explores the significance of temporality in the works of Pier Paolo Pasolini. Throughout his production, and especially in his poetry, time emerges as a fundamental thematic concern that, stemming from metapoetic reflections, shapes both the author's relationship with reality and the invention of its form, either by constructing it as a world or, alternatively, by pursuing a language that seeks to shed light on and preserve the vast, uninterrupted flow of life throughout history.

Keywords: Pasolini, time, temporality, poetry, language.

1. Nella conferenza che il 21 ottobre 1975 teneva al Liceo «Palmieri» di Lecce – un evento che avrebbe fatalmente assunto, di lì a pochi giorni, la tragica sembianza di un lascito testamentario – Pier Paolo Pasolini sceglieva di surrogare il suo discorso, cui egli si professava inadeguato («Devo dirvi che io non so parlare, non saprei mai fare una conferenza o una lezione»),¹ con la lettura di una sua poesia, il monologo finale di un dramma, *Bestia da stile*,² lungamente revisionato e integrato – quasi a renderlo laboratorio e scena della sua poetica perpetuamente *in progress*, e delle molteplici forme che, esponendola, la interrogavano. Un testo emblematico della ossessiva, nevrotica autoesposizione, in Pasolini, della propria autorialità, protesa

*Una versione lievemente diversa di queste pagine è presente, con altra intitolazione, nella miscellanea in onore della compianta ispanista Ines Ravasini, *Aun a pesar de las tinieblas bella, aun a pesar de las estrellas clara. Pur nelle tenebre, bella / chiara, pur tra le stelle. Scritti in ricordo di Ines Ravasini*, a cura di D. Canfora, N. De Benedetto, P. Laskaris, Edizioni di Pagina, Bari, 2023, pp. 107-116.

¹ Cfr. P. P. Pasolini, *Volgar'eloquio*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II [= *SLA II*], a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 2825. Acute riflessioni, in merito, svolge F. Moliterni, *Pasolini e il Volgar'eloquio*, in Id., *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2024, pp. 89-97.

² Cfr. P. P. Pasolini, *Bestia da stile* [1965-1975], a cura e con fine *Introduzione* di P. Voza, Palomar, Bari, 2005. Al riguardo, si veda anche G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Carocci, Roma, 2012, pp. 464-475.

agonisticamente ad estremizzare l'atto creativo convertendolo in comunicazione testimoniale, e la testimonianza in figura di martirio. In quel monologo, nei versi franti, mescidati e «senza metrica»³ che vi rifacevano, per dichiarato intento dell'autore,⁴ i *Cantos* di Ezra Pound, nell'oltranza informale di un *pastiche* disertato dal lirismo dei filtri manierati del falsetto, Pasolini – con proverbiale, equivocato scandalo – evocava una «Destra sublime, / che è in tutti noi»⁵, della quale dettava il decalogo, profilandovi un *corpus* valoriale che in sé aveva lo stigma ormai sbiadito di un Passato, di un tempo antropologico ideale, cui il presente negava corpo e voce – la «lalia»⁶ ne era il povero residuo,⁷ la lingua rastremata di una gente ancora umile e *in pectore* vera, ma espropriata del linguaggio remoto e palpitante del «brusio»⁸, suono e movenza del suo tempo sacrale e senza storia, avvolto nell'intatto fluire della vita.

E proprio a designare quella voce di un popolo ora non più radicato, e protetto, in un tempo antropologico *diverso* perché arcaico e in un linguaggio *altro* ed ancora autonomo, Pasolini traeva dai *Cantos* poundiani quel dantismo (il «volgar'eloquio», appunto) in seguito adibito a intitolarne, postumo, l'ultima uscita pubblica, e a sancirne quella estrema ricerca dell'*autentico* che egli continuava, con «tetro entusiasmo»⁹, ad opporre, «esibendo[ne] la mistificazione e mescolando codici e linguaggi»¹⁰, alla derealizzazione di un presente unidimensionale, alla sua fissità senza più scarti nel tempo catturato e uniformato dal pervasivo trionfo della merce.

Ma, del rapporto tardivamente recuperato e comunque dissimmetrico con Pound – al di là delle pur rilevanti suggestioni intertestuali¹¹ che rapsodicamente lo scandivano –, l'icona più immediatamente contrastiva, e

³ Ivi, p. 35.

⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *Volgar'eloquio* cit., *SLA* II, p. 2825.

⁵ Ivi, p. 2826-27. E cfr. P. P. Pasolini, *Bestia da stile* cit., p. 151.

⁶ Ivi, p. 150. E cfr. *SLA* II, p. 2827-28.

⁷ Cfr. P. Voza, *Pound, la «Destra Sublime» e il Volgar'eloquio*, in Id., *Pasolini e la dittatura del presente*, Manni, Lecce, 2016, pp. 52-61, p. 54.

⁸ Cfr. P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *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, tomo I [= *TP* I], p. 826.

⁹ Cfr. P. P. Pasolini, *Tetro entusiasmo (Poesie italo-friulane, 1973-1974)*, in *La nuova gioventù* [1974], in Id., *Tutte le poesie* cit., tomo II [= *TP* II], pp. 483-518.

¹⁰ Cfr. M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 156. Di questo testo, essenziale per un *accessus* ermeneutico rigoroso e sistematico all'opera pasoliniana, si veda ora la rinnovata versione *Alfabeto Pasolini*, Carocci, Roma, 2022.

¹¹ Ne offre una approfondita analisi R. Rinaldi, «*Ubi amor ibi oculus est*». *Pasolini e Pound*, in Id., *Variazioni sul Novecento. Figure, spazi, immagini*, FrancoAngeli, Milano, 2012, pp. 129-49.

a suo modo più identificante, in quel monologo pedagogicamente rivolto a un immaginario giovane fascista, restava quella di una «Destra sublime» (altrove definita poi «divina»)¹² – cioè, lo si è già accennato, l’evocazione in metafora di un mondo astorico e meramente ideale, come una riserva psico-sociologica di valori, anzi, del Valore, cui l’illividito *revenant* di una merlettata, perduta Casarsa, nella riscrittura arida e dolente del paese del cuore celebrato nella *Meglio gioventù*, nel suo profanatorio, ossessivamente antilirico, “calpestanto”¹³ (come uno schiacciamento orizzontale di quella verticalità primordiale e segreta), aveva demandato lo strenuo gesto utopico della sua apocalittica ripulsa del presente.¹⁴

Poeti e profeti, entrambi, del Regresso, apologeti – con analoga retroversione a una temporalità premoderna – di un universo contadino connotato da una preziosamente idiosincratica, e traumatizzata, dislocazione in uno spazio e in un tempo astratti, radicalmente iscritti nel cerchio mai violato di un *altrove*, circumfusi dall’alone protettivo di una distanza incolmabile dall’*ora*, sia Pound che Pasolini opponevano, certo diversamente declinandolo, il «delirio»¹⁵ della parola poetica – la «disperata vitalità»¹⁶ della sua autocontraddittoria protensione mimetica – alla violenza cieca della storia, al suo tempo orizzonte di rovina. Ed entrambi assumevano, in una necessariamente profonda differenza di contesti e di codici, la modalità del “non-finito”¹⁷ quale strumento eminente di una strategia espressiva «transgenerica»¹⁸, atta a inscenare la disgregazione irreversibile di una perentoria unità primigenia, e a ricomprendere in sé il vortice del tempo,

¹² Cfr. P. P. Pasolini, *Saluto e augurio*, in *La nuova gioventù* cit., TP II, p. 517.

¹³ Mi riferisco all’icastica formula esegetica di Zanzotto: «*La nuova gioventù* è un ricamminare sopra *La Meglio Gioventù*, anche calpestandola». Cfr. A. Zanzotto, *Pasolini poeta* [1980], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di G. M. Villalta, Mondadori, Milano, 2001, p. 159. Sui rapporti, anche reciprocamente ermeneutici, tra Zanzotto e Pasolini cfr. almeno C. De Michelis, *Pasolini lettore di Zanzotto e Zanzotto lettore di Pasolini*, in *Pasolini e la poesia dialettale*, a cura di G. Borghello e A. Felice, Marsilio, Venezia, 2014, e P. Voza, *Un «edificio misterioso, ma non enigmatico»: Pasolini su Zanzotto e viceversa*, in Id., *Pasolini e la dittatura del presente* cit.

¹⁴ Un presente tematizzato in una «serie di aporie e contraddizioni senza possibilità di sintesi armonica tra il razionale e l’irrazionale, tra la nostalgia e l’utopia»: cfr. F. Moliterni, *Pasolini e il Volgar’eloquio*, in Id., *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 97.

¹⁵ Cfr. P. P. Pasolini, [*Campana e Pound*], in Id., *Descrizioni di descrizioni, SLA II*, p. 1963.

¹⁶ Cfr. P. P. Pasolini, *Una disperata vitalità (I-IX)*, in *Poesia in forma di rosa: TP I*, pp. 1182-1202.

¹⁷ Cfr. R. Rinaldi, «*Ubi amor ibi oculus est*». *Pasolini e Pound* cit., p. 130.

¹⁸ Cfr. W. Siti, *L’opera rimasta sola*, TP, II, p. 1939.

nella sua duplice *facies*, vitalistica e/o storica,¹⁹ appunto, denunciandone – come nell’ultimo Pasolini, da *Trasumanar e organizzare* a *La nuova gioventù* a *Petrolio* – nonché la irreversibile scissione, la entropica dissipazione nel dominio dell’*irrappresentabile*.

A questo riguardo, può riuscire opportuno richiamare una volta di più l’attenzione su un aspetto fondante e decisivo della idea stessa di poesia, e della espressione letteraria – ma pure, più latamente, della poiesi estetica *tout-court* –, problematizzata e insieme sempre *agita* dal “poeta civile” delle *Ceneri* in tutto il perturbato, irriducibile agonismo del suo percorso. Mi riferisco al rilievo peculiare che il rapporto della postura autoriale con la temporalità assume, in varia guisa ma in costante preminenza, nell’opera tutta di Pasolini – e con più spiccato investimento nella sua *poesia* –, come una istanza tematica costitutiva e sin dalle fondative movenze metapoetiche trasposta sia nel modo di pensare la relazione fra l’autore e la realtà quale intersezione di tempi speculari ma sdoppiati,²⁰ sia nel modo di inventarne la forma, cioè di istituirla e *svolgerla* in quanto mondo (l’edenico santuario di Casarsa), o, per converso, quale oggetto della *quête* di una parola volta a illuminare, a *salvare*, nel corso interminato della storia il flusso sterminato della vita. Una parola, nella fase più tarda della sua folgorata parabola, protesa dal poeta a farsi *corpo*, vale a dire materia-luogo-testo di una oltrepassante contaminazione di generi e di una rottura ultimativa delle forme a vantaggio di un atto *in sé espressivo in quanto* estroflesso e transestetico.²¹ E se una temporalità linguisticamente *inventata*, cifra di un mondo secluso e ipostorico, si attestava, nel rastremato manierismo del suo “squisito” tenore lirico, quale prezioso diaframma valoriale nel canzoniere friulano della gioventù pasoliniana, la scelta neo-pascoliana della forma-poemetto per *Le Ceneri di Gramsci* dava conto di una istanza a suo modo narrativa, la vocazione ad un lirismo epico dispiegantesi tra riflessione e immagine, tra la durata interiore ma dinamicamente “transitiva” di una

¹⁹ Sulla peculiare declinazione – nell’oltranza *rappresentativa* dell’ultimo Pasolini - della temporalità letteraria, e segnatamente di quella della poesia, quale forma del *sacro* si diffonde la monografia di C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Perrone, Roma 2017.

²⁰ Cfr., canonicamente, P. P. Pasolini, *Lingua*, in Id., *L’Usignolo della Chiesa Cattolica* [1958], *TP I*, pp.447-49; ma pure, tra i molteplici esempi, ne *Il glicine*, in Id., *La religione del mio tempo* [1961]: «Il confine tra la storia e l’io / si fende torto come un ebbro abisso / oltre cui talvolta, scisso, / alla deriva, è il glorioso brusio / dell’esistenza sensuale / piena di noi»: *TP I*, p. 1056.

²¹ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 143. Sul tema, decisivo per l’ultimo Pasolini, è opportuno rinviare anche alla disamina, ricca di tessuto teorico, di P. Voza, *La meta-scrittura dell’ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere*, Liguori, Napoli, 2011.

soggettività “dialogante” e la visione mobile ma ecfrasticamente scandita per quadri del paesaggio, del suo tempo fermato come spazio.

Nelle *Ceneri*, secondo un intreccio di fuochi prospettici – e perciò di angolazioni temporali – che si sarebbe andato via via sempre più complicando senza però mai pervenire a sciogliersi, il «tentativo di resuscitare la narrazione in versi di argomento sociale» coesisteva (e andava letto) con un «lungo monologo confessorio ed egocentrico»²²: il tempo vasto e mobile della *dynamis* storica intersecandovisi a quello, immoto ancorché immenso, della lirica. Pasolini, si sa, cercava allora nella declinazione descrittiva o argomentante della parola lirica, nella sua apertura a una referenzialità sociale e antropologica, l'intersezione con il piano cartesiano della storia, la saldatura utopica con il punto in cui il presente si apre al tempo che in esso, sempre mobile e diverso, senza sosta precipita e si perde, ma anche, tramutato, si rinnova. La poesia narrativa delle *Ceneri* postulava una dimensione temporale estesa, non ciclicamente concava e contratta come il tempo dell'idillio incantato di Casarsa, l'*inventio* manieristica in cui il giovane Pasolini faceva propri gli statuti della tradizione lirica, ma già dischiusa all'Altro *della* forma, alla *vita* che la abita e la effrange – e presto, in *Poesia in forma di rosa*, nella caduta delle ideologie, aperta e esposta all'Altro *dalla* forma, al conflitto perpetuo con un presente ormai scisso per sempre dal passato, un presente serrato tra alienazione e caos, al quale non gli restava che opporre adesso il «fine pratico» della sua poesia,²³ ma già prima evocare, e anzi invocare, nelle *Poesie incivili* della *Religione del mio tempo*,²⁴ l'estrema alternativa di un arcaico, incorrotto Sud del mondo, della sua temporalità vergine, avvolta nel sole buio²⁵ di una vita persa e immemore, nell'ammanto allusivo riveniente dal sogno simbolista di Rimbaud.²⁶

2. Ma l'opposizione di una temporalità ottativamente mitizzata a quella informe e ostile del “dittatoriale” presente cederà il passo, nella stagione

²² Cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna, 2005, p. 40.

²³ Cfr. P. P. Pasolini, *La realtà*, in *Poesia in forma di rosa* [1964], TP I, p. 1109.

²⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *Frammento alla morte*, in Id., *La religione del mio tempo* cit., p. 1050: «ah, il deserto assordato / dal vento, lo stupendo e immondo / sole dell'Africa che illumina il mondo. // Africa! Unica mia / alternativa...».

²⁵ Ivi, p. 1048.

²⁶ Cfr. la dichiarazione epistolare di Pasolini a Francesco Leonetti riportata nella Nota al testo di *Frammento alla morte*, TP I, p.1684.

successiva, e tragicamente ultima, dalla *Divina Mimesis*²⁷ a *Petrolio*,²⁸ a una contraddizione radicale *interna* allo stesso assetto temporale della scrittura, che per mimare a oltranza la realtà ne assumerà «la forma magmatica e la forma progressiva»²⁹, in un'opera programmaticamente priva dei confini temporali – il principio, la fine, la dinamica delle forme – in quanto stratificato «processo formale vivente»³⁰: Pasolini abbandonava come per sempre, in *Petrolio*, la sua *impossibile* scrittura rimescidata e infranta alla temporalità senza morfologia o dinamica del “Dopostoria”, alla sua unidimensionale totalità «irricoscibile»³¹, deciso ormai a *non scrivere* un romanzo (a non svolgere la sua parola *nel* tempo, ormai ad essa inappropriabile), ma solo a «costruire una forma»³², a immettere, come per contaminatoria analogia, la parola – il suo *corpo* – nella vita, e la vita fin dentro la scrittura, col suo fluire ormai *senza concetto* – senza un *tempo* che ne pronunzi il senso –, non *rappresentazione* ma *presenza*, in un movimento di perpetua *coupure* e sdoppiamento, senza più luce o incanto di visione, non conflitto *di* tempi ma *nel* tempo.

Nell'ultimo Pasolini, nel suo obliquo, sincretico “poundismo”, *delirante* e volontaristico, il tempo oscuro e ossesso della vita, il suo corpo violato e mai più sacro, giaceva *fuori* dalla parola-poesia, dalla parola-mimesi del mondo. Un mondo, un “reale”, trascritto per sineddoche e *mostrato* – nella sua catafratta immobilità senza più storia (senza il perpetuo ossimoro dei tempi che in Pasolini affrescano la storia) – non narrativamente, ma per frammenti: sontuosi o diruti lacerti di una forma perennemente *in progress*, nel «coacervo»³³ della meta-scrittura³⁴ di *Petrolio*, giusta la pervicace diffrazione-degradazione stilistica della *intentio* performativa³⁵ che ne sottendeva la poetica “magmatica” e omologa alla «forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente)»³⁶: come, ma su ben altro asse, nei *Cantos*. E però, lungi

²⁷ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino, 1975.

²⁸ Pubblicato postumo, a cura di M. Careri, G. Chiarcossi, con la supervisione di A. Roncaglia, per i tipi di Einaudi, Torino, nel 1992.

²⁹ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis* cit. p. 57.

³⁰ *Ibid.* Ma vedi, in proposito, le acute riflessioni di C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* cit., pp. 162 sgg.

³¹ In merito, cfr. R. Rinaldi, *L'irricoscibile Pasolini*, Marra, Rovito 1990.

³² Cfr. P. P. Pasolini, *Petrolio* [1972-75], Einaudi, Torino, 1992, p. 155.

³³ Cfr. P. P. Pasolini, [*Campana e Pound*] (1973), in *Descrizioni di descrizioni: SLA II*, p. 1963.

³⁴ Cfr. P. Voza, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini* cit., *infra*.

³⁵ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino* cit., pp. 139-57.

³⁶ Cfr. P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis* [1975], Einaudi, Torino 1993, p. 57. Su tale compresenza di passato e presente nell'ultimo Pasolini, e segnatamente in *Petrolio*,

dall'assumere quella coesistenza di passato e presente quale matrice e oggetto di un tempo epico-lirico del verso, come in Pound, e della sua strutturazione non finita, Pasolini ascriveva tutt'altro ufficio alla sua opzione per una poetica del "non-finito", dislocando e spezzando il tempo interno e concentrico del testo letterario nel tempo senza compimento testuale della vita, e stringendoli entrambi dentro il segno – la profferta di senso – della morte, cuore e *limes* semantico del tempo. Pasolini eleggeva, ai fini della sua tarda poetica dell'*incompiutezza*, la frammentarietà pervasiva della sua meta-scrittura quale dispositivo romanzesco «non realistico»³⁷ – un «poema» allegorico e politico³⁸ – che *descriveva* un presente orizzontale, un accadere senza tempi né forme, non più ricomponibile in un paradigma, quanto si voglia complesso e problematico, ma in ultima istanza unitario, di senso: l'universo-presente – trionfante, strumentale rescissione del Passato e della Tradizione³⁹ – di un Potere «imparlabile»⁴⁰, solo comunicabile e denunziabile attraverso la tormentata crisi temporale del frammento (gli "Appunti" di un narrare inadempibile).

Pasolini non riconosceva più le tracce, i linguaggi, il suono, i corpi, di quel tempo-valore che gli aveva offerto in gioventù una preziosa riserva estetica e antropologica (un binomio in cui l'una nutrive e agiva dentro l'altra), lo scrigno modernista di un *autentico* da predicare per sineciosi o in estasi. Non aveva più un tempo terso e lietamente, innocentemente impuro nel quale regredire e conciliare lo smalto dell'immagine col «brusìo» palpitante ed oscuro della vita, e fondere ragione ed emozione nel Passato del mito, nelle voci remote che ne intessono e proteggono il canto e la visione. Del resto, già dagli anni Sessanta la frantumazione auto-ostensiva della metascrittura pasoliniana andava attestando che l'"intero" – il cuore lirico-valoriale del mondo, il suo 'tempo' poetico in intrinseco – ormai dall'omologazione distruttiva del neocapitalismo per sempre era negato,

come «relazione inscindibile tra "sacro" e "dissacrato"», cfr. C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro* cit., spec. p. 192.

³⁷ Ivi, p. 200.

³⁸ Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, cit., p. 543. La decostruttività testuale di *Petrolio* quale torsione antifrastica del paradigma del romanzo storico e messa in scena della rimozione del *sacro* è lucidamente analizzata da C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro* cit., pp. 194-214.

³⁹ Cfr. P. P. Pasolini, *La poesia della tradizione*, in Id., *Trasumanar e organizzar* [1971], TP II, p. 139: «era esso che voleva far piazza pulita del passato – il suo».

⁴⁰ «in balia del potere / imparlabile»: ivi, p. 140.

‘tolto’ – con la sua dialettica diadica senza orizzonte di conciliazione⁴¹ ma proprio in questo garante di poesia.

Per la poesia di Pasolini, insomma, il tempo – sempre inscritto, o trafitto, nel circuito manieristico del *pastiche* – era quello, immobile e profondo, archetipo e materno, verginale e inviolato, dell’idillio pastorale friulano: o, per converso, quello, paternamente adulto, prospettico e vitale, della società e della sua storia, dispiegata e/o felicemente inattinta - quello del movimento del Sè che in sé esperiva il mutamento, la sua gloria felice o minacciosa, la sua realtà prima trascesa in utopia (l’utopia di una temporalità immune, appunto, dal morso della storia), e poi fagocitata dalla negazione di ogni utopia – di ogni forma del tempo fissa e intatta e perciò custode dell’innocenza madre di poesia.

Ma con *Petrolio*, interminabile e autoriflessa progettazione di un’opera in-finita e senza mondo, suggello apocalittico di una poetica nella quale alla successione dinamica subentrava la mera stratificazione cronologica, il nudo *in fieri*, di una forma “vivente” e mai formata, era sancita la lontananza incolmabile di quel tempo liricamente e/o miticamente *inventato* fondendo e sovrapponendo, per così dire, “passione” e “ideologia”, nel quale Pasolini restituiva e fissava il primato di una temporalità bloccata e regressiva, quella del suo remoto e perso - e rievocato in eterotopia – esiodico universo contadino, sublime ipostasi mitopoietica della gioventù, e durevole icona innocentistica spezzata dal montare dell’universo orrendo di un presente senza valori e incanti. Come nel narratore decostruttivo di *Petrolio*, nel drammaturgo di *Bestia da stile*, e nel poeta lugubramente postumo a sé stesso della *Nuova gioventù*, si attestava ormai radicata una idea di letteratura come strenua pratica performativa da riversare nello sdoppiato agone della società e dell’esistenza, scrittura forzosamente autoreferenziale e dunque vocata allo scenico martirio del corpo e dello stile, stretta, tra nevrosi parodica del rifacimento e ‘comica’ deiezione di sé nel “Dopostoria”, nella negazione di ogni idea di “successività” e di ogni trama (di ogni *operis constructio*, per così dire). E la riscrittura illivida e testamentaria⁴² del canzoniere della giovinezza friulana non perseguiva che la negazione *della*

⁴¹ Come, ad esempio, recita un passo del suo romanzo programmaticamente informale e destrutturato, coerentemente privo di fine e di cominciamento: «La contraddizione non è che intermittenza di coesistenza. [...] i due termini della contraddizione non si superano affatto, ma procedono nell’infinità»: P. P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 410. Sulla pasoliniana dialettica per antitesi inconciliate cfr. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993, p. 188.

⁴² Cfr. in proposito il saggio, assai fine, di M. A. Bazzocchi, *Pasolini testamentario*, in «Paragone - Letteratura», LXXII, terza serie, agosto/dicembre 2021, n. 156-157-158, pp. 25-31.

poesia, nella duplice accezione del genitivo. Era la riscrittura antagonistica, il doloroso e straniato rovesciamento del persistente ma ormai infungibile retaggio della sua prima poetica. Era il suggello amaro di una fine: del tempo abissale e istantaneo del *regresso*, del suo attimo immenso e metacronico, schema e testo sacrale di un'alterità in sé pregna di valore, ricolma di una vita integra e immota - dalla squisita barbarie dell'idillio casarsese al *descensus* vitalistico-catartico nel festivo «brusio» popolare delle borgate romane. Pasolini – lo ha efficacemente sottolineato Bazzocchi – li «ribalta[va] la freccia del tempo»⁴³. Quella regressione restava nobilmente e disperatamente solo ottativa, il profilo in ombra di una proiezione ideale ormai senza più accesso alla perfetta quiete del tempo originario, arca perduta di una sublime *plenitudo*, adesso perturbata in radice da una capillare violazione di quel tempo mitico scomparso, dalla rastremante effrazione della sua forma: lo stigma di un destino che incideva una parola ormai *fuori di sé*. L'«io» metapoetico di Pasolini si attestava come il luogo – il «disperato teatro», per traslare qui l'icastica definizione del Fortini epigrammista⁴⁴ – di una deriva antinomica tra la sua verticale e ormai denegata vocazione liricizzante e la sua peripezia tragicamente testimoniale, spettrale riflesso di una soggettività che in *Trasumanar e organizzar* «attraversa[va] la propria storia come un piano inclinato verso il precipizio»⁴⁵.

3. Nell'ultima fase della sua scrittura, nella vertigine efrattiva della sua incessante, insediata transizione entro e oltre gli statuti di genere, e segnatamente nell'*opera al nero* della *Nuova Gioventù*,⁴⁶ Pasolini perveniva all'estrema riconfigurazione del suo vocazionale *pastiche*. Che era nato in lui come la stilizzazione della sua ansia contaminatoria e ossessivamente sperimentale, il precipitato estetico e ideologico di un manierismo poetico acceso e attorto in sé, la estroflessione ossimorica di una soggettivizzazione lirica del tempo e del senso, fermentante e racchiusa tra ripetizione e durata, tra caduta e riscatto, peccato e redenzione, nella *ingens sylva* delle mescolanze, nel mistico e profano martirio di una «passione» mimetica protesa a fagocitare o celebrare in sé la dualità intrinseca del tempo, a

⁴³ Ivi, p. 26.

⁴⁴ «tu, disperato teatro, sontuosa rovina»: cfr. F. Fortini, *Per Pasolini*, in Id., *L'ospite ingrato* [1966]; poi in Id., *Attraverso Pasolini* cit., e in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano, 2003, p. 961.

⁴⁵ Cfr. S. Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano, 2009, p. 45.

⁴⁶ In argomento si rinvia a G. Santato, *Tra palinsesto e palinodia. La Seconda forma de «La meglio gioventù»* (1974), in Id., *Pasolini oggi. Studi e letture*, Carocci, Roma, 2024, pp. 69-82.

comporre la dipintura estatica e morbosa della sua essenza senza mutamento – della sua *vita* opposta al mutamento, ferma nella purezza di uno sguardo, chiusa icona di un mondo senza storia. Nella parola lirica o narrante del Pasolini friulano o romano il tempo non entrava mai in profondo, non varcava il confine protettivo del suo occhio mentale, la integrazione poetica tra l'amare e il vedere poi ultimativamente conclamata dal dilaniato autore-*pasticheur* di *Bestia da stile* tramite l'assemblaggio funzionale di frammenti poundiani⁴⁷ adibiti alla evocazione, nostalgicamente e luttuosamente pedagogica, del mondo contadino, l'edenico cronotopo nel quale, per la perfetta, "sacra" *coniunctio* tra il gesto e il senso, «nessuno parlava»⁴⁸, come, emblematicamente, ripetono nel loro dialogo tragico i due protagonisti di *Orgia*.⁴⁹

Già fissato nella tensione contrastiva del binomio cromatico buio-luce, che ne scandisce costantemente la poesia fin dall'idillio casarsese, il primato estetico-conoscitivo di una «scrittura iconica»⁵⁰ costituisce per Pasolini una estrema utopia cui egli si ancora sincreticamente, tra cinema e semiotica *sui generis*: la verità del mondo, e del tempo, della sua perpetua fluenza vitale, giace fuori del dominio ordinatore del tempo e dei suoi linguaggi, non è entro essi predicabile: appare solo nell'interstizio temporale della visione, che ne intermette il fluire. Ma del flusso indistinto della vita, di quel suo ritmo torbido e glorioso, non è catturabile il senso – se non nella «espressiva»⁵¹ cesura temporale della morte. È solo in essa che l'assolutezza della lingua edenica incontra e compie il proprio destino.

Il senso del tempo – quello 'autentico' e, in quanto tale, 'poetabile' – non sta che nella morte, stazione ultimativa del suo compimento semantico, luogo assoluto della visione, della sua temporalità per sempre luminosa e mnestica. Ma questo non era solo l'assunto di poetica acquisito da Pasolini nella sua immersione pseudo-semiologica entro i dispositivi figurali (il "montaggio") dell'esperienza cinematografica avviatasi con l'inizio degli anni Sessanta, giacché esso, ben prima di pervenire a statuto teorico o

⁴⁷ Cfr. P. P. Pasolini, *Bestia da stile* cit., pp. 144-45.

⁴⁸ Sulla insistita ripetizione del sintagma in *Orgia* si rinvia alle puntuali osservazioni di E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze, 1997, pp. 245 sgg.

⁴⁹ Cfr. P. P. Pasolini, *Orgia* [1966 – 1968], in Id., *Il teatro 2. Porcile – Orgia – Bestia da stile*, prefazione di O. Ponte di Pino, Garzanti, Milano, 2019, p. 125-29.

⁵⁰ Cfr. R. Rinaldi, «*Ubi amor ibi oculus est*». *Pasolini e Pound* cit., p. 146.

⁵¹ Cfr. P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza* [1967], in Id., *Empirismo eretico* [1972]: *SLA I*, p. 1560: «*finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo [...]) è intraducibile [...]. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita. [...] Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*» (corsivi dell'Autore).

tematico, pervadeva l'araldica verginalità della intemporale scrittura lirica casarsese e la sua precipitata torsione manieristico-istituzionale nell'onirismo visionario e dolente dell'*Usignolo*, nella creaturale innocenza di una vita circoscritta nel nesso antinomico e complementare di eros e thanatos, che la stringe fissandone la forma, e così la glorifica e redime dalla prigionia nella temporalità.

Ne offriva esempio, peculiare tra i molti, il personaggio cristologico del Figlio (il «Fi») che nella “sacra rappresentazione” casarsese intitolata alla *Domenica uliva* – in ascendente dialogo drammatico con una Madre («Mari») temporalmente sdoppiata tra la sua adempiuta condizione di spirito celeste e la sua incarnazione terrena in una liturgica e però come ignara fanciulla portatrice dell'ulivo - si stagliava come corpo o simulacro di un arcaico intreccio metapoetico tra narcissico incanto e mistico tormento, chiuso, appunto come il poeta, a sentire soltanto la sua voce, essa sola cantare, e in essa perdersi («Pierdùt ta la me vòus / i sint sòul la me vòus / i cianti la me vòus»⁵²).

Solo nell'istante a canone sospeso della lirica un verbo precristiano fatto carne può dispiegarsi in gesto e canto. Se la morte è montaggio fulmineo della vita, negazione che ne istituisce il senso, essa è anche lo scrigno del Valore, ciò che ripara e ‘salva’ dalla caduta profanatrice nel tempo, ciò che, fisso nel vago lume dell'immagine, mantiene il “conoscere” congiunto alla purezza sacra dell’“esprimere”⁵³: ciò che fa del conoscere poesia. Se costituisce l'*exitus* del tempo, la morte ne è anche il *limen*, soglia e inizio, perché salvezza arcana e protettiva della fase aurorale della temporalità – quella, pascolianamente e già vichianamente, in sé poetica, di una gioventù eterna ed inviolata, come nel casarsese «nini muàrt»⁵⁴, martire di una metatemporale – e per questo soavemente intatta – estasi lirica. Solo nel sogno buio della morte prende forma la luce della vita: solo in esso ne risplende in perpetuo la parola. Ma se nel tempo non c'è più la morte, se il tempo è forma che mai più finisce, solo fuori di esso sta la vita, la gioventù dei corpi, il mondo autentico.

Come evidenziava esemplarmente anche la programmatica frantumazione, in *Petrolio*, di ogni assetto diegetico a vantaggio di un

⁵² P. P. Pasolini, *La domènia uliva*, in *La meglio gioventù* [1954], vol. I, *Poesie a Casarsa (1941-1953)*, TP I, p. 39.

⁵³ Cfr. in proposito P. Voza, *Introduzione a P. P. Pasolini, Bestia da stile* cit., pp. 12-13.

⁵⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *Il nini muàrt*, in *Poesie a Casarsa* cit., TP I, p. 10 e p. 168. Al riguardo si vedano le autorevoli osservazioni di G. Santato, *Il nini muàrt. L'immagine di Narciso nella poesia friulana di Pasolini e nell'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in Id., *Pasolini oggi. Studi e letture*, cit., pp. 117-136.

magmatico pansincronismo, per Pasolini, per la sua strenua fedeltà al reale, non si dava svolgimento,⁵⁵ o dialettica, nel tempo: in un dominio pervasivo di antitesi bloccate, non se ne davano che immagini aggregate senza sintesi, ovvero speculari per contrasto. E sarà appena il caso, qui, di ribadire come l'immagine *lato sensu* lirica, in Pasolini, sia sempre ferma, statica, pittorica: circoscritta o enunciata come sull'asse di una sospensione ecfrastica. L'immagine ha in sé il tempo ma ne è fuori. Mentre gli dà figura lo trascende. O ne mostra il frantumato, la rovina. Ma il tempo dell'*autentico* sta immoto. Non cambia, fisso e intatto nel suo ciclo – tempo senza dialettica né storia: «il veri / timp [...] a no'l si mòuf / tal fresc di un còur sempri nòuf»⁵⁶. Solo nella immobilità di un tempo ipostorico può rinnovarsi e vivere il cuore del poeta. E di quel tempo lirico inventato, già perduto da sempre, e ora per sempre, non resta che misurare e testimoniare la *scissione* dal buio sconfinato del presente. Come tocca al poeta espropriato di sé in *Bestia da stile*, che vi si attesta martire di quella incomponibile frattura, lasciato alla sua *ebbrezza* (una *ivresse* rimbaudiana⁵⁷ che ne tematizza la tragica deiezione nel “Dopostoria”) «d'erba e di tenebre»⁵⁸.

L'erba e le tenebre: giunzione per antitesi che – nella vibrazione fonosimbolica della cadenza allitterativa - sembra allegorizzare una estrema ricerca dell'*autentico* divaricata tra l'immersione vitalistica in una dimensione naturale,⁵⁹ un *extra tempus* ormai inattuabile, e l'abbandono alla verità accecata e immemore della morte: ma di una morte non più sublimata nel prezioso estetismo casarsese, non più vana e fulgente nello specchio del tempo di Narciso, nel ciclico tornare in esso iscritto dell'incanto lirico e dei suoi leggiadri fantasmi arcaici e arcadici, fra le gale e le trine di un peccato tramato di dolcezza e di innocenza.

⁵⁵ Come, tra le altre, testimoniava una riflessione in versi del '69: «i superamenti, le sintesi! Sono illusioni, / [...] La tesi / e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco / la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico, / ma reale. [...]»: P. P. Pasolini, *Callas*, in appendice a *Trasumanar e organizzar: TP II*, p. 262.

⁵⁶ P. P. Pasolini, *I vecius savòurs*, in Id., *La meglio gioventù* cit., p. 282.

⁵⁷ Per funzionale allusione al modello metapoetico del *Bateau ivre*: cfr. A. Rimbaud, *Le bateau ivre*, in Id., *Opere*, trad. e cura di I. Margoni, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 130-37.

⁵⁸ P. P. Pasolini, *Bestia da stile* cit., p. 122.

⁵⁹ È da rilevare che già nell'acerba poesia incipitaria di un giovanile canzoniere d'amore poi lasciato inedito Pasolini demandava all'immagine dell'erba l'evocazione di una temporalità immutabile, contrapposta, nella sua immobilità consolatoria e protettiva, alla estraneità del tempo mondano, alla sua trascorrenza remota e inappropriabile: «Lontano, se ti tocco, o giovanetto, / stai coi tuoi giorni; ma se guardo a terra, / lì, tra l'erba, c'è un tempo fermo, uguale, / che mi conforta»: P. P. Pasolini, *Canzoniere per T. (1945-1946)*, in *TP II*, p. 691. Corsivo mio.

Nella «seconda forma» della *Meglio gioventù*, nell'infranto cronotopo friulano, per Pasolini al fondo della morte – della cecità magmatica del presente – c'era, di nuovo, dissipatorio e opaco, peripezia senza più luce o forma, il tempo: ma era un tempo “secondo” e “senza fine”⁶⁰ – senza morte o ritorno, né montaggio di senso, solo corpo e martirio, solo ebbrezza di tenebre –: il tempo senza fine della fine della poesia. A un tempo come in sé chiuso a specchiarsi, figura di una morte protettiva del luminoso istante del suo nascere, succedeva un tempo quale livida catabasi, interminato esproprio di ogni voce che sia suono e matrice dell'*autentico*: vettori contrapposti ma indisgiunti di un conflitto mai estinto, luogo e fulcro di una utopia radicalmente negativa, ma proprio in questo aperta a un tempo *altro*, senza status semantico né forma, il tempo “impensabile” e “sublime” del perenne tornare della vita, della sua lingua fatta gioventù.

⁶⁰ Cfr. P. P. Pasolini, *Ciants di un muàrt*, in Id., *La nuova gioventù*, TP, II, p. 454: «La seconda forma del timp a è senza fin».

Riferimenti bibliografici

- Appari Anna, *Gaetano Brunetti*. In: *Il Parlamento italiano 1861-1988*, vol. I, 1861-1865. *L'unificazione italiana*, a cura di Onofrio Ortanuova, Nuova CEI, Roma, 1988, pp. 189-190.
- Arcudi Alessandro Tommaso, *Galatina letterata. Opreta, nella quale si rappresentano quarantaquattro personaggi, che anno illustrato colle lettere la loro patria di S. Pietro in Galatina*, nella stamperia di Giovan Battista Celle, Genova, 5 voll., 1709.
- Arlia, Costantino, *Giunte al Lessico dell'infima e corrotta italianità*, Libreria di educazione e d'istruzione di Paolo Carrara, Milano, 1884.
- Bazzocchi Marco Antonio, *Alfabeto Pasolini*, Carocci, Roma, 2022
- Bazzocchi Marco Antonio, *Pasolini testamentario*, in «Paragone - Letteratura», LXXII, terza serie, agosto/dicembre 2021, n. 156-157-158, pp. 25-31.
- Bazzocchi Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.
- Benzoni Gino, *Cinelli Calvoli, Giovanni*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma, vol. XXV, 1981, pp. 583-589 [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-cinelli-calvoli_%28Dizionario-Biografico%29/].
- Bonechi Sara, *D. Pius Lisci pusillus geometra: su Vincenzo Viviani e Galileo*. In: «Galilaeana. Journal of Galilean studies», XIX, 2022, pp. 1-123.
- Benedetti Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- Borrelli Antonio, «*Intrighi di Corte*»: due lettere di Antonio Magliabechi a Geminiano Montanari. In: «Giornale critico della Filosofia italiana», LXVI, 1987, pp. 534-547.
- Carnevale Franco, *Una «terribile controversia» medica: Bernardino Ramazzini vs Giovanni Andrea Moneglia*. In: «E&P», XXXV, dicembre 2011, pp. 1-13.
- Colangelo Stefano, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano, 2009.
- D'Achille Paolo, *L'italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna, 2020.
- DELIN = Manlio Cortelazzo / Michele A. Cortelazzo, *Il nuovo etimologico*, Bologna, Zanichelli, Zanichelli, Bologna, 1999 [riedizione di Manlio Cortelazzo / Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, 1979-1983, 5 voll.].
- De Michelis Cesare, *Pasolini lettore di Zanzotto e Zanzotto lettore di Pasolini*, in *Pasolini e la poesia dialettale*, a cura di G. Borghello e A. Felice, Marsilio, Venezia, 2014.
- Devoto-Oli 2014 = Serianni Luca / Maurizio Trifone, *Il Devoto-Oli 2014. Vocabolario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze.
- DISC 2012 = Francesco Sabatini / Vittorio Coletti, *Dizionario della lingua italiana*, con allegato CD-rom, Sansoni, Milano.
- Fiorentino Giuliana, *Forme di scrittura in rete: dal web 1.0 al web 2.0.*, In: *Lingua e linguaggio dei media. Atti del Seminario di Lecce (22-23 settembre 2008)*, a cura di Marcello Aprile, Aracne, Roma, 2010, pp. 140-151.
- Fortini Franco, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993.

- Fortini Franco, *Per Pasolini*, in Id., *L'ospite ingrato* [1966]; poi in Id., *Attraverso Pasolini* cit., e in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano, 2003.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia [poi da Giorgio Bàrberi Squarotti], UTET, Torino, 1961-2002, 21 voll. (con 2 supplementi, a cura di Edoardo Sanguineti, 2004 e 2009) [ora disponibile in versione on line all'indirizzo <http://www.gdli.it>].
- GDLISuppl 2004 → GDLI
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 2007, 8 voll. (si cita dalla versione digitale).
- Grimelli Geminiano, *Sordo-mutismo quale difetto acustico-fonico con provvedimento ottico-grafico e metodo L'Epée*. In: Id., *Dissertazione antropologica sul linguaggio umano applicabile al sordo-mutismo*, Tipografia di Andrea Rossi, Modena, 1871, pp. 19-32.
- LEI = *Lessico Etimologico Italiano*, fondato da Max Pfister, diretto da Wolfgang Schweickard ed Elton Prifti, Wiesbaden, Reichert, 1979-.
- Liccioli Edi, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze, 1997.
- Mazzoni Giulio, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna, 2005.
- Moliterni Fabio, *Pasolini e il Volgar'eloquio*, in Id., *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2024, pp. 89-97.
- Pasolini Pier Paolo, *Bestia da stile* [1965-1975], a cura di P. Voza, Palomar, Bari, 2005.
- Pasolini Pier Paolo, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino, 1975.
- Pasolini Pier Paolo, *Orgia* [1966-1968], in Id., *Il teatro 2. Porcile – Orgia – Bestia da stile*, prefazione di O. Ponte di Pino, Garzanti, Milano, 2019.
- Pasolini Pier Paolo, *Petrolio*, a cura di M. Careri, G. Chiarcossi, Einaudi, Torino, 1992.
- Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 tomi, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999.
- Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, 2 tomi, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano, 2003.
- Rimbaud Arthur, *Le bateau ivre*, in Id., *Opere*, trad. e cura di I. Margoni, Feltrinelli, Milano, 1998
- Rinaldi Rinaldo, «Ubi amor ibi oculus est». *Pasolini e Pound*, in Id., *Variazioni sul Novecento. Figure, spazi, immagini*, FrancoAngeli, Milano, 2012.
- Santato Guido, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Carocci, Roma, 2012.
- Santato Guido, *Tra palinsesto e palinodia. La Seconda forma de «La meglio gioventù» (1974)*, in Id., *Pasolini oggi. Studi e letture*, Carocci, Roma, 2024.
- Verbaro Caterina, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Perrone, Roma 2017.
- Voza Pasquale, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e biopotere*, Liguori, Napoli, 2011.
- Voza Pasquale, *Pound, la «Destra Sublime» e il Volgar'eloquio; Un «edificio misterioso, ma non enigmatico»: Pasolini su Zanzotto e viceversa*, in Id., *Pasolini e la dittatura del presente*, Manni, Lecce, 2016.

Zanzotto Andrea, *Pasolini poeta* [1980], in Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di G. M. Villalta, Mondadori, Milano, 2001.

Zingarelli 1917-2023 = *Vocabolario della lingua italiana*, compilato da Nicola Zingarelli, Bietti e Reggiani, Milano, 1^a ed. [*Lo Zingarelli 2023. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Zanichelli, Bologna, 2022].

Bionota: Giuseppe Bonifacino è stato per molti anni professore di Letteratura italiana moderna e contemporanea e Poetiche del Novecento presso l'Università di Bari. Studioso di temi ed autori della modernità letteraria, da Gadda a Pirandello, da Bontempelli a Pasolini, si è occupato anche di forme drammaturgiche del modernismo letterario e di letteratura meridionale nel suo rapporto con l'orizzonte della cultura europea, da Carlo Levi a Vittorio Bodini. Presente nei comitati scientifici di varie collane editoriali, è dal 2004 nell'Editorial Board della rivista internazionale di studi gaddiani "The Edinburgh Journal of Gadda Studies", e fa parte dell'Edinburgh Gadda Prize Committee. Responsabile della Mod-scuola per la Puglia, è stato membro del Consiglio direttivo della MOD (Società italiana per lo studio della Modernità letteraria) negli anni 2017-2021.

Il problema dello stile indiretto libero in Pasolini. Con una nota su un Post Scriptum dimenticato su Volponi, Leonetti e Roversi

Paolo Desogus

Abstract

The essay analyzes the relevance of free indirect discourse that Pasolini employed in the novels of the 1950s and took as a subject of theoretical reflection in some of his writings from the 1960s collected in *Heretical Empiricism*. It also examines a *Post Scriptum* excluded from this collection, which, however, draws some clarifications on the relationship between style, language and political engagement developed by Pasolini in light of his literary experience, the reading of Gramsci and through the comparison with some works by Volponi, Leonetti, and Roversi.

Keywords: Free indirect speech, Gramsci, commitment, style, language.

1. Dal regresso all'indiretto libero

Uno degli impedimenti maggiori alla piena comprensione dell'indiretto libero pasoliniano riguarda il rapporto tra l'opera letteraria e le riflessioni che su questo espediente stilistico l'autore ha pubblicato nel corso degli anni Sessanta. In nessun passaggio Pasolini ha suggerito di usare i propri scritti teorici per interpretare i propri romanzi: ciò tuttavia non è bastato a scoraggiare o a problematizzare questa pista interpretativa, tanto che in qualche caso la prosa letteraria ha finito per divenire il mero luogo di verifica delle tesi pasoliniane sull'indiretto libero compiute in sede critica e teorica. A dispetto di un'affinità di superficie, tra l'indiretto libero concretamente impiegato dall'autore nel decennio precedente, e in particolare in *Ragazzi di vita* e in *Una vita violenta*, e quello teorizzato successivamente tra il 1964 e il 1965 sono riconoscibili alcune significative differenze che rendono complesso e contraddittorio il rapporto tra opera letteraria e lavoro critico-teorico. Questi ultimi scritti, più che spiegare questo dispositivo, si interrogano sulle condizioni di possibilità del suo impiego in un contesto che ha modificato la lingua, il suo rapporto con il dialetto e i modi di accesso a quel mondo popolare e subalterno delle borgate romane, elevato da Pasolini a protagonista delle proprie prose letterarie degli anni Cinquanta.

Per le sue implicazioni, non solo stilistiche ma anche linguistiche, l'indiretto libero è nell'ottica pasoliniana forse lo stratagemma letterario che più risente dei condizionamenti politici e sociali esterni al dominio letterario.

Il suo impiego riguarda l'apertura all'alterità, l'allargamento soggettivo dell'autore alla voce altrui, al suo vivere e sentire il mondo, che nella messa in forma letteraria acquisisce un profondo valore poetico direttamente connesso con i movimenti linguistici e storico-culturali. Tra le due fasi dell'indiretto libero sussiste per questo motivo un rapporto che per essere messo a fuoco nella sua più ampia estensione non può essere limitato all'individuazione di corrispondenze tra teoria e uso, ma deve essere riconsiderato nella sua forma dialettica, orientata cioè a recuperare i fili di un pensiero poetico che si interroga sulle condizioni di accesso all'alterità subalterna e di impiego di questo espediente stilistico nello stretto confronto con il contesto storico e culturale.

Come ho già avuto modo di mettere in evidenza in altri miei scritti, l'indiretto libero pasoliniano è strettamente imparentato con un'altra nozione, ideata alla fine degli anni Quaranta, che prende il nome di «regresso» e che compare non solo negli scritti di critica o nelle note teoriche, ma anche in alcune prose letterarie contenenti passaggi dal carattere metapoetico (Desogus, 2015, 2018b e 2019). Allo studioso di letteratura non sfuggirà di certo l'assonanza con la nozione di «regressione» che Guido Baldi ha teorizzato per l'opera di Giovanni Verga (Baldi, 1980). Le due nozioni sono senz'altro imparentate, se non altro per la comune origine pasoliniana.¹ D'altra parte anche il termine «regressione», seppure con una frequenza decisamente minore, trova spazio in Pasolini con un significato pressoché identico a quello di «regresso». Quello che però mi pare di maggiore interesse sono le differenze con l'autore siciliano. Pasolini stesso indica che l'immersione nell'universo linguistico ha in Verga una «funzione oggettiva» (1958, p. 1056). Diverso è il caso di Pasolini, che teorizza il regresso per spiegare i modi e le forme di appropriazione del dialetto impiegati dapprima nei versi d'esordio di *Poesie a Casarsa* e successivamente rinnovati nel corso degli anni Quaranta con alcune significative modifiche che nel decennio successivo hanno condotto all'indiretto libero dei romanzi romani.² Nella prima raccolta poetica Pasolini si serve infatti del casarsese per uscire dall'orizzonte linguistico

¹ Guido Baldi, in un colloquio privato, mi ha effettivamente confermato che il suo riferimento all'«artificio della regressione» proveniva da Pasolini, che, in effetti, in un saggio poi raccolto in *Passione e ideologia*, menziona la «regressione dell'autore nell'ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico [...] mimetizzandolo incessantemente, fino a fare di questa seconda natura linguistica una natura primaria, con la conseguente contaminazione» (Pasolini, 1958, p. 1055). Sempre in riferimento a Verga Pasolini usa anche il termine «regresso» per indicare l'«immersione nell'anima del parlante» e «la mimesis del parlato» (1956, p. 1076).

² Di grande rilevanza sono le parole di Pasolini sul regresso in *Poesie a Casarsa* contenute nell'antologia sulla poesia dialettale (1952, pp. 855-857).

italiano, da lui percepito come opprimente, chiuso all'innovazione poetica e all'espressione lirica. Le ragioni sono politiche e allo stesso tempo biografiche. L'italiano dei primi anni Quaranta è l'italiano del regime, di una letteratura dallo scrittore sentita come estranea, retorica, rigidamente codificata e dunque chiusa alla libera espressione. È inoltre la lingua imposta dal padre che ha vietato l'impiego dei dialetti, coerentemente con le direttive della politica culturale fascista a cui era devoto. Servirsi del casarsese era dunque a Pasolini necessario per trarsi fuori da questo sistema di obblighi e divieti.³

Nelle meditazioni successive, sviluppate parallelamente ad alcune revisioni linguistiche dei primi versi, Pasolini insiste molto su questa operazione espressiva. Il dialetto casarsese era sino a quel momento orale, non esistevano sue attestazioni scritte e questo lo rendeva poeticamente vergine, ancora estraneo alla poesia e alla storia. Regredire nelle sue forme espressive permetteva in questo senso di trasformare l'atto creativo in un'operazione in cui la scoperta linguistica concide con l'innovazione stilistica, e tutto questo nell'intento di dare forma a una parola lirica inedita, capace di liberare l'istanza poetante in forme espressive nuove, svincolate dai codici culturali dominanti.

Lo stesso Pasolini ha ammesso che inizialmente il carattere della sua scrittura non era però politico, ma solo lirico, volto dunque non a dare voce alla comunità dei contadini casarsesi, alle loro istanze sociali, ma solo a cercare nella parola altrui un'espressività inedita, un punto di vista sentimentale sul mondo intimo e privato. Vale per questo ciò che già nel 1943 ha messo in evidenza un lettore d'eccezione come Contini: quella casarsese è una poesia «violentemente soggettiva» (1943, p. 5), ottenuta sganciando il dialetto dal suo uso quotidiano e dai suoi parlanti. Non si può certo trascurare il fatto che quel dialetto avesse, seppure in una forma irriflessa, un suo primario grado antagonistico. Il suo impiego nasceva del resto dal rifiuto della lingua per la sua incapacità di dire ciò che il casarsese lasciava invece esprimere. L'operazione pasoliniana è stata però principalmente quella di una reinvenzione della parlata dialettale nella quale regredire per specchiarsi il proprio io «narcissico».

Con la Resistenza e la vittoria della lotta partigiana questo procedimento letterario viene gradualmente superato. La dimensione temporale del dialetto casarsese non è più quella di una «passiva preistoria» data dalla pura oralità. Il contesto sociale e politico muta e con esso si trasforma anche quello linguistico, il quale offre nuove possibilità poetiche. I parlanti friulani hanno fatto irruzione nella storia e almeno in questa prima fase sono il nuovo agente politico del cambiamento. Servirsi del loro dialetto

³ Mi permetto di segnalare Desogus 2018a.

non può più dunque essere considerato un gesto innocente, privo di ricadute politiche.

La Liberazione ha infatti dato alle classi subalterne un'identità sociale che modifica il rapporto tra poesia e dialetto. In questa nuova fase i componimenti pasoliniani divengono sempre meno intimi e privati e si aprono alla storia. Il casarsese si carica di motivi narrativi, di vicende, di memorie individuali che ora la parola fissa nel corpo poetico ed eleva a momenti della storia sociale. Alla iniziale dilatazione soggettiva del dialetto, ripreso in funzione esclusivamente lirica e personale, si sostituisce l'allargamento alla soggettività altrui. Se infatti con le prime raccolte il regresso consisteva nell'immersione del poeta nella lingua dei contadini per uno scopo intimamente letterario, nel dopoguerra il regresso si compie nel parlante, nel soggetto titolare della propria parola, portatore di nuove istanze, di nuove ragioni di conflitto.

Un momento significativo di questa maturazione è dato dai versi del *Testament Coràn*, che Pasolini scrive nel 1947 nel dialetto di Bannia, un piccolo paese vicino a Casarsa. Questa scelta linguistica indica anche sul piano spaziale la maturazione poetica che l'autore compie in questa nuova fase. Mostra come Pasolini intenda uscire dall'orizzonte intimo degli affetti materni per aprirsi alla dimensione sociale e politica delle classi popolari e subalterne dell'Italia post-resistenziale.

L'anno del *Testament Coràn* segna anche l'inizio della militanza politica di Pasolini, caratterizzata – come ha poi lui stesso avuto modo di spiegare – dall'intento di svolgere una funzione di mediazione tra masse e popolo secondo l'insegnamento gramsciano, in questa fase appreso nella pratica politica prima ancora che dalla lettura sistematica dei suoi testi.⁴ Il percorso intimo e poetico viene qui ad intrecciarsi e in parte a sovrapporsi a quello pubblico e politico; specie nelle prose, che l'autore inizia a scrivere in questi anni allo scopo di raccogliere il materiale per un romanzo in cui scoperta dell'alterità contadina, immersione nella sua lingua e adesione alle sue istanze sociali si fanno un tutt'uno. A quest'epoca risalgono in particolare gli scritti successivamente ripresi nel *Sogno di una cosa*, pubblicato più tardi nel 1962, ma da cui lo scrittore stralcia alcune pagine che tematizzano proprio il regresso e che sono state successivamente pubblicate con il titolo *Romans*.

In questa fase Pasolini apre anche altri cantieri letterari. Non tutte le prose del periodo sono animate dall'impulso politico. Altre seguono una traiettoria più privata, legata all'erotismo e all'omosessualità che l'autore problematizza soprattutto nei *Quaderni rossi*. La fine del regresso compiuto nei versi casarsesi non ha placato la ricerca «narcissica» del riflesso di sé,

⁴ Cfr. Desogus 2022, pp. e Picconi 2022, pp.

anche se ora non si esprime più solo nei luoghi dei contadini ma direttamente nei loro volti, nei quali l'autore si rispecchia. Un Pasolini privato sembra per questo contrapporsi a uno pubblico, più votato all'impegno. In realtà il loro rapporto non è esattamente di opposizione: l'uno non esclude l'altro, ma vivono in tensione, si alimentano vicendevolmente. In qualche caso il legame raggiunge una forma di equilibrio narrativo, come in *Stefano*, raccolto nei *Parlanti*, in cui il regresso nel parlante è dato dalla compenetrazione dell'elemento sociale con quello sensuale e fisico. In questa prosa l'umiltà del giovane proletario esprime motivi erotici insieme a osservazioni sociali, che unite pervengono a una sola commozione dal carattere politico e allo stesso tempo sentimentale.

Un altro esempio, utile anche a comprendere il regresso come momento di connessione con l'alterità intesa sia politicamente che come termine del desiderio è quello del *Coetaneo ideale e perfetto*. Anche in questo caso emerge la differenza di classe, ovvero la barriera che separa il poeta dal contadino, ma che trova modo di dissolversi con l'appropriazione del dialetto. La parola altrui è dunque capace non solo di raffigurare il mondo della comunità dei parlanti, ma anche di offrire uno spazio di condivisione, dove al poeta è consentito esprimere i propri palpiti più profondi.

Il nesso tra dimensione politica e dimensione estetica non trova però sempre una piena compiutezza. In qualche caso emergono frizioni e contrasti. Da questo punto di vista, un caso esemplare è *Quello lì è il mio padrone*, pubblicato nell'agosto del 1947 ma ripreso dai *Quaderni rossi* con l'aggiunta di alcuni passaggi politici che sostituiscono quelli invece più strettamente personali e intimi della redazione iniziale.⁵ Dal confronto delle due redazioni emerge come eros e politica non si compenetrano o comunque non convivono del tutto. Si direbbe anzi che entrino in competizione, come declinazioni reciprocamente irriducibili della scoperta dell'alterità, una privata omoerotica e una pubblica politica.

La crisi del processo di immersione nell'altro e di ricerca di sé nella parola e nello sguardo altrui si compie alla fine del 1949, con lo scandalo di Ramuscello, all'epoca in cui Pasolini aveva ormai iniziato a farsi strada anche in politica, come giovane dirigente del Pci locale. Come è noto, la denuncia per corruzione di minorenni emessa dai Carabinieri dopo l'interrogatorio del poeta ha provocato il licenziamento dalla scuola dove lo scrittore insegnava e l'espulsione dal partito. A questo si è aggiunta un'ostilità generalizzata della stessa Casarsa, che ha spinto definitivamente l'autore a lasciare il Friuli e a ripiegare, nel gennaio del 1950, alla volta di

⁵ Cfr. L. Gasparotto, "La forza di un simbolo" ovvero dalla natura alla coscienza. Introduzione a *Quello lì è il mio padrone*, in «La stretta di mano», copia anastatica della rivista della Società Operaia di Mutuo soccorso Sanvitese del 1949.

Roma.⁶

In questa nuova fase Pasolini riduce di molto il suo interesse verso i temi politici. Il suo stesso marxismo è messo in forte dubbio, seppure dal 1953 riprenda lo studio di Gramsci, questa volta in modo più sistematico, anche perché rispetto agli anni friulani sono ora edite le note carcerarie sui temi della letteratura e del folclore. Il grande impatto dei *Quaderni del carcere* sul lavoro pasoliniano non deve in ogni caso far pensare a una ricomposizione dello spirito letterario del periodo friulano. Per certi versi questo riavvicinamento consente anzi di problematizzare la rottura provocata dallo scandalo di Ramuscello. Il suo Gramsci non ha le sembianze dell'idolo politico, ma quelle dell'«umile fratello» con il quale confrontarsi e al quale confessare il conflitto tra dimensione individuale-passionale e dimensione storico-politica. Entrambe coabitano nel suo cuore di poeta devoto ai ceti popolari subalterni per la loro causa politica, così come però anche per il loro spontaneo rapportarsi al mondo, libero dai codici e dagli obblighi della cultura borghese dominante.

La critica ha molto trascurato l'influsso di Gramsci sulla riflessione poetica di Pasolini. Le ragioni sono certamente tante. Di sicuro ha contato la difficoltà, da parte dei contemporanei dello scrittore,⁷ di leggere la particolare declinazione da lui data al pensiero gramsciano, difficoltà ancor più accresciuta negli anni Sessanta, dopo l'uscita di *Scrittori e popolo*, che ha appiattito Pasolini su un populismo di ascendenza post-resistenziale in realtà molto meno presente di quanto ritenesse l'autore del volume, Alberto Asor Rosa. In tempi più recenti ha poi senz'altro pesato il declino degli studi marxisti in ambito letterario in concomitanza con l'esplosione dell'interesse verso Pasolini. Questa particolare congiuntura ha favorito il diffondersi di un'ottica postmoderna, più attenta al mito dello scrittore, al carattere performativo dell'opera che allo studio delle questioni linguistiche, stilistiche e storico-politiche che essa poneva. Paradossalmente l'esplicita tematizzazione del conflitto tra «passione e ideologia», contenuto nelle *Ceneri* e ripreso in numerosi passaggi sino a *Petrolio*, invece di incoraggiare un approfondimento intorno all'influenza gramsciana, è stato usato per giustificare una lettura votata a ridimensionare l'elemento politico e a esaltare alcuni dati estetici, come la frammentarietà, l'estraniamento storico, il gioco intertestuale; tutti aspetti di cui Pasolini si è certamente appropriato, ma polemicamente, facendone oggetto di critica, lontano da qualsiasi

⁶ Su Ramuscello restano ancora oggi valide le letture di E. Siciliano, 1989 e di Naldini 1989. Da leggere anche la lettera di Naldini a Fabio Luca Cavazza in Pasolini, 2022, p. 617. Relativamente alla rilevanza politica dell'espulsione, rimando alle pagine di Mario Spinella contenute in L. Betti (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1977.

⁷Vi sono naturalmente delle eccezioni, come quella dell'amico Volponi (1978, p. 20).

compiacimento estetico. E tuttavia nella lettura postmoderna lo stesso impegno corsaro e luterano ha perso il suo contenuto per trasformarsi in gestualità, in atto che ridimensiona la feroce ostilità verso il neocapitalismo. Di fronte a certe interpretazioni si ha quasi la sensazione che l'universo orrendo di *Salò* si sia impossessato dello stesso Pasolini, trasformandolo in una sua vittima sacrificale, in un oggetto di consumo perfettamente integrato nelle logiche dell'industria culturale.

Non deve dunque stupire se il discorso indiretto libero sia stato trascurato e se i suoi scritti su questo argomento siano stati impiegati come grimaldello interpretativo, come strumento di verifica del carattere autoreferenziale dell'opera secondo un modello ricorsivo, che soprattutto il post-strutturalismo francese, molto influente negli studi pasoliniani, ha celebrato in nome dell'intransitività del linguaggio poetico e della sua riduzione a funzione significante. In realtà il discorso indiretto libero è stato in Pasolini il dispositivo linguistico per riagganciare la propria parola a un senso concreto, al mondo esterno vissuto dalle classi popolari subalterne, prima friulane, come quella di Coràn e di Stefano, e poi delle borgate romane del Ricetto, di Tommaso e Nannina. Il suo impiego contraddice il noto slogan derridiano e greimasiano secondo cui «fuori dal testo non c'è salvezza» e cerca di dare seguito alla critica gramsciana contro il cosmopolitismo. Più precisamente Pasolini intende affrontare quel nesso di problemi sul rapporto tra popolo e letteratura messo in luce in uno dei più noti passi del quaderno 21, dove Gramsci afferma che gli scrittori italiani «non si sono posti e non si pongono il problema di elaborare i sentimenti popolari dopo averli rivissuti e fatti propri» (Gramsci, 1975, p. 2114). Il suo indiretto libero si muove contro questa tendenza, con l'intento di compenetrare la propria parola con la parola altrui, con il modo di vivere e sentire il mondo dei borgatari. Attraverso questo stratagemma Pasolini conta però anche di soddisfare quell'esigenza estetica mai del tutto soddisfatta nella prosa letteraria e legata all'universo dell'eros. Con l'intreccio di parola letteraria e parola in romanesco dà infatti rappresentazione a quell'attrazione, a quel desiderio di desiderio già espresso nei *Quaderni rossi*.

Quello dell'indiretto libero è in questo senso un procedimento sia politico che estetico-passionale. È politico in un senso eminentemente gramsciano, orientato cioè a uscire dalle secche dell'autoriflessività letteraria per porsi in connessione con le classi popolari; lo stesso Pasolini lo chiarisce in un breve saggio del 1958, intitolato *La mia periferia*, dove afferma che la scrittura letteraria richiede un lavoro simile a quello del dirigente politico comunista capace di calarsi nell'altro, di mettersi nei suoi panni per interpretarne i sentimenti e conferirgli dignità culturale (Pasolini 1958, pp. 2727-2733). È però anche estetico-passionale perché il regresso nell'altro dà

luogo a un desiderare il desiderio altrui, per vivere il mondo attraverso i ragazzi di borgata, attraverso la loro parola, la loro percezione del mondo.

Come già accennavo non bisogna intendere la compresenza di questa doppia faccia dell'indiretto libero in senso pacifico. A Pasolini interessa il conflitto che innesca questo stratagemma espressivo. La parola altrui deve infatti convivere con quella dell'autore, non deve mai dissolversi in essa. In qualsiasi studio non si può dunque prescindere dal dialogo, talvolta armonico e altre volte contrastivo, tra le sue due componenti.

2. La crisi del discorso indiretto libero

La poetica dell'indiretto libero di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* entra in crisi nel 1959, con l'annuncio di un terzo romanzo, *Il rio della grana*, che l'autore non riesce a completare. In questo stesso anno Pasolini si cimenta in numerosi altri progetti, molti dei quali portati avanti sulla stessa traiettoria dei romanzi romani, il più importante dei quali è il tentativo di riscrittura dell'inferno dantesco riambientato nelle borgate romane. Di questo poema in prosa riesce a scrivere solo poche pagine. Quello che infatti sente mancare è la lingua altrui. Il dialetto romanesco da cui aveva tratto la vitalità e la materia espressiva si trasforma, smette di veicolare quel desiderio di vita in cui rispecchiarsi. In questi anni segnati dal Miracolo economico, Pasolini inizia la sua riflessione sul rapporto tra lingua e letteratura e neocapitalismo. Vede infatti sfumare la poetica letteraria che aveva faticosamente messo a punto dagli anni casarsesi del regresso. Percepisce che i subalterni, che avevano nutrito la sua parola, vengono integrati nella logica del capitale. Non sono più soggetti di un desiderio capace di offrire all'autore materia estetica e allo stesso tempo politica per la sua opera, ma sono attori agiti dal desiderio di consumo.

Proprio per questa constatazione politica l'idea di Pasolini è quella di tornare alla *Commedia* e di far attraversare a un suo personaggio, una giovane prostituta chiamata Teresa Macrì, il nuovo inferno del miracolo economico italiano sotto la guida di Dante che nella *Mortaccia* prende il posto di Virgilio. Il progetto non riesce. Pasolini si ferma dopo soli due canti. Ciò che lo trattiene si direbbe che sia lo scarso esito stilistico-espressivo. Il testo è ricco di indiretti liberi, viene tuttavia meno proprio quel conflitto tra parola dell'autore e parola del personaggio di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. La lingua della *Mortaccia* è un impasto omogeneo in cui l'istanza poetante naufraga senza riuscire a innescare quel desiderio di desiderio che aveva animato la prosa degli anni precedenti. Quello che emerge è un arretramento stilistico, che riporta la prosa pasoliniana all'impersonale

«funzione oggettiva» presente in Verga.

Come è noto, la soluzione trovata da Pasolini per superare questa difficoltà è quella di portare la poetica degli anni Cinquanta al cinema. Accattone e Roma sono per questo i diretti discendenti del Ricetto e di Tommasino. Persino il discorso indiretto libero diviene oggetto di ritraduzione cinematografica attraverso un dispositivo espressivo che Pasolini chiama «soggettiva libera indiretta» e che sostituisce la compenetrazione di voci con l'intreccio di sguardi (Desogus, 2018).

Tuttavia Pasolini non rinuncia del tutto alla riflessione letteraria. La crisi della poetica dei romanzi romani diviene nel corso degli anni una crisi più generale del discorso indiretto libero nella letteratura italiana degli anni Sessanta. Una prima discussione di questa tesi emerge nelle *Nuove questioni linguistiche* del dicembre 1964. Si tratta con ogni probabilità del saggio più studiato e discusso di tutto il *corpus* pasoliniano.⁸ In particolare sono state prese in esame le pagine decisive sulla trasformazione della lingua italiana e su come la sua diffusione tra gli strati della popolazione sia avvenuta sotto la forte influenza del neocapitalismo. Meno attenzione mi pare sia stata data alle ripercussioni letterarie di questa mutazione, che Pasolini legge attraverso la crisi dell'indiretto libero dei romanzi romani, di cui tratteggia una breve genealogia avente come punto di mediazione l'opera di Carlo Emilio Gadda.

A Gadda Pasolini riconosce in particolare il merito di aver messo a punto un procedimento espressivo capace di estendere la soggettività dell'autore alla coscienza altrui attraverso un indiretto libero che supera i confini letterari per aprirsi alla realtà concreta dei subalterni. Le recenti trasformazioni hanno tuttavia modificato le condizioni di possibilità espressive facendo venir meno le condizioni di possibilità del modello gaddiano. L'allargamento linguistico non sembra più possibile: «il discorso rivissuto in funzione di denuncia di un mondo miserabile, ladro, affamato, disponibile perché preistorico, sembra di improvviso un fenomeno stilistico superato – e i Riccetti e Tommasi si muovono remoti come in un'urna greca» (Pasolini, 1964, pp. 1255-1256).

È a partire da queste considerazioni che Pasolini torna sull'indiretto libero da un punto di vista questa volta però teorico e generale, orientato non soltanto a riflettere su ciò che non funziona più nello stile dei romanzi romani, ma a prendere in considerazione una più ampia crisi che coinvolge lo stesso marxismo italiano e il suo progetto culturale e politico. Nel 1965

⁸ Molto utile è a questo proposito il volume di Oronzo Parlangeli (1971) che raccoglie l'enorme mole di scritti sul dibattito intorno alla questione della lingua. Al suo interno, compaiono gli interventi di numerosi altri specialisti e scrittori, come Tullio De Mauro, Italo Calvino, Cesare Segre, Giulio Lepschy, e poi ancora Maria Corti, Benevenuto Terracini, Umberto Eco, Mario Spinella, Alberto Moravia, Leonardo Sciascia, Ottiero Ottieri e Alberto Arbasino.

escono in particolare due saggi *Intervento sul discorso indiretto libero* e *La volontà di Dante a essere poeta*. Si tratta di due testi a tratti oscuri e persino indisponenti verso la critica accademica. In qualche caso, come si evince dalla sgrammaticatura contenuta nel titolo del secondo articolo, sembra che Pasolini intenda provocare le reazioni ostili dei suoi interlocutori. È da dubitare che questa strategia espositiva abbia portato a qualche esito felice. Le polemiche che effettivamente sono seguite,⁹ hanno infatti finito per depotenziare il lato originale delle affermazioni pasoliniane accreditando l'idea che in fondo non siano altro che dichiarazioni di poetica mascherate da riflessione teorica.

La questione, come già si anticipava in apertura, è comunque spinosa. La tentazione di analizzare le pagine sull'indiretto libero come riflessioni autocritiche è forte, soprattutto se si considera, come in effetti Pasolini ammette nelle *Nuove questioni linguistiche*, che esse nascono proprio dalla crisi del proprio modello letterario. E tuttavia è bene subito mettere in evidenza una differenza sostanziale, che in buona parte smentisce questa lettura. Nei suoi due scritti del 1965 Pasolini fa riferimento a un discorso indiretto libero fondato, secondo il criterio da lui adottato, quasi esclusivamente su basi lessicali. Lui stesso lo definisce indiretto libero «lessicale» (1965a, p. 1352 e 1965c, p. 1376). Si direbbe infatti che voglia rifuggire dalle definizioni più strettamente formali, basate sulla sovrapposizione degli indici di spazio e di tempo afferenti ai centri enunciazionali delle diverse voci convocate dall'indiretto libero. In entrambi i saggi questo aspetto viene del tutto trascurato in favore di un'analisi che chiama invece in causa il carattere sociale e ideologico dei socioletti rispettivamente riconducibili all'autore e ai personaggi.

Cesare Segre in uno scritto in cui ritrae le antiche critiche lanciate a Pasolini nella *Volontà di Dante a essere poeta*, ha affermato che quello che Pasolini chiama discorso indiretto libero somiglia invece alla polifonia teorizzata da Michail Bachtin, autore che nel 1965 lo scrittore non poteva senz'altro conoscere e che forse, stando almeno alle evidenze testuali e alle verifiche di quanto è sopravvissuto della sua personale biblioteca, non ha letto nemmeno quando nel 1968 esce in italiano il celebre volume *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (Segre, 1999). È ragionevole dubitare che a Pasolini, attentissimo alla letteratura e alla produzione teorica russa (si pensi al grande interesse per Jakobson e per Šklovskij), possa essere sfuggito un autore così vicino al suo punto di vista teorico, soprattutto se si considera che, ancor più della polifonia, la riflessione pasoliniana sull'indiretto libero chiama in causa il plurilinguismo e la pluridiscorsività. Come emerge in un altro articolo pubblicato su *Empirismo eretico* e intitolato *Dal laboratorio*

⁹ Cfr. in particolare Segre (1965) e Barilli (1975)

(*appunti en poète per una linguistica marxista*) la lingua è per Pasolini irriducibile alle formalizzazioni. La sua totalità è l'esito precario di un campo di forze contrastanti in divenire, continuamente alimentato dall'uso concreto. Come per Bachtin riferirsi alla lingua significa chiamare in causa le complesse trame discorsive e le diverse visioni del mondo riconducibili ai differenti gruppi sociali che se ne servono.

Nel contesto degli anni Sessanta Pasolini rileva tuttavia come la grande forza unificante del capitale abbia ridotto i margini della pluralità discorsiva e abbia smorzato proprio quelle tensioni tra voci sociali riprodotte dal discorso indiretto libero. La crisi dei romanzi romani e l'impossibilità di completare la loro trilogia non sarebbero dovute a un venir meno della vena poetica, ma deriverebbero dall'impossibilità di trovare fuori dalla lingua dominante standard quella pluralità di visioni e di sentimenti del mondo che il neocapitalismo ha omologato e spogliato del ruvido del reale. La stessa assenza della parola "vita" nel titolo del terzo romanzo, sostituita da quella di "denaro" è il segno di una derealizzazione dell'esistenza nelle forme mercificate del neocapitalismo.

A partire da queste constatazioni, nel *Post Scriptum* all'*Intervento sul discorso indiretto libero*, poi stralciato da *Empirismo eretico* e nondimeno molto importante per capire la riflessione linguistico-letteraria, Pasolini afferma che la crisi di questo stratagemma stilistico riflette una crisi politica e più precisamente è il portato di una crisi del marxismo («Il problema è un problema del marxismo», 1965b, p. 2946). Riprendendo i fili di quanto è stato fin qui detto, questa conclusione non ha nulla di veramente clamoroso o sorprendente. L'indiretto libero è possibile in un quadro attraversato da agitazioni sociali, come ad esempio quelle dischiuse dalla Resistenza, dalla Liberazione e dal conflitto di classe. Questa stagione, interpretata da Pasolini nel segno di Gramsci e dell'idea di connessione sentimentale tra parola colta e intellettuale dello scrittore e parola sensibile e concreta dai ceti subalterni, si esaurisce nel momento in cui viene meno la tensione che le poneva in conflitto e che il discorso indiretto libero esprimeva attraverso il loro contrasto espressivo. Il marxismo pone infatti allo scrittore il problema della «coscienza dell'altra classe» (1965b, p. 2947), ovvero delle classi popolari.¹⁰ Con il miracolo economico e la loro integrazione nella società dei consumi si verifica però un processo di unificazione linguistica che accorcia le differenze e che appiattisce la pluralità linguistica indispensabile per l'indiretto libero: «la lingua e la cultura del tecnocrate tendono già a essere la lingua e la cultura dell'operaio». Accedere alla coscienza dell'altra classe

¹⁰ Questa formulazione va ricondotta alla nozione di «coscienza sociologica» che secondo Pasolini presiede all'impiego del discorso indiretto libero e che ha trovato ampio sviluppo anche nel saggio su Dante (1965c).

mediante la parola dei subalterni, come fatto da Pasolini sin dagli anni Quaranta del regresso, cioè i tempi di *Stefano* e del *Coetaneo ideale perfetto*, diviene sempre più difficile: «la tecnicizzazione sarà definitivamente livellatrice» (1965a, p. 1374).

Proprio perché intende dare a questa lettura un valore il più possibile autonomo dal proprio lavoro poetico, Pasolini offre come prova l'analisi di alcune recenti opere letterarie. Nel *Post Scriptum* all'*Intervento sul discorso indiretto libero* prende in particolare in esame tre romanzi: *Registrazione di eventi* di Roberto Roversi, *L'incompleto* di Francesco Leonetti, pubblicati entrambi nel 1964 e *La macchina mondiale* di Paolo Volponi, uscito l'anno dopo. In questi tre romanzi Pasolini ravvisa la crisi dell'indiretto libero, ovvero la difficoltà di dar vita a quell'allargamento della soggettività dell'autore alla soggettività del personaggio. La stessa natura sperimentale delle prose, in particolare di Roversi e di Leonetti, è il sintomo di una mutazione dei processi letterari e della diminuzione di libertà espressiva dovuta alla recente unificazione linguistica. Le loro due rispettive opere mettono in scena il fallimento dell'indiretto libero, il suo vanificarsi in una frammentazione, sintomo della nuova egemonia neocapitalistica. È però forse con Volponi che Pasolini si confronta con più attenzione. Già nel finale dell'*Intervento sul discorso indiretto libero* erano comparsi alcuni importanti riferimenti al romanzo d'esordio dell'amico urbinato, *Memoriale*. In questo breve passaggio il rapporto linguistico con la parola del protagonista Saluggia mostra la crisi della connessione sentimentale e dunque del discorso indiretto libero. Tra autore e personaggio non ci sono più margini, non c'è più tensione conoscitiva: «la ragione profonda di tale "l'impossibilità di mimesi" è appunto l'identificazione potenziale del linguaggio dell'operaio col linguaggio della fabbrica» (*ibid.*, p. 1375).

Il *Post Scriptum* che accompagna questo articolo prende invece in esame *La macchina mondiale*, letto evidentemente a ridosso dalla sua stesura. In questo romanzo Pasolini rileva ancora una volta l'impossibilità dell'indiretto libero, se non come esibita finzione, ovvero come stratagemma che non apre a un fuori, ma a una costruzione ideata dallo stesso scrittore. La parola del protagonista, Anteo Crocioni, non affiora nella prosa volponiana per via di un allargamento linguistico, di un regresso nelle determinazioni concrete della sua parola, ma dalla dilatazione della stessa soggettività dell'autore in un altro io ipotetico che si oggettiva nel personaggio. Non c'è dunque mimesi, ma sdoppiamento tra un io autoriale e un io ipotetico. Pasolini si chiede se non si debba accettare questo nuovo procedimento stilistico. Il romanzo volponiano effettivamente rinuncia al lavoro di apertura all'alterità, segno di un cambiamento, di una restrizione dei margini di espressività linguistica che Pasolini interpreta come una condizione

invalicabile per la prosa letteraria al tempo del neocapitalismo. Anche per lui ha inizio una nuova fase letteraria, dominata dalla dilatazione della soggettività, dal ritorno dell'autoriflessività e della frammentazione della soggettività autoriale, di cui è un esempio *La Divina Mimesis*, la cui stesura inizia proprio a metà degli anni Sessanta. Per Pasolini, in questa fase, l'apertura all'altro persiste solo nel cinema attraverso la scoperta di nuove realtà in Africa e in Medio Oriente, dove cioè ritiene ancora possibile ritrovare materia espressiva per i propri film. Si tratta come è noto di una soluzione che consente di far sopravvivere ancora per qualche anno la poetica dell'indiretto libero, tuttavia ormai segnata dall'imminente fine, come Pasolini dovrà riconoscere nelle opere più mature, ovvero in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, in *Petrolio* e nella *Nuova gioventù*.

Riferimenti bibliografici

- Asor Rosa Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Savelli, Roma, 1965.
- Bachtin Michail M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968
- Baldi Guido, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli, 1980.
- Barilli Renato, *Pasolini resta sempre un neo-naturalista*. In: «il Mulino», n. 4, 1975, pp. 617-626.
- Betti Laura (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano, 1977.
- Contini Gianfranco, *Al limite della poesia dialettale*. In: «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.
- Desogus Paolo, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*. In: «LaRivista», n. 4, 2015, pp. 107-119.
- Desogus Paolo, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2018a.
- Desogus Paolo, *La confusion des langues. Autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, prefazione di D. Luglio, Mimésis, Milano-Udine, 2018b.
- Desogus Paolo, *Tra passione e ideologia. Il discorso indiretto libero di Pasolini*. In: «SigMa Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», n. 3, 2019, p. 679-704.
- Desogus Paolo, *Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà*. In: Id. (a cura di), *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, Marsilio, Venezia, 2022, p. 3-34.
- Gramsci Antonio, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi Torino, 1975.
- Naldini Nico, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989.
- Pasolini Pier Paolo, *Introduzione*. In: Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma, 1952. Poi in: Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960. Ora in: Id., *Saggi sulla letteratura e l'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999, pp. 713-802.
- Pasolini Pier Paolo, *La confusione degli stili*. In: «Ulisse» a. X, n. 24-25, autunno-inverno, 1956. Poi in: Id., *Passione e ideologia*, cit. Ora in: *Saggi sulla letteratura e l'arte*, cit., pp. 1070-1088.
- Pasolini Pier Paolo, *La mia periferia*. In: «Città aperta» II, 7-8, aprile maggio, 1958. Ora in: Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2727-2733.
- Pasolini Pier Paolo, *Il pasticciaccio di Gadda*. In: «Vie Nuove», a. XIII, n. 3, 18 gennaio 1958. Poi col titolo «Il Pasticciaccio» in: Id., *Passione e ideologia*, Ora in: Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, pp. 1055-1061.
- Pasolini Pier Paolo, *Nuove questioni linguistiche*. In: «Rinascita», a. XXI, n. 51, 26 dicembre 1964. Poi in: Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972. Ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1245-1270.
- Pasolini Pier Paolo, *Intervento sul discorso indiretto libero*. In: «Paragone», a. XV, n. 184, giugno 1965a. Poi in: Id., *Empirismo eretico*, cit. Ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1345-1375.
- Pasolini Pier Paolo, *Post scriptum*. In: «Paragone», a. XV, n. 184, giugno 1965b. Ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2946-2948.

- Pasolini Pier Paolo *La volontà di Dante a essere poeta*. In: «Paragone», a. XV, n. 190, dicembre 1965c. Poi in: Id., *Empirismo eretico*, cit. Ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1376-1390.
- Pasolini Pier Paolo, *Laboratorio (I. Appunti en poète per una linguistica marxista; II. La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura)*, «Nuovi Argomenti», n.s., n. 1, gennaio 1966. Poi in due parti col titolo *Dal laboratorio* in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in: Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., 1407-1442; e col titolo *La sceneggiatura come "struttura che vuoi essere altra struttura"*, in *ibid.*, 1489-1502.
- Pasolini Pier Paolo, *Le lettere*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Garzanti, Milano, 2021.
- Picconi Gian Luca, *Pasolini: squisitezza e nazionale-popolare*. In Desogus (a cura di), *Il Gramsci di Pasolini*, cit., pp. 123-132.
- Segre Cesare, *La volontà di Pasolini "a" essere dantista*. In Id.: «Paragone», n. 190, dicembre 1965, pp. 80-84.
- Segre Cesare, *Vitalità, passione e ideologia*. In: Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. XI-XLVI.
- Siciliano Enzo, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005.
- Paolo Volponi, *Pasolini amico maestro*. In: Gualtierio De Santi, Maria Lenti e Roberto Rossini (a cura di), *Perché Pasolini. Ideologia e stile di un intellettuale militante*, Guaraldi, Firenze, 1978.

Bionota: Paolo Desogus insegna Letteratura italiana contemporanea a Sorbonne Université. I suoi interessi riguardano la produzione italiana del secondo dopoguerra e del rapporto tra cinema e letteratura di questi anni. Si occupa inoltre dello studio dell'opera di Antonio Gramsci. Nel 2018 ha pubblicato *La confusion des langues* per Mimesis e *Laboratorio Pasolini* per Quodlibet. Ha curato diversi volumi tra cui *Il Gramsci di Pasolini* per Marsilio nel 2022. Collabora inoltre con il Centro Studi Pasolini di Casarsa della Delizia, dove codirige la Scuola Pasolini. Per il suo lavoro di ricerca ha ottenuto nel 2015 il Premio Pasolini della Cineteca di Bologna e nel 2023 il Premio Sormani della Fondazione Istituto Gramsci piemontese.

«L'originaria e terribile oggettività». Sui romanzi (mancati) di Pasolini

Fabio Moliterni

Abstract

The aim of the essay is to reconstruct the evolution of Pasolini's narrative work, from his Friulian years to his still best-known novels, *Ragazzi di vita* (1955) and *Una vita violenta* (1959), up to the unfinished *Petrolio*, written in the last years of his life, published in 1992 and republished in 2022 with new material. Some thematic and stylistic constants (e.g. the fragment, the unfinished) persist, changed but lasting, throughout his experience as a narrator or "failed" novelist.

Keywords: Death, fragment, novel, poetry, subalterns.

1. *Disaggregare e distinguere*

È stato Franco Fortini, in un saggio del 1988 poi raccolto e riassorbito in *Attraverso Pasolini*, ad avvertire tra i primi che per «[...] preservare il meglio» della sua opera bisognerebbe «disaggregarla», «stabilire un canone di eminenza», e insomma tentare di produrre una «antologia critica» dei suoi testi (Fortini 1988, pp. 372-373). Per affrontare la concreta testualità della sua scrittura, in altre parole, è necessario partire dall'idea di una letteratura sempre in fieri, in divenire, che sin dagli esordi si rimette alla forma dell'abbozzo e del frammento, tra ipotesi e programmi abbandonati, abiure e riprese, ripensamenti e progettualità aperta, incompiuta. Adopererò l'esercizio metodologico della «disaggregazione» per individuare certe zone di analogie e affinità, delle aree specifiche dentro le quali osservare i processi di formazione dell'opera narrativa di Pasolini, i momenti nei quali si configurano alcuni nuclei tematici e stilistici che poi ritorneranno, mutati ma duraturi, nei decenni successivi. In particolare, procedendo proprio dagli anni giovanili e dalle prime prove in prosa, vorrei arrivare a una rapida rilettura dei suoi romanzi ancora oggi più noti, *Ragazzi di vita*, del 1955, e *Una vita violenta*, del 1959, fino all'incompiuto *Petrolio*, scritto negli ultimi anni di vita, edito nel 1992 e ripubblicato nel 2022 con nuovi materiali.¹

¹ Cfr. P. P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Carreri e W. Siti, Milano, Garzanti, 2022. Nella *Nota al testo*, Carreri precisa che le novità rispetto alle precedenti edizioni riguardano «la maggiore quantità di passi cancellati dall'autore e per varie ragioni ripristinati; la presentazione, in facsimile, di molte pagine del Dattiloscritto; l'edizione in Appendice del Block notes», ivi, p. 775.

Secondo Walter Siti, Pasolini andrebbe considerato «tutt'altro che un narratore occasionale» ma di certo non un romanziere secondo l'accezione vulgata del termine: «Il suo primo istinto è descrivere, o meglio esprimere lo sgomento di una descrizione eternamente delusa: per lui la realtà brilla, infinitamente desiderabile, disperatamente inafferrabile, in un presente assoluto, e le parole non sono che una trappola per catturarla, o per dichiararle amore» (Siti 1998, p. CXVIII). Effettivamente, sappiamo come Pasolini abbia attraversato durante gli anni della sua formazione i territori di una scrittura letteraria dalla spiccata vocazione non romanzesca: la lirica, ma anche il teatro² e la prosa d'arte rondesca e post-rondesca, tra Cecchi e i solariani, con tutti i modelli europei convocati e richiamati da questa specifica tradizione che contempla i cosiddetti «generi minori» come l'elzeviro e il capitolo, il *journal intime*, il frammento o la prosa poetica e una non meglio precisata «tecnica musicale» come orientamento e modello di stile.³

L'inclinazione all'autobiografismo e al diario lirico permea tanto i cosiddetti *Quaderni rossi* (1946-1947), quanto i primi tentativi friulani di romanzi, da *Atti impuri* a *Amado mio* (1947-1949). La provvisorietà delle vicende redazionali di questi esordi è speculare alle fragili strutture delle gittate narrative, ed è corroborata dalla presenza disseminata di altri frammenti eterogenei (in versi e in prosa), materiali spuri, racconti «da farsi» o «incompiuti», che confluiscono, ad esempio, nel volume intitolato *Alì dagli occhi azzurri*. Ideato durante gli anni Cinquanta ma pubblicato in veste unitaria solo nel 1965, si tratta di un (ennesimo) serbatoio o palinsesto di scritture centrifughe e disperse (penso ad esempio a *La mortaccia*), abbozzi e frammenti poi riuniti e circolanti in altri momenti della sua opera.⁴

In questo stesso torno di tempo, il versante narrativo o pseudo-narrativo della sua scrittura fa registrare un travaso o una osmosi permanente tra prosa e lirica, dialetto e lingua, come è testimoniato sul piano para-testuale dal progetto di un romanzo, il cui titolo provvisorio, come è noto, era *La meglio gioventù*, che risale al 1949-1950 e che diventerà nel 1954 il titolo della sua seconda raccolta poetica in dialetto friulano. Il romanzo *in nuce* verrà pubblicato nel 1962 con il titolo *Il sogno di una cosa* (Pasolini riprende qui una citazione di Fortini, tratta da una lettera di Karl Marx all'amico Arnold Ruge). A vedere bene, il diagramma tortuoso che da questi abbozzi giovanili porta ai due romanzi romani è lo stesso che vale per la sua scrittura in versi.

² Sull'apprendistato tra Bologna e Casarsa, vedi ora il recente Andrea Cerica, 2022.

³ «Bisogna che mi esprima in musica. [...] Ma cambierei tutta la terminologia. [...] La vera, necessaria novità, consisterebbe nella vera e propria tecnica musicale», P. P. Pasolini, da un frammento presente in *Atti impuri*, 1998, p. 107.

⁴ Per l'approfondimento di tutti questi aspetti testuali ed extra-testuali relativi al primo tempo dell'opera narrativa di Pasolini, rimando a Giorgio Nisini, 2008.

Dalla propensione al lirismo puro delle *Poesie a Casarsa* (1942), senza rinunciare per il momento a una idea alta di lirica e di letterarietà, Pasolini vira gradualmente verso una opposta ma complementare aspirazione alla poesia civile, di taglio epico-realistico e dalla matrice espressionistica, già rivendicata durante gli anni di «Officina».⁵

È l'arco temporale, stando alle dichiarazioni di Pasolini, nel quale cambiano sensibilmente e si rinnovano le fonti letterarie e i modelli narrativi del suo nuovo impegno realista o «storicista»: dagli «immoralisti» come Gide, Rimbaud, e dai maestri della prosa d'arte, si approda via via a un progetto ibrido situabile tra Tolstoj e Dostoevskij, Proust, Joyce e Verga, quest'ultimo riletto con il filtro dell'attrazione per il «linguaggio babilonico» sperimentato in quegli stessi anni da Gadda (*Il primo libro delle Furie*, anticipazione di *Eros e Priapo*, esce tra il 1955 e il 1956 su «Officina»).⁶ Ma soprattutto, questi che coprono tutto il decennio dei Cinquanta, sono gli anni della scoperta di Gramsci: che segue, accompagna e segna un (traumatico) cambio di rotta nella biografia non soltanto intellettuale e letteraria di Pasolini (l'espulsione dal PCI, la fuga nel 1950 a Roma dopo i fatti di Ramuscello).⁷

Anche al di là delle questioni filologiche, voglio dire che il trapasso da un nativo «istinto lirico» all'«incontrastato impegno morale, alla partecipazione diretta e tenace della realtà»⁸ – dai territori della prosa breve a quelli del romanzo –, si svolge dentro un coacervo non lineare né ordinato di letture e di esperienze culturali che coinvolgono lo stesso vissuto esistenziale di Pasolini. È quanto emerge da una lettera a Franco Farolfi del 22 agosto 1945: «Io sono entrato in un mondo selvaggio, senza più formule; sono dentro me stesso in una solitudine atroce, inumana, e sempre più m'interno in questo deserto, da cui, volgendomi, rivedo il mondo ridonato alla sua originaria e terribile oggettività» (Pasolini 2021, p. 489).

A partire da un blocco alla condizione di Narciso con la quale Pasolini scopriva in Friuli la propria natura omosessuale, dalla fissazione o dal «rimpianto narcisistico» diagnosticati dal Contini recensore delle *Poesie a Casarsa* (Contini 1943), lo sdoppiamento dell'identità individuale e la ricerca disperata dell'«altro» si attueranno attraverso due costanti della sua

⁵ Ne è testimonianza l'iter stratificato del romanzo non finito *Atti impuri*, pubblicato postumo nel 1982 (cfr. P. P. PASOLINI, 1982), che rielabora i materiali diaristici dei *Quaderni rossi*. Il tentativo (fallito) di distendere la scrittura autobiografica in una direzione narrativa (romanzesca), tra la prima e la terza persona, si intensifica proprio durante i primi anni Cinquanta.

⁶ Su Verga e Gadda in Pasolini, cfr. G. BONIFACINO, 2006, pp. 109-162.

⁷ Ha ricostruito la presenza (e le latenze) del pensiero di Gramsci nell'opera di Pasolini, P. DESOGUS, 2018, pp. 97-115. Si rinvia anche a DESOGUS (a cura di), Venezia, Marsilio, 2022.

⁸ P. P. PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, in Pasolini, 1998, p. 1939.

opera poetica e narrativa: l'artificio della regressione linguistica (il dialetto, il discorso indiretto libero), per attingere alle lingue dei subalterni; e la compresenza – in termini freudiani – tra il principio del piacere e la pulsione di morte.

Il passaggio dal dialetto friulano, materno, a quello sconosciuto della parte più nascosta e marginale, degli «stracci e [...] odori di ferro bagnato» nelle borgate romane,⁹ così come il travaso dalle istanze liriche e verticali tradizionalmente intese alla prosa narrativa o argomentativa che intride anche i poemetti delle *Ceneri di Gramsci*, si consumano al di fuori di ogni tensione dialettica. Perché questa *coincidentia oppositorum*, questo ossimoro (o sineciosi) tra «solitudine e [...] oggettività», tra la proiezione o l'introversione narcisistica e l'apertura a un'alterità socioculturale e antropologica (il «Doppio»), tra una spinta vitalistica e la fascinazione per la morte, si stabilizzano ormai come una struttura dell'io, un fecondo scheletro psichico da cui prenderà forma la sua opera multi-genere degli anni Cinquanta-Sessanta e oltre.¹⁰ E tale resterà, con variazioni ma con una radice che qui ha il suo terreno naturale, se si esaminano da vicino i procedimenti narrativi ricorrenti nei testi romani che più si avvicinano alla forma-romanzo, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*.

2. «Una congerie esternamente caotica, internamente ordinata»

Sul piano delle tecniche letterarie impiegate da Pasolini, è stato ancora una volta Contini a offrirne una diagnosi analitica quando parlerà a proposito di *Ragazzi di vita* di «un'imperterrita dichiarazione d'amore procedente per frammenti narrativi» (Contini 1955).¹¹

⁹ P. P. PASOLINI, da *Correvo nel crepuscolo fangoso* (1951), in Pasolini, 2003, p. 754.

¹⁰ «Tanto ero accecato dalla mia abnormità psicologica, dalla continuità della mia privatissima e incomunicabile vita di ragazzo, [...] anziché essere un provinciale (ma del provincialismo c'era in quel mio dandysmo) ero un mistico... Al quale misticismo irreligioso contribuiva il mio caso – ti parlo clinicamente – di fissazione narcisistica: che mi faceva sempre vivere legato a quello che un'antica religione chiama "il Doppio"; e c'era poi, ad aggravare lo sdoppiamento, la mia acutissima, disperata e ingenua moralità – di ragazzo non cattolico, ma, senza naturalmente che Croce c'entri, e come mi avrebbe chiamato un borghese, "idealista": per cui vivevo in un maniaco, quasi superstizioso colloquio con la mia coscienza, secondo i rapporti di una casistica quasi gesuitica. Alternavo come succede nell'adolescenza, un'estrema gaiezza, e in me era la "joy" poetico-religiosa dei provenzali, a estremi sconforti. *Niente capacità oggettivo-realistica, quindi: il mondo era inconoscibile se non in una sua figura leggendaria e poetica*»: da una lettera a Vittorio Sereni, 5 dicembre 1953, ora in P. P. Pasolini, 2021, pp. 813-814 (mio il corsivo).

¹¹ Per la reazione di Pasolini al giudizio di Contini, cfr. una sua lettera, datata 16 settembre 1955, ora in Pasolini, 2021, p. 953.

Il riferimento vale retrospettivamente anche per *Il Ferrobedò*, una prima versione del capitolo introduttivo del romanzo pubblicato sul bimestrale «Paragone-Letteratura» nel 1951 (II/6, pp. 56-71): tutti gli otto capitoli di *Ragazzi di vita* procedono per accumulo di frammenti e ripetizioni. Sono blocchi di prosa, micro-mondi narrativi potenzialmente autonomi, che secondo i lettori e critici più acuti, da Fortini a Bazzocchi, «cominciano naturalistici e finiscono lirici».¹² La saldatura artificiale e precaria che li unisce – più che una cornice narrativa unitaria, un palinsesto sedimentato di virtualità diegetica espressa per frammenti, insieme conclusi e centrifughi – trapela dalla lettera del novembre 1955 rivolta dall'autore a Livio Garzanti, nella quale Pasolini definisce in questo modo il suo romanzo (mancato): «Una congerie esternamente caotica, internamente ordinata» (Pasolini 2021, p. 870).

È un dispositivo testuale solcato da insistenze simboliche e figurative, isotopie e pause descrittive di stampo lirico, che si attestano in particolare sul piano dei cromatismi accentuati, debitori della lezione di Longhi e della scoperta di Lorca e Machado, nei contrasti tra la vitalità della luce (dei corpi) e il buio, l'ombra o l'indistinto esistenziale e ipostorico. Questa (folgorante, reversibile) fenomenologia della luce pervade le strutture adibite propriamente allo sviluppo dell'intreccio. È una iterazione descrittiva che esorbita e tracima in tutto il testo fuoriuscendo dagli spazi o dalle pause delle didascalie, con gli addentellati e i connettori isotopici, di stampo lirico, che riguardano i campi semantici del caldo e del sole, i corpi sudati e soprattutto il cielo da intendere come «testimone alto di un'epica bassa»¹³ (è lo stesso effetto di contrappunto – o di «amalgama», di mescolanza – tra sublime, infimo e comico, tra umano e animale, che rimanderebbe al realismo creaturale dell'Auerbach di *Mimesis*, generato dalla scelta della musica «colta» di Bach e Vivaldi e sperimentato in quegli stessi anni nel cinema romano, da *Accattone* a *Mamma Roma*).¹⁴

La temporalità, ciclica e senza scampo, che accompagna le azioni del microcosmo dei subalterni in *Ragazzi di vita* e in *Una vita violenta*, è il segnacolo formale di una narrazione che – verghianamente – esclude del tutto un'idea della storia intesa come progresso, divenire o *continuum*

¹² Cfr., ad esempio, M. A. BAZZOCCHI, 2022, p. 137.

¹³ Su Pasolini, Longhi (e Caravaggio), cfr. M. A. BAZZOCCHI, 2021. Più in generale, sulla «fulgurazione figurativa» esperita all'Università di Bologna durante le lezioni longhiane, si rimanda al recente *Vedere, Pasolini*, a cura di A. Cortellessa, S. De Laude, Vicenza, Ronzani, 2022.

¹⁴ «Questo aver contaminato una musica coltissima, raffinata come quella di Bach con queste immagini, corrisponde nei romanzi all'unire insieme il dialetto, il gergo della borgata, con un linguaggio letterario che per me è di derivazione proustiana o joissiana»: P. P. PASOLINI, 1992, p. 148.

lineare. È una temporalità che scandisce la logica metafisica e arcaica che regola per Pasolini il «magma» del reale, osservato – per fotogrammi o per unità figurative – da un punto di vista e da uno sguardo «sacrale», senza la prospettiva di uno sviluppo (romanzesco) e di un qualsiasi acquisto di senso. La figuralità retorica marcata presente nei romanzi, soprattutto nelle ampie porzioni testuali ad alta temperatura lirico-emozionale, garantisce attraverso la tecnica ricorrente delle anafore la dimensione indistinta («tutta grigia uguale»), a-cronica o intemporale entro cui vive questo universo straziato e slontanante:

Le nuvole che s'erano compresse e rannicchiate in fondo al cielo avevano ricominciato a gonfiarsi: bianche come la panna, erano scivolte lassù, in alto, s'erano riammassate, distaccate, riammassate ancora, leggere che parevano spose in abito di nozze o scure e scorticate come mucchi d'immondezza scossi dalla giannetta. [...] In un pezzo di cielo continuava a brillare il sole, che ormai era fatto, pareva dimenticato da Cristo, perché un fumo che non era nebbia e non era nuvole, correva sotto quella crosta che copriva il cielo, a ondate, nero come l'anima. Poi una parte di tutto quel mucchio di nuvolosi, di nuvolette, di fumo, diventò tutta grigia uguale [...]. Era color della terra, e come terra sfrigolata si stendeva a picco sopra la città: da lì venne un primo tuono che intronò fino dentro l'ossa.¹⁵

In questo paesaggio senza tempo,¹⁶ i personaggi del sottoproletariato urbano rigettano quasi per statuto ogni tipo di conformazione tridimensionale. Come sarà per il cinema e per il teatro (e per il postumo *Petrolio*), anche per i due romanzi romani è il caso di parlare di una vera e propria «renitenza al personaggio» di Pasolini (Siti 2022). Il quale si limita a ritrarre gesti e atteggiamenti, «tipi» e «commosse stilizzazioni dal vero», fino a dare l'impressione che le figure (creaturali) di questi ragazzi di vita «si disintegrino come se fossero usat[e] e poi buttat[e] via» (Bazzocchi 2022, p. 138).

Dentro il regno della ipo-storia, la convulsa e «sgangherata energia vitale», come scriverà Pasolini a proposito di *Una vita violenta*, sarà fatalmente condannata alla morte e al sacrificio, alla catarsi funebre: è il destino senza redenzione di Tommasino Puzilli, ma anche di Accattone e di Ettore, il figlio di Mamma Roma; di Stracci nella *Ricotta*, morto per indigestione, e di Eligio, uno dei tre giovani friulani del *Sogno di una cosa*. E dunque è possibile rintracciare, tra i ritornanti dispositivi simbolici che, come un basso continuo, attraversano i suoi romanzi, e dialogano con le poesie giovanili (*Il nini muàrt*, *Fiesta*, *Il dí da la me muàrt*) e con i frammenti

¹⁵ P. P. PASOLINI, *Una vita violenta*, in ID., 1998, pp. 1153-54.

¹⁶ CATERINA VERBARO, 2017, p. 25, parla di un processo di «sacralizzazione di un intero mondo attraverso la rappresentazione dei suoi caratteri di immutabilità e di esclusione dalla storia».

in prosa ambientati in Friuli, quelli relativi ai presagi della morte, un estetismo funebre che gravita intorno al tema del martirio e alle immagini mortuarie.

Ma c'è dell'altro. Riprendendo un'acuta osservazione di Rinaldo Rinaldi, va notato che le storie narrate da Pasolini, le avventure tragiche e picaresche dei suoi personaggi sottoproletari, sono da intendere prevalentemente come «storie merceologiche». Se esiste un fondo unitario o un *leitmotiv* che percorre i romanzi romani, in particolare *Ragazzi di vita*, questo è da individuare in un «grande sistema di circolazione di merci, [...] la ricerca nevrotica di oggetti-merci da scambiare in denaro». (Rinaldi 1982, p. 154) E se si mette in relazione questa consumistica coazione a ripetere, pre-politica e a-morale, con il finale del romanzo del 1955, l'indifferenza di Ricetto adulto di fronte alla morte del giovane Genesisio per annegamento,¹⁷ si può concludere che già in questi anni Pasolini implicitamente avviava il discorso pubblico che coprirà i decenni Sessanta e Settanta sul «genocidio» delle culture marginali o subalterne. E che quei romanzi romani andrebbero interpretati come una *ouverture* dell'atto d'accusa contro la «mutazione antropologica», come il preludio della denuncia sull'assimilazione e l'inquinamento del sottoproletariato che non sfugge al Potere centralizzante e omologatore della mentalità consumistica borghese.

È in questa precoce incrinatura del mito del sottoproletariato innocente e incontaminato, in questa retrodatazione del discorso apocalittico avviato da Pasolini durante gli anni del miracolo economico, fino al cuore degli anni Settanta, che andrebbero inquadrare, da una parte, la vocazione al frammento narrativo centrifugo, che percorre i romanzi romani (persino il tentativo più organico, volontaristicamente strutturato di *Una vita violenta*); dall'altra, l'abiura o l'abbandono (provvisorio) delle prose narrative come genere letterario, che nel suo laboratorio di scrittura saranno di lì a poco accantonate a favore del teatro e del cinema di poesia.

3. Poetica del frammento e dell'incompiuto

Come sappiamo, il sentimento luttuoso per lo «stingimento» o l'annichilimento dei dialetti e delle parlate locali, per la scomparsa e la decomposizione (la «degradazione») del mondo del sottoproletariato, definitivamente scempiati dal nuovo potere centralizzante del consumismo,

¹⁷ Cfr. S. DE LAUDE, 2018b, pp. 31-32. A proposito dell'esibito contrasto tra la scena a Ponte Sisto (il salvataggio della rondine) e il finale del romanzo, De Laude parla di «un parallelismo un po' facile, nato per puntellare una struttura narrativa nata centrifuga». Vedi anche EAD., *La rondine di Pasolini*, Milano, Mimesis, 2018a.

sarà l'*ethos* o l'*habitus* prescelto per orientarsi tragicamente nel tempo della «Dopostoria». Dall'«amore e pietà per miei poveri protagonisti» – due sentimenti costantemente svincolati, in Pasolini, da una precisa prospettiva di classe –, e a partire dalla coscienza apocalittica della sparizione dei corpi in passato sacri, «allunga[ti] a pancia all'aria, cantando pieni di gratitudine verso la vita, sull'erba secca della scarpata», come scriveva in *Ragazzi di vita*, prenderà le mosse la definitiva decostruzione di questo «mito» impolitico e arcaico, archetipico, già insidiato dai presagi di morte e degenerazione, quello della gioventù narrata nei frammenti friulani e nei romanzi romani.¹⁸ Una decostruzione che avverrà nell'ultimo tempo della sua opera, nel suo stile tardo, tra l'*Abiura della Trilogia della vita*, *Salò e Petrolio*: dove si attesta una visione retroattiva, e per questo disincantata – ma non rassegnata – dell'universo totalizzante e «mostruoso» del nuovo fascismo. E si consuma definitivamente la riduzione del corpo a cosa (i «giovani infelici»,¹⁹ i «ragazzi del Pratone sulla Casilina, completamente trasformati e degradati [...], naturalmente ancora un po' cresciuti di età»):

Per prima cosa pensò che [...] NON CE N'ERA RIMASTO UNO SOLO, che avesse avuto verso qualcuno o qualcosa uno sguardo, non dico di amore, o di simpatia ma semplicemente di curiosità. Per seconda cosa, si rese conto che, se quei giovani erano diventati così, voleva dire che essi avevano avuto la possibilità di diventarlo: la loro degradazione [...] degradava anche il loro passato, che dunque era tutto un inganno. Per terza cosa Carlo intuì che quei giovani ragazzi avrebbero pagato la loro degradazione col sangue: in un'ecatombe che avrebbe reso ferocemente ridicola la loro presuntuosa illusione di benessere (Pasolini, 2022, p. 1632).

È una diagnosi (biopolitica) sui nessi tra corpi, lingue e Potere, una diagnosi che in termini vicini al pensiero di Ernesto de Martino può essere riportata alla nozione di «apocalittica borghese»,²⁰ che attraversa circolarmente tutta l'opera di Pasolini e sulla quale si interrogava con «tremore» e cordoglio

¹⁸ Cfr. S. BONDAVALLI, 2015.

¹⁹ P. P. PASOLINI, *I giovani infelici*, in PASOLINI, 1999, pp. 541-547.

²⁰ È un concetto che Ernesto de Martino elabora, si può dire, a partire dalla categoria di «crisi della presenza» instaurata nel *Mondo magico* (1948), poi ripresa nella sua trilogia meridionalista (*Morte e pianto rituale*, 1958; *Sud e magia*, 1959, e *La terra del rimorso*, 1961): ma in particolare nel postumo *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (Torino, Einaudi, 2019), del quale Pasolini aveva potuto leggere alcune anticipazioni uscite su «Nuovi Argomenti» (cfr. E. DE MARTINO, 1964). Per un proficuo recupero del pensiero di Ernesto de Martino nella ridefinizione dei rapporti tra letteratura e antropologia, vedi oggi P. DESOGUS, R. GASPERINA GERONI, G. L. PICCONI, a cura di, 2022; e R. NISTICÒ, 2001, pp. 269-296. Sulla rilettura in questa chiave dell'ultimo Pasolini, cfr. P. VOZA, 2016 e 2011; D. BALICCO, 2018.

Andrea Zanzotto:²¹ «Egli ben consciamente fin dall'inizio si rivolge a qualcosa di mancato, di assente, a ceneri gramsciane (“la nostra storia è finita”), e resta calato in un vuoto che è insieme di dopostoria e di preistoria, e comunque in mutazione genetica verso il “mostruoso”» (Zanzotto, 1994, p. 157).

Configurandosi come *summa* (provvisoria), e insieme completamento e integrazione dell'impeto anti-moderno degli *Scritti corsari* e di *Lettere luterane*, nelle intenzioni di Pasolini *Petrolio* ha il compito di trasfigurare, testimoniare e denunciare il «genocidio operato dal Potere tra la classe operaia e comunque povera, attraverso l'imposizione di nuovi Modelli»; ma soprattutto, e «[...] letteralmente, una iniziativa delittuosa del Potere (anzi, dello Stato, per essere precisi)» (Pasolini 2022, p. 1732). La condanna delle metamorfosi omicide e «criminali» del Potere in Italia, in uno con la coscienza apocalittica della «misera» della letteratura, del tramonto della civiltà umanistica, del «dissidio insanabile tra le cose e la scrittura» (Baldacci 2000, p. 417), si riverseranno ancora una volta nell'amalgama e nella «congerie» narrativa, in quell'ennesimo montaggio erratico, nel brogliaccio spurio di appunti, abbozzi e frammenti centrifughi che è *Petrolio*.²²

Lo scartafaccio, il palinsesto ibrido, incompiuto e potenzialmente interminabile – poundiano – di codici e scritture letterarie ed extra-letterarie (il frammento, la fotografia, il bloc-notes, l'appunto diaristico), è davvero la «forma» della sua opera narrativa: che da questo punto di vista congiunge l'ultimo tempo postumo di *Petrolio* (e la *Divina Mimesis*) ai romanzi romani e ai primissimi esercizi di prosa friulani dai quali siamo partiti.²³ Sicché si potrebbe concludere questo rapido *excursus* attraverso la porzione narrativa dell'opera di Pasolini, che abbiamo compiuto disaggregandone l'intero *corpus* e leggendone retrospettivamente la genesi e i processi di formazione, individuando una filigrana non lineare ma circolare, e perciò stesso costitutivamente provvisoria, che ne segna l'intero sviluppo.

Visti in questa chiave, i suoi romanzi «mancati» risultano niente di più che la messa in forma di una vocazione narrativa ambivalente,²⁴ irrisolta e paradossale, nella quale convivono, senza *armonica coniunctio*, totalità e

²¹ Mi riferisco ai versi finali (in dialetto) di ZANZOTTO, *Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan*, da *Idioma* (1986): «Ah, scusami se ora non so darti / altro che questo borbottio, da vecchio ormai.../ È solo un povero sforzo, tremore, / per ricucire, riconnettere in qualche modo / – per un momento solo, per salutarti – / quello che hanno fatto delle tue ossa e del tuo cuore», in A. ZANZOTTO, 1999, p. 769.

²² Sulla ricezione (mutilata, strumentale, travisata) di *Petrolio* nella cultura italiana contemporanea, cfr., in particolare, C. BENEDETTI, 2020, pp. 15-26.

²³ Per G. SANTATO, 2012, p. 536, con lo «stile tardo» di *Petrolio* siamo di fronte all'estremizzazione della «poetica del frammento e dell'incompiuto», da sempre presente nell'opera pasoliniana.

²⁴ Una «tensione ambigua, non interamente affrontata», secondo FORTINI, 2022, p. 89.

frammento:²⁵ la dimensione (iper-)letteraria, digressiva (o manierista) del racconto, e l'impatto progettuale, conoscitivo e civile che da esso si irradia.²⁶ Una vocazione narrativa da sempre magmatica e disarticolata, che confluisce con il mutare del tempo in opere volutamente non-finite, in una serie di *ouvertures* e riprese, sequenze, montaggi di abbozzi e progetti in divenire, e che trova la sua forma vivente in una sorta di ipertesto virtuale e dinamico, dilatato tra saggistica civile, poesia-non poesia (*Trasumanar e organizzar*), romanzo e anti-romanzo (*Petrolio*).

Secondo Benedetti (1998, p. 13), la configurazione programmatica di abbozzo e il non-finito fanno parte di una strategia consapevole di Pasolini, il quale mira a immettere nei confini della letteratura l'extra-letterario, l'impuro della realtà, violando il paradigma della «omogeneità estetica». Pasolini non ha mai scelto per il genere-romanzo una forma rigida e fissata una volta per tutte: «La mia decisione [...] è quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma: forma consistente semplicemente in qualcosa di scritto» (Pasolini 2022, Appunto 37, p. 1343). Questo posizionamento era certamente un atto che va considerato dal punto di vista inconscio (in ultima istanza politico), oltre che strettamente letterario. Era il riflesso di una privata struttura psichica, di un'ideologia bloccata e invariata (la regressione, il narcisismo), con la quale – sin dagli esordi – il narratore si misurava con l'irriducibile alterità sociale e antropologica dei subalterni, dei «vinti», «cristallo fuori dalla storia» (Fortini 2022, p. 124); ma ne era anche il rovescio speculare e simmetrico: tentare una fuoriuscita dal dominio dell'estetico attraverso le parole e la scrittura stessa. Dentro e fuori i confini della letteratura, insomma; o come lo stesso Pasolini si esprimeva nella sua auto-recensione a *Trasumanar e organizzar*: «accettazione totale della letteratura-rifiuto totale della letteratura» (Pasolini, 1999b, p. 2579).²⁷

²⁵ Cfr. MARCO GATTO, 2022, pp. 253-254.

²⁶ *Petrolio* come «castello di carta», congegno metanarrativo, ma anche come «una delle più feroci accuse alla società postmoderna», secondo R. DONNARUMMA, 2014, p. 55.

²⁷ La fuoriuscita (paradossale, aporetica) dalla «prigione» dell'autonomia dell'estetico, intesa come istituzione – una fuoriuscita compiuta attraverso l'impiego sperimentale, «gestuale» e «performativo» delle stesse categorie estetiche –, è la «mossa» di Pasolini per «tenta[re] di riaprire la scrittura letteraria al mondo», violando i confini tra «estetica e [...] prassi», secondo C. BENEDETTI, 1998, p. 18. Ma su questa coesistenza tra il «tentativo irriducibile [di] comunicare delle verità, [e la] consapevolezza della vanità di questo sforzo», cfr. A. TRICOMI, 2005, p. 407; e A. LEONE DE CASTRIS, 1999.

Riferimenti bibliografici

- Baldacci Luigi, *Pasolini*, in Id., *Novecento passato remoto*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 417.
- Balicco Daniele, *Letteratura e mutazione. Pier Paolo Pasolini*, Ernesto De Martino, Franco Fortini, Roma, Artemide, 2018.
- Bazzocchi Marco Antonio, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- Bazzocchi Marco Antonio, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022.
- Benedetti Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Benedetti Carla, *Petrolio 25 anni dopo*, 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, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 15-26.
- Bondavalli Simona, *Fictions of Youth. Pier Paolo Pasolini, Adolescence, Fascisms*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- Bonifacino Giuseppe, *Il gatto e l'usignolo. La "funzione Gadda" in Pasolini*, in Id., *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Bari, Palomar, 2006, pp. 109-162.
- Cerica Andrea, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Milano, Mimesis, 2022.
- Contini Gianfranco, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere del Ticino», a. IV, n. 9, 24 aprile 1943.
- Contini Gianfranco, *Parere su un decennio*, «Letteratura», III, 1955, poi in Id., *Altri esercizi 1942-1971*, Torino, Einaudi, 1972.
- De Laude Silvia, *I due Pasolini. Ragazzi di vita prima della censura*, Roma, Carocci, 2018b, pp. 31-32.
- De Laude Silvia, *La rondine di Pasolini*, Milano, Mimesis, 2018a.
- de Martino Ernesto, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi argomenti», n. 69-71, 1964.
- Desogus Paolo, a cura di, *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, Venezia, Marsilio, 2022.
- Desogus Paolo, *Lo scandalo della coscienza: note sull'influenza di Gramsci*, in Id., *Laboratorio Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 97-115.
- Desogus Paolo, Riccardo Gasperina Geroni, Gian Luca Picconi, a cura di, *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2022.
- Donnarumma Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Fortini Franco, *Attraverso Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2022.
- Fortini Franco, *Due libri da Pasolini*, «Belfagor», 4, 1988, pp. 372-373.
- Gatto Marco, *Una sineciosi ideologica. Pasolini, Fortini e la razionalità dialettica*, «Annali d'Italianistica», 40, 2022.
- Leone de Castris Arcangelo, *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Roma, Datanews, 1999.
- Nisini Giorgio, *L'unità impossibile. Dinamiche testuali nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Carocci, 2008.

- Nisticò Renato, *Ernesto de Martino e la teoria della letteratura*, «Belfagor», 3, 2001, pp. 269-296, ora anche in «Oblio», X, 34-35, 2019, pp. 9-21.
- Pasolini Pier Paolo, *Accattone e Tommasino*, “Vie nuove”, n. 26, 1° luglio 1961, ora in Id., *I dialoghi*, a cura di Giovanni Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 146-148.
- Pasolini Pier Paolo, *Amado mio preceduto da Atti impuri*, con uno scritto di A. Bertolucci, a cura di C. D’Angeli, Milano, Garzanti, 1982.
- Pasolini Pier Paolo, *Correvo nel crepuscolo fangoso (1951)*, in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. 1, p. 754.
- Pasolini Pier Paolo, *I giovani infelici*, in *Scritti sulla politica e la società*, Milano, Mondadori, 1999a, pp. 541-547.
- Pasolini Pier Paolo, *Le lettere*, Nuova edizione a cura di A. Giordano e N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021.
- Pasolini Pier Paolo, *Lettere 1940- 1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986.
- Pasolini Pier Paolo, *Pasolini recensisce Pasolini (1971)*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Milano, Mondadori, 1999b, vol. II, p. 2579.
- Pasolini Pier Paolo, *Petrolio*, a cura di M. Carreri e W. Siti, Milano, Garzanti, 2022.
- Pasolini Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1998, vol. I.
- Rinaldi Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982, p. 154.
- Santato Guido, *Nel magma di Petrolio*, in Id., *Pier Paolo Pasolini. L’opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci, 2012, p. 536.
- Siti Walter, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1998, vol. I, p. CXVIII.
- Siti Walter, *Quindici riprese. Cinquant’anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022.
- Tricomi Antonio, *Sull’opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005.
- Vedere, Pasolini*, a cura di Andrea Cortellessa, Silvia De Laude, Vicenza, Ronzani, 2022.
- Verbaro Caterina, *Pasolini nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2017.
- Voza Pasquale, *La meta-scrittura dell’ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere*, Napoli, Liguori, 2011.
- Voza Pasquale, *Pasolini e la dittatura del presente*, Lecce, Manni, 2016.
- Zanzotto Andrea, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999.
- Zanzotto Andrea, *Pedagogia (1977)*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994.

Bionota: Fabio Moliterni è professore Associato di Letteratura italiana contemporanea presso l’Università del Salento. Si occupa di poesia italiana del Novecento e di storia degli intellettuali. Tra le sue pubblicazioni: *Primo Levi* (Liguori 2000, con A. Lattanzio e R. Ciccarelli); *Roberto Roversi. Un’idea di letteratura* (Edizioni dal Sud 2003); *La nera scrittura. Saggi su Leonardo Sciascia* (Edizioni B.A Graphis 2007); *Il vero che è passato. Scrittori e storia nel Novecento italiano* (Milella 2011); *Esuli, funzionari e patrioti. Studi sul Novecento degli intellettuali* (Pensa MultiMedia 2014); *Sciascia moderno* (Pendragon 2017); *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei* (Quodlibet 2021).

V. CANZONIERE

La musica, “folle amore che soffia il vento”.
Pier Paolo Pasolini e la musica: da Bach alle canzoni
Maria Antonietta Epifani

Abstract

Pasolini's work, for fifty years, has stimulated debates and offered ideas for different and new research perspectives. Musicology is also attracted by his “musical thought” which was defined even before arriving at the cinema. The intervention aims to demonstrate Pasolini's interest in musical language and in the effectiveness and communicative immediacy of this art which will guide and be an integral part of all literary and cinematographic production. Starting from reflections on the expressive capabilities of music to reach the listening of “sound novels”, popular songs, popular music, and classical music, especially the work of Bach.

Keywords: Pasolini, music, literature, word, song.

«Lei deve spacciarsi a insegnarmi a suonare. Bisogna che mi esprima in musica. Sento che la musica è il mio più vero modo di sentire» (Turtulici 2015, p.10), dirà Pasolini a Pina Kalč, violinista slovena che scappa da Maribor quando la città viene occupata dai nazisti.

1. *“Ero completamente preso dai sensi...”. L'amore per Johann Sebastian Bach*

L'opera di Pasolini, da cinquant'anni, ha stimolato dibattiti e offerto spunti per diverse e nuove prospettive di ricerca. Anche la musicologia è stata attratta dal suo “pensiero musicale” che si definisce già prima dell'approdo al cinema. Pasolini, infatti, concepisce e recensisce spettacoli musicali, prende parte alle discussioni contribuendo con pensieri personali, scrive versi per canzoni: vuole, insomma, entrare nell'animo dell'*ars musicae* e capirne il linguaggio (come accade, per esempio, per *Studi sullo stile di Bach*).

Non possedeva una robusta competenza musicale, il suo repertorio musicale era contenuto (scorrendo la lista dei suoi dischi pubblicata da Roberto Calabretto, su 57 dischi di musica classica, ben 17 erano di Bach e 6 di Mozart), ma riusciva ad usare abilmente i materiali sonori che conosceva nell'unione con le immagini.

Ebbene, ti confiderò, prima di lasciarti,
che io vorrei essere scrittore di musica,
vivere con degli strumenti
dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare,
nel paesaggio più bello del mondo, dove l'Ariosto
sarebbe impazzito di gioia nel vedersi ricreato con tanta
innocenza di querce, colli, acque e botri,
e lì comporre musica
l'unica azione espressiva
forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà,¹

così scriveva nel *Poeta delle ceneri*.

Nei suoi film l'elemento musicale, oltre a evidenziare la centralità del linguaggio sonoro, sottolinea quanto la musica sia vitale nel suo *cinema in forma di poesia*. Le sue sceneggiature risultano molto interessanti perché, nelle didascalie, riportano diverse indicazioni musicali a dimostrazione che già in fase di scrittura, il film possiede un'idea musicale di fondo. Servendosi spesso volte di musica di repertorio, si rivolge a tradizioni diverse: dalla musica colta alla musica popolare e alla canzonetta.

L'interesse per Bach, confermato in *Atti impuri*, iniziato a scrivere nel 1947, sarà sempre presente come colonna sonora nella sua vita ed è il frutto di un suo gusto estetico che affonda le radici negli anni della sua formazione giovanile, quando conosce e frequenta Pina Kalč che gli fa ascoltare il III movimento, detto *Siciliana*, dalla *I Sonata BWV 1001*, la *Ciaccona* dalla *II Partita BWV 1005* e il *Preludio* dalla *III Partita BWV 1006*, opere che incideranno profondamente nel giovane Pasolini.

Di *Siciliana*, scriverà:

Rivedo ogni rigo, ogni nota di quella musica; risento la leggera emicrania che mi prendeva subito dopo le prime note, per lo sforzo che mi costava quell'ostinata attenzione del cuore e della mente [...] Era soprattutto il Siciliano che mi interessava, perché gli avevo dato un contenuto, e ogni volta che lo riudio mi metteva, con la sua tenerezza e il suo strazio, davanti a quel contenuto: una lotta cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo, tra alcune note basse, velate, calde e alcune note stridule, terse, astratte... Come parteggiavo per la Carne! Come mi sentivo rubare il cuore da quelle sei note, che, per un'ingenua sovrapposizione di immagini, immaginavo cantate da un giovanetto. E come, invece, sentivo di rifiutarmi alle note celesti! È evidente

¹ G. Chiarocci e W. Siti (a cura di), *Bestemmia. Tutte le poesie*. Vol. 3-4, Garzanti, Milano 1996, vol. IV, pp. 921-922.

che soffrivo, anche lì, d'amore; ma il mio amore trasportato in quell'ordine intellettuale, e camuffato da Amore sacro, non era meno crudele.²

In questa pagina la musica occupa una posizione di primo piano; Pasolini non era un esperto di teoria musicale e avvolge la musica e la figura di Bach di coloriture romantiche che, come afferma Roberto Calabretto «fanno sorridere la nostra sensibilità ormai abituata a un rigore filologico ed interpretativo che evita questo modo di avvicinarsi alla musica di Bach» (Calabretto 1999, p. 155). Ed è lo stesso Pasolini che dichiarando i propri limiti in campo musicologico, confessa di conoscere grossolanamente la biografia di Bach, manifestando la sua ignoranza anche nei confronti della sua opera musicale.³

Hanz Werner Henze, compositore vicino a Pasolini, dirà:

attorno al 1960 nel suo film *Accattone* - che trattava della vita e della sofferenza del sottoproletariato romano, disoccupato e criminalizzato - ricorse all'aiuto di musiche dalle Passioni bachiane. Muovendo dal suo punto di vista estetico e politico, aveva lo scopo di promuovere ancora una volta il messaggio protocristiano - comunista dell'amore per il prossimo e della solidarietà, di dimostrare quanto la musica di Johann Sebastian Bach fosse adatta a prendere la parola in un contesto reale del genere e quanto irrilevante il pericolo di equivoci su questa musica o di un suo cattivo uso. Questa musica sta, come il suo autore, dalla parte del popolo, degli umiliati e degli offesi, e parla la loro lingua.⁴

La musica di Bach in *Accattone* è completamente diversa da quella che traspare dalla tradizione storico-musicologica, creando un punto di rottura con il *cliché* descrittivo dominante nel cinema di allora secondo il quale, per esempio, per commentare scene di gente comune si utilizzavano musiche popolari. Attraverso la musica bachiana i sottoproletari, emarginati che vivevano nella degradazione morale, sono collocati in un orizzonte sacro.

Nella sequenza, una delle più celebri del film, della feroce lotta nella polvere fra il protagonista e il cognato («Ah, te la piji scherzando eh! Avanzo de galera che nun sei altro! Giusto la faccia tua ce vò a presentatte qua! Vattene! Che la faccia tua nun vojo che la veda, tu' fijo! Nun vojo che se

² W. Siti / S. De Laude (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Romanzi e racconti. 1946-1961*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 152-153.

³ W. Siti / S. De Laude (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, 2 vol., p. 77. «Confesso senz'altro che non solo conosco rozzamente la biografia di Bach, ma ben poco il suo tempo, cioè i rapporti con la storia. E questo sarebbe ancora nulla in confronto alla mia quasi assoluta ignoranza di tutta la sua opera musicale, eccettuate le sei sonate per violino solo, che io conosco limitatamente alle mie capacità di conoscere musica, cioè alle mie capacità di esprimere criticamente quel poco che capisco».

⁴ E. Rostagno (a cura di), *Henze*, Torino, EDT, 1986, p. 391.

vergogni d'avecce avuto un padre così!»), esplode il coro *Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: / Ruhe sanfte, sanfte ruh'!* tratto dalla *Matthäus-Passion BWV 244*. Pasolini dirà:

In *Accattone* ho voluto rappresentare la degradazione e l'umile condizione umana di un personaggio che vive nel fango e nella polvere delle borgate di Roma. Io sentivo, sapevo, che dentro questa degradazione c'era qualcosa di sacro, qualcosa di religioso in senso vago e generale della parola, e allora questo aggettivo, 'sacro', l'ho aggiunto con la musica. Ho detto, cioè, che la degradazione di *Accattone* è, sì, una degradazione, ma una degradazione in qualche modo sacra, e Bach mi è servito a far capire ai vasti pubblici queste mie intenzioni.⁵

Pasolini adoperò ancora la musica di Bach⁶ come colonna sonora ne *Il Vangelo secondo Matteo* e l'uso che ne fa del compositore tedesco è completamente differente da quello di *Accattone*. Rifiuta il descrittivismo non volendo cadere nelle maglie dell'iconografia cinematografica sulla figura del Cristo, che colloca, invece, in un panorama umano e rivoluzionario. Per fare questa operazione si serve di musiche prese dalla tradizione popolare (il *Gloria* dalla *Missa Luba* congolese, lo spiritual *Sometimes I Feel Like a Motherless Child, Dark Was the Night, Cold Was the Ground* di Blind Willie Johnson), da varie musiche di Bach, da Mozart (*Musica funebre massonica in do minore K 477* e *Quartetto per archi n. 19*), Prokofiev (*Aleksandr Nevskij*).

Ritroviamo ancora Bach in *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo* (1963-64), *Appunti per un film sull'India* (1968), *Sequenza del fiore di carta* (1968) e "Salò o le 120 giornate di Sodoma" (1975).

⁵ E. Magrelli (a cura di), *P. P. Pasolini, Primo incontro*, in *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 22.

⁶ Di seguito l'elenco dei brani di Bach adoperati da Pasolini nei film:

1. *Accattone*: *Wir setzen uns mit Tränen nieder* Coro n. 68 dalla *Matthäus Passion BWV 244*; *Adagio* dal *Concerto Brandeburghese n.1 BWV 1046*; *Andante* dal *Concerto Brandeburghese n. 2 BWV 1047*; *Sonatina* dalla *Cantata BWV 106 Actus Tragicus*.
2. *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*: brani dalla *Matthäus Passion BWV 244*;
3. *Il Vangelo secondo Matteo*: *Coro n. 68* dalla *Matthäus Passion BWV 244*; *Adagio* dal *Concerto per violino, oboe, archi e basso continuo BWV 1060*; *Trascrizione per orchestra della Fuga ricercata dall'Offerta musicale di Johann Sebastian Bach* di A. Webern; *Erbarme dich*, *Aria n. 39* dalla *Matthäus Passion BWV 244*; *Dona nobis pacem* dalla *Messa in Si minore BWV 232*; *Adagio* dal *Concerto per violino, oboe e basso continuo BWV 1042*.
4. *Appunti per un film sull'India*: *Sonatina* dalla *Cantata BWV 106 Actus Tragicus*.
5. La sequenza del fiore di carta: dalla *Matthäus Passion BWV 244* Coro n. 68;
6. *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*: *Pastorale* in fa maggiore BWV 590.

Prima ancora di pensare ad *Accattone*, quando pensavo genericamente di fare un film, pensavo che non avrei potuto commentarlo altrimenti che con la musica di Bach; un po' perché è l'autore che amo di più; e un po' perché per me la musica di Bach è la musica a sé, la musica in assoluto... Quando pensavo ad un commento musicale, pensavo sempre a Bach, irrazionalmente, e così ho mantenuto, un po' irrazionalmente, questa predilezione iniziale.⁷

Laura Betti affermò che Pasolini era intimidito e dominato profondamente dalla musica che chiamava *Sua Maestà*, e noi possiamo quasi certamente affermare che, sin dai primi suoi scritti, ciò che viene fuori è l'attenzione di Pasolini alla musicalità intrinseca alla parola, al suono della lingua.

2. Le parole che “suonano” nei romanzi

In *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), che potremmo definire “romanzi sonori”, Pasolini ascolta la voce dei borgatari nelle canzoni da loro cantate, i suoni e i rumori della città, i ritmi e le inflessioni della parola, trasponendoli in una lingua che «suona la melodia, il ritmo, il timbro e la cadenza di una sorta di rap del sottoproletariato romano degli anni Cinquanta» (Favaro 2003:301). Azzardiamo: «qui le canzoni fanno da colonna sonora alle vite dei protagonisti e la musica è lo specchio dei mutamenti di una classe sociale che ascolta e canta le canzonette diffuse dalla radio e dalla televisione» (Epifani 2023).⁸ «Senti, a Carletto», attaccò allora Tommaso, sbrigativo e confidenziale,

io sto cercando d'acchiappà 'na donna ... su a la Garbatella... È 'na bella pisella, proprio ar bacio» [...] «Domani je vojo fà 'na serenata: je se presentamo sotto casa, e je mannamo proprio 'na bella serenata, de quelle che so' er forte tuo!». «Io ce sto», fece Carletto, «ma bisogna vede...!». «Come sarebbe a ddi, bisogna vede?», domandò Tommaso. «Aóh, io sto 'n bianco sa', accanaffiato de brutto! 'A ghitara sta ar Monte, l'ho portata a studià, e chi la ribecca più!». «Je domandamo 'a ghitara ar Bambino!»⁹

esclamò ottimista Tommaso.

Le canzoni sono ricordate con pochi versi, quasi che il lettore le conoscesse già senza la necessità di identificarle per cantarle con loro: per

⁷ R. Calabretto, *Presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini*, in F. Borin (a cura di), *La scrittura per il cinema*, Atti dei convegni 2017 e 2018, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2019, pp. 19-20.

⁸ M. A. Epifani, *La musica dei “giovani corpi” esclusi dalla storia: Ragazzi di vita e Una vita violenta*, in Treccani.it, 13 aprile 2023.

⁹ P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano, 2021, pp. 151-152.

esempio, *Borgo antico/ dai tetti grigi sotto il cielo opaco/ io t'invoco* che «cantavano i quattro di vicolo del Bologna, sbragati sulla barca, a voce più alta che potevano» o *Quanto sei bella Roma* gorgheggiata da «Ricetto a squarciagola, completamente riconciliato con la vita» (Ragazzi di vita 2021, pp. 35-87). E ancora, all'annuncio dei funerali di Amerigo, Lenzetta «per far vedere che lui non si meravigliava di niente e che la sua massima era: fatte sempre li c... tua, si mise a cantare: *Zoccoletti, zoccoletti...*» (ivi: 112), canzone ripetuta spesso durante le scorriere dei giovani, mentre «come ogni volta che si stava a rivestire dopo il bagno, il Bégalo fu preso da un'ondata di sentimentalismo: «*Mai e poi mai – t'ho amato così tanto in vita mia...*» cantava, con le mutandine zuppe al collo, infilandosi i pedalini»(ivi: 202).

Nei degradati quartieri romani, i ragazzi «si chiamano con suoni caldi e nudi» (Siti 2003, vol. I, p. 580), e tra una scorribanda e l'altra, ritagliano sempre un momento per cantare *pieni di gratitudine verso la vita*, svelando tramite la musica la loro umanità. La folta presenza nei romanzi di canzoni in dialetto napoletano delle feste di Piedigrotta e del Festival della canzone, quelle popolari abruzzese e romana e del Festival di Sanremo aiutano a delineare il quadro generale in cui questa comunità vive, si muove e va avanti.

E facce na cantata, Borgo Antì», gridò [...] E che devo da cantà?» disse Borgo Antico con voce rotta. «Canta *Luna rossa*, daje», disse il Ricetto. Borgo Antico si mise a sedere stringendo contro il torace i ginocchi, e a cantare in napoletano, tirando fuori una voce dieci volte più grossa di lui, tutto pieno di passione che pareva uno di trent'anni.¹⁰

In *Una vita violenta*, a Trastevere tutto contribuisce a rendere “udibile” lo spazio musicale, anche la pioggia suona «allegrementemente sui sanpietrini la comparcita» (Una vita violenta 2021, p. 64), mentre all'interno di un forno *si sentiva cantare Grrranadaaaa*, e nei quartieri borghesi, invece, i *giovannotti imblusinati* camminavano al suono del *jazze della Casina delle Rose*. Scorrendo le pagine emerge con vigoria la performance vocale di Carletto che cantava «tutto in estasi, che un po' lo vedevi che si staccava da terra, come un elicottero, e si metteva a volare» (ivi:185), *Cancellato tra le rose* di Nilla Pizzi, *Onda marina*, *Usignolo* e *Madonna Amore* di Claudio Villa.

Le canzoni, la cui presenza nei romanzi è costante, tratteggiano i momenti nei quali questi ragazzi “inzuppati” di solitudine e abbandonati dal resto del mondo, partecipano al corso della storia e si avviano a far parte della società consumistica (Cfr. Calabrese 2019).

¹⁰ P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2021, pp. 166-167.

La vita, in questo spicchio di mondo, è disumana e brutale, e i ragazzi, cantando o andando a ballare, scoprono sempre una occasione per divertirsi. Pasolini li guarda e li accompagna, ne narra la vita, vuole sollevarli dal imbarbarimento in cui vivono.

Questi romanzi, terreno d'indagine e di ulteriore approfondimento, sono una scatola sonora piena di risorse e fonte di varietà; ci aprono scenari su una categoria sociale di un passato non molto lontano e su cui vale la pena di continuare a indagare e riflettere.

3. La scrittura per Morricone

Enzo Ocone, direttore di montaggio, alla fine del 1965, alla RCA, fece incontrare Pasolini e Morricone, in occasione del film *Uccellacci e uccellini* (1966). Durante la lavorazione del film, il compositore pensando a un brano che raccontasse dei suonatori ambulanti -chiamati a Roma "posteggiatori" -, chiese a Pasolini di scrivere un breve testo. Nacque così *Caput Coctu Show*, in dialetto romanesco, che raccontava di *Capo Cotto* o *Testa Calda*. Morricone, non comprendendo il testo, chiese chiarimenti a Pasolini; qualche giorno dopo, fu recapitata a casa Morricone una lettera che comprendeva la parafrasi della poesia. Nella composizione per baritono (*Testa Calda*) e ensemble di otto strumenti, individuammo la tecnica dello *sprechgesang* schoenbergiano- canto parlato- messo in bocca al parcheggiatore abusivo. Il balbettamento si trasforma in musica. «Pensai a un sistema con cui la parte vocale usasse piccoli gruppi ritmici che coincidessero con alcune sillabe, grazie a cui ebbi l'effetto del blaterare del parcheggiatore. Presi alcune sillabe che, isolate, coincidevano con le note musicali» (Città di Pasolini 2020). Morricone utilizzò tutti i suoni della scala per i "diversi sproloqui"; infatti, la prima sillaba di "dottò" coincideva con la nota Do che fu utilizzata anche in "salti di ottava", mentre la nota Sol compare in *Gkisolfo*. La composizione è l'unione fra un linguaggio più "colto" ed elementi eterogenei e popolari, e «i significati aulici occulti presenti in Pasolini sono compensati dai timbri umili che formano un ponte con le radici più terrene» (Città di Pasolini 2020).

In occasione delle celebrazioni di Roma Capitale del 1970, Morricone doveva scrivere un brano da inserire nel disco: chiese a Pasolini un testo, *Meditazione orale*. Fu realizzato in un disco RCA, con la recitazione di Pasolini che scomparve quasi subito. Nel testo è narrata una Roma del degrado morale e urbanistico che man mano sta perdendo la sua bellezza: nulla di commemorativo.

Ancora, nel 1975 Morricone chiese al regista di elaborare un lavoro su un tema infantile; venne alla luce *Postilla in versi* in tre parti. Il compositore impiegò tredici anni, terminando l'opera dal titolo *Tre scioperi* (per una classe di 36 ragazzi e un professore) soltanto nel 1988. Un professore, personificato da una grancassa, prova a disciplinare una classe ribelle formata da trentasei bambini che si esprimono con urla e dissonanze, sostenute da insistenti reiterazioni ritmiche, intervallate da ieratiche sonorità e da briosi frammenti melodici che richiamano alla mente il celebre *Madama Dorè*.

Nel 1995, Marco Tullio Giordana chiese a Morricone di scrivere le musiche per *Pasolini. Un delitto italiano*. La colonna sonora, affidata in prevalenza a un'orchestra di archi, dai suoni dolenti, mostra tratti segnatamente mesti e struggenti. Nel brano, intitolato *La Mia Sola Puerile Voce*, si ascolta una vecchia registrazione di Pasolini che recita alcune terzine tratte dalla poesia *La Guinea*:

[...] L'intelligenza non avrà mai peso, mai
nel giudizio di questa pubblica opinione.
Neppure sul sangue dei lager, tu otterrai

da uno dei milioni d'anime della nostra nazione,
un giudizio netto, interamente indignato:
irreale è ogni idea, irreale ogni passione,

di questo popolo ormai dissociato
da secoli, la cui soave saggezza
gli serve a vivere, non l'ha mai liberato.

Mostrare la mia faccia, la mia magrezza -
alzare la mia sola puerile voce -
non ha più senso: la viltà avvezza

a vedere morire nel modo più atroce
gli altri, nella più strana indifferenza.
Io muoio, ed anche questo mi nuoce¹¹.

¹¹ Cfr. <https://www.cittapasolini.com/post/pier-paolo-pasolini-nelle-parole-di-ennio-morricone-iii>

4. “Tutto il mio folle amore”

Tra Pasolini e Modugno nasce un sodalizio artistico; il cantante sarà interprete dei titoli di testa e di coda (parole di Pasolini e musica di Morricone) di *Uccellacci e uccellini* (1966) e attore di un episodio del film *Capriccio all'italiana* (1968) del quale Pasolini firma *Che cosa sono le nuvole?* (cortometraggio, scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini), raccontando in chiave surreale il dramma shakespeariano *Otello*. Gli interpreti sono alcune marionette parlanti, metà uomini e metà pupazzi (con Ninetto Davoli nella parte di Otello, Totò in quella di Iago, Laura Betti in quello di Desdemona, Franco Franchi in quella di Cassio e Ciccio Ingrassia in quella di Roderigo). Nell'incipit del cortometraggio il manifesto è *Las Meninas* di Velázquez: Jago progetta alle spalle di Otello il tradimento falso di Desdemona con Cassio, magnificandosi con il pubblico della propria malvagità. Il pubblico, a difesa di Desdemona, assalta la scena e, disapprovando la condotta di Otello e di Jago, li fa a pezzi.

Pasolini crea un collage con alcuni versi di Shakespeare, e Modugno, sulle suggestioni poetiche del testo, realizza il brano *Che cosa sono le nuvole?*, che porta il titolo del film. Il tema (in tonalità minore) è affidato in apertura al suono struggente del mandolino, sostenuto dall'arpeggiato della chitarra, e ripetuto per tre volte con un andamento discendente. Modugno attacca con *Ch'io possa esser dannato se non ti amo!* accentuando il “non” e il “ti amo”. Un arrangiamento semplice, in cui da tappeto ritroviamo un basso e le sonorità tipiche delle tastiere degli anni sessanta, per dare centralità alle parole, evidenziate dalla magistrale interpretazione vocale del cantante che sceglie di potenziare e rimarcare la singolarità di ogni frase. E così, in presenza di versi fortemente toccanti e dolorosi, quali *Ah malerba soavemente delicata; Tutto il mio folle amore; Ah Il derubato che sorride, ruba qualcosa al ladro!*, Modugno utilizza un accordo di settima a sottolineare la drammaticità del momento.

Il *monnezzaro* (Domenico Modugno) compare, cantando all'inizio del film, mentre porta via i rifiuti dallo sgabuzzino del teatro; sempre cantando *il mio folle amore lo soffia il cielo, così*, getta Iago e Otello in una discarica. Il canto sfuma gradatamente per cessare e dare spazio alla malinconica dolcezza dell'*Adagio* tratto dal *Quintetto K516* di Wolfgang Amadeus Mozart che prepara il dialogo fra i due, ammaliati dalla visione delle nuvole: «Iih! E che so' quelle?» dice Otello. E Jago: «Quelle sono... sono le nuvole...». «E che so' ste nuvole?» risponde Otello. «Mah!». «Quanto so' belle, quanto so' belle... quanto so' belle...» continua Otello. E dalla bocca di Jago, prossimo alla morte, vengono fuori le parole che manifestano la sua umanizzazione: «Ah, straziante meravigliosa bellezza del creato!».

Alla fine dell'episodio Jago e Otello, «possono finalmente uscire da un sogno per entrare nella vita, o meglio una seconda vita più autentica, e scoprire le nuvole» (Calabresi 2017/18, p. 251): possono nascere uomini.

La canzone, in apertura e chiusura dell'episodio, mette in evidenza la circolarità della storia e incornicia l'intero cortometraggio, e la musica fa la sua parte accompagnando e connotando i diversi momenti narrativi e dando unità alle varie scene. Sono presenti musiche che fanno parte di un repertorio classico (che accompagnano vari momenti sia nella versione originale sia negli adattamenti per due mandolini) e popolare non identificato (poiché non sono stati indicati compositori, o collaborazioni musicali, fatta eccezione per Domenico Modugno).

Che cosa sono le nuvole?: versi e musica, coagulo di delicatezza, afflizione e nostalgica malinconia, a nome di due grandi del cinema e della canzone.

5. «Mi scrivi una canzone»?

Pasolini¹² osserva il mondo delle canzoni che ritiene un prodotto traviato e volgare della borghesia: le chiama canzonette. Nel 1956 partecipa a una tavola rotonda organizzata dalla rivista *Avanguardia* per tentare di rinnovare la canzone popolare italiana e con Mario Socrate e Nino Oliveri aveva trattato ciò che era avvertito come un problema politico. «Sotto il titolo *Le parole dei poeti* si era a lungo dibattuto circa l'opportunità di sostituire i parolieri [...] con i poeti italiani, ai quali si chiedeva “di prestare la loro voce,

¹² Per completezza va segnalato che Pasolini compose altri testi per musica: oltre alle villotte, vanno ricordati i titoli di testa di *Uccellacci e uccellini* musicati da Ennio Morricone e interpretati da Domenico Modugno. Nei primi anni '60 Pasolini incontra Sergio Endrigo e due anni più tardi, nel primo album dal titolo *Sergio Endrigo*, il cantante inserì l'incisione di una traduzione in italiano de *Il soldât di Napoleon* dalla raccolta intitolata *La meglio gioventù* (1954) di Pasolini. Umberto Simonetta, autore del programma *Canzoniere minimo*, nel 1966 invita Sergio Endrigo a cantarla in televisione, ma la RAI pone il veto e propone agli autori di eliminare alcuni versi “poco felici” che descrivono un soldato mentre squarcia il ventre del cavallo per ripararsi dal freddo e dalla neve. Pasolini ed Endrigo rifiutano.

In *Roma: canzoniere 1950*, pubblicato nei Meridiani, troviamo *Beguine*, *Ay desesperadamente* e *Tango de li sette veli*, mai musicati, dedicati alle borgate, tanto care a Pasolini, che ricordano scenari di *Ragazzi di vita*; nel 2009 queste composizioni saranno musicate e faranno parte del disco *Le canzoni di Pier Paolo Pasolini*. Ancora, *Chi è un teddy-boy*, rimasto inedito e scritto per Laura Betty, è raccolto nelle carte di Pasolini.

Nel 1974 Pasolini collaborò con Dacia Maraini alla composizione di due testi di canzoni (con le musiche di Manos Hadjidakis) per il film *Sweet movie* del regista serbo Dusan Makavejev. Le due canzoni pasoliniane per il film sono *I ragazzi giù nel campo* - adattamento in italiano della canzone greca Τα παιδιά κάτω στον κάμπο - e *C'è forse vita sulla terra*, canto contro la guerra. Entrambe le canzoni verranno incise nel dicembre del 1974 da Daniela Davoli.

le loro parole, la loro arte, alla gente semplice, alla gioventù che canta”» (Mura 2017, pp.167-168). La canzone doveva lanciare un messaggio a quanti la ascoltavano e doveva essere capace di palesare i sentimenti reali del popolo.

Pasolini affermerà che non gli è mai *capitato di scrivere versi per canzoni* e che ne sarebbe stato interessato, così come lo avrebbe divertito *applicare dei versi a una bella musica, tango o samba* (ivi 2017, p.170). Nel 1964 su un articolo di *Vie Nuove*, specificando meglio il suo pensiero, dichiarerà che il mondo delle canzonette è un *mondo sciocco e degenerato, non popolare ma piccolo-borghese*. E così quando Laura Betti gli chiederà «Mi scrivi una canzone? Anche con dentro tutte quelle borgate e quei noiosissimi ragazzi di vita coi brufoli?» (Betti 1979, p. 51), Pasolini lo farà.

Il 16 gennaio 1960 va in scena al teatro Girolamo di Milano, *Giro a vuoto* (regia di Filippo Crivelli), un recital nel quale Laura Betti canta le canzoni scritte per lei da Moravia, Fortini e Pasolini; quest’ultimo curerà i testi di *Macrì Teresa detta pazzia* e *Valzer della toppa* musicate da Piero Umiliani e *Cristo al Mandrione* su musiche di Piero Piccioni. *Ballata del suicidio*, musicata da Giovanni Fusco, e *Marylin*¹³, sulla base musicale composta da Marcello Panni, fanno parte, invece, della seconda e terza edizione dello spettacolo, e furono tutte incise nel 1961 da Laura Betti. In seguito, Gabriella Ferri, interprete del dialetto romano violento, passionale e melodrammatico, ascoltando *Il valzer della toppa*, se ne innamora immediatamente e nel 1973 lo incide. Laura Betti le gridò in una telefonata improvvisa: “Se me la rovini, te vengo a cercà”.

Le versioni delle due interpreti sono diverse nella loro grandezza perché differente è il sentimento che cavano dal testo. La prostituta di Laura Betti è completamente presa dalla gioia che le procura la *toppa*, dimenticando la sua miserevole vita, mentre quella di Gabriella Ferri è dolcemente triste perché è consapevole che la gioia procurata dalla sbornia è passeggera, e quando arriverà al termine, la vita ritornerà quella di sempre.

Sono queste le canzoni nelle quali riconosciamo la Roma delle borgate, le stesse dei film *Accattone* e *Mamma Roma* e dei romanzi romani. La protagonista è una prostituta («Me do alla vita / Da più de n’anno/ So’ disgraziata / Ma c’ho un ragazzo [...] / Je passo er grano») che sceglierà l’arresto piuttosto che fare il nome del suo “pappone” alle forze dell’ordine,

¹³ Così afferma Panni, *Marylin* non era facile da musicare, perché aveva al suo interno una propria musicalità. Si pensò di creare una semplice lettura, *un’aura sonora* che accentuasse *la cupezza delle parole*. Pier Paolo Pasolini, apportando qualche variazione, inserisce il testo di *Marilyn* nel film *La rabbia* (1963) recitato da Giorgio Bassani e con il sottofondo musicale dell’*Adagio* di Albinoni, mentre scorrono le immagini dedicate a Marilyn Monroe, icona del mondo globalizzato che tutti conosciamo che si alternano ad altre di lei bambina: una voce fuoricampo recita il testo poetico scritto per l’occasione da Pasolini.

o che troviamo in una grotta del Mandrione, allora ai margini Roma, dove negli anni Cinquanta “lavoravano” le prostitute meno piacenti («Ecchime dentro qua / tutta ignuda e fracica / fino all'ossa de guazza / 'ntorno a me che c'è? / Quattro muri zozzi, un tavolo, un bidè») o ancora ubriaca nel *Valzer della toppa* («Me so' fatta un quartino / M'ha dato a la testa / Ammazza che toppa / [...] E chi l'ha mai viste co' st'occhi?»), perché solo così pensa di essere felice.

Dalle parole traspira tutto l'amore di Pasolini per quelle voci di indigenza e povertà che sbriciolano la loro vita nelle borgate e che la voce plastica e pungente della *giaguara*, e più tardi della Ferri, sapranno con giudizio riprodurre. La musica, tuttavia, non sempre riesce a stare al passo con la bellezza del testo, anzi non rende giustizia alle parole. A tal proposito Umberto Fiori dirà:

Il testo di “Macrì Teresa”, ad esempio, risulta completamente neutralizzato e diciamo pure stravolto dalla musica di Piero Umiliani, un generico jazz da big band che avvolge di incongrue atmosfere da film poliziesco americano il personaggio della giovane prostituta, così potentemente radicato nella realtà suburbana di Roma.¹⁴

6. *Macrì Teresa: tre donne, tre voci*

Macrì Teresa è la prostituta protagonista de *La Mortaccia*, un'opera in prosa (iniziata nel 1959 che vide la pubblicazione sei anni più tardi all'interno di *Alì dagli occhi azzurri*), ispirata alla *Divina Commedia* di cui rimangono solo frammenti: al posto di Virgilio troviamo Teresa e l'Inferno coincide con il Mandrione, quartiere dove la donna abita. «Macrì Teresa detta Pazzia, fu Nazareno e Anna Mei, / abito a via del Mandrione a la baracca ventitré» (Siti 2003, p. 1313).

Prendiamo in esame la canzone *Cristo al Mandrione*, la cui musica è quella che, rispetto alle altre, riesce meglio ad esprimere il mondo che Pasolini ha voluto raccontare. Negli anni Cinquanta, il Mandrione era una delle borgate più povere di Roma. Il suo nome deriva dalla strada che la attraversa (Via del Mandrione), dove un tempo passavano le mandrie che venivano condotte ai pascoli. Subito dopo la seconda guerra mondiale, i sopravvissuti ai bombardamenti, trovarono riparo in questo quartiere, vivendo all'interno di baracche.

¹⁴ U. Fiori, *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini sconosciuto* a cura di Fabio Francione, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2012, p. 236.

Laura Betti ha espresso magistralmente il suono del dolore, della morte, ambiti che vanno aldilà della parola. La chitarra da sola, prepara la melodia molto triste, sostenuta dagli archi: sembra quasi una preghiera sofferta e silenziosamente urlata:

Ecchime dentro qua
tutta ignuda e fracica
fino all'ossa de guazza
'ntorno a me che c'è
quattro muri zozzi, un tavolo, un bidè.

Attraverso un movimento melodico tendenzialmente posizionato nei registri medio-gravi, si ode lo sfarinarsi della vita non nelle parole, ma proprio nel registro vocale, nel suono. La risonanza vocale spezza i filtri della comunicazione ordinaria e si adagia sul terreno della compassione. Voce che grida, voce che sussurra, voce che canta: la voce non eccede rispetto ai fini significanti di Pasolini. I fonemi risuonano musicalmente divenendo un potente motore di emozioni:

Filame se ce sei Gesù Cristo,
guardeme tutta sporca de fanga,
abbi pietà de me!
Io che nun so' niente, e te er Re dei Re!
Lavorà senza mai rifiatà
moro ma l'anima nun sa». ¹⁵

La voce riesce ad abitare un luogo, si trattiene, per poi muoversi fra le posizioni fissate dalla melodia. È un microcosmo che brulica di suoni silenziosi, fatti ammutolire dall'irrompere del sentimento dominante di dolore e di morte. Lo schiarirsi verso i registri acuti e l'incupirsi verso quelli gravi, vorrebbero essere quasi certamente una traduzione delle parole ed emozioni del testo pasoliniano. Laura Betti si muove vocalmente alla ricerca di un'immagine corrispondente al variare della luminosità/oscurità interna al flusso emotivo dello scrittore, del suo essere ondivago fra buio e luce. Il finale, *Filame se ce sei/ Gesù Cristo!*, è una ripetizione molto sommessa,

¹⁵Mamma Roma racconta la storia di una prostituta di mezza età, Mamma Roma (Anna Magnani), che decide di rifarsi una vita insieme al figlio Ettore, dopo il matrimonio di Carmine, suo protettore. Quando si farà domande sulla vita, riflettendo anche sulle sue responsabilità, nella scena del viale delle Anime Perse pronuncerà il verso «Io che nun so' niente, e te er Re dei Re». Mamma Roma è sconfitta perché si rende conto dell'impossibilità di integrazione e riscatto sociale: non potranno mai diventare "Signori".

quasi rassegnata in cui l'autenticità del parlato cerca di inserirsi nella struttura del cantato, spegnendosi.

L'interpretazione di Laura Betti, ancora oggi ci emoziona e commuove per la modalità toccante dell'intonazione e per il mutare del regime del vocalico, addensato in gemiti e respiri, urla e pianto che si fanno quasi un gesto evocativo di altri mondi. C'è uno spazio invisibile che circonda la voce e una tacita spazialità nella voce stessa connessa al suo sussultare e portarsi verso l'alto, a scendere e muoversi sul tracciato musicale.

«La *giaguara*, musa pasoliniana, ha proiettato, nelle parole, la propria *vis espressiva*; ha tratteggiato il dolore dell'*ecchime* iniziale, portato in scena dal canto, *movendo gli affetti*; ha trascinato lo stesso dolore nel *Filame se ce sei* conclusivo» (Epifani 2022). Il colore del suo timbro vocale va oltre il semplice cantare e interpretare, caricandosi di segni che appartengono alla afflizione dell'universo degli emarginati per decifrarne le coordinate. Il corpo-voce che interpreta dà sostanza al testo. «Le donne incarnate dalla cantante-performer vivono traumi e rivincite, aggressioni e rifiuti, sono immerse nelle contraddizioni della società del boom, che comincia a mostrare le prime crepe» (Rimini 2022, p. 12).

Passando alla versione cantata da Gabriella Ferri, piuttosto fedele all'originale anche se certamente rallentata, salta fuori lo stile tipico della cantante che amava "sporcare" il canto. Il timbro vocale ruvido altalena tra un'allegria fortemente passionale e sussulti rabbiosi: è la voce del popolo, la voce di Roma.

Tre accordi ascendenti preparano l'entrata del canto - sensibilmente dolente, quasi ferito - e il ritmo, dagli accenti brasiliani, sdrammatizza la tragicità della preghiera. Gabriella Ferri indugia sensibilmente su l'*Ecchime*, quasi a voler presentare, nella sua nudità ed essenzialità, la donna che parlerà di sé stessa. Dall'iniziale lento ciondolare, una velatura disperata ammantata il "simil parlato", per arrivare a un grido lacrimante. E la naturalezza del parlato, ripulito dai suoi residui vocalici, si impianta nella struttura di un canto che ci emoziona e si rimpiccolisce nel sussurro. Un gioco di contrasti, tipico del suo stile; la voce dapprima sommessa, lentamente si eleva e di colpo si impenna, accentuando e "tenendo" la parola finale *re*, del verso *e te er Re dei re*. La voce si apre su *Lavorà senza mai rifiatà*, proiettando l'espressività e il colore del suono verso la fine del brano. Gli ultimi residui di una emozionante intonazione, costruita di gemiti, respiri e umori, diventano parlanti, muovendosi in bilico fra narrazione e musica: *Filame se ce sei / Gesù Cristo!*

Anche se in molti trovavano irritante l'uso della rocaggine, cifra stilistica del suo modo di cantare, Gabriella Ferri era una grande interprete:

potremmo azzardare, parlando di sapienza vocale: capacità di generare atmosfere di ansia e sospensione, suoni e urla di anima, gioco di contrasti densi di passione. Un eros vocale. Una voce così prossima al corpo da poterne sentire la gioia oscurata e il tormento manifesto. Una voce che nasce dal corpo ma da esso si scolla per divenire suono.

In ultimo, la versione di Grazia De Marchi che interpreta il brano tratto dal cd *Tutto il mio folle amore. Grazia De Marchi canta Pasolini*, pubblicato nel 1989, successivamente ristampato in cd nel 1992 e una seconda volta nel 2006, nell'edizione oggi reperibile su etichetta Azzurra Music. Il pianoforte prepara l'entrata della voce sostenendola per l'intero brano e senza invaderla come intensità, voce che la cantante muove "a fisarmonica"; infatti, nel verso *Quattro muri zozzi, un tavolo, un bidè* è evidente una crescita di intensità e sulla parola *bidè* la voce sfuma fino a farsi silenzio. La linea melodica, a tratti volutamente monocorde, viene frammentata da pause e brevi spezzettamenti vocalici, su *Filame se ce sei Gesù Cristo!* una valida risorsa espressiva, che, unitamente alla vocalità straziante, quasi rassegnata, ci emoziona, come gli interessanti attimi evocatori robusti (*intorno a me; abbi pietà de me; filame se ce sei*). La sua voce profonda e appuntita, ruvida e morbida, impersona magistralmente la donna del canto, dignitosa anche nel dolore. Un affresco che è grido disperato, struggente e malinconico. Una voce caratterizzata da una duttilità utile a modularsi sulle varie espressioni sonore che alterna momenti di grande intimismo lirico a passaggi fragorosi e stordenti.

Tre donne, tre cantanti, tre artiste diverse, interpreti eccellenti di questa canzone- capolavoro; ci hanno sedotti chiamandoci a seguirne il loro metamorfico movimento vocale che ora si ingrossa e sciaborda, ora si incrina e sibila, sostenendo e amplificando la parola pasoliniana.

Riferimenti bibliografici

- Betti Laura, *Teta veleta*, Milano, Garzanti 1979.
- Cadoni Alessandro, *Paesaggio a-sonoro nel cinema di Pasolini. La poetica del silenzio*, in «XÁOS. Giornale di confine», Anno II, N.3 Novembre-Febbraio 2003/2004, URL: https://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/14.htm
- Calabrese Claudia, *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini. Correspondances*, Diastema, Treviso, 2019.
- Calabretto Roberto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone, 1999.
- Id., «Vorrei essere scrittore di musica». *Pier Paolo Pasolini tra Johann Sebastian Bach, il canto popolare e la canzone d'autore*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Forum, Udine, 2016.
- Id., *Presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini*, in F.Borin (a cura di), *La scrittura per il cinema. Atti dei convegni 2017 e 2018*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2019, pp. 14-37.
- Id., *Tra la carne e il cielo". Pasolini e la musica di Bach*. La relazione è stata presentata il 24 novembre 2020 nell'ambito della sessione *Bach e il cinema* durante il convegno internazionale *Bach e l'Italia* (22-28 novembre 2020).
- Chiarocossi Graziella / Siti Walter (a cura di), *Bestemmia. Tutte le poesie*. Vol. 3-4, Garzanti, Milano 1996, vol. IV, pp. 921-922.
- Epifani Maria Antonietta / Bianco Vincenzo, *L'incontro di due titani: Morricone e Pasolini*, in Treccani. it, 06 giugno 2022.
- Epifani Maria Antonietta, *La musica dei "giovani corpi" esclusi dalla storia: Ragazzi di vita e Una vita violenta*, in Treccani. it, 13 aprile 2023.
- Id., *InCanti Pasoliniani: «Prima il silenzio, poi il suono o la parola»*, in Treccani. it, 8 febbraio 2022.
- Id., *La giaguara capace di tutto*, in Treccani. it, 16 dicembre 2022.
- Favaro Roberto, *La musica nel romanzo italiano del '900*, LIM, Luca, 2003.
- Ferrero Adelio, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 1986.
- Fiori, Umberto *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini sconosciuto* a cura di Fabio Francione, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2012, pp.234-238.
- Fubini Enrico, *Musica e poesia*, in *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna, cap. II, 1995.
- Gallo Daniele, *Pier Paolo Pasolini. Sulle tracce del sacro*, Viator, Milano, 2014.
- Magaletta Giuseppe, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattro Venti, Roma,1998.
- Magrelli Enrico (a cura di), *P. P. Pasolini, Primo incontro*, in *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Mura Piero, *Appunti per un canzoniere "eretico" del Novecento: Pier Paolo Pasolini*, in *Dalle belle lettere alla letteratura di massa*, a cura di D. Artico e M. Mazzini, Atti del convegno internazionale di italianistica, Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu, Wrocław, 2017, pp. 165-176.

- Murri Serafino, *Pier Paolo Pasolini*, in Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, 1999.
- Naldini Nico (a cura di), *Lettere (1940-1954)*, Einaudi, Torino, 1986.
- Pantalei Giulio Carlo, *Il sogno di una casa. Per un corpus delle vilote di Pier Paolo Pasolini*, in «Scaffale Aperto», Roma, Carocci, anno 9, 2018, pp.141-156.
- Pasolini Pier Paolo, *Bianco e nero*, Anno XXVIII n. 3-4, Roma, marzo/aprile 1967.
- Id., *Dino e Biografia ad Ebe*, in «Il Setaccio», anno III, n° 4, febbraio 1943, URL: <http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio>
- Id., *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2021.
- Id., *Rinnoviamo i canzonieri! Le parole dei poeti. Una proposta di “avanguardia” per la maggiore dignità della canzone italiana. Il parere di Pier Paolo Pasolini, Mario Socrate, Nino Oliviero*, in «Avanguardia», n. 1, aprile 1956.
- Id., *Una vita violenta*, Garzanti, Milano, 2021.
- Rimini Stefania, *Laura Betti. Profilo*. In «Arabeschi», n. 20, luglio-dicembre 2022, pp.7-20.
- Rostagno Enzo (a cura di), *Henze*, EDT, Torino, 1986.
- Santato Guido, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma, 2012.
- Siti Walter (a cura di), *Tutte le poesie*, Meridiani Mondadori, Milano, 2 vol. 2003.
- Siti Walter / De Laude Silvia (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Romanzi e racconti. 1946-1961*, Mondadori, Milano, 1998.
- Id., *Pier Paolo Pasolini, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 1999.
- Id., *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1998.
- Turtulici Massimo, «*Ti confiderò prima di lasciarti, che io vorrei essere scrittore di musica*», in «Rivista Orlando», n.8, 2015, URL: <https://issuu.com/orlandoesp>,

Bionota: Maria Antonietta Epifani si è diplomata giovanissima in pianoforte, è laureata in Musicologia all'Alma Mater Studiorum Università di Bologna e in Filosofia presso l'Università degli Studi di Lecce. Da diversi anni si dedica alla ricerca musicologica, con particolare attenzione alle tradizioni e alla musica popolare, approfondendo comportamenti legati al mondo femminile e alle sue problematiche, al corpo e al cibo, all'astrologia medica e al mondo contadino. Ha pubblicato per Manni, Besa e Schena, Progedit. Affianca la sua attività di ricerca a quella di docente; ha insegnato Storia della musica e Pianoforte presso il Liceo Musicale Giustino Durano di Brindisi dal 2010, contribuendo alla nascita di questa istituzione scolastica musicale. Collabora con Treccani.it e dal 2021 è Direttore artistico del Premio Letterario Nazionale “Città di Ceglie Messapica”.

Pasolini, paroliere per voci di suburra

Vincenzo Bianco

Abstract

When Pier Paolo Pasolini arrived in Rome, he loved to attend the popular world, studying the lively dialect spoken in the capital's hamlets. A sheer power permeated that language and its speakers, in which the writer could recognize the last traces of a primitive culture that neocapitalism was erasing. After publishing *Ragazzi di vita* and during the draft of *Una vita violenta*, Pasolini tried, as a lyricist, to give a voice to some figures from lower social strata with their views of life: in particular whores, pimps and unauthorized car-park attendants. This essay focuses on a choice of texts taken from *Poesie per musica*: three songs for a recital with the singer Laura Betti (*Macrì Teresa detta Pazzia, Valzer della toppa, Cristo al Mandrione*) and another poem commissioned by Ennio Morricone (*Caput Coctu*). The songs' characters follow an idea of freedom, a loyalty of feelings that challenge all forms of homologation.

Keywords: Pasolini, Morricone, Betti, Caput Coctu, Teresa Macrì.

1. Oralità borgatara

La fuga a Roma di Pasolini con la madre, avvenuta «come in un romanzo» (Pasolini 1999 II, p. 2516)¹ nel gennaio 1950, non comportò un esclusivo cambio di residenza, ma segnò, fra le altre cose, il trapianto in una dimensione linguistica tanto antica quanto viva e brulicante, dove il poeta, reduce dal microcosmo georgico di Casarsa, il cui vernacolo gli si era dispiegato mediante i colori e gli aromi di una “terra vergine”, si misurò finalmente con la “madrepatria”. Nell’atto di fondazione dell’«Academiuta di lenga furlana», datato 18 febbraio 1945, il Friuli veniva, in effetti, aggregato «con la sua sterile storia, e il suo innocente, trepido desiderio di poesia, alla Provenza, alla Catalogna, ai Grigioni, alla Rumenia, e a tutte le altre Piccole Patrie di lingua romanza» (Zigaina 1987, p. 18). È evidente che, quando Pasolini ripercorreva nella memoria il suo perenne nomadismo, enumerando gli anni sin dall’infanzia «in una lunga serie di trasferimenti» (Pasolini 1999b, p. 1406),² non poteva scindere da quel variopinto *cursus*

¹ Pasolini Pier Paolo, *Al lettore nuovo*. In: Id. (1999a II). Il saggio fungeva, in principio, da prefazione a Id. (1970).

² Pasolini, Pier Paolo, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy [1969-1975]. Il sostrato mentale*. In: Id. (1999b).

l'asse della ricerca linguistica, vitale per l'invenzione poetica e anima insostituibile del suo assiduo sperimentalismo. Già nei primi mesi di soggiorno, Pasolini dimostra di aver saggiato tutta la possanza della "madrepatria", non solo genericamente storica ma soprattutto linguistica, inquadrandone la magnetica specificità del *genius loci* nel breve, eppur indicativo, contributo *Romanesco 1950*, apparso sul «Il Quotidiano» del 12 maggio 1950 e dedicato a una silloge poetica di Mario Dell'Arco, che due anni dopo avrebbe coadiuvato nell'allestimento della nota antologia della *Poesia dialettale del Novecento*. Prima di entrare nel merito di quelle recentissime creazioni, foggiate in un dialetto romanesco fin troppo sbiadito, perché distante dalla *koinè* belliana, ma senza scendere a compromessi con il manierismo che stava involgarendo l'eredità del sonettista ottocentesco, Pasolini esordiva così:

Da qualche anno il romanesco è entrato nella colonna sonora dei film, quasi identificandosi con un gusto, quello di *Ladri di biciclette*. Non per nulla Roma, con tutta la sua eternità, è la città più moderna del mondo: moderna perché sempre al livello del tempo, assorbitrice di tempo. Restando in sede di dialetto, si guardi, oltre al valore assoluto, quanta poderosa attualità nei sonetti del Belli – o nel poema di Pascarella – o nel fare favolistico di Trilussa (Pasolini 1999 I, p. 341).³

La tenacia di quella «attualità» consisteva per Belli nell'aver raccontato la realtà storica del mondo sottoproletario, dove «nulla vi moriva e nulla vi nasceva (niente destini industriali)» (Pasolini 1999 II, p. 2412),⁴ il che lo rendeva un monumento eretto in una landa desertica «senza nipoti né nipotini», secondo la definizione che Pasolini avrebbe in seguito formulato in un intervento del 1963 sulle colonne de «Il Giorno».⁵ Tuttavia, ciò che più lo aveva colpito in veste di recensore era l'assottigliarsi sensibile del diaframma che separava quella lingua dall'italiano, tanto da apparirgli come un romanesco fiorentineggiante, ancora in grado di mimetizzarsi grazie a una patina arcaica abilmente cesellata. Non erano soltanto i fenomeni linguistici

³ Pasolini Pier Paolo, *Romanesco 1950*. In: Id. (1999a I).

⁴ Pasolini Pier Paolo, *Belli: genio isolato nel deserto senza nipoti né nipotini*. In: Id. (1999a II).

⁵ Sull'irripetibilità del fenomeno belliano, Pasolini si era già pronunciato nel saggio introduttivo alla citata antologia *Poesia dialettale del Novecento*, selezionata a quattro mani con Dell'Arco (Guanda, Parma, 1952). Ampia trattazione che, salvo lievi modifiche, confluì integralmente nel volume di saggi *Passione e ideologia* (Garzanti, Milano, 1960). Analizzando la lingua e lo stile di Pascarella, che di Belli era il successore ideale, Pasolini ravvisa un sincretismo tra i codici dell'italiano e del romanesco. Non gli resta che constatare quanto segue: «Il distacco dal popolo "belliano" procede di pari passo col distacco dalla lingua del Belli; finiscono progressivamente una ragione poetica e una ragione sociale che si erano fuse a dare quel miracolo unico nella letteratura italiana che è la poesia del Belli» (Pasolini 1999 I, p. 776).

a usurare, quasi fino a compromettere, la tenuta vitale di quel delta, poiché essi erano la manifestazione “orale” di più complessi sviluppi antropologici, economici e sociali, che condannavano all'estinzione tipiche categorie di parlanti, ormai identificate con altrettante maschere: «il trasteverino o il burino» (Pasolini 1999 I, p. 342). Alla loro fisicità, ai loro gesti, persino ai loro silenzi si affidava la salvaguardia di non pochi significati. Da tale convinzione scaturisce quella che è stata definita «la grande rivoluzione dell'autore sul piano linguistico-semiologico» (Zigaina 2000, p. 9). La via era tracciata, mentre trascorrevva inesorabilmente il decennio Cinquanta. Intervistato nel 1957 da Elio Filippo Accrocca per «La fiera letteraria», a due anni dalla pubblicazione di *Ragazzi di vita*, Pasolini motivava la centralità di Roma, all'interno della sua officina creativa, «in quanto violento trauma e violenta carica di vitalità, come esperienza di un mondo e quindi in un certo senso del mondo» (Accrocca 1957, p. 1). Una vitalità autentica ed anarchica, che attinge tutta la prorompente carica espressiva al cospicuo giacimento linguistico-gergale romanesco, per tradursi in ruvida fisicità; una vitalità, per giunta, pluralistica, essendo alimentata da un coacervo di dialetti importati da più regioni della penisola, secondo la varietà demografica delle singole borgate, poi confluiti all'interno di un bacino trasteverino, creando un'originale contaminazione. È il linguaggio che Pasolini capta dalla viva voce dei parlanti, per restituirlo rinvigorito con accorgimenti stilistici mirati, complementari all'opera di rigenerazione quotidiana e collettiva, assai ricca di sfumature poetiche, che coinvolgeva il sottoproletariato.

L'esuberante vitalità linguistica di quegli strati sociali, che stavano subendo con il *boom* economico gli effetti depauperanti dell'omologazione al *modus vivendi* piccolo e medio-borghese, capitola, soprattutto a Roma, di fronte all'endemica patologia spirituale che Pasolini etichetta come «nevrosi afasica» (Pasolini 2001, p. 228).⁶ Questa paralisi della facoltà «di inventare metafore e movimenti linguistici reali» (*Ibidem*) era una delle spie del «genocidio» culturale e valoriale in seno alla società italiana, poi denunciato nel noto intervento «corsaro» del 1974. A partire dai *tableaux* paradialettali incastonati in *Ragazzi di vita*, lo sforzo pertinace di Pasolini, che potrebbe sembrare una manifestazione post-romantica di titanismo, mirava a catturare sprazzi effimeri della genuinità ancestrale che animava il sottoproletariato, prima che la società dei consumi ne stravolgesse i tratti distintivi con l'impatto spersonalizzante e corrosivo del suo edonismo.

Nel 1958, in un articolo apparso sulle «Vie nuove», è lo stesso Pasolini a fornirci una breve definizione di questa estrema persistenza dello stadio

⁶ Pasolini Pier Paolo, *Il genocidio*. In: Id. (2001). Si tratta della trascrizione, a cura della redazione di «Rinascita», di un intervento tenuto a braccio da Pasolini a Milano, nell'estate del 1974, in occasione della festa dell'«Unità».

infantile del genere umano, oggetto della sua ricerca. Nel rievocare un'escursione in macchina fra la baraccopoli del Mandrione, nel quartiere Tuscolano, area (lo si evince dal toponimo) un tempo adibita a pascolo, lo scrittore descrive lo scenario lutulento da girone infernale che tanto aveva scioccato gli amici bolognesi, da lui accompagnati in quel singolare vergiliato a quattro ruote. Li aveva attratti una frotta di ragazzini cenciosi, tra cui uno che indirizzava loro un bacio con scanzonata spontaneità. Quel gesto gratuito rivela a Pasolini che «la pura vitalità che è alla base di quelle anime, vuol dire mescolanza di male allo stato puro e di bene allo stato puro: violenza e bontà, malvagità e innocenza, malgrado tutto» (Pasolini 1998 I, p. 1466). Erano le antinomie generate dalla saldatura ossimorica fra l'abiezione e la gaiezza che non sa porsi quesiti di natura etica; erano le forze contrastive e demiurgiche di quel recesso in preda al degrado. Nel breve intermezzo fra *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* (tra il 1955 e il 1959), Pasolini aveva l'impressione di maneggiare la penna come fosse una macchina da presa e, avviatosi ormai verso l'esordio alla regia, continuava a osservare sulla complanare parallela l'evoluzione di quegli adolescenti in fermento "sotto il sole di Roma" (per citare la celebre pellicola di Renato Castellani), nel passaggio critico dalle gesta facinorose del branco alle possibili forme di riscatto individuale, dall'istinto picaresco di Riccetto in *Ragazzi di vita* alla maturità di Tommaso Puzilli nel romanzo successivo. Meta finale del percorso, che sommava la tensione sperimentale verso una nuova «teoria sulla realtà, e sul rapporto tra l'artista e la realtà» (Bazzocchi 2017, p. 87) alla percezione della resistenza opposta dagli esponenti di quel mondo sordido ed elementare, sarebbe stata la tragica parabola di *Accattone* con la sua redenzione negata.

2. Tre donne di vita

Allo sguardo di Pasolini non era nemmeno sfuggito l'emisfero femminile. Già all'interno di *Ragazzi di vita* è facile tracciare una corsia involutiva che avrebbe trasformato in baldracche, come Nadia o Elina del Prenestino, non poche delle ragazzine «smorfiose», che assistono con sadica curiosità alle sevizie tribali inferte al Piattoletta presso «er palo della tortura» (Pasolini 1998, p. 696), agendo da ciniche istigatrici. Inoltre, nella figura romanese della bagascia (*paragula*) si può intravedere un paradigma del compasso diacronico che supporta la visione poetica di Pasolini immersa nel presente, chiave interpretativa de *Le ceneri di Gramsci*. Il paradigma specifico si dispiega tra l'alfa e l'omega della mamma di Roma e di Mamma Roma; tra il mito eziologico di Acca Larentia, la prostituta ovvero la «lupa» che allattò

Romolo e Remo, e l'icona della meretrice in celluloide pronta ad arrendersi al decalogo borghese; tra le radici arcaiche e le seduzioni del conformismo.

Nel raggio ideale della corsa di Pasolini dal centro alla periferia, dal Colosseo agli spiazzi polverosi delle borgate, ultimi avamposti «barbarici»; dalla *memoria temporum antiquorum* ai cantieri frenetici e alberati di gru per la vorace urbanizzazione, si potrebbe delimitare un segmento popolato di baldracche, che si estende da Villa Borghese al Mandrione. Sicché, prima di approdare alla compiutezza artistica del personaggio interpretato da Anna Magnani, il poeta cattura idealmente il trascolorare di quel «crepuscolo fangoso» (Pasolini 2003 I, p. 754):⁷ attributo disforico ritenuto da Mengaldo distintivo di Pasolini (Mengaldo 1994, p. 418). Lo coglie nelle tonalità scialbe e impalpabili della *Nottata a Villa Borghese* (al terzo capitolo di *Ragazzi di vita*), tra i furti perpetrati ai danni del Riccetto e del Caciotta, e le urla contumeliose indirizzate alle bagasce, dense di intima frustrazione per le voluttà immaginate, ma non godute. Lo ritrova ancora nel notturno del trittico romano incluso in *Poesie per musica*. Con un lirismo più umano e profondo.

Le tre canzoni furono scritte nel 1959 per il *recital* di *Giro a vuoto*, che debuttò il 27 gennaio dell'anno successivo a Milano. Pasolini le cucì su misura per la voce della protagonista Laura Betti, meglio nota come «la giaguara»: allora era frequente l'attribuzione alle interpreti musicali di epiteti ispirati ai felini.⁸ La Betti, che non faceva mistero di aver subito il fascino di Pasolini, ha rievocato a distanza di anni il loro primo incontro e le origini di quella committenza poetica, in un dialogo claudicante, sempre a senso unico, dove l'intraprendenza disinibita della cantante, sospinta da esplicite *avances*, si infrange contro il muro di pudica ritrosia dell'interlocutore, che l'avrebbe definita sua «moglie non carnale» (Pasolini 2021, p. 1354), in una sapida missiva a Jean-Luc Godard dell'ottobre 1967:

«Si rende conto che sono famosa? Mi chiamano “la giaguara!” È perché cammino con la falcata, guardi, così...»

«Mmmmm.»

«Che palle! Adesso ti bacio.»

«Mmmm Mmmmmmmmmmmmmmm Mmmmmmm Mmm Mmm Mmmm
Mmm Mmm Mmmmmmm!»

⁷ Pasolini Pier Paolo, *Poesia con letteratura*. In: Id. (2003 I).

⁸ L'anno precedente alla composizione delle canzoni pasoliniane per *Giro a vuoto*, ossia il 1958, aveva segnato l'esordio di Mina (al secolo Anna Maria Mazzini), detta «La tigre di Cremona», e di Milva (al secolo Ilvia Maria Biolcati), soprannominata «La Pantera di Goro». Entrambe le cantanti erano destinate a carriere di successo, che avrebbero influenzato il costume italiano.

«Guarda che ti ho baciato in bocca, dentro, con la lingua. Non te ne sei accorto? Sai, io sono fatta così. Io li stupro gli uomini. Sono io che me li faccio, non sono mica loro che si fanno me.»

«Mmmmmmmmmmm.»

«Mi scrivi una canzone? Anche con dentro quelle borgate e quei noiosissimi ragazzi di vita coi brufoli? Sai, è per via della pubblicità... “la giaguara va in borgata” eccetera» (Betti 1979, p. 51).

È fin troppo facile supporre il tenore dei pensieri sull'arte declinata a modelli consumistici, rimuginati da Pasolini all'udire la parola «pubblicità», tuttavia, gli si presentava l'occasione per concedere un estremo sprazzo di visibilità a una realtà sociolinguistica irruente, che la ruspa della storia stava inesorabilmente sradicando. Al contempo, poteva sperimentare una lingua teatrale più vera. Di lì a poco, egli avrebbe affermato che «Nessun contadino, nessun operaio, nessun piccolo-borghese italiano parla come si parla alla radio, alla televisione al teatro», precisando: «La ragione per cui non vado a teatro è dunque l'insofferenza a sentire una lingua inesistente, che rende inesistenti anche i sentimenti e la psicologia dei personaggi» (Pasolini 1999 II, p. 2362).⁹ A chiusura d'intervento, però, segnalava delle eccezioni: il teatro dialettale di Eduardo, le estrosità di Franca Valeri e della Betti. Di quest'ultima avrebbe più in là fornito un particolareggiato *identikit* teatrale, che giustificava quel sodalizio temporaneo in nome di chiare posizioni anti-estetizzanti: «Il fenomeno Betti, è un fenomeno di plurilinguismo parlato: in lei coesistono forme espressionistiche, caricaturali, naturalistiche e convenzionali, è il “nipotino di Gadda” del teatro» (ivi, p. 2784).¹⁰

In più, Pasolini avrebbe realizzato le sue aspirazioni di paroliere. Era trascorso qualche anno dalla polemica, innescata dalle dichiarazioni sulla rivista «Avanguardia» (1° aprile 1956), con cui egli stigmatizzava il degrado dei testi per canzoni, rispetto al tradizionale e nobile repertorio popolare. La canzonetta si era trasformata in simbolo della prevaricazione ideologica esercitata dalla classe dominante su quella subalterna; quindi, non restava che puntare sulla qualità delle parole, oltreché dei motivi:

Un intervento di un poeta colto e magari raffinato non avrebbe niente di illecito. Anzi, la sua opera sarebbe sollecitabile e raccomandabile. Personalmente non mi è mai capitato di scrivere versi per canzoni: ossia, come alla maggior parte dei miei amici, non mi si è presentata l'occasione. Musicisti e parolieri si sono stretti in un impenetrabile *clan*, si sono ben

⁹ Pasolini Pier Paolo, *Il Teatro in Italia*. In: Id. (1999a II). Il testo, rimasto a lungo inedito, forse era destinato alla rivista teatrale polacca «Dialog».

¹⁰ Id., *Irrealtà accademica del parlato teatrale*. In: Ivi. L'intervento apparve sulla rivista «Sipario», n. 229, maggio 1965.

protetti dalla concorrenza (e si capisce, i diritti di autore fruttano talvolta milioni). Quanto a me, credo che mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare dei versi a una bella musica, tango o samba che sia (ivi, p. 2726).¹¹

Da qui deriva il finalismo reciso e allusivamente foriero della nuova dignità letteraria conferita al genere, che si desume dal titolo *Poesie per musica*, dato al fascicolo che raggruppa le prove di Pasolini in veste di paroliere.¹²

Per tornare al tema principale, nelle tre canzoni si vedono salire alla ribalta altrettante donne di vita, sul fondale precario di una notte che scivola rapinosa. Prima dell'alba, quando la luce della storia proclama il trionfo del progresso con le sue logiche perverse dei consumi e del livellamento (anche linguistico), queste tre sottoproletarie urlano la loro graffiante verità in faccia al potere borghese, incarnato da quanti lo esercitavano nelle vesti autorevoli di «soggiogatori»: così li avrebbe definiti lo stesso Pasolini, in un'intervista rilasciata a Furio Colombo poche ore prima di morire (Pasolini 1999b, p. 1725).¹³ Sono tre donne che vendono qualche ora di oblio e felicità secondo le loro leggi economiche, lungi dai meccanismi della nuova economia; riaffiorano per pochi minuti dalle «buie viscere» (Pasolini 2003 I, p. 820)¹⁴ di uno spazio ancestrale, irrazionale, che ammanta con le sue tenebre sacre le turpitudini del degrado, per dare risalto a una primitiva incoscienza dove si mescolano candore e dissolutezza, al di qua di ogni morale. Laura Betti aveva inconsapevolmente offerto a Pasolini il destro di infondere un'eco poetica a «le povere voci senza eco / di donnette venute dai monti Sabini», alluse solo di passaggio ne *Il pianto della scavatrice* (II, 48-50; ivi, p. 838). Tre voci che modellano volti solcati dal rude galateo di un'esistenza che non aveva mai osato varcare il pomeriggio del consorzio civile: vite tenute a debita

¹¹ Id., «*Mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare versi ad una bella canzone*». In: Ivi. Su questo indirizzo artistico, che nel ragionamento di Pasolini slitta da un postulato ideologico a considerazioni di natura squisitamente estetica, si era già espresso con tesi affini Paolo Monelli in *Barbaro dominio* (1933), prontuario lessicografico a supporto della crociata anti-esotistica, che era stata bandita durante il Ventennio fascista. Per l'accostamento del contributo di Pasolini all'opuscolo con cui Monelli esortava i poeti a scrivere testi da musicare, si rinvia a Serafini (2015, p. 396).

¹² Cfr. Pasolini Pier Paolo, *Poesie per musica*. In: Id. (2003 II, pp. 1309-1326; per l'apparato delle note: pp. 1777-1782). Si assume, dunque, come canonica l'edizione della collana mondadoriana dei «Meridiani». Le canzoni per lo spettacolo di Laura Betti erano state raccolte, in occasione della prima romana al Teatro Valle (31 marzo 1960), nel volumetto *Giro a vuoto. Le canzoni di Laura Betti*, con AA.VV., Scheiwiller, Milano, 1960.

¹³ Id., *Siamo tutti in pericolo*. In: Id. (1999b). L'intervista è datata 1° novembre 1975: a Pasolini restavano, dunque, poche ore di vita.

¹⁴ Id., *Le ceneri di Gramsci*. In: Id. (2003 I). Il sintagma, tratto dal poemetto eponimo della raccolta (IV, 3), esemplifica un livello di pensiero inconfessato, in conflitto con l'astrazione ideologica cui aderisce ufficialmente. È cosa risaputa che lo stigma di Pasolini si rapprende in questo amore-odio, nello scandalo di questa antinomia tra natura e coscienza.

distanza da una società che non aveva tempo di ascoltare nessuno, mentre si scopriva affetta da una sindrome di metamorfismo cronico, celere nel suo decorso, comunemente denominato “progresso”. Si tratta di figure più che reali, di “documenti umani” che l’autore sembra aver reclutato per la strada, secondo quei criteri “caravaggeschi” che si apprestava ad adottare nei *casting* di attori non professionisti per i suoi film.

La prima canzone inscena l’apologia irriverente di *Macrì Teresa detta Pazzia*, il cui epiteto sembrerebbe di per sé una sfida a quella *pars rationalis*, di matrice gramsciana, che ambiva al riscatto dell’intera classe proletaria. Pasolini sembra tacitarla per esaltare l’irruzione di una delle ultime creature del vitalismo passionale, in via di estinzione: una prostituta incappata in una retata della buoncostume, che rintuzza con fierezza energica le interrogazioni del commissario. Teresa Macrì rivendica la coerenza irredimibile, se non addirittura la liceità, del proprio *status*, conformando lo sfrontato monologo al canovaccio di un verbale di polizia:

Macrì Teresa detta Pazzia, fu Nazzareno e Anna Mei,
abbito a Via del Mandrione a la baracca ventitré,
c’ho diciott’anni... – Embèh, è così, che vòì da me?
Me do a la vita da più de n’anno, che artro ancora vòì sapé?

So' disgraziata, ma c’ho un ragazzo che sa che, sarvognuno,
pare un re.
Je passo er grano... Embè, è così, che vòì da me?

Sì! ’O vesto da ’a testa ai piedi!
La raspa, i bighi, la capezza,
er bugiardello d'oro!

Me ha allumata ch’ero ciumaca, mentre che stavo a lavorà:
lui è un danzone, e me portava su la Gilera a danza,
tutto pastoso... Embèh, è così, che ce vòì fa?
Pe’ più de n’anno tutta moina, io me te sposo e qua e là.
Poi è venuto per me er momento de ripiegamme a camminà
a Caracalla... Embèh, è così, che ce vòì fa?

E mo’ che te sei messo ’n testa?
N’a fascio ’sta cantata de core!
N’ce so’ n’infamona!

Io so’ de vita, sor commissario, ormai so’ fatta: ecchela llà!
Un giorno o l’altro ce lo sapevo che me toccava annà a provà
le Mantellate... Ahò, per me, tremà nun stà!
Solo me rode, se me chiudete, che se ritrova senza argiàn!

Ma a ogni modo, per quarche mese, coll'oro mio camperà
senza fà buffi... Ahò, per me, tremà nun stà!

None! None! None! Nun lo dico er nome!

Er nome suo nun l'aricordo!

Se chiama amore, e basta.

A richiamare stilisticamente la schematicità compilatoria seguita dall'agente verbalizzante, intervengono la tendenza monorima dei versi tronchi delle tre strofe, nonché la triplice variazione della ripresa, che si sdoppia in ciascuna strofa in un'eplanadiplosi dal registro irriverente e popolareesco: p. e. *Embèh, è così, che vòì da me?*; *Embèh, è così, che ce vòì fa?* Procedimento che crea l'atmosfera ritmica di una ballata. Teresa declina, secondo l'ordine rigoroso di una carta d'identità, le proprie generalità, l'indirizzo, l'età e, a suo modo, i segni particolari: *So' disgraziata*,¹⁵ e più avanti: *N'ce so' n'infamona!* Era fatale che quella "carriera" un giorno la spingesse dietro le sbarre di *Regina Coeli*, e tale persuasione le storna ogni angoscia. Il solo, vero tormento che la logora è la sorte del suo lenone. Come avverrà in *Accattone*, il rapporto verticale tra magnaccia e sfruttata viene temperato da un saldo vincolo amoroso, che qui procede a senso unico: sempre a favore di lui. Poiché Teresa lo assimila devotamente a un re, gli garantisce *er grano* (il denaro) e un vestiario principesco: *Sì! 'O vesto da 'a testa ai piedi! / La raspa, i bigghi, la capezza, er bugiardello d'oro*,¹⁶ pur consapevole che il protettore non avrebbe mosso un dito per lei: *Ahò, per me, tremà nun stà!* Al contrario, la ragazza di vita si intenerisce al ricordo di quel giovane seducente e prodigo di lusinghe, che era solito condurla alla balera. In età precoce l'aveva accesa *tutto pastoso* (ricorrendo a modi carezzevoli e pacifici) con vaghe promesse di nozze, prima che la necessità la istradasse nel giro della prostituzione: *Me ha allumata ch'ero una ciumaca*,¹⁷ *mentre che stavo a lavorà*. In particolare,

¹⁵ L'espressione, carica di doloroso sussiego, sembra colta direttamente dalle labbra di un'etera della Roma moderna, anche grazie alla riproduzione fedele della pronuncia (il raddoppiamento dell'alveolare), ma l'origine potrebbe essere cinematografica. La stessa battuta viene ripetuta più volte da Anna Maria Ferrero nel film *Totò e Carolina* (1955) di Mario Monicelli, in cui la protagonista, un'orfana giunta in città dal paese per sottrarsi alle attenzioni del tutore, viene non solo sedotta, ma addirittura arrestata (come Teresa Macrì), poiché scambiata per una bagascia. Sarà affidata alla custodia dell'agente Caccavallo (Totò). Probabilmente, il film e il personaggio di Carolina non passarono inosservati a Pasolini, considerata l'uscita nelle sale di poco anteriore alla composizione della canzone.

¹⁶ Romaneschismi che denotano rispettivamente la «giacca», i «calzoni», la «catenina d'oro» e l'«orologio da polso».

¹⁷ In romanesco sta per «lumaca», ma la voce si usava spesso con il vezzeggiativo «ciumachella», che nel gergo delle borgate aveva valore di complimento, poiché indicava una ragazza giovane e bella.

l'aggettivo «pastoso», se ricondotto a una prospettiva macrotestuale, va interpretato come un indizio caratteriale, che ci autorizza a ravvisare nel misterioso protettore di Teresa la controfigura di Tommaso Puzzilli, aspirante piccolo-borghese al centro del coevo romanzo *Una vita violenta*, precedentemente richiamato. Anche Tommaso, in effetti, assume modi calcolatamente mellifluidi durante il corteggiamento di Irene: «"Ah sì?" fece *pastoso* Tommaso» (Pasolini 1998, p. 917), che si riaffacciano tre capitoli dopo, non a caso, nel colloquio con il prete sugli atti necessari agli sponsali con la ragazza:

Ecco fatto, non c'era più niente altro da sapere dal prete, riguardo al matrimonio: a meno che non volesse pure confessarsi, lì, a botta calda. Ma però a Tommaso un po' gli dispiaceva a finire quel colloquio subito così. Fece una faccia *pastosa*, da bravo figliolo, e chiese «Padre... lei pensa che faccio bene?» (ivi, p. 1028).

Nello sguardo ammansito dell'ultimo dei «ragazzi di vita» si staglia ormai il contegno dell'assimilato, sedotto dal decoro che trascende la natura, pronto a «mettere la testa a partito» (Mannino 1982, p. 73), a differenza del «pappa» di Teresa, fissato nel suo cinismo anonimo e indifferente, sotto l'egida malavitosa dell'omertà. Quanto alla protagonista, domiciliata al Mandrione, è la stessa che, sempre nel 1959, Pasolini "dantizza" ne *La Mortaccia*: tentativo, poi abbandonato, di riscrittura della *Commedia* in un quadro socio-culturale esasperatamente composito, esplorato in tutte le gradazioni del realismo, secondo l'indirizzo di Contini e di Auerbach (*Mimesis* era stato tradotto nel 1956).¹⁸ La canzone qui esaminata ne rappresenta un paratesto, dove l'anello più fragile della lunga catena del sottoproletariato si aggrappa a ciò che sopravvive di quel caos di innocenza e malizia, linguisticamente babelico, che il neocapitalismo aveva spazzato via. Ecco perché, in nome di quel sentimento incontaminato di lealtà amorosa, che balugina come ultimo residuo di un'innocenza primitiva ormai violata dai nuovi miti plutocratici, Teresa grida ai quattro venti l'amore che governa la sua coscienza e converte il commissariato nel palcoscenico di una «Turandot di borgata» (Serafini 2015, p. 404),¹⁹ sfoderando lo stesso eroismo della fragile Liù nel secretare

¹⁸ I frammenti de *La Mortaccia* sono stati inseriti nel 1965 nel complesso mosaico laboratoriale di *Ali dagli occhi Azzurri*. Sull'argomento si segnala il recente contributo di Paolo Desogus (2022).

¹⁹ In aderenza alla vicenda messa in scena dall'opera di Puccini, nella puntuale similitudine istituita dalla Serafini, quando asserisce che «la puttana diviene una grande "Turandot di borgata"», la schiava Liù dovrebbe sostituire la figlia dell'imperatore, in quanto è lei a tacere il nome del principe Calaf, anche sotto le torture più atroci. Teresa indossa i panni di Turandot solo nell'ultimo verso.

il nome del protettore. Il tenue lirismo della chiosa, dunque, filtrando il dettato dalle scorie spiccatamente plebee, sembra restituire a Teresa un'aura sognatrice di adolescente immune dal vizio: *None! None! Nun lo dico er nome! / Er nome suo nun l'aricordo! / Se chiama amore, e basta*. È il sublime diniego finale, prima consolidato dalla *reduplicatio* e poi amplificato dal chiasmo, per sfumare nella concrezione del verbo di memoria, a convertire Teresa da una Liù a una Turandot borgatarata, citando quasi testualmente le parole con cui l'eroina pucciniana, alludendo al principe Calaf, suggella il melodramma: «Il suo nome è... Amor!» (Atto III) (Ferrando-Puccini 1984, p. 535).²⁰ Il ritmo cadenzato, da poesia delle origini, estingue il livore della disputa e smaterializza la corporeità del gergo dialettale, ancora polarizzato nei due domini di *Ragazzi di vita*: quello della «grana», come mezzo per procacciarsi la voluttà, e quello postribolare. All'interno del romanzo si dispiegavano entrambi in ricche proliferazioni geosinonimiche, al fine di enfatizzare «la disperante angustia e la forzata immobilità dei valori» (Mannino 1982, p. 69) di quell'inferno astorico. La prostituta è anche *paragula, mignotta, buciona, pantaconara* etc.; il denaro viene altresì chiamato *fronna, piotta, zaccagna, sacco*, oltre che *grano*. Nonostante il lessico poetico sia più selettivo e distillato, la gagliardia del dialetto, che è sangue vivo di un *milieu* sociale ai margini e mai patina pittoresca, mira a scorporare un frammento di realtà pulsante e non più relegabile nella categoria della macchietta.

L'umanità sofferente e coperta di fango, anche materiale, delle donne di vita si flette in *Cristo al Mandrione* nell'intima ma schietta preghiera dell'ultima Maddalena:

Ecchime dentro qua tutta ignuda,
fracica fino all'ossa de guazza.
Intorno a me che c'è?
Quattro muri zozzi, un tavolo, un piqué.

Fileme, se ce sei, Gesu Cristo,
guardeme tutta sporca de fanga,
abbi pietà de me,
io che nun so' niente, e te er Re dei Re!

Lavorà, senza mai rifiatà
moro: e l'anima nun sa!

Fileme, se ce sei, Gesu Cristo;
guardeme tutta sporca de fanga.

²⁰ Adami Giuseppe, Simoni Renato, *Turandot*. In: (Ferrando-Puccini 1984).

Abbi pietà de me,
io che nun so' niente, e te er Re dei Re!

Infradiciata di pioggia e fango (*fracica fino all'ossa de guazza*), prona fra quattro muri zozzi, un tavolo, un piqué (una coperta) come in una tela di Georges De La Tour, questa sodale di Teresa non aspira ad alcuna catarsi, non è pentita, anzi invoca un occhio di riguardo dal cielo con battagliero spirito sindacale verso il suo mestiere che è schiavitù: *Lavorà, senza mai rifiatà / moro: e l'anima nun sa! / Fileme, se ce sei, Gesù Cristo; / ... / Abbi pietà de me, / io che nun so' niente, e te er Re dei Re!* La peroratio finale sarebbe di lì a poco finita sulle labbra di *Mamma Roma* (1962), la prostituta immortalata da Anna Magnani, in cui l'anelito religioso si riscontra essere uno degli aspetti mediante cui si estrinseca la tensione verso l'integrazione piccolo-borghese (assai simile all'avvicinamento di Tommaso Puzilli agli ambienti parrocchiali).

Nel *Valzer della toppa* una sbornia accidentale (come si arguisce dal titolo) concede a una prostituta del Testaccio l'innocente evasione dallo squallido perimetro del suo giro:

Me so' fatta un quartino
m'ha dato a la testa,
ammazza che toppa!
A Nina, a Roscetta, a Modesta,
lassateme qua!

An vedi le foje!
An vedi la luna!
An vedi le case!
E chi l'ha mai viste co' st'occhi?

Lassame perde, va da n'altra,
stasera, a cocco, niente da fa!
E poi so' vecchia, ciò trent'anni
e er mondo ancora l'ho da guardà!

Mamma mia che luci
che vedo qua attorno!
Le vie de Testaccio
me pareno come de giorno,
de n'altra città!

An vedi le porte!
An vedi li bari!
An vedi la gente!
An vedi le fronne che st'aria

te fa sfarfallà!

Va via moretto, fa la bella,
stasera godo la libertà,
spara er Guzzetto e torna a casa
che mamma tua te stà a aspettà!

Me so' presa la toppa
e mò so' felice!
Me possi cecamme
me sento tornata a esse un fiore
de verginità!
Verginità! Verginità!
Me sento tutta verginità!
Che sarà!
Che sarà!
Che sarà!

Nell'empito della transitoria euforia, pervasa dall'allegria esplosa nel mezzo del naufragio di una grama esistenza, la falena congeda clienti e compagne per ri-scoprire, grazie all'ottica straniante infusale dal *quartino* tracannato, quanto il mondo fosse meraviglioso (come avrebbe scritto Modugno) in ogni dettaglio. Quell'effimera ribellione al proprio servaggio le restituisce una verginità altrettanto effimera, ma tale da agire palingeneticamente sulla facoltà visiva. Donde il rinnovato stupore da fanciullino pascoliano che le fa enumerare, in una sequenza di primi piani, le sfavillanti meraviglie del creato notturno, quasi le contemplasse per la prima volta, supportata da un trasognato ritmo anaforico ed epanalettico, che è la forza di coesione dell'intera canzone e insieme il registro elementare di un microcosmo perituro: *An vedi le foje! / An vedi la luna! / An vedi le case! / E chi l'ha mai viste co' st'occhi?* Anche per lei la catarsi è illusoria, perché all'incanto non segue un'immersione panica nel creato. Non le basta urlare *me sento tornata a esse un fiore / de verginità! Verginità! Verginità!* La «verginità» è una condizione temporanea che resta confinata al recupero eversivo della visione primigenia, edenica, aurorale del mondo che era stata di Eva. Nonostante ciò, tra lei e l'oggetto sussiste un passo invalicabile.

3. Pasolini per Ennio Morricone

Giunti a questo stadio, facciamo un salto virtuale nel 1966. Durante le riprese di *Uccellacci e uccellini* Morricone chiese a Pasolini di scrivere un testo incentrato sui suonatori ambulanti, chiamati a Roma “posteggiatori”. Nacque

un'altra "poesia per musica" in dialetto romanesco, il cui protagonista era sì un posteggiatore, ma nell'accezione di parcheggiatore abusivo in una piazza capitolina.

Caput Coctu Show (sottotitolo: *Per otto strumenti e un posteggiatore*) è il monologo di un tale di nome Capo Cotto o Testa Calda, ragazzo di vita più maturo e scaltrito, più ironico che arrogante, capace di staccarsi dal fondale stantio della borgata. Forse la scena si colloca in via Vittorio Veneto, nel cuore della «dolce vita»:²¹

Er disco, a dottò!
Io vengo dall'Amiata, primogenito
poliomelitico,
mi chiamo Caput Coctu
(Dio mi scampi de illu rebottu).
Er disco, a dottò!
Sapete la Chiesa di San Clemente?
Lì ho cominciato a puzzare (pedalini fessa).

Mi chiamo pure Albertel (sec. XI).
Fili de le pute, traite.
A noi la lingua delle rape,
a voi quella del Milan.
Buon Futuro, a dottò (filio de puta!).

E so' pure Gkisolfolo di Travale...
Parlo un dialetto del Mali.
Ecco perché non mi capite!
Guaita, guaita male!
Er disco, a dottò!

Dalle sue parole si materializza la condizione precaria dell'inurbato, per di più invalido: si dichiara, infatti, *poliom(i)elitico* e, come tale, impossibilitato a lavorare. A maggior ragione, egli sfida quella società

²¹ Anche per la gestazione di *Caput Coctu*, come era avvenuto per *Teresa Macrì*, non si esclude l'impatto differito di una pellicola con Totò. Il nostro posteggiatore romano richiama, infatti, il personaggio di Antonio Barbacane, anch'egli proveniente dalla provincia, fondatore di una sigla sindacale di categoria: la fantomatica S.P.A. (Società posteggiatori abusivi). Barbacane ibrida nei suoi discorsi citazioni di Marx, di Mussolini e dell'abate Sieyès. Il film – *Totò, Peppino e... la dolce vita* (1961) di Sergio Corbucci – era una scanzonata parodia del capolavoro felliniano. Probabilmente, non sfuggì a Pasolini per la presenza nel cast di Daniele Vargas (nome d'arte di Daniele Pitani), che era stato suo compagno di classe (sezione C) al Liceo Galvani di Bologna.

opulenta che si era illusa di averlo ghettizzato per esorcizzarne l'inquietante presenza sociale, facendosi scudo di un'economia rudimentale per resistere all'assimilazione capitalistica, come si evince dal *refrain* rivolto al cliente per ottenere la giusta mercede: *Er disco, a dottò!*, con un'altra variante lessicale del gergo pecuniario. L'autoesegesi del testo, inviata da Pasolini a Morricone, spaesato dall'oscurità espressiva, ci rivela che il parcheggiatore rappresenta una forza "linguistica" del passato:

Il posteggiatore (di una piazza evidentemente romana) s'identifica, successivamente, e insieme, con tre suoi lontani avi dell'Italia povera. [...] Egli è insomma un sopravvissuto: testimone di un mondo che sopravvive nel mondo del capitalismo avanzato, e che non può far altro, per dichiarare di esistere, che lanciare una misera raccomandazione «Er disco, a dottò», o, magari velatamente, immedesimarsi con un negro del Mali... (Pasolini 2003 II, p. 1781).

Il poeta si avvale di colti materiali di risulta, tratti da testimonianze inerenti alla transizione dal latino al volgare, coinvolgendo in un gioco combinatorio tessere di documenti quali la *Postilla Amiatina*, donde l'appellativo di *Caput Coctu* e l'espressione *illu rebottu*; il *Ritmo di Travale*, nel richiamo a Gkisolfo e alla tiritera di una scolta: *Guaita, guaita male*; il "protofumetto" che anima l'affresco della basilica ipogea di San Clemente a Roma. Tutte testimonianze comprese tra i secoli XI e XII. Violando i confini diatopici fra Roma e la Toscana sulla mappa del volgare delle origini, *Caput Coctu* è l'archetipo plebeo che incarna l'autenticità del sottoproletariato medievale con la sua vivacità linguistica. In abiti bisunti e con i calzini da rammendare (i *pedalini fessa*) si compiace dello *status* "archeologico" di «persona interscambiabile» (*Ibidem*).

Trafelato per la fatica (come la prostituta del Mandrione) di un lavoro di vedetta paradossalmente "senza sosta", egli è il servo Albertel evaso dall'affresco clementino con il celebre *Fili de le pute, traite*, per rivalersi dei digiuni di Gkisolfo con una crapula (per *illu rebottu* si accoglieva allora l'interpretazione di Ernesto Monaci) (Marazzini 1998, p. 164).

Nella sua trina identità, *Caput Coctu* è la larva evocata come antidoto all'omologazione, il che attenua lo stridore diacronico tra il volgare notarile e il gergo romanesco. I suoi illustri antenati non hanno blasoni da sfoggiare. A loro spettava fare i guardiani o repellere pericoli anche in ottica morale, perché la loro funzione sociale si esauriva nella gamma delle accezioni del verbo latino *caveo*. La genuinità borgatara soccorre quindi alla miseria antropologica della civiltà urbana, cui appartiene il *dottò*. Alla lingua «del Milan», che non è il dialetto frizzante di Tanzi o di Porta, subentra il gergo

contadino (*lingua delle rape*) e, per eterogenesi linguistica, «Milan» si ribalta in «Mali» con un anagramma imperfetto.

Le distanze latitudinali si azzerano e ne deriva una salutare regressione terzomondista in armonia con la svolta ideologica di Pasolini. Un tracciato che aveva avuto nel 1950 l'ipnotico punto di origine, quando – come ha registrato Enzo Siciliano – «*si era* aperto davanti a lui un orizzonte: la Roma “africana”» (Siciliano 1995, p. 212).

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Giro a vuoto. Le canzoni di Laura Betti*, Scheiwiller, Milano, 1960.
- Accrocca Elio Filippo, Che cosa fanno gli scrittori italiani. Dieci domande a Pier Paolo Pasolini. In: «La Fiera Letteraria», VI, 1957.
- Bazzocchi Marco Antonio (a cura di), Pasolini, RCS, Milano, 2017.
- Betti Laura, *Teta veleta*, Garzanti, Milano, 1979.
- Dell'Arco Mario, Pasolini Pier Paolo (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma, 1952.
- Desogus Paolo, Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia. In: «Engramma», CLXXXIX, marzo 2022 (https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4416)
- Ferrando Enrico Maria (a cura di), *Tutti i libretti di Puccini*, Garzanti, Milano, 1984.
- Mannino Vincenzo, Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini, Mursia, Milano, 1982.
- Marazzini Claudio, *La lingua italiana*, il Mulino, Firenze, 1998.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Il Novecento*, il Mulino, Bologna, 1994.
- Pasolini Pier Paolo, *Le lettere*, a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Garzanti, Milano, 2021.
- Pasolini Pier Paolo, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960.
- Pasolini Pier Paolo, *Poesie*, Garzanti, Milano, 1970.
- Pasolini Pier Paolo, *Romanzi e racconti 1946-1961*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con due saggi di Walter Siti, t. 1, Mondadori, Milano, 1998.
- Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, due tomi, Mondadori, Milano, 1999.
- Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari*, prefazione di Alfonso Berardinelli, Garzanti, Milano, 2001.
- Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, due tomi, Mondadori, Milano, 2003.
- Pasolini, Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, Mondadori, Milano, 1999b.
- Serafini, Francesca, *Canzoni di vita*. In: Meacci Giordano, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Minimum fax, Roma, 2015.
- Siciliano Enzo, *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze, 1995.
- Zigaina Giuseppe, *Pasolini e la morte*, Marsilio, Padova, 1987.
- Zigaina Giuseppe, *Temi e treni di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni La Scaletta, Reggio Emilia, 2000.

Bionota: Vincenzo Bianco (Campi Salentina 1977) si è laureato nel 2003 con Donato Valli con una tesi sull'opera poetica di Giuseppe Aurelio Costanzo. Titolare di cattedra per l'insegnamento di italiano e latino presso il Liceo Scientifico "Leonardo da Vinci" di Maglie, è attualmente dottorando di ricerca e cultore della materia per l'insegnamento di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università del Salento (tutor: prof. Andrea Scardicchio). Si occupa di Carducci e in generale di Ottocento: Pecchio, Camillo Ugoni,

Ampolo, Nutricati, il melodramma a Napoli; in ambito novecentesco di Moretti, Cecchi, il Montale del “secondo mestiere”, Carlo Levi, Pasolini, Bontempelli; ha pubblicato vari interventi su riviste di italianistica come “Studi e problemi di critica testuale”, “Lettere italiane”, “Letteratura italiana”, “Symbolon”, “OBLIO” e su Treccani online.

«Ma mi ricordo quel sapore in gola, e l'odore del mare come uno schiaffo»: canzoni per Pasolini

Luca Bellone

Abstract

The contribution aims to investigate the complex relationship that linked Pier Paolo Pasolini and song through a specific path, focusing on Pasolini's intertextuality within the Italian song tradition. The first section of the essay presents the main results of the investigation following some preliminary reflections, while the second part offers a reading of the song *A Pa'* by Francesco De Gregori.

Keywords: history of the Italian language, language of Italian song, quotationism, intertextuality, Pier Paolo Pasolini, Francesco De Gregori.

1. *Introduzione*

È noto che il rapporto tra Pier Paolo Pasolini e la costellazione musicale e canzonettistica nazionale è stato ampio e profondo.¹ A Bach e Mozart, che rappresentarono la prima passione “colta”, si affiancò presto la musica popolare: quella delle sue radici friulane, prima; quella del sottoproletariato romano e della ricca tradizione regionale, poi.² Con la canzonetta all'italiana il legame andò invece profilandosi attraverso modalità più complesse:

La musica leggera italiana mi sembra veramente brutta; però ci son certi momenti in cui non si può prescindere dal fatto che questa musica leggera ci sia. Non so, risentendo certe canzonette di dieci anni fa c'è un po' quel fenomeno che Proust chiama *intermittences du coeur*: se improvvisamente sentite delle note pur stupide di dieci anni fa improvvisamente un brano del mondo come era dieci anni fa appare ai nostri occhi; quindi la musica leggera è molto legata alla nostra vita quotidiana, misteriosamente legata alla nostra vita quotidiana, quindi un certo amore ce l'ho per questa musica leggera.³

¹ Per una trattazione dettagliata della materia si rinvia in particolare a Calabretto 1999 e a Calabrese 2019.

² Ricordiamo a tale proposito che risale al 1955 il *Canzoniere popolare*, poderosa antologia della poesia popolare pubblicata per i tipi di Guanda, nella quale Pasolini raccolse anche canti, stornelli, ninne nanne e canzoni partigiane provenienti dalle diverse aree della Penisola (Pasolini 1955; cfr. per approfondimenti anche Felicani/Fresu/Polimeni 2023. Si veda inoltre Cazzato 2022).

³ Estratto di un'intervista realizzata tra il 1969 e il 1970 per il programma radiofonico “Serio ma non troppo” di Radio Uno riprodotto in Malantruccio 2021.

Una simile valutazione, nella quale una diffusa insofferenza per i prodotti di consumo risultava bilanciata dalla seduzione per la capacità evocativa e quasi misteriosa a questi connaturata, venne ribadita nel 1964 in un articolo di *Vie Nuove* (Pasolini 1964):

Sulle “canzonette” potrei dare due tipi di risposte del tutto contrari. Niente meglio delle canzonette ha il potere magico, abietamente poetico, di rievocare un “tempo perduto” [...]. Le “intermittences du coeur” più violente, cieche, irrefrenabili sono quelle che si provano ascoltando una canzonetta [...]. Il modo immediato che io ho di mettermi in rapporto con le canzonette è dunque particolare, e non so prescindere. Non sono un buon giudice. Soffro inoltre di antipatie e simpatie profonde per i cantanti e le melodie [...]. Aggiungo infine che non mi dispiace il timbro orgiastico che hanno le musiche trasmesse dai juke-boxes. Tutto ciò è vergognoso, lo so: e quindi contemporaneamente devo dire che il mondo delle canzonette è oggi un mondo sciocco e degenerato. Non è popolare ma piccolo-borghese. E, come tale, profondamente corruttore.

Concreta e precoce fu inoltre l’attrazione generata dall’attività compositiva di testi per canzone; già in uno scritto per *Avanguardia* del 1956 dal titolo *Rinnoviamo i canzonieri* (Pasolini 1956), il letterato, lamentando l’appropriazione culturale della canzonetta da parte della piccola e media borghesia come strumento ideologico, dichiarava infatti:

Stando così le cose, 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 avrebbe niente di illecito. Anzi, la sua opera sarebbe sollecitabile e raccomandabile. Personalmente non mi è mai capitato di scrivere versi per canzoni: ossia, come alla maggior parte dei miei amici, non mi si è presentata l’occasione. Musicisti e parolieri si sono stretti in un impenetrabile clan, si sono ben protetti dalla concorrenza (e si capisce, i diritti di autore fruttano talvolta milioni). Quanto a me, credo che mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare dei versi a una bella musica, tango o samba che sia.

Pur senza l’ambizioso intento di volerne ripercorrere le tappe, segnaliamo almeno che, in una prospettiva ad ampio respiro, l’intensa relazione di Pier Paolo Pasolini con la dimensione musicale italiana si concretizzò, per via diretta o attraverso mediazioni terze, attraverso molteplici declinazioni; cerchiamo di richiamarle di seguito in maniera schematica:

I. Testi musicali e canzoni di Pier Paolo Pasolini. Rientrano in questa sezione almeno i tre brani in romanesco, musicati da Piero Umiliani e Piero Piccioni, composti per lo spettacolo “Giro a vuoto” di Laura Betti che andò

in scena nel 1960: *Valzer della toppa*, *Macrì Teresa detta Pazzia*, *Cristo al Mandrione*;⁴ a questi possono essere aggiunti i componimenti inseriti nei titoli di testa di *Uccellacci e Uccellini* (1966) e *Che cosa sono le nuvole?* (1968), interpretati da Domenico Modugno.

II. Scritti poetici di Pier Paolo Pasolini sottoposti ad adattamento musicale. Tra gli altri, ricordiamo *Il soldato di Napoleone*, canzone di Sergio Endrigo del 1962 tratta dal poemetto *Il soldat di Napoleon*, appartenente a *La meglio gioventù* (1954; cfr. Pasolini 2009, vol. I, pp. 137-138), e soprattutto la suite di dodici poesie friulane composta da Giovanna Marini nel 1984 con il titolo *Per Pier Paolo*.⁵

III. Prodotti artistici nei quali Pier Paolo Pasolini, il suo ricordo o un episodio della sua vita vengono associati a un componimento musicale mediante un'operazione soggettiva. Uno degli episodi più evocativi in tal senso è rappresentato dalle immagini che, sulle note del della prima parte del Köln Concert del pianista statunitense Keith Jarrett, definiscono il percorso in Vespa verso il Lido di Ostia compiuto da Nanni Moretti nel film *Caro Diario* (1993); l'ampio piano sequenza che in un pomeriggio agostano conduce l'attore-regista dal centro della Capitale al monumento eretto in via dell'Idroscalo è divenuto un frammento "cult" della cinematografia d'autore nazionale proprio grazie allo specifico connubio multimediale.

IV. Canzoni "alla Pasolini". Costituiscono il prodotto di un'esperienza artistica principalmente legata al Folk Studio di Roma, prima matrice della scuola romana dei cantautori della "seconda generazione", incarnata tra gli altri da Antonello Venditti, Francesco De Gregori, Giorgio Lo Cascio, Stefano Rosso, Grazia Di Michele e Rino Gaetano. Una testimonianza significativa del segmento è *Lella*, componimento di Edoardo De Angelis del 1970 che descrive uno dei primi femminicidi della canzone italiana: il brano espone infatti con toni da romanzo di borgata il racconto di un uomo che, entro uno scenario inizialmente caratterizzato da tinte misteriose,⁶ confessa a un amico l'uccisione dell'amante Lella, che gli aveva dichiarato la propria intenzione di interrompere la loro relazione l'ultimo giorno dell'anno:

Tu nun ce crederai nun c'ho più visto

⁴ Cfr. in questo stesso volume il saggio di Maria Antonietta Epifani.

⁵ Cfr. Carrera 1994, pp. 337-353. Né va trascurato il componimento *Danze della sera*, che riprende nelle ultime tre strofe il testo di Notturmo, tratto dalla raccolta poetica *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), musicato e inciso nel 1968 da Ettore De Carolis e dal gruppo Chetro & Co.

⁶ «Te la ricordi Lella, quella ricca, / La moje de Proietti er cravattaro, / Quello che c'ha er negozio su ar Tritone / [...] / Te lo ricordi poi ch'era sparita / E che la gente e che la polizia / S'era creduta ch'era annata via / Co' uno co' più sordi der marito».

L'ho presa ar collo e nun me so' fermato
Che quann'è annata a tera senza fiato
Ner cielo da 'no squarcio er sole è uscito
E io la sotterravo co' 'ste mano
Attento a nun sporcamme sur vestito
Me ne so' annato senza guardà 'ndietro
Nun c'ho rimorsi e mo' ce torno pure
Ma nun ce penso a chi ce sta là sotto
Io ce ritorno solo a guardà er mare.

V. Canzoni per Pier Paolo Pasolini. Definiscono questo raggruppamento i brani dedicati all'intellettuale friulano, quelli che lo ricordano o, ancora, quelli che contengono riferimenti alla sua vita, alla sua personalità o alla sua produzione artistica. A quest'ultima sezione, la più ricca di testimonianze, sono dedicate le riflessioni che seguono, suddivise in due parti: la prima (2. *Canzoni per Pasolini*) intende restituire una panoramica complessiva del *corpus* canzonettistico indagato; la seconda (3. *A Pa'*) offre la lettura di uno dei prodotti più pregevoli del raggruppamento, *A Pa'* di Francesco De Gregori.

2. *Canzoni per Pasolini*

Il complesso delle “canzoni per Pasolini” è ricco e variegato. Secondo una prospettiva cronologica, rileviamo anzitutto che i brani musicali che cantano l'intellettuale friulano o che contengono rimandi alla sua figura e alla sua opera sfruttano evidentemente tutta l'ampiezza temporale disponibile a partire dal suo assassinio: l'unica eccezione è rappresentata da *Giotto da Bondone*, monologo di Giorgio Gaber del 1974, nel quale la precoce eco onomastica è tuttavia caratterizzata da natura estemporanea («Basta, basta, è furibondo, litiga con tutti, fa un gran casino, manda a fanculo Giorgio Bocca, Pasolini, Lacan, tutti, esce incazzato sbattendo la porta!...»)⁷

Da un punto di vista squisitamente quantitativo segnaliamo in generale che il grado di reminiscenza pasoliniana nello scenario della canzone italiana è considerevole:⁸ in una dimensione comparativa di respiro letterario, le

⁷ Nella definizione del corpus non abbiamo tenuto conto, per ragioni facilmente immaginabili, di quei prodotti musicali privi di componente testuale: tra questi ricordiamo almeno *Pasolini* di Manuel Petrucciani (1982), *Pasolini e la peste* degli Autostoppisti del Magico Sentiero (2021; va però osservato che quest'ultimo contiene nella sezione finale un collage di frammenti di discorsi di Pasolini) e soprattutto l'album *Re: Pasolini* di Stefano Battaglia (2007).

⁸ Sono infatti una cinquantina i brani che esprimono una simile attitudine; per motivi di spazio non ne possiamo riprodurre in questa sede l'elenco completo.

indagini condotte nel corso di ripetute ricerche sul tema dimostrano con certezza che il rilievo del casarsese è secondo solo a quello di Dante. Certo, rispetto al poeta della *Commedia* la distanza, in negativo, è consistente: il fiorentino è irraggiungibile. Ma è allo stesso modo significativo, in positivo, lo scarto tra Pasolini e gli altri testimoni della nostra tradizione: nessuno, a eccezione del “fuoriclasse” toscano, può competere per popolarità con il nostro.

Traslando al fronte qualitativo, riteniamo utile presentare alcune minime considerazioni sull’intertestualità per genere musicale.⁹ Nessuna eco del corsaro è percettibile nel canone sanremese e nella canzone tradizionale all’italiana, a meno di non voler considerare parte di quest’ultimo raggruppamento il brano *Pierpaolo*, scritto da Vincenzo Incenzo e inciso da Franco Califano all’interno dell’album *Non escludo il ritorno*, pubblicato nel 2005:

E il tram ti lascia qui
All’ultima fermata
In un cappotto grande
Come non è la vita
Che torna vita solo
In fondo ad un quartiere
La santità dei ragazzi
Il prezzo dell’amore
E mentre la sera gela le ringhiere
Ti appoggi nelle tasche
Arrotoli il Corriere.

Precoce e profonda è invece la sua memoria nella canzone d’autore. Non va infatti dimenticato che il primo encomio in musica al poeta è costituito dal *Lamento per la morte di Pasolini*, composto da Giovanna Marini nel dicembre del 1975, fine rappresentazione della “passione” laica dell’intellettuale che costituisce, come rilevato da Carrera (1994, pp. 340-341), un felice esempio di «appropriazione colta» di motivi popolareggianti, essendo direttamente ispirato a *L’orazione San Donato*, canto religioso extraliturgico della tradizione abruzzese. Nel componimento popolare, «l’incalzare delle ore configura un doloroso avvicinamento alla mezzanotte e alla morte; [...] gli elementi scenografici e narrativi del testo sono quelli di

⁹ Segnaliamo preliminarmente che il termine “intertestualità” viene qui utilizzato in un’accezione ampia, che tiene quindi conto dei casi di citazione testuale (con trasposizione o rielaborazione), ma anche di quelli contraddistinti da finalità dedicatorie o caratterizzati da più generica allusione a Pasolini o a una sua opera.

un dramma familiare contadino, il cui protagonista è un malato che si mette a letto, si vuole confessare e chiede perdono alla madre mentre amici e vicini lo vengono a visitare ed esprimono il loro parere sulla malattia» (Carrera 1994, p. 341). Nella rielaborazione sono mantenuti l'impianto complessivo e la strutturazione delle strofe sulla base della scansione temporale; ciascuna sezione, procedendo per quarti d'ora, allude infatti a uno degli ultimi istanti di vita di Pasolini:

Le undici, le volte che l'ho visto
Gli vidi in faccia la mia gioventù
[...]
Le undici e un quarto, mi sento ferito
Davanti agli occhi ho le mani spezzate
[...]
Le undici e mezza, mi sento morire
La lingua mi cercava le parole
[...]
Mezzanotte, m'ho da confessare
Cerco perdono dalla madre mia.

L'immagine che chiude il componimento riprende e amplifica il dramma della parola implosa, che non riesce a trovare una via d'uscita:

Ma quella notte volevo parlare
La pioggia il fango e l'auto per scappare
Solo a morire lì vicino al mare
Ma quella notte io volevo parlare
E non può, non può, può più parlare, può più parlare
Non può, non può, può più parlare.

Al ricordo di Giovanna Marini seguiranno, nel corso degli anni Ottanta, quelli di Fabrizio de André (*Una storia sbagliata*, 1980) e di Francesco De Gregori (*A Pa'*, 1985); come anticipato, quest'ultimo sarà al centro della seconda parte del contributo.

Una storia sbagliata viene composto all'inizio del decennio con la collaborazione di Massimo Bubola per il programma televisivo *Dietro il processo*, dedicato dalla Rai alle morti di Pier Paolo Pasolini e di Wilma Montesi; rievoca in prima istanza l'assassinio del letterato, una tragica vicenda che conserva contorni complessi («È una storia da non raccontare / È una storia un po' complicata») e non del tutto chiariti («È una storia vestita

di nero / È una storia da basso impero / Una storia mica male insabbiata»); ma è soprattutto una ricostruzione che si caratterizza – come accade in altri racconti cantati dall'autore genovese – per una specifica *vis* polemica contro un atteggiamento di diffusa intolleranza verso la “diversità” da parte della società civile («Storia diversa per gente normale / Storia comune per gente speciale»), ben rappresentata dal processo di mortificazione operato nei confronti della vittima dalla stampa («Cominciò con la luna sul posto / E finì con un fiume di inchiostro»), dal giudizio meschino e spietato dell'opinione pubblica («È una storia per parrucchieri / È una storia un po' sputtanata») e dall'ipocrisia ad ampio spettro («Non ripeterci quanto ti spiace / Non ci chiedere più com'è andata / Tanto lo sai che è una storia sbagliata»)¹⁰.

Alla prima metà della decade successiva appartiene *Casal de' pazzi* (1993), brano di Renato Zero nel quale segnaliamo il recupero e la rielaborazione dei titoli di alcune opere pasoliniane:

Dimmi di quella poesia
Come di rosa, ferita accesa
La voce tua che dà
La voce del tuo coraggio a chi non ce l'ha
Si spegne il sole a farsi male
Casal De' Pazzi ragazzi di vita
Sono ragazzi di morte ormai
Non più speranza di uscire dal limite
Brucia ricchezza e guai la meglio gioventù.

Condotta da esemplare trasporto emotivo è inoltre *La Giulia bianca* (s.d., ma ante 2004) di Flavio Giurato, una rappresentazione per immagini del Novecento italiano, dall'esperienza resistenziale alla lotta di classe, dai funerali di Togliatti alle Feste dell'Unità, nella quale l'allusione all'assassinio di Pasolini si esprime in due immagini cariche di eccezionale intensità:

Hai visto la Giulia bianca e hai visto a Pierpaolo
Quell'angelo del cazzo col bacio del diavolo
Che gira per Roma e gira per Roma
Sbagliando l'accento e sbagliando persona.

¹⁰ Per la riproduzione dei passi testuali abbiamo utilizzato il dettato del brano trasmesso dal sito della Fondazione Fabrizio De André http://www.fabriziodeandre.it/faber/wp-content/uploads/2016/03/Una_storia_sbagliata.pdf.

La ruota gommata schiaccia e torce il corpo del poeta ucciso
Ruota gommata schiaccia e torce il corpo di Pier Paolo irriso
Danno il Vangelo in bianco e nero
In una sala parrocchiale di periferia.

Tra i prodotti cantautorali più recenti ricordiamo infine *L'angelo ucciso* (2012) di Michele Gazich («Tu scrivevi mentre l'Italia moriva / Tu pregavi il Cristo dei contadini / E la terra era bianca, era cotta, bruciata dal sole / Il tuo sangue, il sudario, la riva del mare») e *Io so* (2015) di Pinomarino («Così io resto solo / con il mare a mezzo metro / e gli occhiali senza vetro. / La vita che vi ho dato / non è più tornata indietro»), componimenti che recuperano la memoria del poeta attraverso percorsi artisticamente efficaci.

Di particolare interesse è poi la reminiscenza dell'intellettuale nella corrente del rock "alternativo" post-riflusso consolidatosi in Italia negli anni Novanta,¹¹ un laboratorio musicale assai proficuo per la raffigurazione e per l'analisi delle espressioni del disagio esistenziale proprio della condizione giovanile. Segnaliamo in questa sede un solo tributo, contenuto nell'album *Linea Gotica* dei CSI – Consorzio Suonatori Indipendenti, un disco nel quale riaffiorano gli stilemi del punk della fine del Novecento, i suoni duri, privi di abbellimenti, e le parole graffianti. Il brano conclusivo dell'opera è *Irata*, un esteso requiem al contempo cupo e solenne, che confluisce progressivamente in un circuito ipnotico proprio della litania o del mantra, il cui ritornello rielabora l'incipit della terza sezione de *Li letanis dal biel fi*, poema contenuto nelle *Poesia a Casarsa*:

Irata

Oggi è domenica,
Domani si muore
Oggi mi vesto
Di seta e candore
Oggi è domenica
Domani si muore
Oggi mi vesto

Li letanis dal biel fi

Vuei a è Domènia
Doman a si mòur,
Vuei mi vistìs
Di seda e di amòur.¹³

¹¹ Si veda a riguardo Tomatis 2021, pp. 764-774.

¹³ Si riproduce il testo dall'edizione Pasolini 2009, vol. I, p. 15.

Di rosso e d'amore.¹²

Un significativo grado di intertestualità pasoliniana è ancora rilevabile nel territorio della musica indipendente del XXI secolo, ampio e variegato contenitore musicale che continua, seppur in una declinazione mitigata che tende gradualmente al “mainstream”, l'esperienza del rock underground di fine millennio.¹⁴ Quasi tutti i più noti rappresentanti della corrente cosiddetta “indie” hanno infatti evocato il nome dell'intellettuale nei loro brani: ricordiamo qui i Baustelle (*Baudelaire*, 2008: «Pasolini è morto per te / Morto a bastonate per te / Nello stesso istante / In qualche altra spiaggia / Si è fatto l'amore / Uniti contro il mondo»), Vasco Brondi – Le luci della centrale elettrica (*Anidride carbonica*, 2010: «Parlami delle migrazioni dei rumeni e delle rondini / Dei gabbiani intercettati dai reattori degli aerei / Dell'ora in cui si alzano i pendolari e i guerriglieri / Degli occhiali neri di Pasolini / E dei figli degli industriali»),¹⁵ I cani (*Storia di un artista*, 2013: «Perché a noi piacciono i dischi, le foto, i registi / I marchingegni alla moda, le muse, gli artisti / Piero Ciampi, Bianciardi, Notorious B.I.G. / Pasolini e Jay-Z») e i Pinguini tattici nucleari (*In vento*, 2014: «Ci vorrebbe qualcuno che inventi / Un proseguimento per questa canzone / Che ne ho pieni i coglioni di 'sta anafora / Del “Ci vorrebbe qualcuno che inventi” / [...] /

¹² Aggiungiamo che i versi finali del brano («Ad onta di ogni strenua decisione o voto contrario / Mi trovo imbarazzato sorpreso ferito / Per un'irata sensazione di peggioramento / [...] Di cui non so parlare né fare domande») costituiscono un'ulteriore, significativa citazione d'autore, essendo il frutto della parziale rielaborazione di due passi del primo capitolo del *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio («Le armi sarebbero rientrate nella sua vita, magari per la finestra, ad onta d'ogni strenua decisione o sacro voto contrario [...] Per una settimana aveva mangiato molto, dormito di più, nervosamente letto dal Pilgrim's Progress, dalle tragedie di Marlowe e dalle poesie di Browning, ma senza sollievo, con un'iroso sensazione di peggioramento»).

¹⁴ Per un quadro esaustivo della scena “indie” si rinvia, oltre che a Tomatis 2021, a Samarini 2020.

¹⁵ In un'intervista riportata nell'articolo *Non celebriamo Pasolini. Proteggiamo così il lato scomodo delle sue opinioni* pubblicato sul *Corriere della sera* del 30 maggio 2022, Vasco Brondi dichiara: «Anni fa mi avvicinai a Pasolini leggendo le sue poesie. Che mi colpirono moltissimo: schiettezza, profondità, anticonformismo. Poi ho letto anche i saggi e altro, fino a condensare il mio sguardo su di lui in *Una disperata vitalità*, che è un insieme di musica e parole. Per me Pasolini è come Mozart: una vita breve ma fulminante, geniale, assoluta. Pasolini ha avuto sempre uno straordinario coraggio delle proprie opinioni, anche quando queste erano così scomode da costargli minacce e processi. Non mi piace ravvisare “lezioni” negli intellettuali che non ci sono più però penso che se oggi lui fosse ancora vivo sarebbe quasi messo in croce. Pensiamo solo alle sue opinioni sull'aborto. Molto probabilmente oggi Pasolini verrebbe condannato dai social perché aveva opinioni liberissime, anarchiche direi. Tanto è vero che oggi sia la destra che la sinistra se ne appropriano indistintamente. Pochissimi però mettono l'accento sul suo impegno totale, sul metterci la faccia e il corpo, una dedizione assoluta alle sue convinzioni. Ecco perché secondo me oggi non si dovrebbe celebrare Pasolini: la celebrazione rende indifferenti. Bisogna preservare con cura e gelosamente le sue parole».

Vorrei vedere *Pasolini* / In prima serata su Italia Uno / Che insulta il capitalismo / E la logica del consumo»).

Notevole, almeno sul piano del mero dato numerico, è inoltre il recupero pasoliniano nel perimetro dell'altro genere musicale tipicamente giovanile, il rap.¹⁶ Sono infatti poco meno di una ventina le reminiscenze del poeta di Casarsa reperibili nel solo primo quarto del terzo millennio; tra le più recenti segnaliamo almeno quelle in Ghemon (*64 bars*, 2018: «Ma che cazzo ridi? / L'Italia prima ti ammazza e dopo ti venera come con *Pasolini*. / Mi dai la nausea, ribelle senza causa»), J-Ax (*I film di Truffaut*, 2021: «A un certo punto questi fanno tutti i fighi: / nelle interviste dicono si ispirano a Fellini, / ma fino all'altro ieri il target era i ragazzini... / dai pannolini a *Pasolini*»), Lord Madness e Gian Flores (*Killmatic*, 2021: «Ti risvegli mosca, Kafka, sotto nafta, / accattone come *Pasolini*: gratta nel mio fondo cassa, uomo»), Myss Keta e Bilal Hassani (nella strofa di *Scandalosa RMX*, 2020, cantata in francese da quest'ultima: «Ostia, *Pasolini*, sur la plage je te vois, tu me guettes, / je serai ta scandaleuse, ton amoureuse»).

In queste ultime esperienze musicali, la longeva capacità evocativa di Pasolini va evidentemente posta in diretta dipendenza con la seduzione esercitata, ancora nel XXI secolo, dalla figura di intellettuale “eretico”, impegnato ma avverso alle etichette, dal suo grido, allo stesso tempo lucido e disperato, contro l'omologazione di massa e il consumismo di matrice capitalista dell'Italia del “boom economico”, e ovviamente dalla sua tragica e controversa scomparsa. Una conferma di questa specifica tendenza giunge indirettamente dall'assenza, nei testi esaminati, di echi di personaggi o di vicende derivanti dalle opere del friulano, o di riformulazione di passi tratti da poesie, romanzi, film a questi attribuibili:¹⁷ in altri termini, la citazione pasoliniana è quasi sempre realizzata mediante il nome. Ed è esclusivamente attraverso il nome, meglio il cognome, che si concretizza anche la disapprovazione, propria di alcuni brani dei due distinti raggruppamenti, verso l'eccesso di “pasolinismo” di oggi, uno stilema al contempo pop e snob proprio di chi – tanto a livello privato quanto pubblico – sfrutta l'autorevolezza dell'antropónimo per vantare una qualche pretesa di cultura: oltre all'esempio di J-Ax appena riprodotto, si veda almeno il brano *1312* (2014) di Willie Peyote («Non siete pecorelle, ma lupi travestiti. / E non citare *Pasolini*, non sai quello che dici») e soprattutto *Pasolini* (2019) del gruppo folk-rock italo-brasiliano Selton, il cui ritornello si compone del solo

¹⁶ Per approfondimenti si rinvia a Bellone 2023.

¹⁷ Segnaliamo che solo eccezionalmente è possibile trovare un rimando generico al cinema di Pasolini: cfr. «La gente con le facce dei film di Pasolini» (Tre allegri ragazzi morti, *Hollywood come Roma*, 1994) e «E stasera si va tutti al cinema, c'è il nuovo film di Pasolini!» (Simone Cricicchi, *La prima volta che sono morto*, 2013).

cognome del poeta, sottoposto a un processo di iterazione estrema che determina un effetto eco surreale.¹⁸

Sul fronte stilistico, invece, pare giocare un ruolo decisivo la tendenza all'espansione di un effetto che definiremmo "straniante", dato dalla giustapposizione – talvolta incoerente e fortuita – di antroponimi d'autore, alti (sebbene in larga misura stereotipati), e altri riferimenti onomastici bassi, di derivazione culturale disparata, principalmente massmediatica e generazionale, sulla possibile scia di una tendenza postmodernista non certo inedita: i testi dei brani di numerosi prodotti dell'indie e del rap contemporanei si configurano infatti come veri e propri collage di citazioni e soprattutto di "culturemi"; non già intertesti fondati su una vera e propria polifonia di voci (come avviene in ambito letterario), bensì più semplicemente elenchi in apparenza farruginosi di nomi, opere, espressioni di provenienza disparata (dalla letteratura alle serie tv, dal cinema al "trash" televisivo, dai social alla canzone), riconoscibili massimamente da chi condivide specifiche coordinate socioculturali, spesso organizzati all'interno di figure di paragone, in primo luogo la similitudine. In una simile "sindrome" da citazionismo spasmodico, tuttavia, il nome colto, se non percepito mediante un'opportuna disposizione, può rischiare di essere risucchiato in un'intricata rete di "relazioni pericolose" e di trasformarsi così in un mero inserto da catalogo tra gli altri, frutto di enumerazione farruginosa e, in definitiva (anche alla luce dei giovani fruitori dei prodotti del genere musicale) contraddittoria.

3. *A Pa'*

Nel 1985, a due anni di distanza dall'uscita del Q-Disc *La donna cannone* (1983), Francesco De Gregori pubblica un album intitolato *Scacchi e tarocchi*: un disco sospeso tra raziocinio e passione, in una fase – la metà degli anni Ottanta – di parziale eclissi della canzone d'autore tradizionale; un disco nel quale l'artista romano va alla ricerca di sonorità più asciutte e spigolose rispetto alle profusioni melodiche del prodotto che l'ha preceduto,

¹⁸ Questa l'interessante testimonianza offerta nel corso di un'intervista dai membri del gruppo: «Abbiamo visto libri di Pasolini lasciati sul comodino accanto al letto per fare colpo sulle ragazze, gente che cita Italo Calvino senza aver letto neanche un suo libro o che recita un aforisma di Umberto Eco per sembrare più intelligente. La verità è che leggiamo troppo poco e guardiamo troppi video e poi finiamo per rispondere ai messaggi con un emoji perché comporre una frase tutta intera ci sembra ormai troppo complesso. Allora abbiamo scritto un pezzo che parla proprio di questo» (l'intervista è disponibile al link <http://www.radiopuntounuovo.it/selton-a-radio-punto-nuovo/>).

attraverso il quale le parole possano in ogni brano assumere un rilievo privilegiato.¹⁹

In un avvicinarsi di storie grandi (*La storia, Scacchi e tarocchi*) e piccole (*Ciao ciao, Piccoli dolori*), scopriamo l'intensa delicatezza di *A Pa'*, un componimento dedicato a Pier Paolo Pasolini, alla sua poesia: una canzone dai toni intimi e coinvolgenti sull'uomo e sull'artista, ma anche sulla sua assenza e sul suo oblio, a un decennio dalla morte. Così l'autore di *Rimmel* ha recentemente ricordato le ragioni della sua dedica musicale al poeta di Casarsa:

Dieci anni dopo la morte di Pasolini, che avvenne nel 1975, eravamo a metà degli anni Ottanta e non si parlava più di lui: la sua figura era stata praticamente rimossa. Ho scritto questa canzone sicuramente per l'amore e il rispetto che ho sempre coltivato per la figura di Pier Paolo e forse anche un po' con l'idea di battere il pugno sul tavolo per ricordarlo.²⁰

Costruito «su una musica lenta, come d'attesa» (Deregibus 2003, p. 143), il brano acquisisce fin dall'incipit una pronunciata dimensione lirica attraverso una componente verbale essenziale, determinata da pochi versi di impronta che potremmo definire impressionista. La voce di Pier Paolo Pasolini

¹⁹ Per la realizzazione del disco, e in particolare per la ricerca del rigore sonoro, risulta determinante il contributo agli arrangiamenti offerto del cantautore e musicista genovese Ivano Fossati e dei suoi musicisti: Elio Rivagli alla batteria, Guido Guglielminetti al basso e Gilberto Martellieri alle tastiere; cfr. Deregibus 2003, pp. 139-140.

²⁰ Estratto di un'intervista a Radio inBlu durante la puntata del 31 ottobre 2015 del programma "Hungry Hearts", condotto da Andrea Monda, dedicata ai quarantanni dalla scomparsa di Pasolini; l'intervista integrale è ascoltabile al link <https://www.radioinblu.it/2015/10/30/in-esclusiva-su-radio-inblu-lintervista-a-francesco-de-gregori/>. Pier Paolo Pasolini era stato precedentemente ricordato dal cantautore romano in un articolo dal titolo *Mi manca la sua lucidità* pubblicato il 26 ottobre 1995 sul quotidiano *l'Unità* in occasione del ventennale della sua morte: «Pasolini era un'anima bella. Conosceva razionalità e passione, impegno e saggezza. Conosceva l'intelligenza, il sesso, l'amore. Conosceva Ninetto Davoli e Moravia, i giovani della FGCI e quelli della stazione Termini, Maria Callas e Totò. È difficile districare il Pasolini regista dal narratore, dal poeta, dall'opinionista. Mi mancano oggi nella stessa misura i suoi film, i suoi romanzi, i suoi articoli, le sue poesie. Mi manca soprattutto la sua opinione su ciò che è avvenuto dopo la sua morte, in questi vent'anni. Pasolini e l'AIDS; Pasolini e le lettere di Moro; Pasolini e Berlusconi; Pasolini e Internet. Mi manca quella lucidità che aveva nel decifrare il presente, quella lucidità che fu spesso scambiata – sbagliando – per chiarezza. Che lo portava a scrivere ciò che al momento stesso non riuscivo a condividere ma che avrei condiviso magari sei mesi o due anni dopo. [...] Riferirsi alla vita di Pasolini attraverso l'imbutto della sua morte rischia di attenuare la portata di quella che fu la sua vitalità generosa, la sua geniale capacità di donarsi al tempo, finisce per trasformare un episodio di cronaca nera – per quanto ambiguo e irrisolto possa essere – in un segno del destino, in una vocazione esistenziale» (l'articolo è leggibile al link <https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2013/12/mi-manca-la-sua-lucidita-di-francesco.html>).

riprende vita grazie al canto e si innerva in un soliloquio articolato in tre strofe: sono tre quadri poetici²¹ apparentemente privi di connessione reciproca, dai quali germogliano sensazioni e ricordi, frammenti disorganici e parzialmente sfocati che si caricano tuttavia di potenza evocativa esemplare; tre piccoli racconti per immagini successive dalla propensione quasi cinematografica che paiono efficacemente strutturarsi mediante la tecnica del “montaggio alternato” nella rappresentazione di quadri non sequenziali.²²

Come accade in altri componimenti del cantautore,²³ l'apparente mancanza di sequenzialità tematica risulta opportunamente bilanciata da un'organizzazione ritmico-formale che privilegia, seppure senza eccessi, strutture ricorsive che puntellano il complesso testuale nei suoi apici espressivi. Sul piano metrico, occorrerà in tal senso ricordare che le strofe hanno ampiezza di quattro versi: nelle prime due prevalgono novenari, decasillabi ed endecasillabi distribuiti entro un struttura non estremamente rigida, in grado di definire un flusso elastico che si modella di volta in volta sulla superficie melodica mediante dilatazioni e contrazioni misurate; la terza si differenzia per la presenza di segmenti di estensione lievemente superiore (un endecasillabo, due dodecasillabi e un modulo di tredici sillabe), a contrassegnare anche sul fronte ritmico la sezione caratterizzata da maggiore coinvolgimento emotivo. Aggiungiamo che pur in assenza di un disegno eccessivamente regolare, i rapporti di suono tra i versi sembrano cristallizzarsi verso l'assonanza e la rima, sistemi prosodici che si intensificano con il procedere del brano; allo stesso modo disposte in una climax ascendente appaiono le figure della ripetizione. Le prime due strofe sono seguite dal ritornello, costruito semplicemente sull'iterazione dell'ipocoristico affettivo *Pa'*, nomignolo con cui Pasolini veniva chiamato dagli amici: nella seconda occorrenza rileviamo l'aggiunta di un verso breve in rima («Tutto passa il resto va»), che grazie alla successione di *a* nelle posizioni toniche concorre alla definizione di un'area fonetica più estesa; la terza strofa è anticipata e seguita da un ampio controcanto melodico scandito dall'armonica, che la avvolge in un'onda sonora lenta e distesa.

Proponiamo di seguito una lettura dei tre momenti del brano a partire dalle parole-sensazioni che da questi scaturiscono.²⁴

²¹ Mutuiamo l'espressione “quadri poetici” da Milani 2022, pp. 377-400, eccellente lettura di *Generale*, cui si rinvia.

²² Su una simile tendenza applicata ad altri brani del cantautore si rimanda in particolare a Vecchioni 2004, pp. 11-19, Milani 2022, pp. 377-400, e a Vecchiarelli 2023, pp. 399-409.

²³ Cfr. in particolare Vecchiarelli 2023, p. 404.

²⁴ Utilizziamo il testo riprodotto in Deregibus 2020, p. 283.

Non mi ricordo se c'era luna
E né che occhi aveva il ragazzo
Ma mi ricordo quel sapore in gola
E l'odore del mare come uno schiaffo
A Pa'
A Pa'.

Il primo momento, delimitato dalla strofa iniziale, corrisponde alla notte: è “la” notte, quella del 2 novembre del 1975. L'indeterminatezza complessiva fa il paio con il tessuto melodico, che procede con cadenze lievi di pianoforte e, in subordine, di sintetizzatore e chitarra. Il suo referente è il “ricordo”, che appare una prima volta, in sede incipitaria, all'interno di un costrutto verbale negativo («non mi ricordo»): dalla negazione dipendono complessivamente i primi due versi e i due termini essenziali *luna* e *occhi*. Non riteniamo superfluo ricordare che quella della luna è una componente stabile ed emblematica nel corpus testuale del cantautore romano: è un astro mutevole e spesso elusivo, dalle tonalità di luce variabili, riflesso di inafferrabili sentimenti e di enigmatici mutamenti, quasi un correlativo predeterminato di un ampio ventaglio di emozioni.²⁵ Nel brano viene inserita in un costrutto presentativo e privata dell'articolo determinativo, come per l'effetto di un processo di antropomorfizzazione: la sua possibile assenza sembrerebbe tuttavia proiettare in controluce inquietudine, smarrimento e sinistri presagi.²⁶ Gli occhi sono quelli del “ragazzo di vita” Pino Pelosi: nell'oscurità che circonda l'Idroscalo di Ostia, il poeta corsaro non può vederne l'espressione, non può leggerne le intenzioni.

²⁵ Non riteniamo in tal senso casuale che una parte significativa delle più note canzoni del “Principe”, soprattutto quelle riconducibili alla prima fase della sua produzione, la più ermetica, siano scandite dal richiamo alla luna, quasi sempre insolita e originale, talvolta sibillina: sarà sufficiente ricordare qui i casi di *Alice* («Alice guarda i gatti / e i gatti girano nel sole / mentre il sole / fa l'amore con la luna»), *Pezzi di vetro* («L'uomo che cammina sui i pezzi di vetro / dicono ha due anime e un sesso, / di ramo duro il cuore, / e una luna e dei fuochi alle spalle / mentre balla e balla / sotto l'angolo retto di una stella»), *Quattro cani* («Quattro cani per strada / e la strada è già piazza e la sera è già notte. / Se ci fosse la luna, / se ci fosse la luna / si potrebbe cantare»), *Natale* («C'è la luna sui tetti, / c'è la notte per strada, / le ragazze ritornano in tram. / Ci scommetto che nevica, / tra due giorni è Natale, / ci scommetto dal freddo che fa»), *Viva l'Italia* («Viva l'Italia, / l'Italia sulla luna») e *Titanic* («Su questo mare nero come il petrolio, / ad ammirare questa luna metallo»).

²⁶ Il tema dell'assenza dell'astro nella canzone d'autore non è del resto inedito; cfr. almeno «Una città senza donne, / una città senza amori / e senza fortuna. / Una città senza tempo, / una città senza musica / e senza luna» (Roberto Vecchioni, *La città senza donne*, 1980), «Nera di malasorte che ammazza e passa oltre / nera come la sfortuna che si fa la tana dove non c'è luna» (Fabrizio De André, *Dolcenera*, 1996), «Che triste storia dare nome a un'ombra. / Ci imbarcammo in un tempo dimenticato perfino dai sogni, / pronti al beffardo amore e ad altre spese: / ma qui, dov'è la luna?» (Ivano Fossati, *Dancing sopra il mare*, 2000).

La memoria domina anche la seconda parte della sezione; è però introdotta da una forte cesura espressiva rappresentata dal *ma* a inizio verso, con polarità adesso positiva («ma mi ricordo»). Il mutamento è determinante, e si concretizza principalmente attraverso la sostituzione delle capacità sensoriali: alla vista, difettosa, del primo distico succedono il gusto e l'olfatto. Viene così fatalmente svelata l'ineluttabilità della tragedia, raffigurata e definita da sensazioni brusche, ruvide provocate dal «sapore in gola» e dall'«odore del mare».²⁷

La successione delle immagini della strofa definisce quindi nel suo insieme una premonizione crescente di morte che si risolve nel più fosco degli epiloghi: la percezione del dramma, in un primo tempo solo imperfettamente accessibile con la facoltà visiva, si manifesta nel distico finale grazie all'attivazione di altri sensi. È notte: il protagonista, che torna con la memoria sul litorale romano, non sa se ci sia la luna e non vede gli occhi del giovane accanto a lui. Percepisce però chiaramente «quel sapore in gola» improvviso, acre, fatale. Anche il mare sembra nascondersi, sebbene sia lì, a pochi passi: giunge solo il suo odore, corrosivo «come uno schiaffo».

E c'era Roma così lontana
E c'era Roma così vicina
E c'era quella luce che ti chiama
Come una stella mattutina
A Pa'
A Pa'
Tutto passa il resto va.

Il quadro successivo, corrispondente alla seconda strofa, dispone nel campo visivo il momento che precede il mattino, e che a esso conduce: la panoramica si apre all'immaginazione di una Roma ormai inaccessibile, riecheggiata un'ultima volta, e che sembra al contempo alludere al prossimo annuncio di luce. L'afflato onirico si proietta ora in una dimensione spaziale ed esistenziale più ampia e rinvigorisce la cornice di vaghezza già definita nella prima sezione mediante due coppie di termini contrapposti o in una relazione non precisata: una aggettivale (*lontana / vicina*), una verbale (*passa / va*). Sul piano lessicale si caricano di particolari effetti *Roma*, *luce* e *stella*. Il toponimo è sottoposto a iterazione entro un distico composto da moduli identici con “effetto copia” («E c'era Roma così lontana / E c'era Roma così vicina»), la cui *variatio*, minima, è qualificata dai due aggettivi

²⁷ Tuttavia, come rilevato da Gianfranco Manfredi, la canzone, pur alludendo alla morte, «evita come la peste ogni patetismo sul poeta ucciso» (Recensione su *La Stampa – Tuttolibri*, 2005).

in punta di verso; la *luce* è probabilmente quella dell'alba, che «ti chiama», con un possibile rimando all'istante del trapasso, al *trasumanar*, e alla Passione, secondo un modulo affine a quello contenuto nel *Lamento* di Giovanna Marini; la «stella mattutina», che arricchisce la componente lessicale di ambito astrale del brano,²⁸ parrebbe agire per antitesi, in funzione di polo spaziale ultraterreno contrapposto a una geografia terrestre delimitata da coordinate non più tangibili. Le corrispondenze interne al tritico lessicale sono armonicamente garantite dalle congiunzioni, dagli intrecci della rima (*Roma* → *vicina* : *stella* → *mattutina*) e dell'assonanza (*Roma* → *lontana* : *luce* → *chiama*), dall'anafora («E c'era Roma»; «E c'era quella luce») e dalla similitudine («E c'era quella luce che ti chiama / Come una stella mattutina»). La seconda strofa aggiunge infine una sensazione di movimento al ritornello, nella prima limitato a pura potenzialità onomastica, e apre all'ampia sezione musicale che trasla verso il terzo quadro.

E voglio vivere come i gigli nei campi
E come gli uccelli nel cielo campare
E voglio vivere come i gigli nei campi
E sopra i gigli nei²⁹ campi volare.

Se è vero che la disposizione per quadri poetici risulta strutturata in progressione anche sul piano temporale, l'ultima sezione potrebbe essere identificata nel giorno o, più probabilmente, in ciò che viene dopo la notte e l'alba; in una prospettiva simbolica, quindi, nella dimensione insondabile che segue i momenti della morte e del trapasso. Una nuova vita? Così sembrerebbe suggerire il richiamo, costruito su un movimento ampio e profondo, a sequenze alternate, ai gigli nei campi e agli uccelli del cielo: il volere vivere oltre la vita, come conseguenza del *trasumanar*, in quanto esperienza assoluta. E in effetti il verbo *vivere* riecheggia con particolare intensità: vuoi perché si trova in un costrutto servile («voglio vivere») che esprime ferma determinazione, vuoi perché viene replicato in due sequenze metriche identiche; vuoi, ancora, perché introduce le similitudini e i loro referenti, estremamente vitali, tratti dal mondo naturale. In tal senso riteniamo opportuno rilevare ancora l'efficacia espressiva di due ulteriori

²⁸ Segnaliamo che anche le *stelle* sono ben attestate nelle canzoni di De Gregori: si vedano almeno quelle del Messico nel brano *Sotto le stelle del Messico a trapanar*, inserito nello stesso album; un brano nel quale ritornano anche la luna («Sotto la *luna* dei tropici a innamorar, / dentro le ascelle dei poveri a respirar») e Pier Paolo Pasolini («E quando piove nel fango a *trasumanar* / Sotto le stelle del Messico a naufragar»).

²⁹ In *Deregibus* 2020, p. 283, il dettato riporta «*dei* campi»; l'ascolto del brano suggerisce tuttavia di correggere *dei* in *nei*.

immagini allo stesso modo portatrici di vigore, di vita, pur nella loro raffinata eleganza: il movimento aereo, rappresentato dal volo degli uccelli, declinato mediante i due verbi all'infinito in rima (*campare, volare*, anch'essi dipendenti da *voglio*); la potenzialità cromatica suggerita nei versi, solo implicitamente espressa dai gigli, dai campi, dal cielo.

Andrà infine segnalato che questo è il quadro nel quale il canto assume anche l'aspetto dell'encomio, un amorevole commiato che si concretizza attraverso una suggestione intertestuale, anzi, una duplice citazione pasoliniana di estensione multimediale a sua volta risultante da una prima traslazione evangelica. I suoi versi rimandano infatti a una poesia dell'intellettuale di Casarsa contenuta in *Trasumanar e organizzar, Preghiera su commissione* (composta probabilmente nel 1970),³⁰ il cui finale, «Caro Dio, / facci vivere come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi» (Pasolini 2009, vol. II, pp. 55-56),³¹ costituisce la variazione di un frammento di *Teorema*, pellicola dello stesso Pasolini del 1968: «Tu vivi tutta nel presente. Come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi, tu non ci pensi, al domani». Alla base di entrambe non è arduo scorgere il discorso di Cristo sulla Provvidenza contenute nel Vangelo di Matteo (6, 26-29):

Guardate gli uccelli del cielo: non seminano e non mietono, né raccolgono nei granai; eppure il Padre vostro celeste li nutre. Non valete forse più di loro? E chi di voi, per quanto si preoccupi, può allungare anche di poco la propria vita? E per il vestito, perché vi preoccupate? Osservate come crescono i gigli del campo: non faticano e non filano. Eppure io vi dico che neanche Salomone, con tutta la sua gloria, vestiva come uno di loro.³²

³⁰ In una delle redazioni del componimento si legge infatti la data del 23 maggio 1970 e il titolo, provvisorio, *Un'altra preghiera su commissione*; cfr. Pasolini 2009, vol. II, p. 1526

³¹ La citazione è a p. 56. Lo stesso De Gregori, nel corso dell'intervista per Radio inBlu citata, torna sulla poesia che offre lo spunto tematico della terza strofa del brano, chiosandola in questi termini: «Pasolini dice che se non ci fosse l'idea di domani non ci sarebbe l'idea del potere; se vivessimo come gli uccelli nel cielo e i gigli nei campi, senza preoccuparsi di come ci si vestirà o di cosa si mangerà domani, questo ci sottrarrebbe all'idea del potere. È una rivisitazione molto laica del Vangelo, ma viene da una lettura profonda».

³² Si cita la versione italiana della Scrittura dal testo CEI 2008, consultabile al link <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/nt/Mt/6/>.

Riferimenti bibliografici

- Bellone Luca, «Sono Dante a disagio con Bea, quello che se non è stressato non crea»: sull'onomastica letteraria nel rap italiano. In: «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XXV, 2023, pp. 317-332.
- Calabrese Claudia, *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini. Correspondances*, Diastema editore, Treviso, 2019.
- Calabretto Roberto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone, 1999.
- Carrera Alessandro, *Il lamento di Narciso. Le poesie friulane di Pasolini musicate da Giovanna Marini*. In «Italica», LXXI/3, 1994, pp. 337-353.
- Cazzato Matteo, *Canzoni. Il canto popolare*. In: *Tutto Pasolini*, a cura di Piero Spila, Roberto Chiesi, Silvana Cirillo e Jean Gili, Gremese editore, Roma, 2022, pp. 104-106.
- Deregibus Enrico (a c. di), *Francesco De Gregori. I testi. La storia delle canzoni*, Giunti, Firenze, 2020.
- Deregibus Enrico, *Quello che non so, lo so cantare. Storia di Francesco De Gregori*, Giunti, Firenze – Milano, 2003.
- Felicani Elena, Fresu Rita, Polimeni Giuseppe (a c. di), *Per una nuova vita del popolo italiano. Modelli e forme nel «Canzoniere italiano» di Pier Paolo Pasolini*, Biblon Edizioni, Milano, 2023.
- Malantrucco Elisabetta, *Le canzonette secondo Pier Paolo Pasolini - I Parte*. In: *Blogfoolk Magazine*, 2021 [<https://www.blogfoolk.com/2021/04/le-canzonette-secondo-pier-paolo.html>].
- Milani Matteo, *I quadri poetici di «Generale» di Francesco De Gregori*. In: «Carte Romanze», X/2, 2022, pp. 377-400.
- Pasolini Pier Paolo, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Guanda, Parma, 1955.
- Pasolini Pier Paolo, *Il fascino del juke box*. In: «Vie Nuove», 8 ottobre 1964.
- Pasolini Pier Paolo, *Rinnoviamo i canzonieri!*. In: «Avanguardia», IV/14, 1 aprile 1956.
- Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Mondadori, I Meridiani, Milano, 2 voll., 2009.
- Samarini Francesco, *Dal corteo alla cameretta. Vent'anni di musica indipendente italiana (1999-2019)*. In «Simultanea», I/2, 2020, s.pp.
- Tomatis Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, prima edizione digitale, Feltrinelli, Milano, 2021.
- Vecchiarelli Vera, *Un equilibrio delicato tra contenuto e comunicazione: sui meccanismi di ripetizione in «Alice» di Francesco De Gregori*. In: *Repetita iuvant, perseverare diabolicum: un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, a cura di Davide Mastrantonio, Valentina Bianchi, Marianna Marrucci, Orlando Paris, Ibraam Abdelsayed, Martina Bellinzona, Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena, 2023, pp. 399-409.
- Vecchioni Roberto, *Prefazione*, In: Giommara Monti, *Francesco De Gregori. 1972-2004. Dell'amore e di altre canzoni*, Editori Riuniti, Roma, 2004, pp. 11-19.

Bionota: Luca Bellone insegna Filologia e Linguistica Italiana presso l'Università degli Studi di Torino; ha collaborato al *Lessico Etimologico Italiano* (LEI) sotto la guida di Max Pfister ed è stato redattore del *Repertorio Etimologico Piemontese* (Torino, Centro

Studi Piemontesi, 2015). Ha curato l'edizione di volgarizzamenti italiani quattro-cinquecenteschi di area settentrionale e toscana e di testi di area nord-occidentale; si è inoltre occupato di lessicografia storica, di lingua dell'Ottocento, di letteratura italiana contemporanea (con studi su Umberto Simonetta, Pier Vittorio Tondelli, Tullio Pinelli, Stefano Benni, Giancarlo De Cataldo e sulla lingua della narrativa degli ultimi anni), di dialettologia piemontese, di contatto linguistico. I suoi interessi di ricerca più recenti hanno prodotto contributi su alcune specifiche varietà dell'italiano contemporaneo: italiano dei media, gergo, lingua della canzone, lingua letteraria e linguaggio giovanile.

VI. PEDAGOGIA E (È) POLITICA

La scuola senza feticci di Pier Paolo Pasolini

Maria Serena Masciullo

Abstract

Son of a teacher and an infantry soldier, two professional figures largely involved in the education of the individual and the community, Pasolini found himself, from a young age, in the years of moral and wartime crisis, assuming the role of a teacher.

Although he dedicated only a few years to teaching, he demonstrated lifelong attachment to this civic function, expressing it in various forms: articles, poems, films, novels. His entire body of work is imbued with a pedagogical and didactic intent, as Pasolini, a man of multifaceted genius, interpreted his entire professional journey through an educational lens, infusing it with passion.

Keywords: Pasolini, teacher, pedagogy, school, poetry.

1. *Il professor Pasolini in Friuli*

Pier Paolo Pasolini interpretò sempre in chiave educativa il suo percorso, non solo quello professionale, tanto che la sua intera opera appare pervasa da un intento pedagogico e didascalico.

Pur avendo dedicato solo alcuni anni all'insegnamento,¹ l'intellettuale friulano dimostrò sempre una straordinaria attenzione alla scuola e soprattutto alla funzione civile dell'insegnante, che riecheggerà in tutta la sua produzione, dalla saggistica alla narrativa, dalla poesia al cinema.²

È il 1944, e Pasolini ha solo 22 anni quando fa le sue prime lezioni. Sono i mesi in cui i bombardamenti distruggono la linea ferroviaria che passa da Casarsa, il suo paese, rendendola impraticabile anche per gli studenti che avrebbero dovuto raggiungere San Giovanni, dov'è la scuola. Pier Paolo, la madre e il fratello Guido sono costretti a fuggire per rifugiarsi a pochi chilometri da lì, a Versuta, in una stanza del casolare della famiglia Bazzana. Ed è lì che con l'aiuto di Cesare Bortotto, di Giovanna Bemporad e altri amici, Pasolini dà vita a una piccola scuola privata (Naldini 2019, p. 61).³

¹ Si veda il recente volume di Aliberti-Villa 2022.

² «Tra inquietudine e polimorfismo, irrequietezza e sperimentalismo, marginalità e protagonismo l'itinerario intellettuale di Pier Paolo Pasolini è stato caratterizzato da una forte e costante vocazione pedagogica [...]» (Mariani 2010, p. 133).

³ «Giovanna è venuta qui solo perché c'era bisogno di un insegnante di greco; lei era l'unico dei miei amici che fosse così indipendente da poter venire. Ora la nostra scuoletta privata si è semisciolta, e lei se ne è tornata a casa», racconterà a Luciano Serra in una lettera del 26 gennaio 1944 (Naldini 1986, pp. 187-188).

Qualche mese dopo arriva la diffida del provveditore che li obbliga a chiudere e decidono allora di continuare le lezioni ognuno a casa propria.⁴

Pasolini in quest'occasione ospiterà dieci allievi della quarta ginnasiale e racconterà con queste parole la sua esperienza didattica:

Non credo di essermi mai comportato con tanta dedizione come con quei fanciulli, che del resto mi erano assai grati per questo; li introdussi ad una specie di gergo, di clan, fatto di rivelazioni poetiche e di suggerimenti morali – forse un po' troppo spregiudicati: finii col divertirmi sommamente perfino durante le lezioni di grammatica. Non parlo poi del reciproco entusiasmo alle letture di poesia; mi arrischiavi a insegnare loro, e le capirono benissimo, liriche di Ungaretti, di Montale, di Betocchi... (Pasolini in Siti-De Laude 1988, pp. 24-25).

Il programma didattico del Pasolini insegnante spazia da Dante a Rebora, da Leopardi ai *Canti del popolo greco* di Tommaseo⁵, da Virgilio a Machado, Marlowe e Wordsworth; contempla anche la sintassi latina e il greco, mentre i compiti scritti sono esercitazioni di critica storica e stilistica praticata sui testi (Martellini 2018, p. 199).

Non manca una particolare attenzione al dialetto friulano come scoperta di un mondo linguistico contenitore di menti e corpi. Gli allievi seguono un vero e proprio apprendistato poetico nell'*Academiuta di lenga furlana*⁶, non una scuola in senso stretto ma un cenacolo, un luogo di condivisione fondato per dare lustro alla lingua e alla letteratura «di un mondo piccolo», quello friulano.⁷

Dopo la guerra, dall'ottobre 1947 all'autunno del 1949, Pasolini insegna presso la scuola media di Valvasone.

Ricordo le prime ore di scuola, così soffuse di un acre e quasi languido senso di verginità, in cui io già incominciavo a manovrare con astuzia il mio candido entusiasmo, facendo della «emozione» qualcosa come una figura retorica di nuova specie, con cui minare il mio discorso di pause, di riverenze, di esclamativi segreti (*Dal diario di un insegnante*, in «Il mattino del popolo», 29 febbraio 1948; poi anche in Pasolini 1993, p. 273, e Naldini 2019, p. 173).

⁴ Vedi la nota precedente; più in generale, si rimanda per la questione a Tredicine 2015, pp. 3-6, che parla di «pedagogia non egemonica» (p. 3).

⁵ «Eppure, Chiesa, ero venuto a te. / Pascal e i Canti del Popolo Greco / tenevo stretti in mano [...]» (*La religione del mio tempo*, in «Officina», 12 [aprile 1958], p. 495).

⁶ Da questi incontri nasce anche la rivista dello «Stroligut di cà da l'aga», poi «Stroligut», il quale contesta la rivista ufficiale della Filologica Furlana di Udine, «Il Strolic».

⁷ «Nel nostro friulano noi troviamo una vivezza, e una nudità, e una cristianità che possono riscattarlo dalla sua sconcertante preistoria poetica» (Pasolini in «Il Stroligut», p. 5)

Assegna compiti atipici, come scrivere la *Letterina di ringraziamento a Umberto Saba per le sue poesie sul gioco del calcio*, e si ingegna su come insegnare «l'intrizzata grammaticchetta latina», confessando che per lui vedere i suoi scolari «usare il latino era come vedere dei mendicanti col cilindro in testa» (Pasolini in Villa-Capitani 2005, p. 100): «Facevano pena. Facevano pena» (*ivi*). Quanto al metodo di lavoro, «Pasolini chiarisce subito al discente che le sue lezioni saranno aperte ad ogni divagazione che la realtà suggerirà», come ricorda Tredicine (2015, p. 5), che conclude: «è questo l'aspetto chiave dell'educare, un'azione continuamente da riorientare che si sottrae all'ansia di conformismo dettata dal potere che impone un sapere monolitico [...]. Un metodo maieutico del parlare con gli altri, una pedagogia vitalistica affidata ad incontri quotidiani intorno ai quali costruire percorsi che aprono vie di fuga per una nuova *paideia*» (*ivi*).

Il riscontro positivo delle sue metodologie è rintracciabile nel ricordo di due studenti di quegli anni:

Nel 1947, in prima media, arrivò un giovane professore di lettere, fece l'appello e si presentò, si chiamava Pier Paolo Pasolini. Crediamo non fosse ricco perché ogni giorno, col buono e col cattivo tempo, si faceva, con la bici, 12 chilometri di strada bianca per venire da Casarsa a Valvasone. Quella modesta bicicletta fu la sua fedele compagna per tutti e due gli anni che passò con noi. Nei due anni che passammo con lui fummo i più ricchi e fortunati allievi del nostro Friuli. Piano piano egli ci condusse per mano nell'immensa steppa di Anton Cechov, piena di solitudine e tristezza. Ci fece fare la conoscenza con il mondo magico della Sicilia di Verga. Con lui attraversammo l'oceano Atlantico per fermarci commossi e pensosi nel piccolo cimitero di Spoon River, scendemmo nel profondo sud per riscaldarci ai canti degli Spirituals negri. Ci fece amare Ungaretti, Saba, Montale, Sandro Penna, Cardarelli, Quasimodo e molti altri poeti che, allora, non erano né premi Nobel, né comparivano nelle antologie per le scuole (Schwartz-Barlera 2020, p. 310).

«C'era una volta un mostro che si chiamava Userum»: così comincia una delle tante favole inventate dall'autore a scopo didattico, in questo caso per insegnare la seconda declinazione Latina.⁸

⁸ Significativo il prosieguo del racconto: «Da prima mi ascoltarono divertiti, gli occhi lucenti d'una certa ironia riservata in parte alla figlioccia, in parte a me che mi comportavo così irregolarmente; ma poi un po' alla volta cedettero all'interesse per il racconto e ascoltarono tutti orecchi la favola-centone che avevo improvvisato per loro. Si trattava di un mostro che pretendeva da un villaggio vittime umane (fanciulli e fanciulle!) da divorare, finché arrivava un cavaliere (un giovane generoso) che affronta il mostro e lo uccide non senza difficoltà in quanto esso è triforme: Us, che si getta nel lago, Er che ripara nel bosco, e Um che ripara tra le rocce. La leggenda di San Giorgio, l'Ariosto, il duello degli Orazi e i Curiazi: una vera macchina. Ma mi servì, allorché rapidamente e senza colorito nella voce (in quanto ero stato "attore" già nel narrare la favola) dichiarai che Us era "amicus", Er "puer", Um "donum", che l'intero mostro era dunque quella seconda declinazione, che io ero il giovane che venivo a salvare essi,

Andrea Zanzotto, anch'egli a lungo docente, lo ricorda molto attivo, intento a insegnare inventandosi favole, a disegnare cartelloni, a curare il giardino della scuola e ad allenare la squadra di calcio degli alunni.⁹ Egli fu "regista" di rappresentazioni e di cori popolari, allestitore tutt'altro che interprete con i suoi allievi di Versuta della favola *I fanciulli e gli elfi* (1944-1945),¹⁰ pionieristico scopritore e promotore del potenziale didattico della drammatizzazione (Lavagnini 2009, p. 46).

D'altra parte, l'importanza della fisicità è forse il primo degli insegnamenti che Pasolini restituisce alla pedagogia odierna: per l'autore dare vita al discorso di tipo educativo significa mettere in scena un dialogo tra alunno e insegnante, dare origine a un atto creativo attraverso un codice comunicativo ma anche pedagogico.

L'educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica [...] rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita. A essere educata è la sua carne come forma del suo spirito. La condizione sociale si riconosce nella carne di un individuo perché egli è stato fisicamente plasmato dall'educazione appunto fisica della materia di cui è fatto il suo mondo (Pasolini 1976, p. 48).

Pasolini, come è noto, verrà allontanato nel 1949 a seguito di uno scandalo che lo vedeva coinvolto per atti osceni in luogo pubblico. La condanna porterà l'autore in un grave stato di sconforto, fino all'estrema decisione di lasciare il Friuli per Roma (Naldini 2019, p. 134).

i fanciulli, dal sacrificio» (*Dal diario di un insegnante*, in «Il mattino del popolo», 29 febbraio 1948; poi anche, tra gli altri, in Naldini 1989, p. 122-123, e Siti-De Laude 1998, p. 1336).

⁹ Si veda sull'argomento Bazzocchi 1998, p. 11. Lo stesso Zanzotto, inoltre, definisce altrove i particolari metodologici dell'insegnamento pasoliniano: «Si pensa a Pasolini nella scuola, alla sua passione didattica, alla sua puntigliosa e ardente volontà di applicare i "metodi attivi", quelli, per così dire, di Carleton Washburne e dell'onestà "deweyana". Segnalando ai colleghi gli esperimenti di Pasolini, il preside Natale Zotti da cui egli dipendeva lo definiva "maestro mirabile". Era quella che si diceva una vocazione pedagogica» (Betti 1977, p. 365).

¹⁰ La favola, a cui Pasolini fa più volte riferimento in *Atti impuri* («Fin dal Gennaio avevamo cominciato a fare le prove per recitare una favola drammatica *I fanciulli e gli elfi* che io avevo scritto appositamente, ripromettendomi di dare lo spettacolo a C. non appena la guerra fosse finita», Siti-De Laude 1998, p. 25), fu composta nell'autunno del 1944 e venne poi messa in scena «dopo sei mesi di prove con gli allievi della scuola di Versuta [...] prima nel teatro dell'asilo di Casarsa (il 15 luglio 1945) e qualche giorno dopo, in replica, nella vicina San Giovanni» (De Laude 2020, p. 16).

2. Il professor Pasolini a Ciampino

«Ho insegnato, dopo quell'anno di disoccupazione e fine della vita, in una scuoletta privata, a ventisette mila lire al mese» (Pasolini in Chiarocossi-Siti 1993, p. 55).

I primi anni romani si rivelano complicati. Sul finire del 1951 il poeta dialettale abruzzese Vittorio Clemente, ispettore scolastico nella capitale, riesce a farlo assumere come insegnante nell'unica scuola media (parificata) di Ciampino, la "Petrarca", diretta dai coniugi Anna e Gennaro Bolotta. Pasolini si ritrova in una realtà sconosciuta, costretto a fare il pendolare da Roma, dove abita con la madre (prima a Ponte Mammolo, poi a Monteverde), affaticato nel far convivere l'attività letteraria con quella di insegnante:

Mi alzo alle sette, vado a Ciampino (dove ho finalmente un posto di insegnante, a 20.000 lire al mese), lavoro come un cane (ho la mania della pedagogia) torno alle 15, mangio e poi ho l'Antologia per Guanda (Pasolini in Naldini 1994, p. 141).¹¹

Anche in una lettera del 1954 a Biagio Marin, esprimerà il suo stato di affaticamento: «Andare su e giù a Ciampino per 25.000 lire al mese, come faccio, è una cosa insopportabile. Eppure la sopporto...» (Pasolini in Naldini 1994, p. 162).¹²

Per Pasolini furono quelli anni particolarmente intensi, che segneranno una maturazione artistica – la composizione di molte liriche che confluiranno ne *Le ceneri di Gramsci* (1957), la stesura del suo primo romanzo, l'attività di saggistica, le prime esperienze nel cinema – e umana.¹³ Tra i suoi allievi della Petrarca anche un ragazzo timido e taciturno, costretto a ripetere la prima media: Vincenzo Cerami. Molti anni dopo, lo scrittore ricorderà i "temi liberi" assegnati da Pasolini, alla base delle sue prime

¹¹ Il passo compare in una lettera a Giacinto Spagnoletti del gennaio 1952. Pasolini allude qui all'antologia *Poesia dialettale del Novecento*, uscita in quell'anno a cura sua e di Mario Dell'Arco (i.e. Mario Fagiolo) per l'editore Guanda. L'opera probabilmente era parte di un progetto più ampio, come sembra provare una lettera a Nico Naldini del dicembre successivo: «La tua tesi [di laurea] si potrebbe intitolare per es. "Testi della poesia dialettale genovese (o umbra, ecc.) delle origini", e consistere in un'edizione critica dei testi con note filologiche e letterarie [...] Potrebbe essere la base di una futura antologia per Guanda da farsi insieme noi due» (Pasolini in Naldini 1986, p. 510).

¹² Per ulteriori approfondimenti sull'argomento, si rimanda senz'altro a Meacci 2015.

¹³ Se è noto l'interesse di Pasolini per Roma e per le sue periferie, lo stesso probabilmente non può dirsi per Ciampino, che «abbagliato sotto sbiadite stelle / vibra di aeroplani di regnanti» (*L'Appennino*, III, vv. 7-8): «Eppure la Ciampino del primo dopoguerra, coi suoi campi sterrati, la parvenza borghese della città-giardino inghiottita dai vigneti, gli sfollati in attesa di una casa, compendia bene quel momento di passaggio dall'arcaicità del mondo contadino alla colonizzazione neocapitalistica che Pasolini ha rappresentato nei suoi scritti» (Meacci 2015, p. 29).

“invenzioni” letterarie, e descriverà nei particolari i “metodi” di insegnamento del suo giovane docente:

[...] quel professorino, che aveva ventotto, ventinove anni, divenne il mio insegnante di lettere. Per noi era il professor Pier Paolo Pasolini, ma era anche un ragazzo vestito come noi, con la camicia tutta sdrucita e la cravatta che era uno stracchetto lacero. Mia madre gli andò a parlare: «Mio figlio ha dei problemi perché è stato cieco...». Lui non disse nulla, quella volta. Io intanto mi ero rimesso nell'ultimo banco, e pensavo: «Sto tanto bene qui». Lui ogni tanto passava, mi tirava uno scappellotto, buttava lì una frase, e piano piano riuscì a farmi diventare un po' più estroverso. Io però avevo bisogno di parlare con lui, sentivo che lui poteva essere una via d'uscita, anche se non sapevo bene da che cosa... Allora mi ricordo che pensavo: «Devo andare lì con una scusa, ma che sia una scusa seria». Pensa e ripensa, mi avvicinai e gli dissi: «Scusi professore, mi sa dire che cos'è la metempsicosi?». [...] Avevo scelto apposta una parola difficilissima, per stupirlo. Lui si mise a ridere, perché aveva capito, e mi diede una risposta spiritosa. Speravo di aver rotto il ghiaccio, invece niente, avevo fatto peggio. Allora, dopo mesi, ho pensato: «Adesso gli vado a chiedere che cos'è l'onomatopea». Ma non ebbi il coraggio. [...] Invece scoprii che avevo un modo per potergli parlare e raccontarmi, ed era la scusa dei temi liberi, quelli di fantasia. Ricordo perfettamente un tema: «La gita in montagna»; non è molto pasoliniano, ma insomma... Lui veniva dal Friuli, era stato a Bologna, non ci conosceva tanto, forse non sapeva che noi la montagna non l'avevamo mai vista. Chi ci andava in montagna? Allora bisognava inventarsela» (in Guccini-Cerami 2012, pp. 23-25).

A Ciampino Pasolini insegnerà fino al termine dell'anno scolastico 1954-1955, con qualche assenza nell'ultimo anno – in cui verrà sostituito dal cugino Nico Naldini (suo allievo in Friuli, oltre che suo futuro biografo) – perché impegnato a dare alle stampe *Ragazzi di vita* (1955).

3. Pasolini e la riflessione sulla scuola

3.1. Gli articoli giornalistici

Della sua giovanile esperienza didattica e dell'ideale pedagogico, Pasolini parlerà anche in quattro articoli usciti su «Il Mattino del Popolo» tra il 1947 e il 1948: *Scolari e libri di testo*, *Scuola senza feticci*, *Dal diario di un insegnante*, *Poesia nella scuola*.¹⁴

¹⁴ Gli articoli sono raccolti in Naldini 2019, nel capitolo intitolato *Dal diario di un insegnante* (pp. 279-295).

In essi si polemizza spesso nei confronti del sistema della scuola e della figura dell'educatore. Il primo idolo da far cadere è proprio l'insegnante, adorato come un feticcio; e va abbattuto non tanto quello autoritario, ma quello che anela alla convenzionalità, colui che non mostra umanità e non dimostra sensibilità verso i ragazzi, i quali si trascineranno dietro per tutta la vita l'ombra di questo feticcio. Queste idee saranno esplicitate successivamente anche nel dialogo con il suo Gennariello:

[...] negli insegnamenti che ti impartirò, non c'è il minimo dubbio, io ti spingerò a tutte le sconoscrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito. Tuttavia, il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti a non temere la sacralità e i sentimenti di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in brutti e stupidi automi adoratori di feticci (Pasolini 1976, p. 201).

E come l'educatore può contribuire alla caduta degli idoli? Conducendo l'alunno in una pervasiva atmosfera di passione volta alla creazione, trasformando l'insegnamento nella cosiddetta «virtù premio a sé stessa», una virtù che si autoalimenta di pura curiosità senza un obiettivo scolastico. Solo così «nascerà la voglia di studiare. [...] poi qualsiasi obiettivo è buono, la costruzione del verbo *videor* come il rapporto tra i sessi, l'a priori di Kant come le ballerine del varietà» (Pasolini in Naldini 2019, p. 282).

La curiosità è «l'unico istinto di cui l'educatore può debitamente usufruire», rivolgendosi alla coscienza dell'intelligenza dei ragazzi, alla loro voglia di conoscere il mondo ignoto, anche con proposte impegnative e difficili. Perché ciò accada il docente non deve regredire nel mondo del ragazzo, anzi, bisogna «essere difficili», spronarlo verso una ricerca che vada fuori dal suo mondo, perché il «difficile (che è poi il nuovo) appassiona sempre i ragazzi» (Pasolini in Naldini 2019, pp. 284).

L'educatore ha lo scopo di liberare, di depurare lo studente dalla cristallizzazione dell'autorità, offrendogli l'opportunità di trovare una strada per uscire fuori dal suo mondo.

Massima rappresentante della fase creativa è ancora una volta la poesia, uno dei punti fermi della paideia pasoliniana, la quale «può innescare il processo creativo fine a sé stesso, non utilitaristico, quindi puro». Nell'articolo *Poesia nella scuola* lo scrittore afferma la necessità di far entrare i ragazzi nel laboratorio poetico, appassionarli all'operazione poetica per condurli all'invenzione, per suscitare la loro passione e farli partecipare attivamente (Pasolini in Naldini 2019, pp. 292-295). La poesia, «il più alto mezzo di comunicazione in una società», diventava così simbolo della catarsi e della ricerca di autenticità da parte del giovane individuo, testimonianza della tensione al “primitivismo” che Pasolini manifestò in varie occasioni

(Pasolini in Naldini 2019, pp. 294). Da essa, nata senza imposizioni, doveva prendere avvio l'approfondimento sentimentale, perché in corrispondenza biunivoca si trattava di un viaggio dall'introspezione all'espressione e viceversa.¹⁵

Inoltre secondo l'autore, al contrario di quanto accadeva nella scuola di quel periodo, occorreva studiare gli autori contemporanei (Montale, Penna, Ungaretti), partendo da coloro che «usano una lingua viva non solo come lessico ma proprio come concezione dell'uso espressivo e come scelta dei sentimenti da esprimersi» (Pasolini in Siti-De Laude 1999, p. 79).¹⁶

Ufficialmente la sua esperienza scolastica termina a Roma, ma Pasolini continua a incontrare i suoi ragazzi fino agli anni Sessanta, dispensando lezioni e consigli per lo studio. Intanto lo scrittore aveva ben compreso che etica e pedagogia erano due facce della stessa medaglia, collegate allo stesso muoversi dell'uomo verso la socialità e collegate alla possibilità stessa della sopravvivenza della città umana (cfr. Zanzotto 1977, pp. 141-142).

Pasolini negli ultimi anni, riprendendo la sua vocazione pedagogica, si fa pedagogo di massa. Ne è un esempio la sceneggiatura mai portata sullo schermo de *Il padre selvaggio*. Il protagonista è Davidson, un ragazzo che frequenta il liceo nella capitale di uno stato africano liberato da poco: qui incontra un professore laico e progressista che cerca di dare ai suoi alunni un insegnamento anticonvenzionale e anticolonialista. I ragazzi però sono abituati a tutt'altro, a un insegnamento meccanico, conservatore, rigido della scuola e faticano a seguire il loro docente. In estate una crisi politica che vede uno scontro tra fazioni, mercenari e caschi blu, coinvolge anche Davidson, il quale torna traumatizzato dal suo villaggio in preda alla violenza. Lo salveranno la scuola, l'insegnante e soprattutto, e ancora una volta, la poesia.

Pasolini torna a scrivere di scuola il 18 ottobre del 1975, quando sul «Corriere della Sera», avanza due «modeste proposte» per eliminare la

¹⁵ «Noi ricordiamo ancora con piacere la felicità di alcuni nostri scolari (dai dieci ai tredici anni) allorché leggemo loro *Il capitano* di Ungaretti: la felicità consisteva nel meccanismo voluttuoso della scoperta. Si trattava insomma di scostare i fili d'erba per spiarvi l'insetto misterioso. Quando io scostai le difficoltà non fantastiche ma logiche, ed essi, dietro le parole difficili, lessero una storia, una leggenda, si ebbero il batticuore, l'interesse, l'impegno; che crebbero poi quando dopo la spiegazione recitai la lirica in modo che per i ragazzi avessero valore il corsivo, il tondo e gli spazi bianchi, tramutandosi, come in un gioco di prestigio, nelle inflessioni della dizione e nel vibrare della voce» (in Naldini 1989, p. 123, poi anche in Naldini 2019, p. 69).

¹⁶ «Ma che testi poetici saranno di lettura consigliabile in una scuola media? La risposta è semplice se si pensa che devono essere soprattutto insegnamenti di lingue, esempi di metafora, di trascrizione e d'invenzione: ecco dunque che quei testi saranno da scegliersi tra quelli dei poeti viventi, che usano una lingua viva non solo come lessico ma proprio come concezione dell'uso espressivo e come scelte dei sentimenti da esprimersi in una tonalità che è per definizione attuale» (Pasolini nel già citato articolo *Poesia nella scuola*, «Il Popolo di Roma», 28 settembre 1951 in Naldini 2019, p. 285)

criminalità: abolire immediatamente la scuola media dell'obbligo e abolire immediatamente la televisione.

Che cosa è stato del Pasolini maestro amante della pedagogia? Non cessa mai di agire e resta ancora tale: ed è proprio per quest'amore profondo che l'intellettuale maturo torna ad aggredire il sistema scuola e gli insegnanti in maniera ancora più dura rispetto al passato. Pasolini avverte la minaccia della trasformazione sociale causata dalla televisione, che intontisce le menti e rende «i giovani nevrotici, infelici e appunto criminali». Gli esempi della nuova massificazione portano i ragazzi a essere «o aggressivi fino alla delinquenza o passivi fino alla infelicità (che non è una colpa minore)». Non per caso il primo capitolo del postumo *Lettere luterane* si intitola profeticamente *I giovani infelici*. Sono gli stessi giovani protagonisti dei suoi romanzi e dei suoi film, pensiamo a Riccetto e agli altri *ragazzi di vita*, all'Angiolino di *Teorema*, al Tommaso Puzilli della borgata romana di Pietralata, ai fanciulli de *Il sogno di una cosa*.

Pasolini non attacca mai i suoi amati discenti ma la società che li plasma a proprio piacimento. Illudere l'alunno di un avanzamento «è una degradazione, è dilettevole» poiché lo rende «primo, presuntuoso (a causa di quelle due miserabili cose che ha imparato)», «secondo (e spesso contemporaneamente), angosciosamente frustrato, perché quelle due cose che ha imparato altro non gli procurano che la coscienza della propria ignoranza».

Nel 1975 ormai per l'intellettuale friulano la scuola era diventata il luogo di iniziazione alla qualità di vita piccolo borghese, in cui si insegnavano «cose inutili, stupide, false, moralistiche». Per questi motivi Pasolini non riconosce il *locus amoenus* degli anni giovanili, e propone il gesto estremo di abolire la scuola.

3.2. *Un trattatello pedagogico: Gennariello*

Ma questi sono gli stessi mesi, gli ultimi, in cui si adoperava a scrivere quello che egli stesso definirà una sorta di «trattatello pedagogico», *Gennariello*, ultimo documento testamentario, contenuto oggi in *Lettere luterane*, in cui definisce sé stesso maestro e pedagogo, cosciente dell'importanza del suo mandato. Si tratta di una rubrica uscita sulle pagine del «Corriere della Sera» e de «Il Mondo», nello specifico, per quest'ultimo, i suoi interventi erano stati inseriti in una specifica sezione chiamata proprio *La Pedagogia*.

Probabilmente la sua passione pedagogica, in quel momento storico, non aveva più lo stesso senso che egli vi aveva rintracciato in passato. L'insegnamento doveva essere un veicolo impersonale, come aveva già

affermato negli scritti giovanili; l'insegnante doveva essere *mezzo*, non già *fine*, d'amore. D'altronde lo stesso Pasolini, per bocca di Don Paolo, personaggio di *Romàns*, aveva affermato: «Può educare solo chi sa cosa significa amare» (in Siti-De Laude 1998, p. 219).

Pasolini si sentiva fuori posto nel contesto sociale degli ultimi mesi della sua vita, come pare dimostrare l'acceso polemismo di questi ultimi articoli: eppure non aveva mai dimenticato il luogo in cui si era formato come professionista e come uomo.

Il 2 novembre 1975 il corpo di Pasolini, violato e massacrato, venne ritrovato all'Idroscalo di Ostia. Furono disposti il sequestro della sua auto e degli effetti personali in essa contenuti. Tra gli oggetti rinvenuti, oltre ai suoi occhiali e documenti personali, erano presenti due libri che, con molta probabilità, Pasolini stava leggendo o avrebbe letto in quei giorni. Si trattava di un volume di Nietzsche, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, pubblicato da Adelphi nel 1975, e *Il Politecnico* di Vittorini. In particolare, in quest'ultimo, Pasolini aveva posto dei segni proprio sulle pagine di un saggio riguardante la scuola: l'ennesima testimonianza, insomma, di come, a distanza di vent'anni dalla sua ultima esperienza ascrivibile ufficialmente al mondo scolastico, continuasse il suo infinito amore per un'istituzione fondamentale per ognuno di noi.

In conclusione si può dire che proprio questo dettaglio, che sembra un semplice particolare tra molti, rappresenta a nostro modo di vedere un motivo di riflessione sull'impegno pubblico e privato di un uomo che delle sue esperienze biografiche stratificatesi nella produzione intellettuale ha fatto un insegnamento per tanti. Pasolini è rimasto sempre fedele alla missione pedagogica che si era preposto in una poesia pubblicata ne «Il Setaccio» a soli vent'anni. In essa chiedeva ai giovani di usare le loro energie per «un'opera educativa che sola potrà dare “coscienza” alle “opinioni comuni”, e maturare una futura grande cultura italiana: educare, sarà questo forse il più alto e utile compito affidato alla nostra generazione» (cit. in Villa-Capitani 2005, p. 139).

Riferimenti bibliografici

- Aliberti Francesco, Villa Roberto, *Pasolini a scuola. Formazione e impegno civile 1935-1954*, Compagnia editoriale Aliberti, Reggio Emilia, 2022.
- Bazzocchi Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.
- Colùs Erasmo, *Dal diario di un insegnante*, in «Il mattino del popolo», 29 febbraio 1948.
- De Laude Silvia, *L'“Eros pedagogico” di Pier Paolo Pasolini. Cinque pezzi facili*, in *La lezione di Pasolini*, a cura di Redaelli Enrico, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni, 2020.
- Lavagnini Enzo, *Pasolini*, Sovera Edizioni, Roma, 2009.
- Mariani Augusto, *Per un Pasolini relazionale e gramsciano*, Aracne, Genzano di Roma, 2011.
- Martellini Paolo, *Sulla biblioteca di Pier Paolo Pasolini*. In «Otto/Novecento», 3, 2018, pp. 197-206).
- Meacci Giordano, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Minimum Fax, Roma, 2015.
- Naldini Nico, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989.
- Naldini Nico, *Una vita attraverso le lettere*, Einaudi, Torino, 1994.
- Naldini Nico, *Un paese di temporalità e di primule*, Guanda, Parma, 2019.
- Pasolini Pier Paolo, *Aboliamo la tv e la scuola dell'obbligo*, Corriere della Sera, 18 ottobre 1975.
- Pasolini Pier Paolo, *Academiuta di lengua furlana*. In: «Stroligut», I, 1945, pp. 1-6.
- Pasolini Pier Paolo, in *Lettere di Pier Paolo Pasolini (1940-1954)*, a cura di Naldini Nico, Einaudi, Torino, vol. I, 1986.
- Pasolini Pier Paolo, *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Siti Walter e De Laude Silvia, Mondadori, Milano, vol. I, 1998.
- Pasolini Pier Paolo, in *Bestemmia. Tutte le poesie*, vol. I, a cura di Chiarcossi Graziella e Siti Walter, Garzanti, Milano, 1993.
- Pasolini Pier Paolo, *Lettere luterane*, Aldo Garzanti Editore, Milano, 1976.
- Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti Walter e De Laude Silvia, Milano, Mondadori, 1999.
- Schwartz Barth David – Barlera Paolo, *Pasolini requiem*, La Nave di Teseo, Milano, 2020.
- Tredicine Antonella, *Pier Paolo Pasolini e lo «stupendo privilegio di pensare» una diversa umanità*, Sinestesiaonline 12/4, 2015, pp. 1-8.
- Villa Roberto-Capitani Lorenzo, *Il maestro e la meglio gioventù: Pasolini e la scuola*, Aliberti, Roma, 2005.
- Zanzotto Andrea, *Pedagogia*, in *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione e morte*, a cura di Betti Laura, Garzanti, Milano, 1977, pp. 99-151.

Bionota: Maria Serena Masciullo è dottoranda in Linguistica Italiana presso l'Università del Salento con un progetto di ricerca che riguarda l'edizione critica diacronica de *La Tigre della Malesia* di Emilio Salgari. Lavora anche alla storia dei prestiti italiani provenienti dalla Malesia (su questo argomento ha presentato due interventi a convegno)

e alla storia dei dialetti salentini. È redattrice del *Lessico Etimologico Italiano*, per il quale ha prodotto vari articoli della lettera D.

A lezione da Pasolini (ieri e oggi)

Andrea Scardicchio

Abstract

This study focuses on Pasolini's scholastic activity through the examples of some teaching proposals referring to the period of Versuta, Valvasone and Ciampino (1944-1955). The aim is to demonstrate that Pasolini was also a heretic in his teaching experiments, declaring himself in favor of an unconventional school and therefore alternative to traditional pedagogical methods. It follows that the 'contradictory' nature of the writer is reflected in his educational vocation, which does not remain limited to the school context but concern the entire Italian society, becoming an example of "mass pedagogy". The idea of a school to be reformed by linking it to life is the main legacy of Pasolini as an educator, which should be valorised by current school policies.

Keywords: italian school, contemporary poetry, pedagogy, teaching of the italian language, teaching of italian literature.

Ha ragione Recalcati quando scomoda Lacan per definire Pasolini un «soggetto diviso», volendo evidenziare la fluttuazione della sua vicenda umana e intellettuale all'insegna della contraddizione. «Individualista» – scrive – «testimonia con coraggio l'impegno civile e collettivo dell'intellettuale; anticlericale, si schiera risolutamente contro l'aborto; comunista militante, subisce l'espulsione dal PCI con il quale entrerà in un conflitto sempre più aspro; ateo e marxista, resta cristiano nello spirito; [...] pedagogo libertario, riconosce come insuperabile la figura del maestro» (Recalcati 2020, p. 128). C'è un dissidio, insomma, a segnare i meccanismi psicologici e a riflettersi nell'universo artistico pasoliniano, che non trova una conciliazione stabile né una soluzione definitiva. Di «scissione insanabile», di «polarità inestinguibile che non permette superamento» parlava anche Fortini (Redaelli, 2020, p. 8)¹ ed è probabile che proprio grazie a questo bifrontismo spirituale, come ipotizza sempre Recalcati, la figura di Pasolini si ammanta di quell'aura profetica che gli permette di vedere nell'ascesa del neocapitalismo italiano non l'avvio della redenzione bensì un'epoca di barbarie, l'avvento di un nuovo fascismo, l'origine di una

¹ All'insegna della convergenza tra Pasolini e Fortini è stato recentemente organizzato il convegno di studi *Nel segno della contraddizione. Pasolini e Fortini due poeti del Novecento* (Casarsa della Delizia, 3-4 novembre 2023), promosso dal Centro Studi Pasolini e curato da Paolo Desogus.

mutazione antropologica o di un genocidio culturale, per restare alle formule da lui coniate e diventate proverbiali.

Molte delle sue affermazioni, alcune anche precoci, sono una spia indiziaria di tale atteggiamento, che si affida spesso alla figura della litote per enunciare negando, che non è idiosincrasia sterile ma semmai proposta progettuale. Ne *I giovani e l'attesa*, ad esempio, articolo apparso su «Il Setaccio» il 1° novembre 1942, con tutto il piglio giovanile di chi commenta lo stato presente delle lettere auspicando una ventata di novità di cui farsi interprete e promotore, il ventenne Pasolini scriveva: «Noi non vogliamo avere un nome: o meglio ciascuno di noi vuole avere il proprio nome. Come non siamo fascisti, se senza mutare il senso della parola possiamo chiamarci italiani, così non vogliamo chiamarci, genericamente, né moderni né tradizionalisti, se modernità o tradizione non significano altro che viva aderenza alla vita vera» (Pasolini 1942, p. 4).² Più in là, nelle *Ceneri di Gramsci* (1957), al cospetto del proprio padre spirituale Pasolini si autodenuncia rivendicando la libertà di contraddirsi («lo scandalo del contraddirmi»), mettendo in scena quell'io “diviso” che lo induce a essere contemporaneamente, di fronte a Gramsci, «con te e contro di te», volendo ergersi a difesa dei valori primigeni della vita proletaria di contro allo storicismo progressista dei marxisti e ai suoi proclami di coscienza di classe.

Ecco, queste contraddizioni, che sono parte integrante della sua natura e del suo modo di essere, sintomatiche di un'inquietudine, di una sensazione di “diversità” che trova espressione nella scrittura e nella passione «violenta» per la pedagogia (che è una passione dalle radici inconsce, «psicoerotiche», un modo di essere in pace con sé stesso: Siciliano 1995, p. 155), sono altrettanto evidenti nelle posizioni assunte nei riguardi della scuola. Perché sin dai tempi dell'insegnamento nella media statale di Valvasone (1947-1949) Pasolini si esprime a favore di un «modello di scuola alternativa e anticonvenzionale: autorevole ma non autoritaria, colta ma non nozionistica, rigorosa ma non anaffettiva». In breve, una scuola senza «feticci, pregiudizi e stereotipi» (Felice 2015, p. 70),³ quale luogo di contrasto e di resistenza rispetto al dominio del potere economico e delle mitologie di massa capace di educare i ragazzi a non appiattirsi sui conformismi dilaganti. Non a caso Zanzotto parlava di «pedagogia apedagogica» volendo richiamare l'attenzione sugli aspetti di novità dell'intervento educativo messo in atto da Pasolini a scuola (Zanzotto 1977), mentre Franco Cambi dal canto suo, facendo i conti con le traiettorie più eretiche della *paideia* pasoliniana, alludeva a una «pedagogia della differenza», a una «pedagogia negativa

² Vedi ora Pasolini 1999, p. 13.

³ Il riferimento è all'articolo *Scuola senza feticci*, pubblicato su «Il Mattino del Popolo» di Venezia il 25 dicembre 1947 (si legge in Pasolini 1999, pp. 55-57).

caratterizzata dalla diversità» (Cambi 1981, pp. 331-332); orientata pure, secondo Golino, verso la trasgressione dal momento che «i suoi statuti non sono condivisi dalla maggioranza, dal senso comune, da molti intellettuali» (Golino 1985, p. 41). Perché di fatto il suo stile d'insegnamento era anch'esso contraddittorio, proprio nel senso etimologico del termine (*contra dicere*, dire cosa contraria all'opinione comune), ossia divergente rispetto al luogo di «inibizioni», di «compromessi», di «vasti consensi» che era la scuola degli anni Quaranta-Cinquanta (Pasolini 1947),⁴ come lo è pure quella di oggi (soffocata dal gravame burocratico e dagli adempimenti ministeriali). Pasolini puntava all'intelletto e non al cuore, all'intelligenza dei propri alunni anziché sul loro candore, parlava di emozioni ma si abbandonava alle pulsioni, indice di quell'eros pedagogico evidenziato da Zanzotto (misto di «agape, filia, eros»), spia indiziaria anch'esso delle sue più intime contraddizioni (Zanzotto 1977; De Laude, 2020).

Abbiamo gli articoli sulla scuola che ce lo confermano, quelli pubblicati da Pasolini sul «Mattino del Popolo» di Venezia negli anni dell'insegnamento a Valvasone.⁵ Abbiamo pure le testimonianze dei suoi ex allievi, taluni anche eccellenti come nel caso di Vincenzo Cerami, studente della media parificata “Francesco Petrarca” di Ciampino dove Pasolini insegnò dal 1951 al 1955. Da quanto riferisce Meacci nel suo bel libro di *amarcord* recentemente ripubblicato (Meacci 2015, pp. 114 e sgg), i ragazzi

⁴ Cfr. Pasolini 1999, pp. 50-54 (a p. 50).

⁵ Queste le idee più convincenti e acute che vi figurano, come riportate nell'efficace sintesi di Gallo 2015, pp. 165-166: «I ragazzi odiano studiare perché lo studio non è avventura, ma noiosa convenzione; - se un ragazzo è intelligente ma non studia è colpa dell'insegnante; - l'insegnante deve essere animatore del processo educativo. Non deve essere oggetto d'amore ma saper provocare amore per l'oggetto di studio, saper suscitare la passione per lo studio che si autoalimenta; - l'insegnante deve essere creativo e inventare situazioni dove apprendere è un gioco; - l'insegnante non si deve abbassare al livello del ragazzo, non serve al processo educativo. È vero il contrario in quanto il ragazzo non vuole rimanere prigioniero del suo mondo ma è alla ricerca di strade per uscirne. E l'insegnante deve offrirgli l'opportunità. - l'insegnante deve però umanizzarsi, farsi scoprire nei sentimenti, nelle debolezze, nella sessualità, nella quotidianità. Questo tenendo un profilo culturale alto; - la scuola deve far cadere tutti i feticci, in primo luogo quello del ruolo dell'insegnante che col suo potere terrorizza i ragazzi; - proprio per la necessità di abbattere tutti i feticci l'insegnamento della religione non deve essere obbligatorio; - nella scuola la poesia è relegata a un ruolo minore in quanto non utile ai processi produttivi. Bisogna invece dare maggiore importanza alla poesia, importante perché può innescare il processo creativo fine a se stesso, non utilitaristico, quindi puro; - si deve cominciare dalla poesia contemporanea perché più vicina per linguaggio e per sentire a coloro che la devono apprendere; - il processo di apprendimento passa attraverso il sentire: percepire emozioni e trovare le parole per esprimerle. Leggere poesia deve voler dire: sentirne le emozioni, scoprire le proprie, associare alle emozioni le scoperte linguistiche per esprimerle; - le antologie sono insulse e sempre vetuste, gli unici libri di testo utili sono i manuali, come la grammatica. Le antologie vanno abolite per essere sostituite da materiali vivi e locali; - il dialetto non deve rimanere fuori dalla scuola, esso è fonte primaria di ricchezza della lingua italiana; - il fine ultimo della scuola è creare cultura».

erano affascinati dall'accento esotico dell'*insegnante*, il quale si rapportava a loro con modi teneri e affabili impressionando per il *savoir faire* e la dolcezza del suo sorriso, nonostante i sacrifici fatti per essere lì («perdo quasi l'intera giornata a smembrarmi tra la scuola e gli autobus», confidava a Francesco Leonetti; «Lei lo sa, che per uno stipendio di venticinque mila lire, vado a insegnare a Ciampino, partendo alle sette di mattina e tornando quasi alle due, fradicio di stanchezza?», replicava a Livio Garzanti che lo incalzava per *Ragazzi di vita*: Pasolini 1986, pp. 691, 700).⁶ Un professore che badava preferibilmente a quello che i ragazzi sapevano, piuttosto che a quello che non sapevano; contravveniva a regole e canoni valorizzando particolari insignificanti dell'esperienza scolastica, trascurando cioè quelli essenziali allo scopo di sorprenderli, depistarli, fingendosi talvolta di cattivo umore per suscitare in loro emozioni contrastanti («facendo della “emozione” – avrebbe precisato – qualcosa come una figura retorica di nuova specie, con cui minare il mio discorso di pause, riverenze, di esclamativi segreti»; Pasolini 1948).⁷ Come quando affidava la spiegazione dei nomi della seconda declinazione latina (le uscite in *us-er-um*) alla drammatizzazione del mostro triforme *Userum*, spauracchio di fragili menti giovanili rassegnate alle sue vessazioni ma rasserenate dall'intervento salvifico del maestro liberatore (in pratica un *remake* della favola drammatica *I fanciulli e gli elfi*, rappresentata nel 1945 nel teatro dell'asilo di Casarsa: Bazzocchi 1998, p. 8; Felice 2015, pp. 72-76). Lezioni spettacolarizzate dunque (si pensi anche al *Totolatino*), volte a bandire ogni forma di conformismo e di omologazione, tenute spesso all'aperto con partitelle di pallone comprese (consono il riferimento ai metodi poco ortodossi adottati dal professor Keating de *L'attimo fuggente*, pellicola di Peter Weir del 1989 ma ambientata nel 1959). Singolare anche il fatto che Pasolini non usasse la cattedra, rinunciasse al registro (Sciascia negli stessi tempi vi appuntava le sue *Cronache scolastiche*),⁸ si servisse piuttosto di un foglio protocollo a quadretti dove accanto ai nomi degli alunni figuravano croci e puntini a mo' di *memorandum* di valutazione. Da quanto emerge, inoltre, sempre dai racconti dei suoi allievi quello di Pasolini era un “insegnamento totale”, non esistevano steccati disciplinari. Lo studio dell'epica omerica, ad esempio, si prestava a incursioni di carattere geografico, in anticipo insomma sugli odierni scenari didattici a forte trazione interdisciplinare.

⁶ Le due lettere romane a Leonetti e Garzanti sono datate, rispettivamente, 20 ottobre 1954 e 6 novembre 1954.

⁷ Cfr. Pasolini 1993, p. 273.

⁸ Su Sciascia maestro elementare a Racalmuto e sulle sue *Cronache scolastiche*, confluite ne *Le parrocchie di Regalpetra* (1956), si rinvia a Distefano 2020.

Resta emblematico il ricordo di Vincenzo Cerami, legato all'incontro con quel professore eteroclitico ma dal seducente influsso maieutico. A una domanda «farfugliata» su come fare per non trovarsi male nella vita, Pasolini gli rispose alla sua maniera, laconicamente: «basta che non fai quello che fanno tutti» (Cerami 2002, p. 294): ancora una clausola di negazione a scongiurare ogni inciampo futuro nell'omologazione. Ma il debito maggiore contratto col professore è tutto in quel principio dell'"inveramento" che consiste nel «creare artificiosamente un senso di verità attraverso la menzogna» (Meacci 2015b, p. 63). Cerami lo apprese, facendone tesoro, in occasione di un tema assegnato dall'insegnante al rientro dalla pausa estiva, che ricorda di aver svolto fingendo di aver trascorso un periodo di vacanza in montagna. Pasolini se ne avvide, ma lo apprezzò ugualmente poiché il promettente allievo della scuola Bolotta si era attenuto a un principio di verosimiglianza. Principio che non cozzava con il sincerismo espressivo verso cui egli nutriva una spiccata predilezione. A un alunno in difficoltà con la consegna di un elaborato su "Una notizia sentita alla radio che vi ha particolarmente colpito", poiché aveva lamentato l'assenza dello strumento in casa, Pasolini suggerì di fornire le motivazioni del suo mancato possesso, precisando ad esempio in che modo si era rotta, quando e come il fatto era accaduto e così via. La personalizzazione del tema risultò alla fine gradita, quale esempio di verità e di originalità espressiva, di prova di coraggio nel manifestare le proprie idee. Idee che potevano essere espresse anche in dialetto, a patto di utilizzare le virgolette. E sempre a proposito di originalità, che dire poi della "Letterina di ringraziamento a Umberto Saba per le sue poesie sul gioco del calcio?". In questo caso il riferimento allo scrittore triestino non era affatto occasionale, trattandosi di un autore inaggirabile del canone personale degli scrittori contemporanei al cui interno figuravano anche Soffici, Gatto, Bertolucci, Penna, Caproni, Betocchi.⁹ Dovendo parlare di poesia a ragazzi e ragazze di undici anni, Pasolini anteponeva la "lingua viva" dell'artigianato lirico contemporaneo allo stile aulico e sofisticato della tradizione. Negli anni delle *Poesie a Casarsa* (1942) si divertiva a stilare ritratti in versi ispirati agli alunni della scuoletta popolare di Versuta, cui impartiva lezioni private nel biennio 1944-1945: «Bionduccio e allegro il Nini / con gli occhi birichini; / Cesare, serio e Dante / con l'occhio un po' sognante. / Crovatin studentino / Gigiuti un bel bambino». Si lasciava, inoltre, ispirare dalle ricorrenze del calendario per comporre poesie d'occasione (*Quadretti autunnali, Il Mattino, È il giorno dei Santi,*

⁹ Come emerge da un quadernetto di un ex allievo, il canone scolastico andava da Dante (*Inf.* XXVI e XXXII) a Poliziano, dai *Canti greci* di Tommaseo alla poesia contemporanea con testi appunto di Soffici (*Via*), Saba (*Il fanciullo e l'averla*), Pascoli (*Il torello*) e poi Ungaretti, Bertolucci, Penna, Caproni e Betocchi.

Domenica di Novembre) che erano testi brevi, semplici e ben calibrati scritti anche in dialetto friulano ed equivalenti – per dirla con Enzo Siciliano – agli «esercizi per le cinque dita nell'apprendistato del pianoforte» (Siciliano 1995, p. 154). Esperimenti spontanei, dunque, di avviamento alla composizione e alla comprensione del testo poetico, che servivano da sprone ai piccoli allievi a fare altrettanto (Pasolini 1948)¹⁰ e che avrebbero portato alla nascita dell'*Academiuta di lenga furlana*, specie di «Arcadia» o variante «molto rustica» di salotto letterario che Pasolini terrà a battesimo il 18 febbraio 1945 a Versuta, allo scopo di trascorrere piacevoli momenti «in grazia della poesia friulana» anche in compagnia dei suoi discepoli proletari.¹¹

È nota, del resto, la centralità che Pasolini assegnava alla poesia nelle sue ore d'insegnamento, avendo più volte insistito pubblicamente sulla sua importanza e sulla sua funzione. Già ai tempi dell'università, in un articolo pubblicato sul «Bollettino» della GIL di Bologna dal titolo *Nota sull'odierna poesia* (Pasolini 1942a, p. 6), invitava i giovani a misurarsi con i testi contemporanei, diversamente da quanto consigliavano di fare i suoi colleghi più attardati. La vena poetica, scriveva, non si era affatto inaridita rispetto all'aurea tradizione, visto che dopo il clamore dei futuristi si era registrato un generale ritorno all'ordine, per iniziativa congiunta dei rondisti e degli ermetici. E così concludeva: «I giovanissimi potranno così ritrovare i valori intimi e veri della poesia – che sono andati disperdendosi e impinguendosi in loro attraverso un'educazione ottusamente tradizionale». E spettava di conseguenza proprio ai giovani, secondo il Pasolini di *Filologia e morale*, articolo apparso su «Architrave» nello stesso anno (Pasolini 1942c),¹² il compito di educare responsabilmente, che voleva dire spendere le proprie energie in funzione di «un'opera educativa che sola potrà dare “coscienza” alle “opinioni comuni” e maturare una futura grande cultura italiana» che si voleva immune dal dilagante moralismo dell'epoca (quello «che va tramutando molti giovani estetizzanti di ieri in tanti piccoli Savonarola»).

Ancora sullo stesso tema Pasolini ritorna nel 1948, uscendo sul «Mattino del Popolo» di Venezia con il pezzo *Poesia nella scuola* (Pasolini 1948b).¹³ Vi lamenta il fatto che pur avendo la poesia una funzione chiara e precisa la si continui a giudicare a scuola «con molta approssimazione, attribuendole dati meramente culturali o sentimentali». Quale «sommo prodotto della civiltà», invece, bisognerebbe saperne cogliere i valori

¹⁰ Si veda Pasolini 1993, pp. 287-297.

¹¹ Pasolini affidò il ricordo di quegli incontri domenicali al suo diario dei *Quaderni rossi*, su cui cfr. Pasolini 1998, pp. 150-151. Sull'*Academiuta* si veda anche Naldini 1993, pp. 81-84 e Chiarotto 1995, pp. 403-406.

¹² Cfr. Pasolini 1999, pp. 15-20.

¹³ Cfr. Pasolini 1999, pp. 77-80, da cui le citazioni.

estetici, gli aspetti filologici, anziché insistere sulle mere finalità pedagogiche (quelle che riconducono l'importanza di un testo a «valore di esempio», come nel caso di un componimento “edificante” come *L'aquilone* di Pascoli). Se l'insegnante, quindi, si accontenta di stabilire un rapporto inerte e abitudinario con la poesia, sia quando la si legge sia quando la si spiega, farà «non solo una fatica inutile ma dannosa». Perché il suo studio è prima di tutto un esercizio testuale, di lettura consapevole, di acquisizione di una coscienza linguistica, di «iniziazione all'*inventio*», afferma convintamente Pasolini e con lui, anni dopo, Luca Serianni. Senza che questo significhi trascurarne le implicazioni culturali, i risvolti psicologici ed emozionali sottesi al processo creativo poetico. E a proposito dei componimenti da leggere, trattandosi soprattutto di riflessione sulla lingua nei gradi scolastici inferiori, ribadiva che occorre privilegiare quelli dei poeti viventi, di coloro cioè che «usavano una lingua *viva* non solo come lessico ma proprio come concezione dell'uso espressivo e come scelta dei sentimenti da esprimersi». Rivendicava, inoltre, l'importanza del dialetto a scuola e quindi della poesia dialettale come detto, anche come esercizio linguistico di arricchimento espressivo dal momento che gli alunni di Versuta e Valvasone appartenevano alla comunità alloglotta friulana e compievano perciò lo sforzo di tradurre dal vernacolo all'italiano, non avendo dimestichezza con l'idioma nazionale. La conclusione dell'articolo, volta a mettere in discussione l'efficacia *tout court* della didattica attivistica allora in auge nelle pratiche di lettura e di comprensione del testo, a più di settant'anni di distanza resta indubbiamente attuale, facendo ancora fatica l'educazione letteraria a innovarsi didatticamente e metodologicamente, confermandosi spesso una pratica defatigante e inappagante per i più giovani:

È ben pacifico infatti che il commento di una poesia letta ai ragazzi di dodici anni rischia di divenire la cosa più assurda e innaturale del mondo, se inteso e effettuato secondo un qualsiasi principio d'autorità (sia filologico che estetico o grammaticale e moralistico) che, didatticamente, divenga imposizione; ma è anche pacifico che un ragazzo di tredici anni non è in grado di partecipare attivamente (cioè con un intervento diretto di qualche efficacia o con quei mezzi che certa scuola attivistica superficiale offre gratuitamente e ingenuamente) alla traduzione di una poesia in termini logici o in paragrafi equivalenti. È allora equo che l'insegnante ricorra a un clemente principio d'autorità (che potrebbe essere: necessità della poesia come il più alto mezzo di comunicazione in una società e come il più attendibile mezzo di chiarificazione), e che nello stesso tempo susciti nell'allievo quella

curiosità e quella passione che, naturalmente, eliminino la fatica di un'attenzione "passiva".¹⁴

Forse proprio l'adozione di questo «clemente principio di autorità», per Pasolini una sorta di «"terza via" tra tradizione e attivismo» (Capitani 2015, p. 48), potrebbe essere ancora oggi la chiave di volta del successo formativo di un insegnante in classe. L'assunzione di tale principio, infatti, a ben vedere contrassegnato anch'esso dal *fumus contradictionis*, indurrebbe al cambio di paradigma dell'insegnare con la personalità anziché con l'autorità, concorrendo a instillare nei ragazzi il piacere, la curiosità, la sintonia verso gli esercizi di poesia. Perché i ragazzi, sosteneva Pasolini, «detestano le cose ragionevoli» e sono indifferenti alla «morale delle favole», amando invece lo spirito della scoperta e dell'avventura. Non al loro cuore, perciò, bisognerebbe parlare bensì alla loro intelligenza, «che non è poi altro che capacità a impegnarsi» (Pasolini 1947).¹⁵ Solo contando su educatori in grado di abbattere gli idoli e i feticci che impinguano il sistema scolastico sarebbe possibile, per Pasolini, tutto questo. Perciò rituali e convenzioni, obblighi e intimidazioni rappresentano l'obiettivo polemico contro cui si scaglia in *Scuola senza feticci*, auspicandone la soppressione (Pasolini 1947b). È un articolo interessante, il luogo in cui - più che altrove - lo scrittore fa il punto sul ruolo dell'insegnante, restituendone un profilo ideale impostato su evidenti richiami autobiografici. Alunno modello al liceo Galvani di Bologna (1936-1939), scuola di libertà e di civiltà alla stessa stregua dell'Ateneo felsineo che gli varrà il discepolato con Roberto Longhi, Pasolini aveva ereditato una visione antiautoritaria dell'insegnamento scolastico, che collideva con la tradizionale impostazione *ex cathedra* (Aliberti/Villa 2022, pp. 31-33). La formazione ricevuta si scontrò però con la realtà asfittica e paludata che iniziò a sperimentare una volta intrapreso l'ufficio professorale. Un contesto in cui l'educatore rischiava di rivelarsi il «demiurgo dell'infelicità e dell'angoscia» dei propri alunni (Pasolini 1947b)¹⁶ se falliva nel compito primario di affinarne lo spirito critico (e polemico), di preservarli dai rischi del conformismo, di indurli alla consapevolezza della propria eccezionalità. Per Pasolini nessun beneficio poteva mai venire dal misoneismo, dal convenzionalismo obbediente a metodi consolidati e a procedure standardizzate. Se lo scopo dell'educazione era la «creazione di una cultura», ossia accendere nei ragazzi una «passione autosufficiente», a suo giudizio bisognava assecondarne le inclinazioni (il gusto per il gioco, il fascino della scoperta, il piacere della conquista), pure

¹⁴ Cfr. Pasolini 1999, p. 80.

¹⁵ Cfr. Pasolini 1999, pp. 50-51.

¹⁶ Cfr. Pasolini 1999, p. 56.

ricreando «un clima di scandalo e di incertezza» se l'obiettivo ultimo era quello di scongiurare l'assuefazione alla monotona ripetitività, alla meccanica trasmissività, allo sterile nozionismo («una nozione è dinamica - avrebbe detto più tardi - solo se include la propria espansione e approfondimento: imparare un po' di storia ha senso solo se si proietta nel futuro la possibilità di una reale cultura storica»; Pasolini 1975c).¹⁷

Né il positivismo né l'idealismo, dunque, con i loro metodi cristallizzati, erano in grado di assolvere a simili scopi. I loro calcoli pedagogici, infatti, prescindevano dalla sfera delle contraddizioni e delle spinte irrazionali che appartengono a ogni individuo, specie di giovane età. E nemmeno l'attivismo assumeva un valore risolutivo, quale moderna e convincente frontiera didattica fatta «di “mezzi” che non siano la pura relazione oratoria dell'insegnante, sacrificando la tradizionale autorità di quest'ultimo per la partecipazione attiva dei ragazzi». Da volenteroso attivista qual era, Pasolini lo farà dire al don Paolo di *Romàns*, prelado pedagogo dalle sofferte inclinazioni omosessuali e suo *alter ego* incaricato di farsi portavoce di un controcanto metodologico basato sul principio che «per far studiare i ragazzi volentieri, “entusiasmarli”, occorre ben altro che adottare un metodo più moderno e intelligente» (Pasolini 1994, pp. 40-44): facile immaginare cosa penserebbe oggi delle rivoluzionarie e accattivanti soluzioni didattiche affidate al *personal computer*.

Altra testimonianza della “nevrosi pedagogica” pasoliniana, quella per cui il processo educativo e l'amore omosessuale da opposti si attraggono fondendosi in un unico «movente didattico» (Golino 1985, p. 105), è quella che figura in *Atti impuri*, diario autobiografico concepito nel 1948-1949 con protagonista un giovane insegnante scisso tra l'impegno pedagogico e la pederastia, quest'ultima vissuta come una pena, una condanna, come sottolinea Bertolucci nell'introduzione all'edizione Garzanti dell'opera (Pasolini 1982). Eppure Pasolini metterà da parte il pudore degli anni giovanili quando senza inibizioni affermerà negli *Scritti corsari* che «il libertinaggio non esclude affatto la vocazione pedagogica», che «chi ama i ragazzi, non può che amare tutti i ragazzi» (pensava a Socrate, i cui «amori per i ragazzi sono stati innumerevoli», da Liside a Fedro) e infine che l'ossessione omoerotica può assumere una valenza sociologica quando diventa un'«esperienza eccezionale» di «scambio di conoscenza di classe» (Pasolini 1974).¹⁸ Che era poi lo scambio cercato ma non concretizzato (a parti invertite) dal borgataro Tommaso Puzilli di *Una vita violenta* (1959), invaghitosi del suo professore ma senza esserne corrisposto. Perché l'amore resta il motore primario del rapporto che lega il maestro e l'allievo (Valentini

¹⁷ Cfr. Pasolini 1999, p. 691.

¹⁸ Cfr. Pasolini 1999, pp. 490, 494.

2016, 227),¹⁹ è il segno di quella passionalità veemente dalle tante sfaccettature (etica, politica, civile, didattica, omoerotica) che informa l'esistenza stessa di Pasolini, attraversa la sua opera letteraria e cinematografica e si rispecchia nel suo atteggiamento didattico («può educare solo chi sa cosa significa amare», sentenza il don Paolo di *Romàns* rifacendosi probabilmente alla lezione di Pestalozzi). Ciò sempre nel nome di un *imprinting* pedagogico che, come si è visto, non è esente da ambivalenze escludendo a monte assiomi e categorie universali. All'immaginario Gennariello, scugnizzo eponimo del "trattatello pedagogico" delle *Lettere luterane*, Pasolini si rivolgerà al pari di un «povero idiota» del tutto «incapace a capire», poiché vittima – scriverà – di «quell'insieme organizzativo e culturale che ti ha completamente diseducato» (ossia la scuola). Stando così le cose i suoi veri educatori non potranno essere maestri e professori («duplicati dei padri e delle madri, autori della tua diseducazione»), ma più semplicemente qualcuno capace di educarlo «col suo essere, non col suo parlare», «col suo amore o la sua possibilità di amore» (Pasolini 1975).²⁰ Viceversa resterà un "giovane infelice", imbarbarito e imborghesito, dimentico della sua ascendenza originaria e privo del «possesso culturale del mondo che dà felicità» (Pasolini 1975b).²¹

C'è tutto Pasolini, insomma, nel suo modo di vivere e di concepire la scuola. Ed essendo la sua parabola intellettuale costruita intorno ai fuochi del dissenso e della negazione s'intende che nemmeno la sua «mania della pedagogia» (Pasolini 1986, p. 463)²² può costituire un'eccezione. Pedagogia che non è soltanto un argomento ma il soggetto stesso dell'espressione artistica di Pasolini, come osserva giustamente Golino. Anche quando smette di fare l'insegnante dopo undici anni di attività la sua missione educativa non si conclude ma si eleva a programmatico compito etico-civile, a pedagogia di massa, i cui interlocutori privilegiati diventano i simulacri delle istituzioni su cui si fonda la società italiana (la chiesa, la scuola, la famiglia, lo stato, la politica, ecc.). Nella sua indole polemica e ancipite, dunque, è riposta l'immagine dell'«educatore che vuole distruggere e rifondare», animato da uno «straziante desiderio di legittimazione sociale». (Golino 2015, p. 15-16).

E siccome siamo partiti chiamando in causa le sue "ambiguità" (intese naturalmente con ricchezza di senso), ecco la contraddizione più forte nell'economia del discorso che stiamo facendo, il principio della negazione

¹⁹ Non lasciava spazio, invece, all'effusione di sentimenti il rapporto instaurato con gli allievi dall'intransigente Franco Fortini durante la sua esperienza cattedratica, come si documenta in Tommasini 2023, pp. 33-34.

²⁰ Cfr. Pasolini 1999, p. 565.

²¹ Cfr. Pasolini 1999, p. 591.

²² Lettera a Giacinto Spagnoletti, datata Roma gennaio 1952.

che si manifesta con palmare evidenza nella proposta di abolizione della scuola media dell'obbligo (Pasolini 1975c). Si tratta di una provocazione, ovviamente, per giunta soffusa di una vena umoristico-paradossale considerato il calco swiftiano dell'intervento giornalistico, non certo di un cambio di rotta rispetto a quando dichiarato giusto un anno prima («non c'è nulla di meglio al mondo della scuola, della educazione»; Riva 1974, p. 17). Se la scuola italiana del post Sessantotto si conferma «l'iniziazione alla qualità della vita piccolo borghese», il luogo in cui «si insegnano delle cose inutili, false, moralistiche, anche nei casi migliori» (Pasolini 1975c),²³ ecco allora che lo scrittore fa sfoggio della sua verve corsara e luterana per proporre una revisione radicale («la mia proposta di “abolizione” [...] non è che la metafora di una radicale riforma»; Pasolini 1975d),²⁴ come dirà in replica agli arguti rilievi mossigli da Moravia. Il quale Moravia gli aveva fatto notare che poteva essere d'accordo semmai a «sostituire le scuole con un rapporto più diretto con la realtà della vita e del lavoro», che equivaleva a dire «mandare i ragazzi in campagna a partecipare ai lavori agricoli, nelle fabbriche a partecipare al lavoro di fabbrica, nelle botteghe artigianali a imparare magari un mestiere» (Moravia 1975). E condividendo simili assunti, Pasolini avrebbe smussato la perentorietà delle posizioni iniziali rispondendogli a stretto giro in questa maniera, il 29 ottobre 1975:

Soltanto ieri, improvvisando a un dibattito con degli insegnanti – in un seminario tenuto a Lecce – delineavo quella che secondo me dovrebbe essere la scuola dell'obbligo: e dicevo appunto quasi esattamente le stesse cose di Moravia (aggiungevo, come materia di tale nuova scuola d'obbligo, la scuola guida, con annesso galateo stradale, problemi burocratici di ogni tipo, elementi di urbanistica, ecologia, igiene, sesso). E soprattutto, aggiungerei, molte letture, molte libere letture liberamente commentate (Pasolini 1975d).²⁵

Apparirà evidente a chiunque abbia esperienza di contesti scolastici in che misura le proposte pasoliniane siano giustapponibili agli scenari attuali. Fungerebbero sicuramente da argine all'imperante retorica della meritocrazia, che avvalendosi di metodi basati sull'accertamento delle competenze sta rischiando di impoverire (dati alla mano) il bagaglio culturale dei nostri giovani, rendendoli più vulnerabili e quindi più docili vittime del potere. L'evaporazione della sostanza stessa del sapere che un *curriculum* scarsamente impostato sulle conoscenze comporta, trova un fedele alleato nell'uso effimero e “adescante” delle soluzioni informatiche a scuola, che quando non sono adottate in maniera appropriata concorrono a

²³ Cfr. Pasolini 1999, pp. 690-691.

²⁴ Cfr. Pasolini 1999, p. 697.

²⁵ Cfr. Pasolini 1999, pp. 697-698.

rendere evanescente il rapporto allievo-docente, dematerializzandolo, privandolo di ogni componente fisica, corporea, gestuale, che tanta parte assume invece nella ricetta pedagogica di Pasolini. C'è una tradizione alta da salvaguardare, quella della scuola italiana d'impostazione umanistica con la sua valenza etico-cognitiva, la sua funzione di amalgama socio-linguistico e culturale, oggi messa in discussione dal modello tecnocentrico di derivazione anglosassone, che privilegia la produttività a discapito della soggettività dei singoli attori del processo educativo. E Pasolini ne era consapevole, al punto da custodire un ritaglio del «Politecnico» del 1946 recante un articolo consentaneo di Concetto Marchesi (*Nella scuola la nostra salvezza*), ritrovato tra i suoi effetti personali la notte in cui perse la vita (nella stessa scatola anche l'edizione Adelphi del 1975 di *Sull'avvenire delle nostre scuole* di Nietzsche).

Nell'ergersi a *praeceptor Italiae*, come lo vedeva Piergiorgio Bellocchio (1999, p. XV), egli assunse la triplice funzione educativa di poeta, di pedagogo e di guida spirituale, lasciando comunque trasparire un'unica e ben salda vocazione: quella di chi non ammetteva soluzioni di continuità tra la scuola e la vita, che è la giusta sintesi della sua concezione artistica e paideutica e che, proprio per questo motivo, non poteva ammettere nessuna contraddizione.

Riferimenti bibliografici

- Aliberti Francesco / Villa Roberto, *Pasolini a scuola. Formazione e impegno civile 1935-1954*, Compagnia editoriale Aliberti, Reggio Emilia, 2022.
- Bazzocchi Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.
- Bellocchio Piergiorgio, «*Disperatamente italiano*», in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti / Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio. Cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano, 1999, pp. XIII-XXXIX.
- Cambi Franco, *Pier Paolo Pasolini e la pedagogia*. In: «Scuola e Città», XXXII, n. 8, 1981, pp. 328-332.
- Capitani Lorenzo, *Il «clemente principio d'autorità» e la "scuola impossibile"*. In: *Pasolini e la pedagogia*, a cura di Roberto Carnero / Angela Felici, Marsilio, Venezia, 2015, pp. 39-52.
- Cerami Vincenzo, *Il conformismo produce mostri*. In: Id., *Pensieri così*, Garzanti, Milano, 2002.
- Chiarotto Sergio, *La passione pedagogica di Pier Paolo Pasolini. Esperienze di scuola in Friuli*. In: *Ciasarsa. San Zuan, Vilasil, Versuta*, a cura di Gianfranco Ellero, Società Filologica Friulana, Udine, 1995.
- De Laude Silvia, *L'«Eros pedagogico» di Pier Paolo Pasolini*, in *La lezione di Pasolini*, a cura di Enrico Redaelli, Mimesis, Milano, 2020, pp. 13-27.
- Distefano Barbara, *Sciaccia maestro di scuola, lo scrittore insegnante, i registri di classe e l'impegno pedagogico*, Carocci Editore, Roma, 2020.
- Felice Angela, *Pasolini maestro di teatro-scuola. L'«unicum» de «I fanciulli e gli elfi»*. In: *Pasolini e la pedagogia*, a cura di Roberto Carnero / Angela Felici, Marsilio, Venezia, 2015, pp. 69-76.
- Gallo Daniele, *Pasolini e la pedagogia: snodi personali e relazioni con don Lorenzo Milani e padre David Maria Turoldo*. In: *Pasolini e la pedagogia*, a cura di Roberto Carnero / Angela Felici, Marsilio, Venezia, 2015, pp. 163-181.
- Golino Enzo, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- Golino Enzo, *Pasolini, pedagogo di massa*. In: *Pasolini e la pedagogia*, a cura di Roberto Carnero / Angela Felici, Marsilio, Venezia, 2015, pp. 9-17.
- Meacci Giordano, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, con appendici di Massimiliano Malavasi / Francesca Serafini, Minimum Fax, Roma, 2015 (1^a ed. 1999).
- Meacci Giordano, *Il professor Pasolini e l'inveramento*. In: *Pasolini e la pedagogia*, a cura di Roberto Carnero / Angela Felici, Marsilio, Venezia, 2015, pp. 55-68.
- Moravia Alberto, *E se abolissimo davvero la scuola media?* In: «Corriere della Sera», 22 ottobre 1975.

- Pasolini Pier Paolo, *Nota sull'odierna poesia*. In: «Gioventù italiana del Littorio. Bollettino del Comando federale di Bologna», XX, aprile 1942.
- Pasolini Pier Paolo, *I giovani e l'attesa*. In: «Il Setaccio», III, 1° novembre 1942.
- Pasolini Pier Paolo, *Filologia e morale*. In: «Architrave», III, 1, dicembre 1942.
- Pasolini Pier Paolo, *Scolari e libri di testo*. In: «Il Mattino del Popolo», 26 novembre 1947.
- Pasolini Pier Paolo, *Scuola senza feticci*. In: «Il Mattino del Popolo», 25 dicembre 1947.
- Pasolini Pier Paolo, *Dal diario di un insegnante*. In: «Il Mattino del Popolo», 29 febbraio 1948.
- Pasolini Pier Paolo, *Poesia nella scuola*. In: «Il Mattino del Popolo», 4 luglio 1948.
- Pasolini Pier Paolo, *M. Daniel – A. Baudry: Gli omosessuali*. In: «Il Mondo», 11 aprile 1974.
- Pasolini Pier Paolo, *Gennariello. Progetto dell'opera*, 3 aprile 1975.
- Pasolini Pier Paolo, *Gennariello. Siamo belli, dunque deturpiamoci*, 29 maggio 1975.
- Pasolini Pier Paolo, *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*. In: «Corriere della Sera», 18 ottobre 1975.
- Pasolini Pier Paolo, *Le mie proposte su scuola e Tv*. In: «Corriere della Sera», 29 ottobre 1975.
- Pasolini Pier Paolo, *Amado mio. Atti impuri*, a cura di Concetta D'Angeli, con uno scritto di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano, 1982.
- Pasolini Pier Paolo, *Lettere 1940-1954*, con una cronologia della vita e delle opere, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1986.
- Pasolini Pier Paolo, *Un paese di temporalis e di primule*, a cura di Nico Naldini, Guanda, Parma, 1993.
- Pasolini Pier Paolo, *Romàns*, a cura di Nico Naldini, Guanda, Parma, 1994.
- Pasolini Pier Paolo, *Romanzi e racconti 1946-1961*, a cura di Walter Siti / Silvia De Laude, con due saggi di Walter Siti. Cronologia a cura di Nico Naldini, tomo I, Mondadori, Milano, 1998.
- Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti / Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio. Cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano, 1999.
- Recalcati Massimo, *Pasolini: il fantasma dell'origine*. In: *La lezione di Pasolini*, a cura di Enrico Redaelli, Mimesis, Milano, 2020, pp. 127-148.
- Redaelli Enrico, *Introduzione*. In: *La lezione di Pasolini*, a cura di Enrico Redaelli, Mimesis, Milano, 2020, pp. 7-11.
- Riva Valerio, *Com'era verde la mia borgata*. In: «L'Espresso», 13 gennaio 1974.
- Siciliano Enzo, *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze, 1995.

Tommasini Lorenzo, *Educazione e utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*, Quodlibet, Macerata, 2023.

Valentini Valerio, «Non c'è nulla di meglio al mondo della scuola». *Il pensiero pedagogico di Pier Paolo Pasolini al di là delle due proposte swiftiane*. In: «Intersezioni», n. 2, agosto 2016, pp. 221-242.

Zanzotto Andrea, *Pedagogia*. In: *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione e morte*, a cura di Laura Betti, Garzanti, Milano, 1977 (disponibile in versione online all'indirizzo <https://tysm.org/pedagogia>).

Bionota: Andrea Scardicchio è professore associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università del Salento. Le sue ricerche vertono sulla produzione letteraria dell'Ottocento (Monti, Foscolo, Mustoxidi) e su quella del Novecento (Deledda, Pirandello, Da Verona), con interessi orientati anche ai rapporti tra letteratura e giornalismo e tra letteratura e pedagogia.

«La rivoluzione non è che un sentimento». Antagonismo e lotta di classe nella poesia di Pasolini

Simone Giorgino

Abstract

Starting from the concept of ‘ideo-elegia’, which can prove useful for characterizing Pier Paolo Pasolini’s poetry, that is, from the indissoluble co-presence and synthesis, within his verses, of the ideological and elegiac components, the essay addresses the theme of the working class condition and the class struggle in the poetic production of the writer from Casarsa, from *Le ceneri di Gramsci* (Garzanti, 1957) to *Poesia in forma di rosa* (Garzanti, 1964), bringing these aspects back into the more composite civil and revolutionary dimension of his overall work.

Keywords: Pier Paolo Pasolini, contemporary Italian poetry, literature and work, class struggle in literature, civil poetry.

In un articolo del 1961, scritto in polemica con Carlo Salinari, Pasolini, ragionando sul proprio modo di scrivere, e più in generale sui territori di confine che si situano fra poesia e politica, fra elegia e ideologia, propone una sintesi che in un mio precedente contributo avevo presentato come ‘ideo-elegia’ pasoliniana,¹ in cui queste due polarità si fondono e sono alla base di un’ideologia poetica espressa in termini programmatici:

Le opinioni politiche del mio libro non sono solo opinioni politiche, ma sono, insieme, poetiche. [...]. Nel mio caso: l’ideologia politica è quella marxista, ma l’ideologia estetica proviene – per quanto poi profondamente modificata – dall’esperienza decadentistica [...]. Uno scontro, e insieme una fusione [...]. La verifica di quello che succede in questo urto, in questa fusione, è la vera e propria ideologia di uno scrittore; quello che egli esprime poeticamente, va riportato a tale sua specifica ideologia, e non a quella, razionale e oggettiva, che egli professa come cittadino (Pasolini 1999, pp. 972-974).

Secondo alcuni lettori, però, l’alchimia non sempre funzionava: il furore ideologico di Pasolini minacciava la tenuta della sua poesia, almeno quanto un esibito «cuore elegiaco»² rendeva vulnerabili le sue argomentazioni

¹ Cfr. Giorgino 2018, pp. 123-150, qui ripreso in diversi punti.

² Cfr. Pasolini 2003, p. 1114: «Sesso, morte, passione politica, / sono i semplici oggetti cui io do / il mio cuore elegiaco».

politiche. Uno dei principali esponenti di questa linea interpretativa è Franco Fortini.

Gli appelli dei suoi ultimi scritti [...] possono apparire ambigui e perfino declamatori o ipocriti. Di qui la stoltezza, per non dire di peggio, di chi continua ancora oggi a non intendere che per preservare il meglio di Pasolini bisogna, come si usa dire, disaggregarlo [...]. Separare la biografia dall'opera e, nell'opera, l'autenticità dalle recitazioni di sé (Fortini 1993, p. 212).

Pasolini «bisogna disaggregarlo», sostiene Fortini. Ma come poteva, chi era incapace di disaggregare la letteratura dalla vita, distinguere fra poesia e ideologia? Pasolini, «facendo della passione pubblica un'«agonia» [...] privata e della passione privata un'agonia pubblica» (Giudici, 1993, p. xx), perseguiva l'ambizione dantesca di un'opera in cui tutto, persino il corpo stesso dell'autore, concorreva ad alimentare il fuoco sacro della poesia. Pasolini non era un poeta rivoluzionario; era rivoluzionario proprio in quanto poeta, e proprio perché tale, come sostiene Arcangelo Leone de Castris, non poteva intervenire direttamente nelle grandi trasformazioni sociali, per esempio impegnandosi in prima persona nella lotta di classe del movimento operaio.³

Quella di Pasolini non era una chiamata alle armi, ma un disperato tentativo di resistenza e opposizione al Potere testimoniato attraverso «le armi della poesia»⁴, le quali non possono che adoperarsi in un'insurrezione di ordine esclusivamente intellettuale. L'eventualità della lotta armata, per esempio, è sempre contemplata dalla poesia di Pasolini non come possibile scenario politico ma come allegoria. Si vedano, per esempio, i seguenti versi che introducono *Vittoria*, poemetto posto significativamente alla fine di *Poesia in forma di rosa*:

Dove sono le armi? Io non conosco
che quelle della mia ragione:
e nella mia violenza non c'è posto
NEANCHE PER UN'OMBRA DI AZIONE
NON INTELLETTUALE. Faccio ridere

³ Cfr. de Castris 1997, in particolare p. 50: «Dall'inizio alla fine, e nelle *Ceneri* in misura compiutamente articolata, questo interlocutore impossibile del movimento dice al movimento: io non posso venire con voi *perché sono poeta*. La poesia appartiene a un'altra civiltà. Quale sia la forma del mio soffrire, e la metafora del rimpianto (rabbia, scandalo, scisma, abiura, ecc.), questo è il dramma in cui la poesia si incarna. Io *sono* questo dramma. E il dramma è immutabile, come la sua testimonianza: perché la poesia è immutabile, è l'antitesi del movimento».

⁴ Cfr. Pasolini 2003, p. 1200: «Poi ci fu la Resistenza / e io / lottai con le armi della poesia».

ora, se, suggerite dal sogno,

[...] grido

parole di lotta? (Pasolini 2003, p. 1259)

E si veda, inoltre, nello stesso poemetto, il visionario passaggio in cui Pasolini fa parlare «una parte dell'anima di Nenni» (Pasolini 2003, p. 1268), portavoce dei valori che hanno ispirato la lotta partigiana, incitando il popolo, in queste sue terzine di rivolta, allo sterminio dei grandi capitalisti, considerati i primi responsabili del nuovo tecno-fascismo:

«[...] Quelli

infine tra voi a cui una triste nascita casuale
in famiglie senza speranza, ha dato spalle dure, capelli
ricci di criminale, oscuri zigomi, occhi senza pietà,

vadano, tanto per cominciare, dai Crespi, dagli Agnelli,
dai Valletta, dai potenti delle Società
che hanno portato l'Europa sulle rive del Po:

è giunta per ognuno l'ora che non ha
proporzione con quanto ebbe e quanto odiò.
Coloro poi che hanno sottratto al bene comune

capitale prezioso, e che nessuna legge può
punire, ebbene, andate, legateli con la fune
dei massacri. In fondo a Piazzale Loreto

ci sono ancora, riverniciate, alcune
pompe di benzina, rosse nel quieto
solicello della primavera che riviene

col suo destino: è ora di rifarne un sepolcreto». (Pasolini 2003, pp. 1269-1270)

Sono versi dall'enorme potenziale distruttivo; disinnescati, però, come s'è detto, dal loro particolare statuto ideo-elegiaco che fa slittare l'istigazione alla lotta armata in una sostanzialmente innocua mistica della rivoluzione o, come vedremo fra poco, in un «sentimento» della Rivoluzione, che colloca

quest'ultima in una dimensione psichica, estetica, esistenziale, affettiva, e dunque non sociale e politica.

Seguiamo, allora, lo sviluppo delle posizioni antagoniste di Pasolini e del suo modo di rappresentare, in versi, il lavoro operaio e la lotta di classe, dalle *Ceneri di Gramsci* fino a *Poesia in forma di rosa* e dintorni (non mi occuperò, in questo intervento, delle raccolte successive, dove pure si registrano nuove sfumature dell'ideo-elegia pasoliniana), precisando sin da subito che, vivendo prevalentemente a Roma, città il cui livello d'industrializzazione non poteva essere paragonato a quello dei grandi distretti industriali del Nord, Pasolini era incline ad assimilare o confondere l'industria con l'edilizia, gli operai con quella grande massa anonima di lavoratori semi-irregolari e scarsamente qualificati costituita da muratori, stagionali, garzoni ecc.⁵

La sua estraneità 'esistenziale' alla vita di fabbrica, oltre che una conoscenza solo ideologica, «romantica» e «umanitaria» degli operai, esponevano Pasolini alle critiche di tutti gli 'attori' della contestazione, non solo dei lavoratori, ma anche degli studenti e degli stessi intellettuali: «Quando» – ricorda Fortini – «[...] due studenti contestatori, rifiutandosi di dibattere con lui davanti ai registratori dell'«Espresso», gli proposero senza successo di andare con loro in una fabbrica ormai da molti giorni occupata dagli operai, essi esprimevano – anche nel gergo retorico del momento – una verità» (Fortini 1993, p. 212).

È nelle *Ceneri di Gramsci* (Garzanti, 1957; composto fra il 1951 e il 1956) che industria e operai si affacciano per la prima volta nelle sue poesie, ma il discorso sull'una e sugli altri rimane sempre sullo sfondo, senza assurgere mai a tema centrale. In un passaggio di *Récit*, Pasolini descrive un infernale paesaggio industriale che incombe come una minaccia sulle periferie di una Roma ancora in bilico fra 'miracolo' e arretratezza: si tratta, nello specifico, di una raffineria e di una fabbrica di cemento che sorgono proprio a ridosso di case fatiscenti e miseri orticelli, in un quartiere popolare che lo scrittore abitò realmente negli anni di via Fonteiana (1954-1959) e che aveva già usato come scenario per *Ragazzi di vita* (Garzanti, 1955).

Ecco lì, dietro il lume fragrante del sole
tra sterri e impalcature, l'oleato fulgore

d'una periferia nuda come un inferno,
un fiume di terrazze contro lo sfatto schermo

⁵ Cfr. Fortini 1993, p. 33: «l'«industria», per Pasolini, è, al massimo, l'edilizia, la più povera delle industrie moderne, la più carica di non-qualificati, la più attiva nelle più reazionarie «opere pubbliche»».

dell'agro nella cui vampa diffusa fiata
tra le gru la Permolio la vampa ranciata;

e infossa il divorato vallo la Ferro-Beton
tra frane di tuguri, qualche marcio frutteto,

e file di cantieri già vecchi nel mattino. (Pasolini 2003, p. 831)

Nelle *Ceneri*, i lavoratori sono generalmente descritti *in absentia* e non *in praesentia*, in lontananza e non in primo piano, in gruppo e non individualmente (memorabile la descrizione dei pendolari sul treno per la *Terra di lavoro* dell'omonima poesia)⁶. La loro esistenza è testimoniata o dai loro canti, oppure dal rumore, ossessivo e percussivo, prodotto dal loro inesauribile lavorio. Ed è proprio attraverso quei rumori e quelle voci 'fuori campo' che Pasolini rappresenta, da una parte, la vitalità della classe operaia contrapposta al desolante squallore del paesaggio industriale e, dall'altra, l'esclusione dalla Storia di quella «gente umiliata [...] rassegnata a esser vinta, a brulicare oscura» (Pasolini 2003, p. 829). Nel *Canto popolare*, poemetto peraltro tutto costruito sull'innesto di cantilene o canzoni nazional-popolari nel *continuum* di un'intonazione essenzialmente elegiaca, gli operai (edili) sono soltanto uno sfondo sonoro:

Un grande concerto di scalpelli
sul Campidoglio, sul nuovo Appennino,
sui comuni sbiancati dalle Alpi,
suona, giganteggiando il travertino
nel nuovo spazio in cui s'affranca
l'Uomo: e il manovale *Dov'andastù
jersera...* ripete con l'anima spanta
nel suo gotico mondo. Il mondo schiavitù
resta nel popolo. E il popolo canta. (Pasolini 2003, pp. 785-86)

Questa impostazione 'acustica' viene riproposta nel poemetto eponimo, *Le ceneri di Gramsci*, dove la presenza dei lavoratori si avverte solo come scalpiccio, un basso continuo che accompagna il poeta durante il suo 'pellegrinaggio' al cimitero degli inglesi. Ed anche in *Récit* la presenza dei lavoratori è attestata solo da «canti lieti e feroci / di garzoni, di serve e d'operai perduti / su bianche impalcature, tra bianchi rifiuti» (Pasolini 2003,

⁶ Cfr. Pasolini 2003, pp. 858-859.

p. 827); ma nel poemetto va segnalata, inoltre, un'altra distintiva inclinazione di Pasolini, e cioè la sua tendenza ad annettere la classe lavoratrice alla più larga categoria popolare, di derivazione dostoevskiana, degli 'umiliati e offesi'⁷. Nel *Pianto della scavatrice*, infine, la dimensione acustica è ancora prevalente e coincide con una sorta di 'sublimazione', in senso fisico, degli operai:

[...] desperate
vibrazioni raschiano il silenzio
che perduto sa di vecchio latte,

di piazzette vuote, d'innocenza.
Già almeno dalle sette, quel vibrare
cresce col sole. Povera presenza

d'una dozzina d'anziani operai,
con gli stracci e canottiere arsi
dal sudore, le cui voci rare,

le cui lotte contro gli sparsi
blocchi di fango, le colate di terra,
sembrano in quel tremito disfarsi. (Pasolini 2003, p. 847)

In queste terzine, il rumore di fondo degli operai al lavoro fa da preludio e bordone all'apocalittico grido della scavatrice, via via crescente in un *climax* («a gridare è [...] / la vecchia scavatrice: ma, insieme, il fresco / sterro sconvolto [...] / tutto il quartiere... È la città, [...] è il mondo», Pasolini 2003, p. 848) attraverso il quale Pasolini rappresenta l'avvento della 'civiltà' industriale e dei suoi scempi. E si noti, infine, come sia proprio l'inesorabile avanzata di questa «nuova Preistoria» a 'zittire' una volta per tutte gli operai, la cui descrizione slitta ora significativamente da un piano acustico a uno visivo:

Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante

di ferirci: è qui, che brucia

⁷ Cfr., per esempio, ivi, p. 824: «umile fervore cui dà un senso di festa / l'umile corruzione»; e ivi, p. 829 «fervore di gente umiliata».

in ogni nostro atto quotidiano,
angoscia anche nella fiducia

che ci dà vita, nell'impeto gobettiano
verso questi operai che muti innalzano,
nel rione dell'altro fronte umano,

il loro rosso straccio di speranza. (Pasolini 2003, p. 849)

L'ascesa del neocapitalismo industriale è il tema centrale anche della raccolta successiva, *La religione del mio tempo* (Garzanti, 1961), che comprende poesie scritte fra il 1955 e il 1960, durante gli anni cioè, della maggiore accelerazione economica del nostro Paese. Il libro riprende un tema già affrontato nelle *Ceneri*, e cioè il definitivo tramonto dei valori morali e civili della Resistenza, cui ormai si guarda con disillusione, e la piena affermazione dell'edonismo consumistico che si manifesta nell'imborghesimento delle masse, segnale di quel «genocidio culturale» di cui Pasolini parlerà diffusamente nei suoi articoli. Nel poemetto *La ricchezza*, lo scrittore, che all'epoca lavorava come insegnante a Ciampino,⁸ incrocia sull'autobus che lo conduce a scuola i volti di una popolazione ormai in piena «mutazione antropologica»: «Quelle facce dei passeggeri / quotidiani, come in libera uscita / da tristi caserme, dignitosi e seri / nella finta vivacità di borghesi / che mascherava la dura, l'antica loro paura di poveri onesti»; e osserva, dal finestrino, «Quelle file di operai, / disoccupati, ladri,» – raggruppamento, per Pasolini, ormai abituale – «che scendevano / ancora unti del grigio sudore / dei letti» nel desolante scenario di borgate deturpate da un'edilizia selvaggia: «Quella periferia tagliata in lotti / tutti uguali, assorbiti dal sole / troppo caldo, tra cave abbandonate, / rotti argini, tuguri, fabbrichette...».⁹

Quegli stessi sottoproletari che Pasolini, fino a poco tempo prima, aveva disperatamente amato, si stanno trasformando, con rapidità, in anonimi *travet*, sfruttati e senza più speranze di riscatto: «Se m'infurio», scrive il poeta, «è perché l'umiliazione / di quel loro stato è senza la speranza» (Pasolini 2003, p. 1067). Quella gente che ha ceduto alle lusinghe di benessere propagate da un'ideologia ritenuta perversa è ora rappresentata come una mandria di bestie che, condotta placidamente al macello, «segue supina ogni richiamo / da cui i suoi padroni la vogliono

⁸ Per un'esauritiva analisi di questo periodo della vita di Pasolini rimando a Meacci 2015.

⁹ Pasolini 2003, pp. 908-909.

chiamata, / adottando, sbadata, le più infami // abitudini di vittima predestinata» (Pasolini 2023, p. 985).

Poesia in forma di rosa (Garzanti, 1964) segna un ulteriore stadio della poesia civile di Pasolini, che ora si muove fra «abiura» delle precedenti posizioni estetico-politiche e mistiche profezie di rivoluzione. L'abbandono di una forma desueta, come per esempio la terzina o il distico, e la conseguente scelta di una versificazione magmatica sono il correlativo stilistico della deriva consumistica. In *Una disperata vitalità* c'è un passaggio, che ha il tono asciutto e perentorio di un dispaccio, in cui il poeta scrive: «Il Neo-capitalismo ha vinto, sono / sul marciapiede/ come poeta, ah [singhiozzo] / e come cittadino [altro singhiozzo]» (Pasolini 2003, p. 1185). A trionfare è, appunto, la «nuova Preistoria» che costringe a deporre «le belle bandiere» della speranza operaia.¹⁰ Se infatti il riscatto della classe lavoratrice, sull'onda lunga dell'eroica stagione resistenziale, sembrava ancora possibile durante la lotta partigiana e subito dopo, ora, invece, si rinnova la consapevolezza della fine di un'epoca e, con essa, della scomparsa non solo di determinati mestieri, ma di un'intera civiltà del lavoro – con le sue regole interne, i suoi ritmi, le sue tradizioni, i suoi valori, la sua religione – devastata ormai irrimediabilmente dall'«inciviltà» industriale. In uno splendido petalo di *Nuova poesia in forma di rosa*, si legge:

Ché
io, del Nuovo
Corso della Storia
– di cui non so nulla – come
un non addetto ai lavori, un
ritardatario lasciato fuori per sempre –
una sola cosa comprendo: che sta per morire
l'idea dell'uomo che compare nei grandi mattini
dell'Italia, o dell'India, assorto a un suo piccolo lavoro,
con un piccolo bue, o un cavallo innamorato di lui, a un piccolo
recinto, in un piccolo campo, perso nell'infinità di un greto o di una valle,
a seminare, o arare, o cogliere nel brolo vicino alla casa
o alla capanna, i piccoli pomi rossi della stagione
tra il verde delle foglie fatto ormai ruggine,
in pace... L'idea dell'uomo... che in Friùli...
o ai Tropici... vecchio o ragazzo, obbedisce
a chi gli dice di rifare gli stessi gesti
nell'infinita prigionia di grano o d'ulivi,
sotto il sole impuro, o divinamente vergine,

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 1181: «l'umile, pigro sventolio / delle bandiere rosse. Dio!, belle bandiere / degli Anni Quaranta! / a sventolare una sull'altra, in una folla di tela / povera, rosseggiante, di un rosso vero, / che traspariva con la fulgida miseria / delle coperte di seta, dei bucati delle famiglie operaie».

a ripetere a uno a uno gli atti del padre,
anzi, a ricreare il padre in terra,
in silenzio, o con un riso di timido
scetticismo o rinuncia a chi lo tenti,
perché nel suo cuore non c'è posto
per altro sentimento
che la Religione.
(Pasolini 2003, p. 1206)

Il poeta non può che assistere, inerme, a questo drammatico passaggio epocale, di fronte al quale il suo mandato sociale è abolito e il suo messaggio, di conseguenza, condannato a rimanere inascoltato: «“è passato il tuo tempo di poeta...” / “Gli anni cinquanta sono finiti nel mondo!” / “Tu con le *Ceneri di Gramsci* ingiallisci, / e tutto ciò che fu vita ti duole / come una ferita che si riapre e dà la morte!”» (Pasolini 2003, p. 1157). A quest'altezza si segnala, come anticipato, un'ulteriore, impreveduta svolta nella poesia di Pasolini, e cioè la sua mutazione da deluso cantore dello scempio capitalista a profeta mistico della lotta rivoluzionaria: «“Restaurai la Logica, e fui / un poeta civile. / Ora è il tempo / della Psicagogica. / Posso scrivere solo profetando / nel rapimento della Musica / per eccesso di seme o di pietà”» (Pasolini 2003, p. 1200). Secondo Pasolini, perseverare in una sterile contestazione del sistema è diventato uno «sport»¹¹ inutile e pericoloso se non addirittura controproducente ai fini della lotta di classe: lo scrittore riconosce che le sue precedenti poesie civili sono, in fondo, previste e tollerate dal Potere e ciò al netto della persecuzione, giudiziaria e mediatica, di cui è stato vittima nel corso della sua vita; agiscono, quelle poesie, come un vaccino che si inietta in un organismo per farlo sopravvivere, immunizzandolo, e quindi favorendo paradossalmente la realizzazione di un obiettivo contrario a quello prefissato. Ed è forse anche per questi motivi che Pasolini, adesso, alza il tiro. In un'intervista rilasciata a Paolo Spriano e pubblicata sull'«Unità» del 20 aprile 1963, e dunque a un anno esatto dalla pubblicazione di *Poesia in forma di rosa*, Pasolini illustra le ragioni di fondo di quella che sarà la sua prossima raccolta:

Mai come in questo momento in cui il fascino del qualunquismo neocapitalistico [...] agisce soprattutto negli animi dei semplici, che si illudono di cambiare la propria vita imitando come possono la vita volgarizzata dei privilegiati, o addirittura accontentandosi di averne coscienza, *la rivoluzione della struttura appare necessaria* [...]. *La lotta*

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 1090: «mi si vuole spelacchiato leone che rugge // contro i servi o contro le astrazioni / della potenza sfruttatrice: / ah, ma non sono sport le mie passioni, // la mia ingenua rabbia non è competitiva. / Non c'è proporzione tra una nuova massa / predestinata e un vecchio io che dice // le sue ragioni a rischio della sua carcassa».

operaia mi appare non solo come una lotta ideale per il futuro dell'uomo, ma anche come una lotta necessaria e terribilmente urgente per salvare il suo passato... (Pasolini 1999, pp. 1265-1266, corsivi miei)

Ma come può un poeta che si mostra prostrato e disilluso dare il suo contributo attivo a un'eventuale stagione rivoluzionaria? Trasferendo il suo discorso sulla realtà politica del tempo da un piano progettuale a uno onirico o profetico, Pasolini può persino permettersi non solo di paventare una rivoluzione, ma persino di evocare gli spettri della lotta armata. Ecco, per esempio, un passaggio da *La realtà*: «“Solo un mare di sangue può salvare, / il mondo, dai suoi borghesi sogni destinati // a farne un luogo sempre più irreale! / Solo una rivoluzione che fa strage / di questi morti, può sconsecrarne il male!” // Questo può urlare, un profeta che non ha / la forza di uccidere una mosca – la cui forza / è nella sua degradante diversità» (Pasolini 2003, p. 1123). Ed ecco, ancora, il cruento sogno di *Vittoria*, in cui il poeta, come già ricordato in apertura, immagina una sollevazione popolare ispirata e condotta dai partigiani caduti (fra cui suo fratello)¹² che risorgono proprio per guidare la rivoluzione contro il Capitale. La piena coscienza di non essere che un profeta inascoltato, infine, gli permette di vaticinare liberamente una sanguinosa rivincita nei confronti del tecno-fascismo: ciò avviene in *Profezia*, poesia che appare nella prima edizione di *Poesia in forma di rosa* nella sezione *Il libro delle croci*, ma che poi, già dalla seconda edizione, viene espunta per confluire definitivamente, con notevoli varianti, in *Alì dagli occhi azzurri* (Garzanti, 1965). In *Profezia*, Alì, condottiero degli ultimi e degli oppressi e redentore della classe lavoratrice stanca di lottare «solo per il salario» (Pasolini 2003, p. 1287) e non, invece, per l'obiettivo più ambizioso di una nuova civiltà del lavoro, viene immaginato mentre marcia alla testa dei rivoluzionari che

[...] usciranno da sotto la terra per rapinare –
saliranno dal fondo del mare per uccidere, – scenderanno dall'alto del cielo
per espropriare – e per insegnare ai compagni operai la gioia della vita –
– per insegnare ai borghesi
la gioia della libertà – per insegnare ai cristiani
la gioia della morte

¹² La decisiva influenza di Guido Pasolini sulla poesia civile del fratello è approfondita in Tricomi 2005, pp. 143-146. In particolare, segnalo questo suggestivo passaggio (p. 144): «In un certo senso, è qui, in questa ammissione di colpa e di inferiorità rispetto al fratello, che va rintracciata la scaturigine della poesia civile di Pasolini, come pure del conseguente desiderio – impolitico [...] e anzitutto “privato” – di emularne le eroiche gesta incarnando la figura del pedagogo e del profeta».

– distruggeranno Roma
e sulle sue rovine
deporranno il germe
della Storia Antica.
Poi col Papa e ogni sacramento
andranno come zingari
su verso l'Ovest e il Nord
con le bandiere rosse
di Trotzky al vento... (Pasolini 2003, p. 1291)

È, questo, il momento della maggiore, e più diretta, veemenza rivoluzionaria di Pasolini, o per lo meno lo è nell'ambito della sua produzione poetica. Ma si tratta, appunto, di una furia disinnescata dal suo *status* di profezia che, facendo slittare la sua potenzialità devastatrice da un livello ideologico e progettuale a un livello ideo-elegiaco, la rende innocua. In un'altra delle poesie espunte dalla prima edizione, *L'alba meridionale*, è indicativo, in tal senso, il brusco 'risveglio' del poeta dalla sua *rêverie* sovversiva: quegli stessi operai che Pasolini immaginava già sulle barricate, pronti a combattere per rovesciare il sistema, sono semplici pendolari che rientrano sommessamente nelle loro abitazioni dopo un'altra giornata di lavoro. La rivoluzione – Pasolini ne è disperatamente consapevole – non è un progetto ma «un sentimento»:

Io mi ritrovo il vecchio cuore, e pago
il tributo ad esso, con lacrime
ricacciate, odiate, e nella bocca
le parole della bandiera rossa,
le parole che ogni uomo sa, e sa far tacere.
Nulla è mutato! siamo ancora negli Anni Cinquanta!
siamo negli Anni Quaranta! prendete le armi!
Ma la sera è più forte di ogni dolore.
Piano piano i due tre tram la vincono
sulle migliaia di operai, lo spiazzo
è quello dei dopocena, sul fango, sereno,
brilla il chiaro d'una baracca di biliardi,
la poca gente fa la coda, nel vento
di scirocco di una sera del Mille, aspettando
il suo tram che la porti alla buia borgata.
La Rivoluzione non è che un sentimento. (Pasolini 2003, p. 1297)

Riferimenti bibliografici

Fortini Franco, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993.

Giorgino Simone, *Poeti in rivolta. Lavoro e industria nella poesia italiana contemporanea*, Edizioni Sinestesie, Avellino, 2018.

Giudici Giovanni, *Pasolini: l'inespresso esistente*, in Pasolini Pier Paolo, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiarocci e Walter Siti, Garzanti, Milano, 1993.

Leone de Castris Arcangelo, *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Roma, Datanews, 1997, pp. 7-55.

Meacci Giordano, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Roma, Minimum fax, 2015.

Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano, 1999.

Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, v. I, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano, 2003.

Tricomi Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005.

Bionota: Simone Giorgino è Ricercatore universitario (RtdB) nel settore L-FIL-LET/11 (Letteratura italiana contemporanea) presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. È presidente del Centro Studi Phoné e membro del Centro Studi "Vittorio Bodini". Fra le sue monografie: *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene* (Milella, 2014), *Poeti in rivolta. Poesia e industria nella letteratura italiana contemporanea* (Sinestesie, 2018), *Carta poetica del Sud. Poesia italiana contemporanea e spazio meridiano* (Musicaos, 2022).

La poesia civile di Pier Paolo Pasolini, tra elegia e invettiva

Sonia Schilardi

Abstract

This essay offers an interpretation of Pier Paolo Pasolini's political verses by considering the theoretical standings of the poet and the thematical and retorical analysis of the poetic texts written throughout Pasolini's life. This study highlights the profound connection between Pasolini and Italian literary tradition for what concerns the civil field, from which he sources the writing style and tone; the latter can vary wildly from an elegy to a tirade, and it reaches peaks of pungent sarcasm. Pasolini wishes for the realisation of a pragmatic idealism in politics, and that this idealism would have, as its main aim, the conscious involvement of the general public in state matters: such an ideological stance could be considered to be metapolitical, since it distances itself from the kind of politics expressed as a more or less devious display of power while hiding behind the walls of the Palace or inside the party headquarters.

Keywords: Civil poetry, elegy, tirade, Resistance, PCI, politics.

Le tematiche civili, variamente declinate, occupano un posto di rilievo nella vastissima produzione poetica di Pasolini¹ e il dibattito sulla loro interpretazione, come è noto, è sempre stato ricco e vivace. A voler sintetizzare, emergono due letture di segno opposto: una tratteggia il profilo di un poeta in prima linea nel difendere ideali di giustizia sociale e democrazia, il classico intellettuale *engagé* del secondo dopoguerra,² l'altra il ritratto di una personalità egotica e narcisista che riconduce a sé anche eventi e fenomeni politici attinenti la collettività e li interpreta attraverso il filtro di schemi letterari, etichettati come «sterminato materiale archeologico».³ Forse, però, si può pensare a un approccio interpretativo che

¹ Il presente contributo riguarda i testi poetici in italiano. Di ogni brano poetico riportato vengono indicati titolo, versi e tra parentesi quadre la raccolta alla quale il testo poetico appartiene; nel caso il testo fosse molto ampio e scandito in sezioni interne, si cita anche il primo verso della sezione da cui si fa iniziare la numerazione dei successivi. Per le poesie che non sono state inserite dall'autore in alcuna raccolta si indicano tra parentesi quadre i dati della sua prima pubblicazione. L'edizione di riferimento è Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie* t. 1 e 2, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Mondadori, Milano, 2003; se la poesia citata non è presente in questa edizione viene fornita ulteriore indicazione bibliografica.

² Si può considerare capofila di questa linea interpretativa Alberto Moravia con il suo noto saggio *Pasolini poeta civile*, in AA.VV., *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni e Teatro Tenda editori, Roma, 1978, pp.7-10.

³ Fortini Franco, *Attraverso Pasolini*, Quodlibet, Macerata, 2022, [1^a ed. Einaudi 1993], p. 34.

prenda le utili distanze sia da un'idea della poesia politica che debba necessariamente esprimere militanza, sia da un inesperto, eppur chiaro, pregiudizio nei confronti della tradizione letteraria, percepita non come un serbatoio di una variegata e malleabile strumentazione retorico-espressiva, bensì come un archivio di idee sorpassate e, quasi sempre, reazionarie.

In primo luogo non pare inutile rammentare che per Pasolini la poesia non si adegua all'oggetto poetico, ma resta fedele a se stessa, ovvero allo sguardo di chi l'ha creata, che ridefinisce e rinomina la realtà dandole una forma originale e inaspettata:⁴ la poesia, e, più in generale l'arte «non è tenuta a partecipare alla socialità di un'azione politica o di un'opera di beneficenza», pur essendo «un fatto sociale»⁵ e, in modo del tutto coerente a questo principio, riguardo al rapporto tra poesia e impegno politico, ad esempio, l'autore scrive:

Chi è la persona che ha scritto questo libro? Non lo so bene. Comunque essa è stata certamente guidata da una mezza dozzina di «principi» dettati da chissà che istinto. Il primo di questi principi è stato quello di resistere contro ogni tentazione di letteratura-azione o letteratura-intervento: attraverso l'affermazione caparbia, e quasi solenne, dell'inutilità della poesia.⁶

Nell'ottica pasoliniana, quindi, il testo poetico, per sua natura, non può avere nessun fine, perché, se asservito ad uno scopo estrinseco verrebbe meno lo sguardo originale di chi lo ha creato: di destra o di sinistra, una poesia nata con finalità di celebrazione o di indottrinamento⁷ perde la capacità di esprimere una narrazione unica e divergente dei fatti della *polis*.

Pasolini, infatti, scrive poesie civili di straordinaria potenza, che, però, non sono espressione di chi si sente integrato in una *civitas* o in una sua *pars*, ma di chi percepisce l'isolamento del profeta in grado di cogliere ingiustizie

⁴ Per Pasolini nemmeno i versi, il codice comunicativo comunemente condiviso per definire un testo "poesia", è davvero discriminante, ma solo la capacità di suscitare «sentimento poetico»: «Non è qui il caso di fare un'analisi sull'equivalenza del "sentimento poetico" suscitato da certe sequenze del mio cinema e di quello suscitato da certi passi dei miei volumi di versi. [...] Tuttavia credo che non si possa negare che *un certo modo di provare qualcosa* si ripete *identico* di fronte ad alcuni miei versi e ad alcune mie inquadrature» in Pier Paolo Pasolini, *Poesie*, Garzanti, Milano, 2020 [1^a ed.1970], p. 5.

⁵ *Poesia di sinistra e di destra* [«Libertà», 15 giugno 1946] in Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano, 1999, p. 169.

⁶ Pasolini Pier Paolo, *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano, 1971, risvolto firmato dall'autore.

⁷ Contro la poesia ideologica scrive ad esempio «[...] mi dichiaro poeta dilettante» chiarendo nella nota «Che scrive della poesia sulla sua esistenza, per pura protesta contro il neozdanovismo», *La nascita di un nuovo tipo di buffone*, v. 38 [*Trasumanar e organizzar*] oppure «anche Sartre, se mai e non Zdanov», *La restaurazione di sinistra e chi*, v. 1 [*Trasumanar e organizzar*].

sociali e sottrazione di spazi per una politica condivisa: perciò il poeta ritiene di avere il diritto-dovere di indicare vittime e soprusi e di lanciare invettive contro quanti permettono o favoriscono le disuguaglianze e la creazione di oligarchie di varia natura. Il poeta di Casarza svolge questo ruolo quando, ad esempio, nei versi de *L'Appennino* piange l'immobilismo dell'Italia del secondo dopoguerra rappresentata nei lineamenti marmorei di Ilaria del Carretto: «Jacopo con Ilaria scolpì l'Italia / perduta nella morte, [...] / Nelle chiuse palpebre d'Ilaria trema / l'infetta membrana delle notti / italiane... / [...] all'Italia non resta / che la sua morte marmorea, la brulla gioventù interrotta»;⁸ il poeta piange, ma non esita ad individuare con amara acutezza chi tiranneggia la massa di diseredati che brulica in quella sua patria immobile: «Un esercito accampato nell'attesa / di farsi cristiano nella cristiana / città, occupa una marcita distesa / d'erba sozza nell'accesa campagna: / scendere anch'egli dentro la borghese / luce spera aspettando una umana / abitazione [...]». A questo «esercito» di 'non ancora cristiani', di fatto, è stata negata la cittadinanza, in quanto «cristiano» qui definisce chi esprime la sua umanità in senso pieno e quindi "cristiana" è anche la condizione di chi gode di un accesso alla vita politica libero e consapevole. Il poeta guarda con tristezza l'«esercito» dei non-cittadini privi della possibilità di partecipare alle scelte politiche, non perché un regime dittatoriale li abbia esautorati, come era avvenuto in un recente passato, ma per il miraggio di un benessere mai conosciuto, che ha narcotizzato la loro coscienza civile e che solo una democrazia reale può risvegliare. È la distanza dagli 'integrati' che permette a Pasolini di scorgere con chiarezza i lacci invisibili che tengono prigioniera l'Italia in un passato di corruzione e ingiustizie e la sua poesia civile, in modo più evidente a partire dalla raccolta *La religione del mio tempo*, si connota di aspre invettive scagliate contro i politici, responsabili della rovina del suo Paese «[...] Terra di infanti, affamati, corrotti / governanti impiegati di agrari, prefetti codini / [...] / una caserma, un seminario, una spiaggia libera, un casino!».⁹ Nel testo *A un Papa* di analogo tenore è l'apostrofe a Pio XII, che nella chiusa diviene invettiva del poeta, indignato per la misera vita e la tragica morte di Zucchetto, un

⁸ *L'Appennino*, vv. 58-59; 77-79; 93-95 [*Le ceneri di Gramsci*]. I toni elegiaci gli sono congeniali: si pensi ad esempio alla raccolta *I pianti* (1946) che guardano a Tommaseo e si ispirano alle elegie funebri del popolo greco.

⁹ *Alla mia nazione*, vv 4-5; 8 [*La religione del mio tempo*]. Sempre nella raccolta *La religione del mio tempo* si scaglia contro le sirene del neocapitalismo, il nuovo despota di quegli anni «Tutto mi dà dolore: questa gente / che segue supina ogni richiamo da cui i suoi padroni la vogliono chiamata, / [...] / il suo brulicare intorno a un benessere / illusorio, come un gregge intorno a poche biade», *La religione del mio tempo*, sez. *Si, certo, era un Dio... e altri meno pazzi*, vv. 123-124; 131-132; cfr. anche l'articolo *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2018 [1^a ed. 1975], pp. 45-50.

disgraziato coetaneo del pontefice, finito ubriaco sotto un tram: «Migliaia di uomini sotto il tuo pontificato, / davanti ai tuoi occhi, son vissuti in stabbi e porcili [...] quanto bene tu potevi fare! E non lo hai fatto: / non c'è stato un peccatore più grande di te».¹⁰

Le brevi suggestioni proposte paiono giustificare la collocazione della poesia civile di Pasolini nella solida tradizione di una poesia maestra di valori politici intesi come scelte morali e culturali, e non unicamente ideologiche, che prende le mosse dalla *Commedia* di Dante, e tale collocazione è confermata anche dalla presenza di rimandi testuali ad autori di poesia civile¹¹ che traspaiono con evidenza ad un lettore mediamente avvertito. Pasolini, infatti, è uno scrittore che non nasconde i modelli dai quali attinge,¹² né sfida il lettore a trovarli, anzi, vi allude con citazioni tratte da testi molto noti, come la *Commedia*,¹³ o li esplicita in paratesti nei quali dichiara i suoi riferimenti letterari, talvolta anche con malcelata ironia.

Intorno alla lingua di queste poesie potrei dire troppe cose, poiché in questo problema vedo ora riassumersi tutti gli altri infiniti. Basti dire ch'io non lo sento punto risolto in quella sintassi, in quegli aggettivi, in quella maniera tradizionale. I poeti che si potrebbero nominare a questo riguardo dai più antichi agli odierni, il lettore appena colto può ricordarli da solo; ma confesserò una mia predilezione, a tutto il marzo 1945, per la lingua dell'ottocento con Leopardi, Foscolo, Tommaseo e Cattaneo.¹⁴

¹⁰ Il poeta è sferzante contro l'ipocrisia della Chiesa gerarchica e affarista che schiaccia gli strati più bisognosi della popolazione «Tutto distrugge la volgare fiumana / dei pii possessori di lotti:/questi cuori di cani, questi profanatori, / questi turpi alunni di un Gesù corrotto / nei salotti vaticani, negli oratori / nelle anticamere dei ministri, nei pulpiti: / forti di un popolo di servitori», *La Religione del mio tempo*, sez. Sì, certo, era un Dio... e altri meno pazzi, vv. 156-162 [*La Religione del mio tempo*].

¹¹ Cfr. *L'Italia [L'usignolo della chiesa cattolica]* pubblicata per la prima volta da Giacinto Spagnoletti nella nuova edizione della sua antologia *Poesia italiana contemporanea [1909-1959]*, Guanda, Parma, 1960.

¹² Si pensi, ad esempio, alle trasparenti citazioni carducciane come «Io ero morto, e intanto era aprile / e il glicine era qui a rifiorire», *Il Glicine*, vv. 21-22 [*La religione del mio tempo*], o a quelle dannunziane come «chissà dove», *La croce uncinata*, v. 9 [«Vie nuove», 29 ottobre 1960].

¹³ Frequenti i riferimenti alla *Commedia* dalla quale coglie stilemi, *cola* o anche interi versi. Tra i numerosi esempi: «dolce-contento al quia», *A un ragazzo*, v. 16 [*Religione del mio tempo*] che cita *Pg* III, 37, o «manifestar significar per verba non si poria», *Manifestar (appunti)*, v. 1 [*Trasumanar e organizzar*] che cita *Pd* I, 70 mutando solo «trasumanar», (che è nel titolo della raccolta), o ancora «Da dove il vento che inanellata pria», *L'anello*, v. 1 [*Trasumanar e organizzar*] che riprende le meste parole di Pia de' Tolomei in *Pg* V, 130.

¹⁴ *Note [a Poesie]*, in Pasolini Pier Paolo, *Bestemmia*, a cura di Graziella Chiaricossi e Walter Siti, Garzanti, Milano, 1993, p. 1259.

Ma, aspetto ancor più interessante del rapporto del poeta di Casarza con la tradizione letteraria, è che attribuisca alla letteratura nel suo complesso il compito di formare una coscienza critica - e dunque politica - come dichiara nel testo *La poesia della tradizione*. L'autore nella sua presentazione di *Trasumanar e organizzar*, tra l'altro, afferma «So anche che ci sono dei lettori che, di un libro di poesie, ne leggono solo una: in tal caso consiglieri *La poesia della tradizione*, a pag. 134» Il testo trascritto è un'elegia molto amara sulla gioventù di sinistra, soprattutto quella intellettuale, degli anni della contestazione, una «generazione sfortunata» perché è stata persuasa, subdolamente, di essere superiore alla propria tradizione culturale in quanto espressione dei nemici della classe operaia. La frequentazione dei testi letterari, invece, è indispensabile per chi occuperà posti di responsabilità nel proprio Paese («Cosa succederà domani, se tale classe dirigente / quando furono alle prime armi / non conobbero la poesia della tradizione»),¹⁵ non è un accessorio, un orpello, un passatempo per reazionari («I libri, i vecchi libri passarono sotto i tuoi occhi / come oggetti di un vecchio nemico»),¹⁶ al contrario è uno strumento di conoscenza profonda di sé, è l'accesso alla bellezza, alla libertà: essa si pone come baluardo ad una concezione materialista che toglie alla persona spazi di silenzio e di riflessione, indispensabili per maturare l'autonomia di pensiero necessaria a chi voglia essere cittadino a pieno titolo. I giovani del Sessantotto sono una «generazione sfortunata» poiché, travolti e ingannati dalle sirene manipolatrici di una vittoria sul passato ingiusto e borghese, sarebbero stati privati non solo di quella «meravigliosa vittoria che non esisteva», ma soprattutto dell'antidoto alle vuote formule della democrazia burocratica «[...] in balia del potere / imparlabile che ti ha voluta contro il potere».¹⁷

L'idea, seppur *in nuce*, di una poesia portatrice di valori civili si intravede già in alcuni suoi versi del 1945, quando, maestro di un gruppo di scolari a Versuta, scrive per i suoi allievi quattordici liriche¹⁸ che colgono frammenti di vita paesana, scorci di natura e ritratti di bambini, e comprendono anche una piccola elegia per la loro patria, *L'Italia dolente*

Cara patria ferita
Ferita dal tuo nemico
Il tuo pianto è ben antico

¹⁵ *La poesia della tradizione*, vv. 1-4 [*Trasumanar e organizzar*].

¹⁶ Id., vv. 15-16.

¹⁷ Id., vv. 78-79.

¹⁸ Pasolini Pier Paolo, *Un paese di temporalità e primule*, a cura di Nico Naldini, Guanda, Milano, 2019, [1^a ed. 1993], pp. 299-306. Scrive Nico Naldini che Pasolini aveva composto queste poesie per i suoi scolari con lo scopo di «rivelare meglio attraverso la poesia l'umile bellezza del mondo che essi conoscevano», Id., p. 299.

Io sono fanciullo
Eppur mi duole il cuore
Sul tuo squallido dolore,
Cara patria ferita.

Nei limpidi versi dell'elegia Pasolini esprime il suo dolore per la propria terra prostrata dalla devastazione della guerra e, grazie al dialogo dell'io poetico fanciullo con la personificazione dell'Italia, insegna il concetto di patria e il senso di appartenenza ad essa, in una modalità adatta ai piccoli destinatari reali del testo.

Questo ruolo di maestro che 'mostra' e disvela la realtà si rivelerà uno dei tratti peculiari dei testi poetici di argomento politico degli anni successivi nei quali alcuni nodi concettuali si segnalano per la loro frequenza e rilevanza, primo fra tutti la Resistenza¹⁹ che Pasolini canta con entusiasmo e una nostalgia che, a tratti, esplose in rabbia «Potente luce di Luglio, ritorna, oscura / questo debole crepuscolo di pace, che non è pace [...] / Manda i cadaveri ancora insanguinati / dei ragazzi che hai illuminato potente: che vengano qui tra questi riconsolati / benpensanti, tra questa dimentica gente»²⁰. La Resistenza, ai suoi occhi, è un movimento nato dalla purezza e dalla forza degli ideali coltivati dalla gioventù della sua generazione, l'unica vera rivoluzione di popolo che mai sia avvenuta in Italia, la sola che possa essere considerata una presa di coscienza collettiva.²¹ Nella lirica *La Resistenza e la sua luce* essa è luce di speranza per una società futura più equa:

Quella luce era speranza di giustizia
Non sapevo quale: la Giustizia.
.....
Nella storia la giustizia fu coscienza

¹⁹ Pasolini contribuì con un gruppo di dieci componimenti, *La passione del '45. Epigrafi* all'*Antologia poetica della Resistenza italiana*, a cura di Elio Filippo Accrocca e Valerio Volpini, Luciano Landi Editore, Firenze, 1955. Sul tema si veda anche *Fine dell'engagement* nel quale esprime una sua valutazione sulla produzione resistenziale a partire dalla pubblicazione di *Versi Copernicani* di Francesco Matacotta (Vallecchi, Firenze, 1957), in Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., pp. 1203-1206.

²⁰ Versi introduttivi alla poesia *Luglio* apparsa su «L'Unità», 29 dicembre 1960 e ripubblicati su «Vie Nuove», n. 3, XVI, 21 gennaio 1961.

²¹ Si veda ad esempio l'ultimo verso de *La Marcia della gioventù* [«Città aperta», Roma, 10 giugno 1957] «Che sogno è stato, garibaldini!» riferendosi alle brigate partigiane ed anche «Dal 1945 in poi non vidi mai in nessuno una vera volontà di rivolta», *Rifacimento de «L'Ortodossia»*, vv. 25-26 [*Trasumanar e organizzar*].

D'una umana divisione di ricchezza
E la speranza ebbe nuova luce.²²

Alla celebrazione segue il rimpianto per quel momento storico, figlio di un ideale politico nel senso più ampio ed elevato, perché coinvolgeva tutti i cittadini senza distinzioni in una lotta comune in difesa della patria, tutti nutriti dalla speranza di realizzare, finalmente, una società civile che potesse definirsi equa.²³ Dinanzi al tradimento della spinta ideale della Resistenza, annichilita nel secondo dopoguerra in schemi classisti noti e collaudati, il canto civile diviene elegia lirica quando descrive la gioventù della fine degli anni Cinquanta, derubata della speranza che aveva sorretto la generazione precedente e la luce, viene connotata da «acre», aggettivo straordinariamente pregnante: questa nuova luce fa male, impedisce di vedere chiaramente e fa respirare a fatica.

[...] Non so perché trafitto
Da tante lacrime sogguardo
Quel gruppo di ragazzi allontanarsi
Nell'acre luce di una Roma ignota
.....
Perché non c'era luce
Nel loro futuro
.....
Il doloroso stupore
Di sapere che tutta quella luce
Per cui vivemmo fu soltanto un sogno
Ingiustificato, inoggettivo, fonte
Ora di solitarie, vergognose lacrime.²⁴

Nella poesia *A un ragazzo* le domande di un giovane della metà degli anni Cinquanta rivolte a chi aveva vissuto il fascismo e la Resistenza perché vuole «sapere che cosa abbiamo ricavato / da quell'avventura, in che cosa è mutato / lo spirito di questa povera nazione» svelano una triste realtà: il futuro che la Resistenza aveva promesso non si è realizzato e la Resistenza-luce può

²² *La Resistenza e la sua luce*, vv. 25-26; 34-36 [*La religione del mio tempo*]. Nei primi trentasei versi del testo la parola luce viene ripetuta tredici volte, all'inizio è «tutta luce», al centro il sintagma «pura luce» occupa cinque epifore e il testo si chiude con «nuova luce».

²³ «Durante gli anni della Resistenza, ricordate, / non c'era ruga, male umiliazione, / che non avesse in sé un riverbero di luce / perché la vita di tutti la voleva», *Luglio*, vv. 86-89 [*L'Unità*], 29 dicembre 1960].

²⁴ *La Resistenza e la sua luce*, vv. 55-58; 72-73; 81-85 [*La religione del mio tempo*].

solo occupare *flash back* consolatori nei quali rifugiarsi, «una luce d'aprile / in cui la coscienza con le sue gemme sfiora / solo la vita, non la storia ancora».²⁵ Pasolini 'sa' che la passione politica si nutre di speranza, non di ricordi, di futuro e non di un passato che ha perduto la sua idealità: il poeta, ormai disilluso non ha nulla da dire all'adolescente fiducioso in un domani che gli adulti hanno già tradito: «Noi dovremmo chiedere, come fai tu, dovremmo / voler sapere col tuo cuore che si ingemma».²⁶ Nuovamente il tono si fa elegiaco, prevale la riflessione dell'io lirico che riporta alla memoria la tragica morte del fratello partigiano e il dolore condiviso con la madre, e il poeta chiude il testo con la mestizia di un epitaffio in morte dei suoi ideali giovanili.

Ma l'ombra che è ormai dentro di noi guadagna
Sempre più tempo, allenta ogni legame

Con la vita che, ancora, un'amara forza
A vivere e capire invano ci conforta

Ah ciò che tu vuoi sapere, giovinetto,
finirà non chiesto, si perderà non detto.²⁷

Un'altra tematica politica che attraversa in modo costante la produzione in versi di Pasolini è la polemica con il PCI che lo aveva espulso per motivi 'moralì'. L'autore delle *Ceneri* occupa un posto *extra moenia* non per scelta, eppure dai suoi testi emerge che la forzata esclusione viene vissuta quasi come un privilegio, per quanto doloroso,²⁸ che gli consente uno sguardo libero.

Io mi sono sempre opposto al PCI con dedizione, aspettandomi
Una risposta alle mie obiezioni così da procedere dialetticamente
Questa risposta non è mai venuta: una polemica fraterna
È stata scambiata per una polemica blasfema.²⁹

²⁵ *Ad un ragazzo*, vv. 26-28 [*La religione del mio tempo*].

²⁶ *Id.*, vv. 163-164.

²⁷ *Id.*, vv. 165-170.

²⁸ «Chi invece di capelli aveva idee / era ben abituato a questo restare dietro al branco / era da tutta la vita che soffriva questo dolore / questo atroce dolore del non conoscere fraternità», *La restaurazione di sinistra e chi*, vv. 39-42 [*Trasumanar e organizzar*].

²⁹ *Trasumanar e organizzar*, vv. 87-90 [*Trasumanar e organizzar*].

Nonostante la scomunica dalla *ecclesia* comunista, e, di conseguenza, dalla prassi politica, Pasolini afferma con forza la sua presenza e la propria fedeltà ai principi del comunismo propugnati negli anni della sua gioventù e denuncia la borghesizzazione del PCI: si tratta di una critica che nasce dalle proprie convinzioni di intellettuale³⁰ e non è frutto della riflessione di un marxista ortodosso che Pasolini non fu mai. Il poeta, infatti, non condivise le idee di Marx per una scelta ideologica di natura teorica, ma poiché volle sostenere le lotte di chi era ‘sotto padrone’: ancora una volta il suo ideale politico coincide con un bisogno personale di giustizia, di equità, di vicinanza alle reali necessità delle classi sociali che egli riteneva oppresse.

Come sono diventato marxista?

.....

Quei figli di contadini divenuti un poco più grandi
Si erano messi un giorno un fazzoletto rosso al collo
Ed erano marciati
Verso il centro mandamentale, con le sue porte
E i suoi palazzetti veneziani.
Fu così che io seppi che erano braccianti,
E che dunque c'erano i padroni.
Fui dalla parte dei braccianti, e lessi Marx.³¹

Quindi - è palese - quando nella chiusa del poemetto *Le ceneri di Gramsci* scrive «[...] Ma io, con il cuore cosciente / di chi soltanto nella storia ha vita, / potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?», il poeta non allude alla storia del PCI: si tratta, invece, della rassegnata presa d'atto dell'impossibilità di realizzare il ‘suo’ marxismo. Questo marxismo ‘eretico’ diede il via, come è noto, a un dialogo asimmetrico con quanti lo accusavano di muovere critiche ingiuste al PCI e di non essere in grado di interpretare le trasformazioni dell'ideologia marxista, necessarie per contrastare in modo efficace gli effetti del

³⁰ La differenza tra il suo ruolo e quello di chi fa politica viene chiaramente espresso, ad esempio, in un articolo apparso su «Il Corriere della Sera» il 24 giugno 1974 dal titolo *Potere senza volto* «I problemi di un intellettuale appartenente all'*intelligencija* sono diversi da quelli di un partito e di un uomo politico, anche se magari l'ideologia è la stessa [...] sarebbe indubbiamente realistico il cosiddetto «compromesso storico» [...] Tuttavia [...] a me non compete questa manovra politica. Anzi, io ho, se mai, il dovere di esercitare su di essa la mia critica donchisciottesca e magari anche estremisticamente», in Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari* cit., p. 48.

³¹ *Poeta delle Ceneri*, vv. 168; 184-191 [«Nuovi Argomenti», a cura di Enzo Siciliano, luglio-dicembre 1980].

neocapitalismo.³² In realtà a Pasolini non interessava l'ermeneutica dell'ideologia comunista o la pratica politica in sé, ma esprimeva da poeta, e non da politologo o da sociologo, l'amara constatazione della fine degli ideali di giustizia sociale che avevano dato speranza alla sua generazione. Da tale prospettiva ben si comprende la presenza dei toni elegiaci³³ che caratterizzano, ad esempio, la riflessione sui tesserati del PCI definiti «Santi poveri, martoriati dai ben noti / dolori, col terribile dovere / di arrivare, senza troppi terremoti, / alla fine del mese, / [...] leve / di un Partito, per cui vivere e morire», o le provocazioni rivolte a chi aveva tradito il 'suo' marxismo.³⁴ Pasolini si chiede perché né la Resistenza né il comunismo fossero riusciti in Italia a creare un popolo che esprimesse una coscienza politica e neppure una società più giusta, e trova la risposta nella storia del Paese. Come si accennava in precedenza, il poeta è convinto che nel vuoto di civiltà e dignità della massa³⁵ non possa nascere il desiderio di un'azione politica che abbia come obiettivo un generale progresso, bensì unicamente desideri particolari, di breve respiro e immediata soddisfazione.

È certo la prima delle loro passioni
il desiderio di ricchezza: sordido
Come le loro membra non lavate
.....
Sono usciti dal ventre delle loro madri
A ritrovarsi in marciapiedi o in prati
Preistorici, e iscritti in un'anagrafe

³² Fortini, ad esempio, lo accusa di non aver compreso le trasformazioni del pensiero marxista perché privo delle giuste mediazioni filosofiche, come le teorie elaborate dalla Scuola di Francoforte, in Fortini Franco, *Attraverso Pasolini* cit., pp. 185-194.

³³ *La religione del mio tempo*, sez. *Sì certo, era un Dio... e altri meno pazzi*, vv. 4-7; 8-10 [*La religione del mio tempo*]. Questo 'tradimento' suscita nel poeta nuovamente versi elegiaci quando di notte osserva i poliziotti di guardia: «Troppe lacrime non piante lottano, / oltre questi umilianti quindici anni», *La croce uncinata*, vv. 37-39 [*Vie nuove*], 29 ottobre 1960].

³⁴ Assai noti i versi *Il PCI ai giovani* nei quali afferma di schierarsi dalla parte dei poliziotti impegnati a contenere le proteste studentesche a Valle Giulia nel '68, perché sono figli di poveri, mentre i manifestanti sono giovani borghesi che si oppongono ai borghesi adulti in una lotta tra generazioni e non tra classi. Il poeta in un testo a commento sostenne che si trattasse di un pezzo di *ars retorica*, una provocazione da leggere «tra virgolette». Si veda *Apologia*, in Pasolini Pier Paolo, *Bestemmia* cit., p. 1859.

³⁵ «Non è arrivato il periodo di nuove aristocrazie democratiche / opposte alla cultura di massa che fa i films prima che ci siano, no», *Comunicato dell'Ansa (Nazional-Popolare)*, vv. 18-19 [inedita, in calce 11 maggio 1969].

Che da ogni storia li vuole ignorati.³⁶

Appartenere o essere escluso dalla storia³⁷ equivale ad uno *status* di cittadinanza e questi uomini sono «preistorici» come i luoghi in cui sono costretti a vivere, poiché la storia li ignora e non concede loro né volto né voce. Nel testo *La marcia della gioventù*³⁸ Pasolini ripercorre la storia d'Italia e vede la prima origine del vuoto politico negli entusiasmi rivoluzionari accesi da Napoleone e dagli ideali risorgimentali, fenomeni che erano radicati da un ampio contesto sociale e che non produssero effetti significativi per una comune consapevolezza civile³⁹; a queste rivoluzioni borghesi seguì la dittatura fascista che per progetto privò gli Italiani della partecipazione politica e il poeta amaramente constata «Il partito comunista nacque tra questo popolo / dovette adattarsi ad esso; ed era più grande là dove era più ritardato».⁴⁰

Gli spunti di riflessione sin qui proposti, in alcuni casi contrastanti tra loro, rendono ardua una sintesi unitaria del pensiero politico di Pasolini che si possa evincere dalla sua produzione poetica. Di certo la politica per il poeta di Casarza è in primo luogo esercizio di cittadinanza piena, consapevole, attiva, l'uomo pasoliniano è politico nel senso più alto del termine, lontano da beghe di partito, intrighi di palazzo⁴¹ e lotte per il potere. Si coglie con chiarezza che nel suo pensiero la piena realizzazione dell'uomo è di essere *polites*, ovvero di poter contribuire al bene del sistema politico nel quale vive, e in una parte dei suoi testi a tema civile emerge il profondo senso di appartenenza alla sua *polis*: dinanzi alle contraddizioni e alle palesi

³⁶ *Continuazione della serata a san Michele*, vv. 67-69; 85-88 [*La religione del mio tempo*]. Si veda anche l'explicit di *Patmos* [*Trasumanar e organizzar*], scritta a commento della strage di Piazza Fontana: «La porta della storia è un Porta Stretta / infilarci dentro costa una spaventosa fatica / c'è chi rinuncia e dà in giro il culo / e chi non ci rinuncia, ma male, e tira fuori il cric dal portabagagli, / e chi vuole entrarci a tutti i costi, ma con dignità; / ma son tutti là, davanti a quella Porta», vv. 262-267.

³⁷ L'importanza di essere dentro la storia era già stata espressa nel già citato explicit del poemetto *Le ceneri di Gramsci*.

³⁸ Analoga lettura in *Bozzetto* dove nell'incipit si aggiunge la riflessione sui lunghi secoli segnati dai particolarismi politici nella penisola: «Era un popolo / con esperienze ormai particolari e uniche; / la grande esperienza era stata fatta. / Piccole corti, rimaste ritratte / negli olii o gli affreschi [...].», vv. 8-11 [postumo su «Il Corriere della Sera», 26 ottobre 1980].

³⁹ I movimenti rivoluzionari degli ultimi due secoli in Italia erano stati borghesi, le classi 'inferiori' o avevano svolto un ruolo di manovalanza oppure erano rimaste su posizioni arretrate: «Apprende il Borghese nascente lo *Ça ira*, / e trepidi nel vento napoleonico, all'inno dell'Albero della Libertà, / tremano i colori delle nazioni. / Ma, cane affamato, difende il bracciante / i suoi padroni, ne canta la ferocia / *Guagliune 'e mala vita!* In branchi / feroci. La libertà non ha voce / per il popolo cane. E il popolo canta» scrive il poeta ne *Il canto popolare* (1952-1953), vv. 68-72 [*Le ceneri di Gramsci*].

⁴⁰ *Bozzetto*, vv. 105-106 [postumo su «Il Corriere della Sera», 26 ottobre 1980].

⁴¹ Fa dire a Pio XII «Sono un papa politico, e perciò enigmatico», *L'enigma di Pio XII*, v. 44 [*Trasumanar e organizzar*], giungendo all'equazione tra politica ed enigmi.

ingiustizie del suo Paese, e del mondo,⁴² dai versi del poeta affiora, vibrante, in modo a volte dolente, a tratti indignata la consapevolezza di una realtà distopica. D'altro canto, in molti testi Pasolini esprime idee che si potrebbero definire anarchiche o quanto meno utopiche, in quanto si scaglia contro ogni forma di struttura ordinata.⁴³ Senza dubbio, potrebbe trattarsi di provocazioni, come quando afferma «abbasso tutti gli Stati e tutte le Chiese...no?»⁴⁴. Il dubbio in ogni caso permane, dal momento che nei suoi versi non prospetta mai una soluzione realmente politica, ma solo vagheggia una rivoluzione che possa realizzare equità sociale e libertà dalle catene del neocapitalismo e del classismo. E anche riguardo alla tanto celebrata libertà - e non pare un'ennesima provocazione - scrive: «Poiché la libertà è incompatibile con l'uomo / e l'uomo in realtà non la vuole, intuendo che non è per lui, / quanti obblighi mi sono inventato / *per non essere libero*»,⁴⁵ giungendo così col contraddire radicalmente il suo dichiarato e reiterato rifiuto delle gerarchie e delle ortodossie.

Per quanto riguarda il rapporto intellettuale-politica, poi, la passione di Pasolini nel voler orientare la società verso mete di autentico progresso, libera dai poteri coartanti più o meno occulti che soffocano le sue energie positive, confermerebbe il ruolo tradizionale del poeta civile, e, non di rado, da *exul immeritus* dichiara sofferenza e insofferenza per la scarsa attenzione dei politici 'attivi' nei riguardi del benessere e della dignità dei cittadini. Nella sua ultima raccolta *Trasumanar e organizzar* Pasolini, però, si attesta su pozioni di segno opposto ed esprime un senso di estraneità impotente proprio in quanto intellettuale.⁴⁶ Il poeta sembra voler rinunciare al suo ruolo

⁴² Si legga, ad esempio, *A proposito dei miei propositi di leggerezza* [«Tempo illustrato», maggio 1969] «Un dolore civico profondo si abbatte su di me / quando per caso in un corridoio del n. 100 della 5 Avenue / vedo un ufficio del SNCC completamente abbandonato / sono all'aspetto un NICE FELLOW che se la prende con filosofia / mentre in me il POETA IMPEGNATO soffre [...]».

⁴³ «Dal 1945 in poi non vidi mai in nessuno una vera volontà di rivolta / Qui stanno costruendo un'altra chiesa se non mi sbaglio / A barbari, unici amici miei... la lotta è stata sempre tra l'ortodossia vecchia e la nuova / Questo mi dispera, e mi tiene fuori dal gioco», *Rifacimento dell'ortodossia* [*Trasumanar e organizzar*]. Anche "barbaro", lessema del quale si registrano numerose occorrenze nella poesia civile di Pasolini, viene adoperato come termine polisemico di concetti antitetici di ambito politico, o per indicare chi non gode della dimensione politica, oppure per definire chi è portatore di una novità che, però, non giunge mai.

⁴⁴ Ultimo verso di *Il mondo salvato dai ragazzini* [*Trasumanar e organizzar*].

⁴⁵ *Manifestar (appunti)*, vv. 15-18 [*Trasumanar e organizzar*].

⁴⁶ Si tratta di una riflessione già accennata, ma con altri toni, in testi precedenti come, ad esempio in *Continuazione della serata a San Michele*, vv. 50-55 [*La Religione del mio tempo*]: «Li osservo questi uomini, educati / ad altra vita che la mia: frutti / d'una storia tanto diversa, e ritrovati, / quasi fratelli, qui, nell'ultima forma / storica di Roma. [...]».

di profeta civile perché viene respinto con violenza dagli ‘attivi’ che lo screditano⁴⁷ e lo tacciano di saccenteria,⁴⁸ e, deluso, dichiara: «Che cosa comunico, alla fine / della mia carriera di poeta, che, sotto sotto, / si considerava indispensabile all’umanità?».⁴⁹ Il suo spaesamento e la distanza che sente incolmabile tra sé e la classe operaia vengono narrati con fine sarcasmo e mestizia in *Trasumanar e organizzar*, dove descrive ironico gli estremisti di sinistra che, senza entrare concretamente nel merito della questione, urlano: «“Non democrazia ma rivoluzione”. Li ha presi l’isteria» e poi commenta amaro: «[...] Quanto assomiglio a quegli imbecilli urlanti io / [...] I miei urli estremistici sono più elaborati e meno imbecilli, è vero».⁵⁰

Difficile, dunque, una sintesi, difficile anche stabilire se si tratti di una serie di pasoliniane sineciosi, oppure di posizioni differenti generate da un particolare momento personale che in Pasolini fu sempre indissolubilmente legato a quello storico.

Fra tante contraddizioni, reali o esibite, l’unico principio politico che però non è venuto mai meno nella poesia civile di Pasolini è la necessità della partecipazione del popolo alle scelte cruciali per il proprio Paese, principio che viene ribadito dalle *Ceneri* sino a *Trasumanar*. Tra disincanto e autoironia («I miei versi saranno *completamente pratici*»)⁵¹ Pasolini evoca la democrazia ateniese del V secolo: «Come dice Euripide la democrazia consiste / in queste semplici parole: / chi ha qualche consiglio utile da dare alla sua patria?».⁵² Non sfugge che il poeta abbia scelto Euripide, voce molesta nell’Atene di Pericle,⁵³ come corifeo di un’idea di democrazia che si esprime pienamente con la partecipazione di ciascun cittadino al bene concreto dello stato. E alcuni anni dopo la pubblicazione di *Trasumanar e organizzar* anche l’articolo *16 luglio 1974. Il fascismo degli antifascisti* pare confermare che sia questa la costante idea della politica sottesa all’ampia e cangiante produzione di poesia civile pasoliniana. Nell’articolo, infatti, Pasolini dichiara apertamente la sua idea di buona politica, ovvero una politica animata da puri principi ideali che non escludessero la realizzazione di obiettivi concreti grazie alla partecipazione democratica del popolo.

⁴⁷ *Il Gracco*, vv 41-53 [*Trasumanar e organizzar*].

⁴⁸ «Non “caca” [fratello], ma “baba ndogo” (sor maestro)», *La nascita di un nuovo buffone*, v. 1 [*Trasumanar e organizzar*].

⁴⁹ *Id.*, vv. 15-17.

⁵⁰ *Trasumanar e organizzar*, vv. 43; 68; 70 [*Trasumanar e organizzar*]. Il testo si presenta come la sceneggiatura in versi di una riunione per discutere l’opportunità di uno sciopero. Il poeta, casuale regista, riprende gli attori: il deputato democristiano che parla adoperando un abile sottotesto, gli estremisti urlanti, gli operai e le operaie dapprima pazienti e poi insofferenti verso le astratte rivendicazioni degli intellettuali, il deputato comunista che osserva in silenzio.

⁵¹ *Comunicato dell’Ansa (Propositi)*, v. 5 [*Trasumanar e organizzar*].

⁵² *Id.*, vv. 7-9.

⁵³ Come è noto, lo statista aveva ristretto il numero di chi poteva esercitare i diritti politici.

Probabilmente il poeta aveva da sempre auspicato la realizzazione di un idealismo pragmatico che si fondasse sul rifiuto di pregiudizi, moralismi e compromessi e forse lo aveva intravisto negli ideali della Resistenza che, però, era stati soffocati da una politica faziosa e animata dalla lotta per il potere, una politica che esautorava il *polites*. Le richieste dei radicali di Pannella gli paiono garanzie di «normalissima vita democratica», ma soprattutto «La loro “purezza” di principio non esclude stavolta la loro perfetta attuabilità», aspetto che, a parer suo, destava preoccupazione nel sistema consolidato dei poteri partitici grandi e piccoli che egli considera un ostacolo alla libera partecipazione.

«Stavolta» scrive Pasolini, non come era avvenuto per i valori della Resistenza e del Comunismo, «stavolta» ritiene che non si lancino slogan urlati privi di concretezza politica, ma si proponga un progetto che realmente possa essere realizzato grazie al voto popolare espresso nel Referendum, l'istituto moderno della democrazia diretta che, forse, Pasolini sperava restituisse al popolo il suo legittimo potere.

Riferimenti bibliografici

- Fortini Franco, *Attraverso Pasolini*, Quodlibet, Macerata, 2022.
- Moravia Alberto, *Pasolini poeta civile*, in AA.VV., *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni e Teatro Tenda editori, Roma, 1978.
- Pasolini Pier Paolo, *Bestemmia*, a cura di Graziella Chiaricossi e Walter Siti, Garzanti, Milano, 1993.
- Pasolini Pier Paolo, *Poesie*, Garzanti, Milano, 2020.
- Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano, 1999.
- Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2018.
- Pasolini Pier Paolo, *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano, 1971.
- Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, 2 tt., a cura e con uno scritto di Walter Siti, Mondadori, Milano, 2003.
- Pasolini Pier Paolo, *Un paese di temporalì e primule*, a cura di Nico Naldini, Guanda, Milano, 2019.
- Spagnoletti Giacinto, *Poesia italiana contemporanea [1909-1959]*, Guanda, Parma, 1960.

Bionota: Sonia Schilardi, PhD, sul Seicento napoletano ha pubblicato *La Murtoleide del Marino. Satira di un poeta goffo* (2007), G. C. Cortese, *Li travagliuse ammure di Ciullo e Perna* (1^a ed. moderna e traduzione, 2018) e *Imitatio parodica e intarsi fiabeschi nei Travagliuse ammure di G. C. Cortese (Barocco Meridiano, 2023)*. Si è occupata di traduzioni artistiche dal greco (*Leopardi traduttore della Batracomiomachia*, 2008) e dall'inglese (*Eloisa ad Abelardo di Antonio Conti*, "Rass. Lett. It.", 2014). Costante il suo interesse per la letteratura tra Ottocento e Novecento (*Il Tramontana: dal racconto di Rina Durante al film di Adriano Barbano*, 2007; *Su Miramar di Carducci. Appunti per una lettura*, "Otto/Novecento", 2014; *I cromatismi nell'opera di Bodini*, 2014; cura di progetti e giornate di studio su Ungaretti, Pavese, Fenoglio, Pasolini, Bodini, Banti). Negli ultimi anni ha orientato la sua ricerca anche allo studio dell'Illuminismo meridionale e in particolare di G. Palmieri (*L'importanza dell'educazione nel pensiero di Giuseppe Palmieri*, SMm, 2/2023).

Pasolini vittima di (in)giustizia

Vincenzo Sparviero

Abstract

A panoramic view of the legal events that led to one of the greatest intellectuals of the last century being accused. Pierpaolo Pasolini was a poet, essayist, novelist, and director, known for his numerous appearances on TV and his editorials in the «Corriere della Sera». He faced several charges, mainly related to censorship and his literary and cinematic productions. He was always acquitted of these events, to the point of becoming a true martyr of (In)Justice, a real persecuted individual.

Keywords: Trials, justice, cinema, poetry, censorship.

Vittima di... InGiustizia. Ho voluto provocatoriamente dare questo titolo alla mia relazione tesa a raccontare l'odissea giudiziaria a cui è stato sottoposto uno degli intellettuali più raffinati e lungimiranti della nostra storia.

«Il successo è l'altra faccia della persecuzione»,¹ rispondeva così il Poeta ad una precisa domanda di Enzo Biagi, proprio sulla lunga scia di processi subiti in oltre vent'anni. In una frase, PPP racchiude la sintesi di una società italiana – tra gli anni Sessanta e Settanta - piccolo borghese e provinciale, in cui Pasolini era sempre visto come la "pecora nera" e l'ideale capro espiatorio su cui sfogare frustrazioni e timori.

Sono 33 i procedimenti penali a cui Pasolini è stato sottoposto nel corso della sua vita, trattato alla stregua di un criminale, protagonista perfino di episodi che definire assurdi sembra quasi un eufemismo.

Stefano Rodotà ha giustamente sottolineato che, in realtà, si è trattato di «un unico ininterrotto processo durato vent'anni, sempre con lo stesso oggetto e la stessa finalità: mettere in dubbio la legittimità dell'esistenza di una personalità come Pasolini nella società e nella cultura italiana» (Rodotà 1977, 279). Tanti altri intellettuali, dell'epoca ma anche successivi, hanno cercato di dare una spiegazione logica a tanto orrore. Renzo Paris ad esempio, amico e allievo di Pasolini, non usa mezze misure commentando la sua Odissea: «È incredibile come un uomo dolce e garbato, quale Pier Paolo era nei modi, sia riuscito a toccare i nervi scoperti di quell'Italia. Intanto era comunista, e allora i comunisti erano molto odiati e non solo dai fascisti, ma anche dalla cosiddetta maggioranza silenziosa, e l'odio silenzioso è il peggiore di tutti. Poi era un intellettuale, status che in Italia ha sempre destato

¹ Biagi 1971, p. 3.

più sospetto che ammirazione. Poi era omosessuale, e anche questo ha contato molto. Forse più manifestarlo pubblicamente che esserlo in sé; quelli erano anni in cui i gay dovevano vivere la loro diversità nella vergogna».²

La sintesi è perfetta per comprendere cosa ci sia dietro ogni singola denuncia, ogni inchiesta, ogni processo che – per fortuna – si sono sempre conclusi con l'assoluzione. Ci mancava solo il carcere, infatti, per chiudere il cerchio (e la bocca) di un uomo scomodo, a prescindere dal punto di osservazione. Qualcuno – nell'ambiente - gli voleva bene fino all'amore incondizionato per la sua arte e la sua personalità. La maggior parte no: avrebbe avuto piacere a distruggerlo, spesso per invidia di un intellettuale che trovava sempre consensi nonostante prese di posizione talvolta discutibili, ma mai banali. Pensieri che guardavano al futuro, previsioni puntualmente verificate e un filone poetico unico che – a mio modesto avviso – lo avrebbe portato al Nobel se solo la sua vita fosse stata vissuta appieno, come avrebbe meritato lui e come avremmo meritato tutti noi, accompagnando la nostra vita con i suoi scritti. All'epoca sarebbe stato impossibile, oggi no: l'odio nei suoi confronti si sarebbe certamente trasformato in ammirazione profonda.

Scorrere la lunga lista delle vicende giudiziarie che hanno visto il Poeta al centro delle attenzioni giudiziarie e "contenere" i commenti sulle paradossali vicende che l'hanno portato dinanzi ai giudici appare impresa ardua. Per avere una minima idea delle assurdità di certa Giustizia, mi limiterò – da vecchio cronista - al breve resoconto (grazie anche alla preziosa sintesi di Roberto Tartaglione della Scuola d'Italiano a Roma) solo di una parte dei processi, che visti oggi fanno quasi sorridere (alcuni per l'inutilità, altri per la stupidità), ma che rivelano quella che è stata – senza mezzi termini - un'autentica e continua persecuzione.

1. *Casarsa me genuit*

Cominciamo con quelli passati alla... storia come i "fatti" di Casarsa, tanto per avere un'idea su quello che accadrà negli anni successivi. Pasolini viene denunciato nel suo paese di origine per corruzione di minorenni. Condannato in primo grado, viene assolto in appello mentre il ricorso in Cassazione della Pubblica Accusa è giudicato inammissibile. Nel 1952 Pasolini verrà assolto «perché il fatto non costituisce reato e per mancanza di querela».

² La dichiarazione di Paris è riportata in un articolo di Nanni Delbecchi (2022).

2. *Un romanzo non gradito dal Premier*

Poi arriva *Ragazzi di vita*. In questo caso, è addirittura la Presidenza del Consiglio dei Ministri a promuovere un'azione giudiziaria contro il romanzo più famoso del Nostro. Pasolini viene citato in giudizio «per il contenuto osceno del romanzo». In un primo momento il processo viene rinviato perché i giudici non hanno letto il libro. Poi, è lo stesso Pubblico Ministero a chiedere l'assoluzione degli imputati «perché il fatto non costituisce reato». I giudici accolgono la richiesta e dissequestrano il libro che resta ancora oggi un punto di riferimento nella nostra Letteratura per l'innovativo linguaggio e il contesto sociale che Pasolini – da grande conoscitore – aveva minuziosamente descritto scatenando le ire di bigotti e benpensanti.

3. *Quando la verità fa male*

Il 17 novembre 1957 il ragioniere Vincenzo Mancuso, sindaco del comune di Cutro in provincia di Catanzaro (una delle riconosciute "culle", all'epoca, della più sanguinosa frangia della 'Ndrangheta) querela Pasolini per «diffamazione a mezzo stampa». Pasolini in un suo articolo sul Sud del Paese aveva scritto «A un distendersi di dune gialle, in una specie d'altopiano, è il luogo che più mi impressiona di tutto il viaggio. È veramente il paese dei banditi, come si vede in certi western. Ecco le donne dei banditi, ecco i figli dei banditi. Si sente che siamo fuori dalla legge, o, se non dalla legge, dalla cultura del nostro mondo, a un altro livello. Nel sorriso dei giovani che tornano al loro atroce lavoro, c'è un guizzo di troppa libertà, quasi di pazzia...».³

Il tribunale di Milano pronuncia sentenza di "non doversi procedere". Aveva semplicemente descritto la realtà, peraltro con una deliziosa narrazione che avrebbero fatto bene ad incorniciare in una bella stampa da appendere nella sala consiliare del Comune.

4. *La "trappola" dei giornalisti*

Due giornalisti dichiarano di aver visto Pasolini discutere con due ragazzi al porto di Anzio, per poi portarli al ristorante. Usciti dal ristorante i giornalisti avrebbero chiesto ai ragazzi che cosa avesse detto loro Pasolini. I due

³ *La lunga strada di sabbia*, in «Successo», 4 luglio, 14 agosto, 5 settembre 1959, ora in Siti/De Laude 1998, p. 1510.

risposero che il Poeta avrebbe chiesto loro che età avessero i ragazzini che giocavano a bordo di una barca lì vicino. E quando loro indicarono in 12 anni l'età dei piccoli, Pasolini avrebbe commentato: «Però avranno dei bei cazzetti...». I giornalisti pensarono bene di informare la polizia con il chiaro tentativo di inguiare il Poeta. Ad infangarlo, poi, ci avrebbero pensato loro. Il procuratore di Velletri, competente per territorio, aveva inviato il fascicolo al procuratore di Roma. Quest'ultimo gliel'aveva rimandata non ravvisando il reato di «corruzione di minorenni», ma al più, il reato di "turpiloquio". Il procuratore generale di Velletri – a quel punto – inviò il procedimento alla pretura di Anzio. Interrogati, i minori riferirono di aver ricevuto cento lire dai due giornalisti per «parlare del fatto». A quel punto, la querela venne archiviata perché non si ravvisarono ipotesi di reato.

5. Il favoreggiamento al ladro

La notte tra il 29 e il 30 giugno 1960, in via Panico scoppia una furibonda rissa tra due gruppetti di ragazzi. Tra la confusione generale, a una ragazza viene rubato un anello, mentre ad un altro ragazzo viene rubata una catenina e un orologio d'oro. La refurtiva verrà ritrovata in casa di uno dei partecipanti alla rissa, Luciano Benevello. Dopo la rissa, intervenne Pasolini che - con la sua Giulietta - accompagnò Benevello a casa. Pasolini fu accusato di aver voluto deliberatamente agevolare la fuga di Benevello e di aver partecipato, egli stesso, alla rissa. Nel novembre 1961 il Tribunale di Roma assolve Pasolini per insufficienza di prove. La stampa, nel frattempo, lo aveva – come noi giornalisti usiamo dire - massacrato.

6. La rapina al barista

Un barista di S. Felice Circeo sostiene che uno sconosciuto, dopo aver bevuto una Coca-Cola e dopo avergli fatto molte domande, avrebbe indossato un paio di guanti neri, inserito nella pistola un proiettile d'oro e cercato di rapinarlo dell'incasso. Ma lui era riuscito, impugnando un coltello, a mettere in fuga il bandito. Il giorno successivo il barista vede passare per strada una Giulietta, in cui riconosce il suo rapinatore: segnala la targa e i carabinieri risalgono a Pasolini. I carabinieri di Roma perquisiscono l'abitazione e la macchina di Pasolini in cerca della pistola e lui ammette di essere entrato nel bar, di aver bevuto una Coca-Cola, di aver fatto alcune domande, ma di essersi poi diretto a S. Felice Circeo, dove stava lavorando alla sceneggiatura di *Mamma Roma*. La sua versione non convince e viene rinviato a giudizio.

I giornalisti di destra ci sguazzano in questa storia, mentre quelli di sinistra prendono posizione a suo favore.

Il processo si apre a Latina. L'avvocato difensore di Pasolini, il democristiano Carnelutti, viene addirittura sospettato di essere l'amante dello scrittore. Pasolini viene condannato a quindici giorni di reclusione, più cinque per porto abusivo di armi da fuoco e diecimila lire per la mancata denuncia della pistola, con la condizionale. I difensori presentano immediatamente appello. Il 13 luglio 1963 la corte d'appello di Roma dichiara di non doversi procedere contro Pasolini per estinzione del reato, intervenuta per amnistia. L'avvocato di Pasolini, Berlingieri, ricorre in cassazione per ottenere l'assoluzione con formula piena, ma ottiene solo un'assoluzione per mancanza di prove. E quando Pasolini su «L'Espresso» scrive «Un giorno, un pazzo m'ha accusato di averlo rapinato (con guanti e cappello neri, le pallottole d'oro nella pistola): tale accusa è passata per buona e attendibile, perché a un livello culturale sottosviluppato si tende a far coincidere un autore coi suoi personaggi: chi descrive rapinatore e rapinato». ⁴ Il barista Bernardino De Santis lo querela per diffamazione. Il 31 gennaio 1967, il Tribunale di Roma «dichiara di non doversi procedere» contro Pasolini, «per essere il reato estinto per intervenuta amnistia».

7. Il capitolo del romanzo "rapinato" al maestro di Avellino

Antonio Vece, un maestro elementare di Avellino, sporge denuncia presso la polizia giudiziaria di Roma contro Pasolini. Dichiara di essere stato avvicinato da Pasolini, di essere salito sulla sua Giulietta, di essere stato portato in aperta campagna, minacciato, malmenato e derubato di un capitolo di un suo romanzo. Due giorni dopo, al commissariato di polizia di Centocelle, confessa di aver inventato ogni cosa. Viene denunciato per simulazione di reato.

8. Quel nome galeotto

L'ex deputato democristiano, avvocato Salvatore Pagliuca, cita in giudizio Pasolini e la società Arco film. La denuncia si riferisce al film *Accattone*, e al fatto che un personaggio del film porta il suo nome, chiedendo per questo la cancellazione del nome dal film e un notevole risarcimento. Pagliuca usa questa vicenda a scopi elettorali, ma non viene riletto e il giudizio si chiude con una sentenza che respinge il risarcimento dei danni morali ma con

⁴ Pasolini, 1965.

l'obbligo di eliminare il nome del Pagliuca dal film. Obbliga però Pasolini e la Arco Film al risarcimento dei soli danni materiali.

9. Mamma Roma e l'alto ufficiale

Il tenente colonnello Giulio Fabi denuncia alla procura della Repubblica di Venezia il film *Mamma Roma*, proiettato alla XXIII Mostra del cinema di Venezia, per offesa al comune senso della morale e per il contenuto osceno. Il 5 settembre 1962, il magistrato giudica «infondata la denuncia» e dichiara di non doversi procedere nell'azione penale.

10. Il senso del pudore secondo un magistrato

Il sostituto procuratore della Repubblica di Venezia denuncia Pasolini, quale autore del film *Teorema*, per offesa al comune senso del pudore. Il 13 settembre 1968, la procura della Repubblica di Roma ordina il sequestro del film per oscenità. Il Tribunale di Venezia assolve Pasolini «perché il fatto non costituisce reato». La corte d'appello conferma la sentenza di primo grado.

11. L'incauto affidamento della Giulietta

Nel 1969 Pasolini viene denunciato dalla polizia stradale al pretore di Bologna, per aver affidato la guida della sua automobile, la "famosa" Giulietta, a Carmelo Tedesco, sprovvisto di patente di guida. Pasolini in giudizio dichiara di aver dato la macchina a Ninetto Davoli che a sua volta l'ha prestata a un giovane con la patente, che insieme al Tedesco si è fermato a un distributore. Il giovane senza patente viene invitato a spostare l'auto, mentre quello patentato non è presente e viene fermato dalla polizia stradale. Il pretore di Bologna assolve Pasolini «perché il fatto non sussiste».

12. L'occupazione al festival di Venezia

Pasolini - insieme a Zavattini, Massobrio, Ferreri, Angeli, Maselli e De Luigi - viene processato per aver turbato «l'altrui possesso di cose immobili», trattenendosi oltre l'ora stabilita nei locali del Palazzo del cinema di Venezia. I fatti si riferiscono alla dura contrapposizione per l'autogestione da parte

degli autori cinematografici della Mostra del cinema di Venezia. Pasolini e gli altri imputati vengono assolti «perché i fatti ascritti non costituiscono reato».⁵

13. *Quelle pecore uccise*

Giovanni Longo, allevatore di ovini siciliano, denuncia Pasolini e il produttore Gianvittorio Baldi, in quanto responsabili della morte di cinquanta pecore. Longo asserisce che la notte tra il 24 e 25 novembre 1968, in contrada Serra La Nave di Nicolosi, un branco di cani affamati e infreddoliti, dopo essere stati liberati il giorno precedente al termine delle riprese di *Porcile*, si sono introdotti nell'ovile ammazzando cinquanta pecore. Il procedimento dura cinque anni. Il 20 novembre 1971, il Tribunale civile di Catania respinge la richiesta di risarcimento danni.

14. *Il Decamerone e gli... altri*

Il film, ispirato alle novelle del Boccaccio, subisce una persecuzione continua. Fioccano le denunce da tutte le parti del paese. Il film viene sequestrato. Per *I racconti di Canterbury* scatta da Benevento (dove ci fu la prima proiezione) l'accusa a Pasolini di "oscenità". Dopo tre giorni, e su richiesta del Pubblico Ministero, il giudice istruttore archivia la denuncia. Il film viene giudicato quattro volte e quattro volte prosciolto dall'accusa di oscenità. Altre otto denunce arrivano alle procure di Mantova, Viterbo, Frosinone, Venezia, Latina. Le disavventure giudiziarie seguite al film *I racconti di Canterbury* danno un quadro chiaro del clima persecutorio in cui si muovevano Pasolini e la sua arte. Processo anche per il film *Il fiore delle Mille e una notte*. Il film, prima ancora di essere immesso nel circuito cinematografico, viene denunciato da una donna che l'ha visto in anteprima. Il giudice istruttore del tribunale di Milano decreta di non doversi promuovere azione penale. Un'ultima "chicca". In uno dei processi PPP finisce alla sbarra con un altro grande: Alberto Moravia. Per il film *Una giornata balorda* del 1960, i due sceneggiatori finiscono sotto inchiesta insieme al regista per «divulgazione di spettacolo immorale».

⁵ Da: https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2012_11_04_archive.html

15. *Anche dopo la morte*

Processo postumo per il film *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*. Il film viene censurato e se ne vieta la distribuzione. Il divieto viene annullato nel dicembre del 1975; segue una denuncia dell'Associazione nazionale per il buoncostume all'autorità amministrativa. Il produttore del film, Alberto Grimaldi, viene processato dal tribunale di Milano e imputato presso la procura di Venezia per presunta corruzione di minorenni. Quest'ultima supposizione si rivelerà inammissibile. Il tribunale di Milano condanna Grimaldi a due mesi di reclusione, duecentomila lire di multa, e dispone il sequestro del film. Il ricorso in appello porta all'assoluzione di Grimaldi, e al dissequestro del film solo a condizione di alcuni tagli. Il film viene tagliato per un totale di cinque minuti. Nel giugno del 1977 il pretore di Grottaglie in provincia di Taranto, Evangelista Boccumi, dispone un nuovo sequestro del film. Dodici giorni dopo il sostituto procuratore della Repubblica di Milano stabilisce che il sequestro di Salò è palesemente illegittimo e ne dispone l'immediato dissequestro.

Questi e altri processi ancora, molti dei quali oggi fanno ridere. All'epoca no. Suscitavano rabbia in chi li subiva e una sottile quanto sadica soddisfazione in chi li promuoveva, nel tentativo di imbavagliare una voce che risuona ancora oggi nelle nostre coscienze.

Riferimenti bibliografici

- Biagi Enzo, *L'innocenza di Pasolini*. In: «La Stampa», 27 luglio 1971, p. 3.
- Delbecchi Nanni, *I 33 processi contro Pasolini – il capro espiatorio*. In «Millennium», 12 febbraio 2022.
- Pasolini Pier Paolo, *Le pallottole d'oro*. In: «L'Espresso», giugno 1965.
- Pasolini Pier Paolo, *La lunga strada di sabbia*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Siti Walter/De Laude Silvia, Mondadori, Milano 1998, vol. 1, pp. 1479-1526.
- Rodotà Stefano, *Il processo. In memoria di Pier Paolo Pasolini*. In: *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione e morte* a cura di Betti Laura, Garzanti, Milano, 1977, p. 279-291.

Bionota: Vincenzo Sparviero è giornalista e scrittore. Laureato in Lettere, ha collaborato fin dai tempi del liceo con alcune tra le più importanti testate televisive e della carta stampata pugliesi. Dal 1983 lavora per «La Gazzetta del Mezzogiorno». Ha collaborato, come autore e consulente, con alcune trasmissioni di approfondimento di Rai e Mediaset e scritto i testi di diverse canzoni, alcune delle quali portate al successo da Al Bano Carrisi. Attualmente è direttore del TG della emittente salentina Telerama. È autore di monografie di differenti argomenti: arte, musica, teatro e tradizioni popolari. Tra i suoi ultimi scritti il romanzo *Vedi Napoli e poi canta*. È cultore della materia per gli insegnamenti di *Linguistica italiana* presso l'Università del Salento.

La lingua *corsara* e *luterana* di Pier Paolo Pasolini nel giornalismo italiano: dai «genocidi della civiltà dei consumi» al «nuovo linguaggio pedagogico»

Annibale Gagliani

Abstract

The article intends to analyze Pier Paolo Pasolini's contribution to Italian journalism, through a selection of his writings that best represent the battles against conformism and the cultural homologation of the Italian people. Selection merged into the volumes *Scritti corsari* and *Lettere luterane*, a model of reflection and denunciation for contemporary and future journalists. In «Corriere della Sera» – first Italian newspaper –, the intellectual raises an alarm to the reader: consumerist power is "the new fascism", and it has not only changed the language and customs: above all the values of the country.

Keywords: Pasolini, journalism, consumerism, conformism, media language.

*Per il segno che ci è rimasto
non ripeterci quanto ti spiace
non ci chiedere più com'è andata
tanto lo sai che è una storia sbagliata*

Una Storia Sbagliata,
Fabrizio De André e Massimo Bubola,
1980, Dischi Ricordi

1. Introduzione

L'intervento intende tracciare gli stilemi e i *topic* del linguaggio giornalistico di Pier Paolo Pasolini, stabilendo, con uno sguardo d'insieme, una delle sfaccettature creative e ideologiche della sua scrittura: il pezzo riflessione-denuncia rivolto al lettore di qualsiasi estrazione, attraverso la stessa voce poetica riversata in narrativa e nel cinema, secondo l'utilizzo realmente democratico della cultura alta. Forma di tesi e antitesi sui grandi temi sociali del Dopoguerra che rappresenta oggi un modello più che mai necessario per il giornalismo italiano: Pasolini è l'archetipo del «pedagogo di massa», riprendendo una definizione donatagli da Enzo Golino:

Lo spirito di un legislatore rivoluzionario ha guidato la mano di Pasolini scrittore, ha incendiato la sua immaginazione, ha orientato le sue scorrerie di intellettuale ribelle. Quel legislatore che abita nella mente e nel corpo di Pasolini ha elaborato le norme di un codice trasgressivo sotto forma di romanzi e di poesie, di testi teatrali e di realizzazioni cinematografiche, di saggi letterari e di interventi giornalistici (Golino 2015, p. 9).

Il percorso d'indagine è incentrato sull'italiano scritto dell'*intellettuale mondo*,¹ diffuso sulle colonne di alcuni dei più autorevoli giornali della sua epoca: «Corriere della Sera», «Il Giorno», «L'Espresso», «L'Europeo». Si parte dalla prospettiva di partenza dell'autore: il suo antifascismo naturale applicato alla scuola lo porta a redigere, grazie a una serie di puntate su «Il Mattino del Popolo», un *Diario* da insegnante, espediente letterario che gli permette di consigliare innovazioni metodologiche nella didattica, rivolte allo sviluppo dell'empatia tra docente e studenti. L'intervento si concentra infine sugli stralci degli articoli che hanno indirettamente eretto un trattato moderno per il giornalista con a cuore le sorti degli ultimi: la raccolta *Scritti corsari* – pubblicata da Garzanti *post mortem*, composta in gran parte da riflessioni-denuncia sul «Corriere della Sera». Nel periodo corsaro il mirino dell'inchiesta pasoliniana è posto costantemente sulle brutture del *potere senza volto*, definito da lui stesso *il nuovo fascismo*: la società dei consumi, dominata dalle multinazionali, nell'era dell'omologazione delle masse e del conformismo imperante tra i singoli individui. In questa sede si cerca appunto di ricostruire i rapporti dell'intellettuale mondo con le strutture di potere tradizionali e con le masse, ripercorrendo il suo giornalismo: un *unicum* per i media dell'età repubblicana. Sommerso tra gli articoli contro il consumismo, inoltre, è il dialogo ideale tra Pasolini e Gennariello, l'adolescente napoletano suo confidente ipotetico, che all'interno di *Lettere luterane* diventa per lui la medesima ancora di speranza nel futuro che Seneca riponeva in Lucilio con le *Lettere*. L'obiettivo è dimostrare l'intento recondito dell'intellettuale: parlare alle menti del Duemila con acume profetico. Il Gennariello di ieri è il Gennariello di oggi, di domani. Perché, come osserva Raoul Kirchmayr, per Pasolini solo la nascita di «un'altra pedagogia», rimodellata con coscienza civile «dalle ceneri di una cultura umanistica», può opporsi concretamente al *nuovo fascismo*, impostosi celermente grazie alla «rivoluzione tecno-capitalistica» del Dopoguerra (Kirchmayr 2015, p. 33). Anche se non mancano gli indirizzi polemici verso

¹ Definizione coniata dal giornalista RAI Raffaele Gorgoni, studioso dell'opera di Pasolini, durante un evento pubblico sulla letteratura e il cantautorato civile, avvenuto ad Andrano (LE) il 10 luglio 2018. Il senso di 'intellettuale mondo' è da ricercare nelle caratteristiche dell'espressività pasoliniana: prolifica, poliedrica, in continua evoluzione. Un vero e proprio *mondo artistico*, intriso di passione civile, che solo un autentico intellettuale poteva costruire con puro ingegno.

l'Italia, come spiegato da Luca Serianni nell'analisi dei viscerali versi di *Alla mia nazione*,² lirica pasoliniana di contrasto all'ottimismo del boom economico, un leitmotiv della sua attività giornalistica:

Pasolini attacca l'idea d'Italia e i singoli italiani. Non si salva nessuno. Un concetto distante dal miracolo economico, una poesia del tutto distruttiva. Pasolini ha un legame evidente con la realtà del suo tempo, che però rifiuta radicalmente. Una tradizione del secondo Novecento che rappresenta l'Italia attraverso i suoi limiti, i suoi vizi, da cui prendere le distanze. Possiamo intenderlo come un antidoto al nazionalismo come infatuazione, per cui una comunità si sente ontologicamente superiore alle altre.³

2. La «rigettata» verità del primo muckraker⁴ d'Italia

Un esercizio cardine per afferrare il senso del giornalismo pasoliniano è la giusta concezione della sua *fine*, nonostante i tratti ancora nebulosi della vicenda. La morte violenta di Pasolini, avvenuta il 2 novembre 1975 sulla spiaggia dell'Idroscalo di Ostia, è considerata un *cold case*⁵ che amplifica il

² Poesia inserita nella raccolta poetica *La religione del mio tempo* (Garzanti, Milano, 1961), che espone versi emblematici della ricerca esistenziale dell'autore: «Milioni di piccoli borghesi come milioni di porci / pascolano sospingendosi sotto gli illesi palazzotti, / tra case coloniali scrostate ormai come chiese. / Proprio perché tu sei esistita, ora non esisti, / proprio perché fosti cosciente, sei incosciente. / Sprofonda in questo tuo bel mare, libera il mondo».

³ Luca Serianni sul rapporto tra poesia civile e scuola, nella trasmissione RAI *#maestri*, in veste di Presidente della Fondazione "I Lincei per la scuola", 8 aprile 2022, URL <https://www.lincescuola.it/news-progetto/luca-serianni-racconta-il-rapporto-tra-patria-e-poesia-video-di-rai-scuola/>

⁴ Prestito dall'inglese americano utilizzato nel linguaggio delle attività formative dell'ordine dei giornalisti: «Spala-sterco» – definizione della tradizione giornalistica statunitense ottocentesca che qualifica professionisti della cronaca e della critica capaci di narrare l'immoralità e la corruzione dei leader politici e spirituali, assumendosi cocenti rischi ed enormi responsabilità». Per approfondire la portata socioculturale del termine si consiglia (A. Gagliani, *Schegge d'intellettuale corsaro*, Treccani, 28 febbraio 2022, [https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Pasolini/6_Gagliani.html]).

⁵ La Procura di Roma ha rigettato, il 24 novembre 2023, l'istanza di riapertura delle indagini sull'omicidio, depositata, a marzo del 2023, dal regista David Grieco e dallo sceneggiatore Giovanni Giovannetti, affiancati dall'avvocato Stefano Maccioni. L'atto richiede l'accertamento dei tre DNA, rinvenuti sul luogo del delitto dai RIS durante i rilievi eseguiti nel 2010. Le motivazioni della Procura si avvalgono della condizione di «prove insufficienti per attivare nuove indagini» [Corriere.it, <https://shorturl.at/dksww>]. Come fonte giudiziaria sui fatti resta la sentenza d'appello del 4 dicembre 1976, che indica come unico responsabile del massacro Pino Pelosi, all'epoca diciassettenne. Ciononostante, a tuonare nel primo grado di giudizio è il «concorso con altre persone rimaste ignote», scomparso dagli atti del secondo grado, all'interno della comminazione di oltre nove anni di reclusione per omicidio volontario

peso iconico di Pasolini, soggetto a costanti riletture intergenerazionali, intente a scorgere nelle sue produzioni multiartistiche, transdisciplinari e pluriprospectiche elementi per la comprensione del presente:

In tante occasioni Pier Paolo Pasolini, con lucida determinazione, ha voluto guardare lontano. Talora ad affascinarmi, quando penso a lui, è però il profetismo “involontario” delle sue tante creazioni. L’ideologia cede alla passione, l’intellettuale lascia il posto all’artista, i lumi della ragione soggiacciono ai veli della seduzione (Arcangeli 2013).

Pasolini predica ed esegue il *mantra* dell’autocritica, confessando, in un’intervista rilasciata al giornalista francese Jean Dufлот, di non riuscire a vincere la dittatura dei consumi, ritrovandosi ingranaggio attivo di quella società irreversibilmente conformista:

Sono ben consapevole di partecipare all’usufrutto di questa società produttrice di beni di consumo. Oggettivamente, vi aderisco. Ma, ripeto, l’importante è la presenza in me di questo disgusto. Se le cose stessero diversamente, potrei accettare questa società in blocco, senza troppi problemi. Ma l’apatia che sento nel mio foro interiore è talmente insostenibile che mi riesce impossibile tenere gli occhi fissi più di qualche minuto su uno schermo televisivo. È un fatto fisico, mi viene la nausea. Del resto, l’intera cultura di consumo mi riesce insopportabile, senza appello (Dufлот 1993, p. 44).

L’intellettuale luterano decide di lasciare la scrivania e salire sulla croce: sacrificarsi per la *causa italiana* con lo strumento della battaglia giornalistica. Il «Corriere della Sera» diventa il suo pulpito massmediatico e oggi, rileggendo *Scritti Corsari* e *Lettere luterane*, possiamo ripercorrere il sentiero di un moderno *Inferno* dantesco. Ogni questione sollevata dall’editorialista si trasforma in smascheramento delle vessazioni perpetrate dai poteri temporali nei confronti dei giovani, in particolare dei sottoproletari, i *Ragazzi di vita*, suoi «maestri di vita», dai quali ha imparato, con una relazione pedagogica rovesciata, a vivere la realtà (cfr. Casi 2015, p. 117). Una serie di puntate in articoli che riflettono l’allegoria del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* ed entrano in correlazione con il suo ultimo romanzo (incompiuto), *Petrolio*.⁶

a Pelosi – reo confesso, ritenuto non pienamente attendibile dal Tribunale dei Minori di Roma, pronunciatosi il 26 aprile 1976 [Editorialedomani.it, <https://shorturl.at/twyIL>].

⁶ Il romanzo è dedicato all’ingegnere Enrico Mattei, scomparso a seguito di un incidente aereo a Bascapè, il 27 ottobre 1962, in circostanze mai chiarite (cfr. *La via italiana alle relazioni internazionali – La lezione di Enrico Mattei*, a cura di Luca Pinasco, Meltemi, Roma, 2023).

Dopo la sua fine, alcune delle parole più sorprendenti gli sono dedicate dal Presidente del Consiglio dell'epoca, Giulio Andreotti, che, all'interno di un giudizio critico espresso sull'autore, confessa l'ammirazione per il componimento *A un papa*⁷ (inserito nella raccolta poetica *La religione del mio tempo* del 1958) – esempio di come Pasolini sia «corsaro anche nel percorrere i sentieri multiformi della poesia» (Montinaro 2022):

Lui andava cercandosi dei guai per la verità, non parlo adesso della sua opera, ma anche un po' della sua vita spicciola [...]. Una delle cose più belle sue fu una poesia rivolta al papa, questo papa che doveva essere il papa del sottosviluppo, quindi lasciare tutto il resto e diventare veramente il capofila di tutti gli emarginati del mondo. Quelle erano le pagine più genuine di una sensibilità straordinaria.⁸

I funerali di Pier Paolo Pasolini a Roma, avvenuti il 5 novembre 1975, alla Casa della cultura di piazza Campo de' Fiori, vedono la partecipazione di tante voci autorevoli del mondo intellettuale. Ecco Eduardo De Filippo, che diffonde parole agli antipodi da quelle spese da Giulio Andreotti:

Io so distinguere morti da morti e vivi da vivi. Pasolini era veramente un uomo adorabile e indifeso. Era una creatura angelica, una creatura che abbiamo perduto e che non incontreremo più come uomo. Ma come poeta, diventa ancora più alta la sua voce.⁹

2.1. *L'editorialista del popolo*: Diario di un insegnante

Alla fine degli anni Quaranta, Pasolini esordisce nel giornalismo come editorialista del quotidiano veneto «Il Mattino del Popolo» con una serie di scritti sulle sfide per la scuola italiana post Secondo Conflitto Mondiale. Fin

⁷ Il 9 ottobre 1958, nella Basilica di San Pietro si svolgono le esequie di Papa Pio XII. Pasolini dedica al pontefice la poesia *A un papa*, distesa su un blocco unico, senza rime, criticando la guida della religione cattolica, colpevole di non essersi mai occupato della miseria delle borgate romane a pochi chilometri dal Vaticano. Davanti agli occhi spenti del papa, il poeta contrappone la fine cruenta di un barbone, Zucchetto, travolto da un tram nell'indifferenza generale. «Quanto bene tu potevi fare! E non lo hai fatto: Non c'è stato peccatore più grande di te». Questi i versi finali della lirica, che avrebbero potuto essere perfettamente la conclusione di un memoriale-invektiva giornalistico (da P. P. Pasolini, *Poesie*, Garzanti, Milano, 2016, p. 110).

⁸ Intervista di Ivo Barnabò Micheli a Giulio Andreotti dopo la morte di Pier Paolo Pasolini, URL [<https://www.youtube.com/watch?v=TiP8MI90vUg>].

⁹ Eduardo De Filippo in ricordo di Pier Paolo Pasolini durante le esequie romane, URL [https://www.youtube.com/watch?v=Nm_63PAEILU].

da subito, il suo stile è saggistico, ma non d'élite: l'autore si sporca le mani, illustrando al lettore le insidie del Paese in ricostruzione, che viaggia a due velocità tra città e periferia: fame-opulenza, impegno-indifferenza, empatia-malvagità. Il suo sguardo è costantemente rivolto alla società civile, informata con minuzia del «linguaggio pedagogico delle cose» (Pasolini 2009, p. 65) che forma l'individuo consumista nel solco del desiderio del bene di consumo. I primi interventi su «Il Mattino del Popolo», tra il 1947 e il 1948, esplicitano delle proposte metodologiche per la didattica con gli studenti che faranno l'Italia della pace. Il 26 novembre 1947, Pasolini pubblica l'articolo *Scolari e libri di testo*, riflettendo sugli aspetti antiquati della manualistica, in parte pervasa da retorica classista, riconducibile alla riforma Gentile degli anni Venti. Il giorno di Natale del 1947, propone l'utilizzo della poesia per fini didattici con il pezzo *Poesia nella scuola* e un'analisi psicologica degli elementi della classe in un altro articolo, *Scuola senza feticci*.¹⁰ Ma a colpire il lettore del quotidiano veneto, più di tutti, è il diario sul campo che il docente-giornalista pubblica il 29 febbraio 1948: *Diario di un insegnante*. Possiamo definirlo un manifesto programmatico non solo del Pasolini docente, bensì dell'intellettuale, che proporrà il medesimo spirito pedagogico per le masse in qualsiasi forma d'espressione sperimentata. L'autore costruisce uno schema di buone pratiche, consigliando un approccio comunicativo intriso di «dolcezza didattica», poiché convinto che la pedagogia fosse la chiave per edificare una società solidale, votata alla giustizia civica, in equilibrio con ogni sua componente (Gallo 2015, p. 165). Riportiamo alcuni stralci che racchiudono idee per tecniche d'insegnamento già proiettate verso il futuro:

- i ragazzi odiano studiare perché lo studio non è avventura, ma noiosa convenzione;
- l'insegnante deve essere animatore del processo educativo. Non deve essere oggetto d'amore ma saper provocare amore per l'oggetto di studio, saper suscitare amore per l'oggetto di studio, saper suscitare la passione per lo studio che si autoalimenta;
- l'insegnante deve essere creativo e inventare situazioni dove apprendere è un gioco;
- l'insegnante non si deve abbassare al livello del ragazzo, non serve al processo educativo. È vero il contrario in quanto il ragazzo non vuole rimanere prigioniero del suo mondo ma è alla ricerca di strade per uscire. E l'insegnante deve offrirgli l'opportunità (Pasolini 1948).

¹⁰ I tre scritti citati nelle precedenti righe sono rintracciabili in N. Naldini, *Un paese di temporali e primule*, Guanda, Parma, 1993, pp. 269-283

Seppure le vicende personali l'abbiano allontanato dall'insegnamento, Pasolini dimostra fino all'ultimo giorno di vita l'amore sconfinato per un atto ritenuto «funzione civile», riflessa meticolosamente nelle arti onorate con le sue opere. Un «multiforme ingegno», che riesce a interpretare «in chiave educativa il suo intero percorso professionale permeandolo con la passione» (Masciullo 2022).

Nel *Pianto della scavatrice* – lirica della raccolta *Le ceneri di Gramsci* (Garzanti, Milano, 1957) – l'autore consegna dei versi-testamento agli studenti di domani: «Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto». Un vero e proprio assioma, che è vagito ed epitaffio, mentre sceglie «*il Virgilio*» che lo accompagna nella «sua discesa agl'inferi» delle borgate romane: Antonio Gramsci, del quale eredita le questioni sociali e antropologiche sull'Italia unitaria, in particolare *la questione della lingua* (Meacci 2015, p. 55).

2.2. *La questione della lingua*

Tra il '48 e il '58, Pasolini offre un intenso lavoro saggistico, da linguista civile, su riviste come «L'Approdo», «La Fiera letteraria», «Il Belli», «Giovedì», «Itinerari», «Ulisse», «Il Punto», «Vie Nuove», «Il Mulino» e «Officina» – fondata da lui stesso nel 1955 in collaborazione con Francesco Leonetti e Roberto Roversi (cfr. Martellini 2006, p. 32-34). La lingua come mezzo dell'omologazione culturale in corso nel suo tempo: la *questione* per Pasolini diventa sociale e trova ampio respiro nella raccolta di saggi *Passione e ideologia* del 1960, edita da Garzanti, all'interno della quale gli studi sul neo-sperimentalismo e la libertà stilistica – in poesia quanto in prosa – incrociano la necessità del plurilinguismo come arma di opposizione al nuovo codice linguistico aziendale: «l'italiano tecnologico» che oggi potremmo identificare come «l'*italiano tecnopop*» (Trifone 2007, p. 171). Pasolini traccia prospettive d'originalità confrontandosi con le avanguardie, verso una rigenerazione creativa, per guardare poi alla tradizione italiana dei testi letterari e popolari – ai quali assegna la stessa dignità –, evitando di essere parenetico e tantomeno di elargire pregiudizi critici. Sono gli anni in cui approfondisce il metalinguismo di Jakobson, lo strutturalismo di Ferdinand de Saussure e Roland Barthes, arrivando a stabilire il sintomo del potere imperante, attraverso la lingua, con un articolo su «Il Giorno» del marzo 1965:

Mentre il «nuovo italiano nazionale» vagisce nelle aziende del Nord, l'italiano medio, la koinè dialettizzata, e la valanga dei gerghi, da quello letterario a quello della malavita, continuano, per inerzia il loro sviluppo. E la storia della crescita dell'italiano nazionale che io ho indicato, è la storia del rapporto tra nuova stratificazione tecnologica, – quale principio unificante e modificante dell'italiano – con tutte queste stratificazioni precedenti e tutti questi tipi di linguaggi ancora viventi (Pasolini 1965, p. 37).

Riflessioni sulla *koinè* italiana e sul ruolo della televisione nell'unità linguistica del Paese sono raccolte nel saggio *Nuove questioni linguistiche*, pubblicato su «Rinascita» (n. LI, 26 dicembre 1964, pp. 19-22) e inserito in *Empirismo eretico* (Garzanti, Milano, 1972, pp. 9-28). Scritto pasoliniano definito da Tullio De Mauro «uno dei documenti più straordinari dell'affiorare nella nostra cultura intellettuale della coscienza di un mutamento linguistico di tale portata da investire in profondità la cultura, nel senso più profondo del termine» (De Mauro 1982, p. 266).

2.3. Il dialetto come baluardo ideologico di salvezza

Le lingue cambiano, uniformandosi, in favore dell'omologazione culturale, disintegrando i valori dell'umile Italia, quella dei contadini e dei sottoproletari urbani, coi quali Pasolini dialoga fin dal suo primo libro, *Poesie a Casarsa*. Di essi alimenta, attraverso le arti e la scrittura giornalistica, i miti, i simboli e il peso della realtà quotidiana, fino a gridare «amica gente io son dei vostri» (cfr. Zabagli 2019, pp. 24-25). Difende la loro forma espressiva: il dialetto, *Volgar'Eloquio* del Ventesimo secolo, relegato ai margini delle metropoli, ma, per il giornalista corsaro, l'arma ideologica da sferrare contro le strategie linguistiche dell'industria neocapitalista – che non a caso impone la liquidazione dei dialetti. Per Paolo D'Achille, «Pasolini mette qui meglio a fuoco il peso linguistico della televisione e della società dei consumi (entrambe poste in contiguità con l'industria [...]), che hanno 'omologato' la lingua più di quanto sia riuscita a fare la scuola», trasformando il discorso sul «genocidio dei dialetti in una «analisi sociologica, oltre che linguistica, di forza straordinaria, che risulta, oltre tutto, impressionantemente attuale» (D'Achille 2019, p. 58). Il piano conformistico totalizzante prevede un *nuovo italiano*: semplificato sintatticamente, con l'abbandono di espressioni idiomatiche e metaforiche; svuotato dai latinismi e da citazioni dotte; influenzato prettamente dalla tecnica e non dalla letteratura (cfr. Marazzini 2015, p. 336). Il progresso tecnico del boom economico è tragicamente in disequilibrio con lo sviluppo

socioculturale degli italiani (cfr. Martellini 2006, p. 150). Pasolini osserva con decenni d'anticipo il depauperamento dell'espressività linguistica in favore di una comunicatività piatta: adotta piuttosto il plurilinguismo, come osservato da Marcello Aprile, per cesellare chirurgicamente i dialetti – friulano e romanesco – nelle sue opere letterarie e cinematografiche, modelli di opposizione contro l'italiano della tecnocrazia:

Vi è quindi un filo conduttore in tutte le sue scelte e la sua visione di una lingua plurale, o direttamente del plurilinguismo (il friulano, il romanesco, oltre che l'italiano, per non parlare dell'attenzione verso le lingue e i dialetti d'Italia), rappresenta una delle sue preoccupazioni più sentite e anche un'arma di lotta politica che accompagna la sua visione del mondo (Aprile 2022).

2.4. Contro i nuovi modelli giovanili

Gli anni Cinquanta di Pasolini sono importanti per i suoi studi semiotici e linguistici, ma rappresentano soprattutto il bivio decisivo nel proprio percorso umano: è il periodo del trasferimento a Roma, in cui inaugura la ricerca esistenziale, per certi versi metafisica, in un luogo fuori dalla storia: le borgate. Nascono i romanzi con protagonisti i borgatari, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), che portano poi al suo ciclo neorealista nella settima arte coi film *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Un periodo di rivoluzione interiore per Pasolini, che cerca di dare un messaggio diretto agli italiani, sublimando il dissenso, attraverso le morti dei suoi personaggi principali, Accattone ed Ettore, figlio di Mamma Roma, che emula il Cristo in croce su un letto di contenzione:

Con questa morte Pasolini proseguiva il suo discorso sul destino delle borgate sottoproletarie percepite come universo antropologico votato all'estinzione. [...] Accattone muore quando esce dall'inferno delle borgate, nell'impatto con la città [...]. Ettore viene messo a morte da quella stessa città, dalla comunità civile nella quale la madre si è invano prodigata per integrarlo (De Giusti 2018, p. 7).

L'esperienza delle borgate cambia profondamente la concezione dei giovani in Pasolini. Il '68 italiano è investito dagli echi di rivolta del *maggio francese*: manifestazioni contro lo *status quo*, occupazioni di scuole e facoltà universitarie da parte degli studenti, che mettono in discussione il modello educativo. Con una poesia “giornalistica”, Pasolini striglia metaforicamente

i ventenni – in particolare i figli di papà – che si atteggiavano a rivoluzionari, facendo tabula rasa del passato, fino a non dialogare più coi propri padri sui temi fondanti del Paese democratico. Si tratta de *Il PCI ai giovani!*,¹¹ pubblicata su «L'Espresso» il 16 giugno 1968, dopo gli scontri tra i giovani sessantottini e i poliziotti a Valle Giulia. È il preludio della reprimenda contro *i capelloni*, capipopolo della contestazione giovanile. Nell'articolo *Contro i capelli lunghi*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 7 gennaio 1973, l'autore interpreta la lingua, il codice cinesico, la vestemica e i fragili ideali dei giovani alla moda:

Il loro parlare coincideva con il loro essere. L'ineffabilità era l'*ars retorica* della loro protesta [...]. Essi sono in realtà andati più indietro dei loro padri, risuscitando nella loro anima terrori e conformismi, e, nel loro aspetto fisico, convenzionalità e miserie che parevano superate per sempre. Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato e ossesso linguaggio di segni non verbali, nella loro teppistica iconicità, le «cose» della televisione o delle *réclames* dei prodotti, dove è ormai assolutamente inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi: fatto che, oggi, sarebbe scandaloso per il potere (Pasolini 1975, pp. 10-16).

Inizialmente, Pasolini accoglie la filosofia avveniristica e pacifista degli hippy, proveniente dall'America, valutando come i ragazzi dovessero avere una loro lingua d'ordine, strumento identitario e produttivo, che fosse al contempo «barriera», in difesa del gruppo sociale, e «binario» per consentire il dialogo con la tradizione culturale d'appartenenza (Lavagnini 2015, p. 139). Ma l'accettazione per Pasolini dura poco, il tempo di concepire i protagonisti dell'universo giovanile di protesta come i nuovi fedeli della società dei consumi, storditi dal linguaggio delle *réclames* veicolato attraverso la TV. Le masse vengono colpite, come il suono di un tamburo tribale, dal messaggio pubblicitario, che si condensa nello slogan stereotipato. Pasolini analizza il caso dei *Jeans Jesus* con l'articolo *Il folle slogan dei jeans*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 17 maggio 1973, cogliendo la massima esaltazione della lingua del marketing, che presenta per la prima volta il prodotto come estensione del proprio corpo e del proprio credo. Un'anticipazione del sistema delle inserzioni sui social network, che si servono dei *cookie* per la profilazione del cliente, intercettando gusti e

¹¹ Un componimento che ricorda stilisticamente *A un papa* – discorsivo, privo di rime, innovativo per i canoni poetici dell'epoca –, ponendosi come punto di rottura tra Pasolini e il nuovo universo giovanile: «Avete facce di figli di papà. / Buona razza non mente. Avete lo stesso occhio cattivo. Siete paurosi, incerti, disperati/ (benissimo!) ma sapete anche come essere / prepotenti, ricattatori e sicuri: / prerogative piccolo borghesi, amici./ Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti,/ io simpatizzavo coi poliziotti!» (in L. Martellini, *Ritratto di Pasolini*, Editori Laterza, Bari, 2006, p. 153).

abitudini di ogni tipo di utente, fino a proporre prodotti inclini alle sue aspirazioni con lo slogan giusto:

C'è un solo caso di espressività – ma di espressività aberrante – nel linguaggio puramente comunicativo dell'industria: è il caso dello slogan. Lo slogan infatti deve essere espressivo, per impressionare e convincere. Ma la sua espressività è mostruosa perché diviene immediatamente stereotipa, e si fissa in una rigidità che è proprio il contrario dell'espressività, che è eternamente cangiante, si offre a un'interpretazione infinita. La finta espressività dello slogan è così la punta massima della nuova lingua tecnica che sostituisce la lingua umanistica. Essa è il simbolo della vita linguistica del futuro, cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità di culture, perfettamente omologato e acculturato [...] Sembra folle, ma un recente slogan, quello divenuto fulmineamente celebre, dei «jeans Jesus»: «Non avrai altri jeans all'infuori di me», si pone come fatto nuovo, una eccezione nel canone fisso dello slogan, rivelandone una possibilità espressiva impreveduta, e indicandone una evoluzione diversa da quella che la convenzionalità – subito adottata dai disperati che vogliono sentire il futuro come morte – faceva troppo ragionevolmente prevedere (Pasolini 1975, pp. 17-18).

Per Pasolini, la coercizione edonistica del consumismo pervade il linguaggio dei ragazzi, che si influenzano a vicenda e profilano la propria identità prendendo spunto dai coetanei più popolari, abili maneggiatori degli slogan alla moda. Il pedagogo di massa parla al suo Gennariello, mettendolo in guardia dal conformismo degli adulti, già acquisito dai ragazzi:

Il conformismo degli adulti è tra i ragazzi già maturo, feroce, completo. Essi sanno *raffinatamente* come fare soffrire i loro coetanei: e lo fanno molto meglio degli adulti, perché la loro volontà di far soffrire è gratuita: è violenza allo stato puro. Scoprono tale volontà come un diritto [...] La loro pressione pedagogica su te non conosce né persuasione, né comprensione, né alcuna forma di pietà, o di umanità (Pasolini 2009, pp. 65-66).

Secondo Maurizio Dardano, Pasolini indovina le previsioni sul «genocidio culturale dei dialetti e delle culture popolari» e l'imperante diffusione «dei linguaggi tecnico-scientifici»: due fenomeni empirici «infelici conseguenze dello sviluppo di una società di massa, secolarizzata e invasa dal consumismo» (Dardano 2011, p. 115).

3. Il processo agli italiani

Prima di focalizzarsi sulla società civile, Pasolini mette alla sbarra gli intellettuali della sua contemporaneità. Segnaliamo due interventi contenuti in una raccolta di articoli intitolata *Prospettiva Pasolini*, curata da Carlo Pulsoni, Francesca Tuscano, Roberto Rettori e Simone Casini, gruppo di docenti dell'Università di Perugia (Morlacchi Editore, 2022). Il primo è un pezzo a tratti satirico, pubblicato su «Il Giorno», il 4 luglio 1968, nel quale Pasolini invita gli elettori del Premio Strega a votare scheda bianca per fare vincere “finalmente” la cultura. Una requisitoria senza precedenti: l'invocazione del *caso di coscienza* contro la furia consumistica dell'industria culturale. I letterati vengono definiti da Pasolini *un peso morto nella società italiana* con un sarcasmo stilisticamente elegante:

Oggettivamente i letterati italiani godono presso l'opinione pubblica una pessima fama: sono visti irresistibilmente sempre la chiave umoristica, come personaggi sedentari, pettegoli, mondali, pigri, acquiescenti, vanitosi, snob, mediocri, addirittura meschini: insomma, una specie di peso morto nella società italiana: una specie di reparto dello zoo e del folklore, sia pure non dei peggiori (a causa della loro inoffensività) (Pasolini 1968, p. 68).

Il secondo intervento, pubblicato su «L'Europeo» il 26 dicembre 1974, con il titolo *Fascista*, è la constatazione della nascita di un «antifascismo come genere di consumo» (Pasolini 1974, p. 105).

Pasolini, guardando avanti, analizza la postmodernità, seguendone i «segni linguistici»: ¹² imputa agli intellettuali l'incapacità di processare il Palazzo, protagonista dell'involuzione antropologica – atta a cancellare il proletariato –, abile a celarsi dietro al codice linguistico del politichese, per tessere trame corrotte all'ombra di un Paese tormentato dalla stagione terrorista dell'estremismo politico. Secondo Walter Siti, curatore dell'opera pasoliniana completa per i meridiani Mondadori, Pasolini critica i pensatori d'élite perché si sente «l'anti-mediocre per eccellenza», avendo scelto, da «apostolo delle borgate», di gettare «il proprio corpo nella lotta», senza tacere «di fronte al degrado italiano e al rischio di totalitarismo». ¹³ Al contrario della maggior parte della classe intellettuale italiana, che non comprende il fatto compiuto: le rivoluzioni delle infrastrutture e del sistema d'informazioni cambiano irrimediabilmente le gerarchie urbane, professando valori impersonali alle famiglie – stordite dal medium televisivo

¹² P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Garzanti, Milano, 2009, p. 53.

¹³ Definizioni tratte dal podcast di Walter Siti “Chora Media”, nella puntata *Perché Pasolini* [<https://choramedia.com/podcast/perche-pasolini/>].

e dominate da una classe dirigente complice del nuovo fascismo. Disquisizioni racchiuse nell'articolo *Sfida ai dirigenti della televisione*, apparso sul «Corriere della Sera» il 9 dicembre 1973:

Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata. I modelli culturali ideali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la «tolleranza» della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana. Come si è potuta esercitare tale repressione? Attraverso due rivoluzioni, interne all'organizzazione borghese: la rivoluzione delle infrastrutture e la rivoluzione del sistema d'informazioni (Pasolini 1975, pp. 31-32).

3.1. *Gli italiani di Comizi d'amore non sono più quelli*

Il dialogo instaurato da Pasolini con gli italiani grazie al documentario *Comizi d'amore* del 1965 – capace di unire i registri basso e aulico magistralmente, trattando la libertà della donna con un'umile famiglia calabrese o l'omosessualità col poeta Giuseppe Ungaretti, tanto da guadagnarsi una recensione lusinghiera di Michel Foucault su «Le Monde», il 23 marzo 1977 –, lascia spazio al *processo* dei suoi connazionali. Dopo decenni d'istruttoria, il giornalista corsaro vaglia le reti economiche e culturali che hanno provocano la perdita dell'etica collettiva e il decadimento morale, sotto il velo arabescato del presunto progresso. La prima seduta appare sul «Corriere della Sera» il 10 giugno 1974, con la riflessione-denuncia *Gli italiani non sono più quelli*:

I «ceti medi» sono radicalmente – direi antropologicamente – cambiati: i loro valori positivi non sono più i valori sanfedisti e clericali ma sono i valori (ancora vissuti solo esistenzialmente e non «nominati») dell'ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano. È stato lo stesso Potere – attraverso lo «sviluppo» della produzione di beni superflui, l'impostazione della smania del consumo, la moda, l'informazione (soprattutto, in maniera imponente, la televisione) – a creare tali valori, gettando a mare cinicamente i valori tradizionali e la Chiesa stessa, che ne era il simbolo. [...] L'Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c'è più, e al suo posto c'è un vuoto che aspetta

probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione (Pasolini 1975, pp. 51-52).

Gli italiani si sono abbandonati alla *borghesizzazione* consapevole, consegnando pulsioni, bisogni e idee alle multinazionali (sono diventati, come espresso da Orson Welles nel film di Pasolini *La ricotta* del 1963, “la borghesia più ignorante d’Europa”). L’Italia paleoindustriale è disintegrata dalla società dei consumi. Pasolini appura come la televisione abbia unito linguisticamente il Paese, saldando Nord e Sud, ma il *Potere* non identificato ha ormai generato i valori edonistici, propri del blocco capitalistico, scalzando le istituzioni Chiesa e scuola, fino ad eleggere la famiglia a propulsore di produttività e consumo. Nell’articolo *Il potere senza volto*, sferrato sul «Corriere della Sera» il 24 giugno 1974, spiega le caratteristiche della nuova dittatura:

Conosco – perché le vedo e le vivo – alcune caratteristiche di questo potere ancora senza volto: per esempio il suo rifiuto del vecchio sanfedismo e del vecchio clericalismo, la sua decisione di abbandonare la Chiesa, la sua determinazione (coronata da successo) di trasformare contadini e sottoproletari in piccolo borghesi, e soprattutto la sua smania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo sviluppo: produrre e consumare (Pasolini 1975, pp. 57-58).

Le strategie del *potere senza volto* hanno effetti immediati: il giornalista corsaro prende coscienza dell’epilogo degli italiani, condannandoli senza appello con un pezzo intitolato *Fuori dal palazzo* – che sembrerebbe un *divertissement* di cronaca rosa o bianca, in realtà è la cronaca nera dell’esautorazione di un popolo – pubblicato sul «Corriere della Sera» il primo agosto 1975 e immerso in *Lettere luterane*:

Il lettore mi perdoni se parto «giornalisticamente» da una situazione esistenziale. Mi sarebbe difficile farne a meno. Sono in uno stabilimento di Ostia, tra il turno di lavoro del mattino e quello del pomeriggio. Intorno a me c’è la folla dei bagnanti in un silenzio simile al frastuono e viceversa. Infuria la balneazione [...] Guardo la folla e mi chiedo: «Dov’è questa rivoluzione antropologica di cui tanto scrivo per gente tanto consumata nell’arte di ignorare?» E mi rispondo: «Eccola». Infatti la folla intorno a me, anziché essere la folla plebea e dialettale di dieci anni fa, assolutamente popolare, è una folla infimo-borghese, che sa di esserlo, che vuole esserlo (Pasolini 2009, p. 105).

3.2. Perché il processo?

Dopo la condanna degli italiani, è fondamentale leggere le motivazioni che portano l'intellettuale corsaro e luterano a stabilire il decadimento della propria società, ingannata dalla promessa del nuovo umanesimo. Gli ultimi articoli sembrano frammenti di cronaca giudiziaria prestata all'approfondimento esistenziale. L'individuo-oggetto è parte dell'ingranaggio omologante e a livello politico, a confermare le tesi del giudice rivoluzionario, sono i danni dei partiti di governo al culmine della ricostruzione (proiettati sull'affermazione della propria lobby e del proprio clan). Pasolini, da buon *muckracker*, ripercorre le scelte sbagliate dei governi italiani di pace, recuperando il meridionalismo di Antonio Gramsci. Dona ai posteri una riflessione-denuncia da ultimo meridionalista sul «Corriere della Sera» con l'articolo *Perché il processo*, lo scritto del cigno della sua carriera giornalistica, pubblicato poco più di un mese prima dalla morte:

Perché in questi dieci anni di cosiddetta tolleranza si è fatta ancora più profonda la divisione tra Italia Settentrionale e Italia Meridionale, rendendo sempre più, i Meridionali, cittadini di seconda qualità. [...] Perché in questi dieci anni di cosiddetta civiltà tecnologica si siano compiuti così selvaggi disastri edilizi, urbanistici, paesaggistici, ecologici [...]. Perché in questi dieci anni di cosiddetto progresso la «massa» dal punto di vista umano si sia così depauperata e degradata. [...] Perché in questi dieci anni di cosiddetta democratizzazione [...] i decentramenti siano serviti unicamente come cinica copertura alle manovre di un vecchio sottogoverno clericofascista divenuto meramente mafioso. Ho detto e ripetuto la stessa parola «perché»: gli italiani non vogliono infatti consapevolmente sapere che questi fenomeni oggettivamente esistono, e quali siano gli eventuali rimedi: ma vogliono sapere appunto, e prima di tutto, perché esistono (Pasolini 1975, p. 192).

4. Conclusioni

La deposizione della salma di Pier Paolo Pasolini in terra d'origine, a Casarsa della Delizia, il 6 novembre 1975, è suggellata dall'orazione funebre di padre David Maria Turoldo, *Chiediamo scusa di esistere*, un messaggio inequivocabile, *j'accuse* laico, indirizzato ai rappresentanti del potere messo alla sbarra dall'intellettuale, che dalle grandi città del Nord partecipano alla sua sepoltura – nonostante le oltre 200 denunce contro le sue opere provocategli nei decenni, in un continuo rimpallo tra le aule di tribunale (cfr. Enrè 2015, p. 11).

Da ricordare l'orgia di inchiostri di tutti i colori in quei giorni; e il livore e la bava della gente "più pura". No, meglio non dire più nulla. Dato che non siamo capaci di un minimo gesto di pietà. E questo mi fa veramente paura: di quanto sia capace di odio e furore distruttivo (*furor mortis*) un uomo di religione (Turoldo 1976, p. 70).

Per Pasolini, solo la virtù dei giovani sottoproletari può sovvertire la società conformista, poiché essi sono portatori di solidarietà e sete di giustizia, nonché capaci della vera felicità: non stringerebbero mai accordi con la borghesia (cfr. Pasolini 2015, pp. 58-59). Con l'obiettivo di mitigare «i genocidi» della civiltà dei consumi, l'intellettuale corsaro e luterano lancia addirittura la provocazione di «sospendere la scuola dell'obbligo e la televisione» (Pasolini 2009, p. 192), prima del maxiprocesso agli italiani sul quotidiano nazionale più importante, il *Corsera*. Il giornalismo di Pier Paolo Pasolini è immolazione per la salvezza della patria, in grado d'ispirare profondamente il Teatro Canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, e i canzonieri di Fabrizio De André e Rino Gaetano (Gagliani 2018).¹⁴ Una scrittura che per Raffaele Mantegazza, e noi ci sentiamo di sottoscrivere le sue parole, oggi – tra rigurgiti fascisti e narrazioni da influencer –, probabilmente non sarebbe possibile:

Sono sempre colpito per come Pasolini sia così poco *politically correct*, così poco attento a non turbare, a non dire la parola imprudente. Si immagini se oggi potrebbe far uscire queste affermazioni sul «Corriere della Sera»: è segno di un'Italia che è cambiata, così come sono cambiate la grande editoria e la grande borghesia» (Mantegazza 2015, p. 108).

¹⁴ In particolare, Gaber e Luporini hanno attinto dagli *Scritti corsari* per gli spettacoli della *Trilogia dell'amarezza* (*Libertà obbligatoria* del 1976; *Polli d'allevamento* del 1978; *Anni affollati* del 1981). De André si è ispirato alla saggistica e al giornalismo di Pasolini per gli album *Le nuvole* (1990) e *Anime salve* (1996). Rino Gaetano ha letto Pasolini nelle fasi cruciali della sua carriera, ispirandosi all'intellettuale soprattutto nella scrittura dell'album *Mio Fratello è figlio unico* (1976).

Riferimenti bibliografici

- Aprile 2022 = Aprile Marcello, *Le lingue e i dialetti d'Italia per Pier Paolo Pasolini*, in Aprile-Gagliani 2022, «Magazine Lingua italiana», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, consultabile all'indirizzo [https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Pasolini/4_Aprile.html]
- Arcangeli 2013 = Arcangeli Massimo, *I discorsi del mondo. Linguista per caso*, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, 28 agosto 2013, [<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/i-discorsi-del-mondo-linguista-per-caso-di-massimo-arcangeli/>].
- Banti 2009 = Banti Alberto Maria, *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*, Laterza, Bari, 2009.
- Casi 2015 = Casi Stefano, *Ragazzi di vita, maestri di vita*, in Carnero Roberto, Felice Angela (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio e Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Venezia, 2015.
- De Giusti 2018 = De Giusti Luciano, *Le illusorie ambizioni di Mamma Roma*, in Maraldi Antonio, Colussi Piero, De Giusti Luciano (a cura di), *Mamma Roma di Pier Paolo Pasolini*, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia (PN), 2018.
- Enrè 2015 = Felice Angela, Krekic Anna, Schiozzi Massimiliano (a cura di), *Dedica a Pasolini. I funerali a Casarsa*, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia (PN), 2015.
- D'Achille 2019 = D'Achille Paolo, *L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano*, a cura di S. Schiattarella, Edizioni dell'orso, Alessandria, 2019.
- Dardano 2011 = Dardano Maurizio, *La lingua della Nazione*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- De Mauro 1994 = De Mauro Tullio, *L'Italia delle Italie*, Editori Riuniti, Roma, 1994.
- Duflot 1993 = Duflot Jean, *Pier Paolo Pasolini – Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, Roma, 1993
- Gagliani 2018, *Impegno e disincanto in Pasolini, De André, Gaber e R. Gaetano*, IQdB Edizioni, Lecce, 2018.
- Gallo 2015 = Gallo Daniele, *Pasolini e la pedagogia: snodi personali e relazionali con don Lorenzo Milani e padre David Maria Turollo*, in Carnero Roberto, Felice Angela (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio e Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Venezia, 2015.
- Golino 2015 = Golino Enzo, *Pasolini, Pedagogo di massa*, in Carnero Roberto, Felice Angela (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio e Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Venezia, 2015.
- Kirchmayr 2015 = Kirchmayr Raoul, *Imparare a vivere. Una pedagogia della passione e del rifiuto*, in Carnero Roberto, Felice Angela (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio e Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Venezia, 2015.
- Lavagnini 2015 = Lavagnini Enzo, *Il racconto di un'eterna gioventù*, in Carnero Roberto, Felice Angela (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio e Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Venezia, 2015.

- Mantegazza 2015 = Mantegazza Raffaele, *Per crescere un uomo. Pasolini, i ragazzi, l'educazione*, in Carnero Roberto, Felice Angela (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio e Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Venezia, 2015.
- Marazzini 2015 = Marazzini Claudio, *La lingua italiana – Storia, testi strumenti*, Mulino, Bologna, 2015.
- Martellini 2006 = Martellini Luigi, *Ritratto di Pasolini*, Editori Laterza, Bari, 2006.
- Masciullo 2022 = Masciullo Maria Serena, *Pasolini, dolce pedagogo*, in Aprile-Gagliani 2022, «Magazine Lingua italiana», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, consultabile all'indirizzo [https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Pasolini/1_Masciullo.html].
- Meacci 2015 = Meacci Giordano, *Il professor Pasolini e l'“invernamento”*, in Carnero Roberto, Felice Angela (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio e Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Venezia, 2015.
- Montinaro 2022 = Montinaro Antonio, *La poesia eretica degli opposti*, in Aprile-Gagliani 2022, «Magazine Lingua italiana», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, consultabile all'indirizzo [https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Pasolini/2_Montinaro.html].
- Pasolini 1948 = Pasolini Pier Paolo, *Diario di un insegnante*, «Il Mattino del Popolo», 29 febbraio 1948.
- Pasolini 1968 = Pasolini Pier Paolo, *Votate scheda bianca e vincerà la cultura*, «Il Giorno», 4 luglio 1968, in Casini Simone, Pulsoni Carlo, Rettori Roberto, Tuscano Francesca (a cura di), *Prospettiva Pasolini*, Morlacchi Editore, Perugia, 2022
- Pasolini 1972 = Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.
- Pasolini 1974 = Pasolini Pier Paolo, *Fascista*, «L'Europeo», 26 dicembre 1974, in Casini Simone, Pulsoni Carlo, Rettori Roberto, Tuscano Francesca (a cura di), *Prospettiva Pasolini*, Morlacchi Editore, Perugia, 2022.
- Pasolini 1975 = Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975.
- Pasolini 2009 = Pasolini Pier Paolo, *Lettere luterane*, Garzanti, Milano, 2009.
- Pasolini 2015 = Pasolini Pier Paolo, *Volgar'Eloquio*, a cura di Francio Fabio, Edizioni FAP, Roma, 2015.
- Pasolini 2016 = Pasolini Pier Paolo, *Poesie*, Garzanti, Milano, 2016.
- Trifone 2007 = Trifone Pietro, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, il Mulino, Bologna, 2007.
- Turoldo 1976 = AA. VV., *Pasolini in Friuli*, Edizioni Corriere del Friuli, Arti Grafiche Friulane, Udine, 1976.
- Zabagli 2019 = Pasolini Pier Paolo, *Poesie a Casarsa. Il primo libro di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Zabagli Franco, Centro Studi Pier Paolo Pasolini / Ronzani Editore, Casarsa della Delizia (PN) / Dueville (VI), 2019.

Siti consultati

<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it>

<https://www.corriere.it>

<https://www.choramedia.com>

<https://www.editorialedomani.it>

<https://www.linceiscuola.it>

<https://www.youtube.com>

Bionota: Annibale Gagliani è dottorando di «Lingue, letterature e culture e loro applicazioni» dell'Università del Salento con un progetto di ricerca sulla lingua delle mafie. Giornalista pubblicitario, scrive per il «Corriere del Mezzogiorno» e Corriere.it. Ha insegnato Lettere nella scuola pubblica e Italiano L2 nei corsi del Centro Linguistico d'Ateneo dell'Università del Salento. Laureatosi con una tesi sulle contaminazioni degli *Scritti corsari* nel cantautorato italiano, ha curato insieme a Marcello Aprile lo speciale per il centenario di Pasolini sul magazine 'Lingua italiana' di Treccani: *Dalle ceneri di Pasolini*. Nel 2018 ha pubblicato la monografia *Impegno e disincanto in Pasolini, De André, Gaber e R. Gaetano* (IQdB Edizioni, Lecce).

La religione dei consumi e la religiosità delle origini: passato e presente in Pasolini

Massimo Sciarretta

Abstract

In this short article, we will try to analyse the theme of the relationship which - according to Pier Paolo Pasolini - should have nourished the present/past dialectic (as I will show later, listed in such an inverted sequence), connecting it with thought of two other Marxist thinkers such as Antonio Gramsci and Walter Benjamin.

Keywords: Pasolini, History, past, present, religion.

1. *«Non avrai altro jeans all'infuori di me»: la fede nel consumo*

«Non avrai altro jeans all'infuori di me». È il 1972, e la collaborazione tra il pubblicitario Emanuele Pirella e il fotografo Oliviero Toscani produce uno dei più eclatanti manifesti pubblicitari dell'epoca, quello che reclamizza la marca di jeans 'Jesus' mettendo in primo piano immagini osé di donne vestite dei soli pantaloni sovrastate dal summenzionato precetto biblico, parafrasato a uso del committente e a consumo di tutti gli altri.

Pier Paolo Pasolini è incuriosito da quell'immagine per una serie di motivi. Nel saggio intitolato *Analisi linguistica di uno slogan*, apparso sul «Corriere della sera» col titolo «Il folle slogan dei jeans Jesus» il 17 maggio 1973 e poi pubblicato due anni dopo nella collettanea *Scritti corsari*, la constatazione del poeta di Casarsa circa l'audacia dello slogan dissacrante faceva il paio con l'osservazione sull'impotenza della Chiesa nell'impedirne la sua diffusione, ma non solo.

Come lascia presagire il titolo, infatti, lo scrittore si soffermava sulla funzione dello slogan come forma di linguaggio provocatoria, distruttiva di ogni forma tradizionale (della religione, così come dello stesso vecchio capitalismo), anticipatrice – in quei fatidici anni Settanta – di tutto ciò che oggi domina il corso accelerato dei processi storici: il passaggio dalla società di produzione di beni a quella di servizi, la prevalenza dell'economia sulla politica e dell'individualismo sul solidarismo, il sopravvento della tecnica e dei numeri sulle parole.

È proprio da quest'ultimo aspetto che Pasolini parte per legare da par suo l'analisi del linguaggio a ciò che ritiene essere un mutamento 'antropologico' dell'uomo contemporaneo.

Il linguaggio dell'azienda è un linguaggio per definizione puramente comunicativo. I «luoghi» dove si produce sono i luoghi dove la scienza viene «applicata», sono cioè i luoghi del pragmatismo puro. I tecnici parlano fra loro un gergo specialistico, sì, ma in funzione strettamente, rigidamente comunicativa. Il canone linguistico che vige dentro la fabbrica, poi, tende ad espandersi anche fuori: è chiaro che coloro che producono vogliono avere con coloro che consumano un rapporto d'affari assolutamente chiaro. C'è un solo caso di espressività - ma di espressività aberrante - nel linguaggio puramente comunicativo dell'industria: è il caso dello slogan. Lo slogan infatti deve essere espressivo, per impressionare e convincere. Ma la sua espressività è mostruosa perché diviene immediatamente stereotipa, e si fissa in una rigidità che è proprio il contrario dell'espressività, che è eternamente cangiante, si offre a un'interpretazione infinita. La finta espressività dello slogan è così la punta massima della nuova lingua tecnica che sostituisce la lingua umanistica. Essa è il simbolo della vita linguistica del futuro, cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità di culture, perfettamente omologato e acculturato. Di un mondo che a noi, ultimi depositari di una visione molteplice, magmatica, religiosa e razionale della vita, appare come un mondo di morte (Pasolini 1995, p. 12).

Il caso dei jeans 'Jesus', tuttavia, segna una nuova e più evoluta tappa verso la conquista non solo dei corpi e delle menti dei cittadini-consumatori, ma anche dello spirito, dal puro pragmatismo a una nuova forma che potremmo definire di 'metafisica materialista'.

Osserva Pasolini:

Ma è possibile prevedere un mondo così negativo? È possibile prevedere un futuro come «fine di tutto»? Qualcuno - come me - tende a farlo, per disperazione: l'amore per il mondo che è stato vissuto e sperimentato impedisce di poter pensarne un altro che sia altrettanto reale; che si possano creare altri valori analoghi a quelli che hanno resa preziosa una esistenza. Questa visione apocalittica del futuro è giustificabile, ma probabilmente ingiusta.

Sembra folle, ma un recente slogan, quello divenuto fulmineamente celebre, dei «jeans Jesus»: «Non avrai altri Jeans all'infuori di me», si pone come un fatto nuovo, una eccezione nel canone fisso dello slogan, rivelandone una possibilità espressiva imprevista, e indicandone una evoluzione diversa da quella che la convenzionalità - subito adottata dai disperati che vogliono sentire il futuro come morte - faceva troppo ragionevolmente prevedere (Pasolini 1995, pp. 12-13).

Il ricorso – nella propaganda dei jeans ‘Jesus’ – a precetti cristiani¹ e al nome del Messia del cristianesimo associati al commercio e a una sessualità esplicita attirò gli strali della Chiesa cattolica. E anche questo aspetto suscita l’interesse di Pasolini, concentrato adesso sul terreno più propriamente politico e culturale:

Si veda la reazione dell’«Osservatore romano» a questo slogan: con il suo italianuccio antiquato, spiritualistico e un po’ fatuo, l’articolista dell’«Osservatore» intona un treno, non certo biblico, per fare del vittimismo da povero, indifeso innocente. È lo stesso tono con cui sono redatte, per esempio, le lamentazioni contro la dilagante immoralità della letteratura o del cinema. Ma in tal caso quel tono piagnucoloso e perbenistico nasconde la volontà minacciosa del potere: mentre l’articolista, infatti, facendo l’agnello, si lamenta nel suo ben compiuto italiano, alle sue spalle il potere lavora per sopprimere, cancellare, schiacciare i reprobici che di quel patimento son causa. I magistrati e i poliziotti sono all’erta; l’apparato statale si mette subito diligentemente al servizio dello spirito. Alla geremiade dell’«Osservatore» seguono i procedimenti legali del potere: il letterato o cineasta blasfemo è subito colpito e messo a tacere (Pasolini 1995, p. 13).

Questo passaggio ci offre la possibilità di riflettere sulla visione pasoliniana della Chiesa-Istituzione italiana quale braccio spirituale del potere costituito borghese, solo falsamente universalista e democratica, in realtà retriva e illiberale, che si serviva sotterraneamente degli strumenti di potere statali posti al suo servizio per «intervenire e reprimere», secondo una linea interpretativa in linea con la maggior parte dei pensatori della sinistra di cultura marxista.

Nel proseguo della riflessione, nondimeno, la questione si fa più originale, nella misura in cui l’intellettuale sembra predire – in concomitanza con l’emergere di una forma aggiornata di capitalismo – la fine della religione cattolica cristiana e la nascita di una nuova religione.

Nei casi di «una rivolta di tipo umanistico» – possibile nell’ambito del vecchio capitalismo e della prima rivoluzione industriale – la Chiesa aveva avuto la possibilità di agire contando su un «doppio legame di malafede» in base al quale accettava lo Stato borghese al posto di quello monarchico o feudale, agendo da *instrumentum regni*, a patto, però, di «ammettere e approvare l’esigenza liberale e la formalità democratica» (Pasolini 1995, p. 14). In quel contesto, il Vaticano aveva stretto un patto col diavolo dal momento che «non c’è contraddizione più scandalosa, infatti, che quella tra religione e borghesia, essendo quest’ultima il

¹ Della campagna pubblicitaria faceva parte anche lo slogan «chi mi ama mi segua», con un chiaro riferimento al passo del Vangelo secondo Matteo: «Se qualcuno vuol venire dietro a me rinneghi sé stesso, prenda la sua croce e mi segua» (Mt 16: 24-25).

contrario della religione», peggiore financo del fascismo poiché quest'ultimo, in quanto momento regressivo del capitalismo, si rivelava una bestemmia che, tuttavia, non minava all'interno la Chiesa in quanto «falsa nuova ideologia».

Al contrario – sostiene il nostro –, nella società che marca il passaggio dalle parole ai numeri, dalla vitalità umana alla precisione tecnologica, questo capitalismo di seconda generazione ha finito con l'assorbire l'elemento spirituale fino a sostituirsi alla Chiesa come depositario di un vero e proprio spirito religioso immanente. Una nemesis storica, insomma:

L'accettazione del fascismo è stato un atroce episodio: ma l'accettazione della civiltà borghese capitalistica è un fatto definitivo, il cui cinismo non è solo una macchia, l'ennesima macchia nella storia della Chiesa, ma un errore storico che la Chiesa pagherà probabilmente con il suo declino. Essa non ha infatti intuito – nella sua cieca ansia di stabilizzazione e di fissazione eterna della propria funzione istituzionale – che la Borghesia rappresentava un nuovo spirito che non è certo quello fascista: un nuovo spirito che si sarebbe mostrato dapprima competitivo con quello religioso (salvandone solo il clericalismo), e avrebbe finito poi col prendere il suo posto nel fornire agli uomini una visione totale e unica della vita (e col non avere più bisogno quindi del clericalismo come strumento di potere) (Pasolini 1995, p. 14).

2. L'ideologizzazione del Neocapitalismo

Se il fascismo non ha nemmeno scalfito la Chiesa, oggi il neocapitalismo la distrugge: questa la sentenza di Pasolini nel constatare l'incapacità del Vaticano a impedire non solo la diffusione, ma (quel che più conta) l'adesione al modello culturale proposto dai jeans 'Jesus'.

La nuova borghesia capitalista che forgia la società dei consumi(sti) non appare più in sintonia con il mondo classico, gli preferisce l'universo della tecnica, e la Chiesa – depositaria di quel passato umanistico – finisce col rappresentare un ostacolo per il nuovo corso, un impianto culturale dal quale prendere congedo:

Il nuovo potere borghese infatti necessita nei consumatori di uno spirito totalmente pragmatico ed edonistico: un universo tecnicistico e puramente terreno è quello in cui può svolgersi secondo la propria natura il ciclo della produzione e del consumo. Per la religione e soprattutto per la Chiesa non c'è più spazio. La lotta repressiva che il nuovo capitalismo combatte ancora per mezzo della Chiesa è una lotta ritardata, destinata, nella logica borghese, a essere ben presto vinta, con la conseguente dissoluzione «naturale» della Chiesa (Pasolini 1995, pp. 14-15).

Pasolini conclude il suo breve saggio elevando i jeans 'Jesus' a esempio universalizzante, «“nuovo valore” nato nell'entropia borghese» per «ideologizzare» il linguaggio dello slogan e con esso, «presumibilmente, quello dell'intero mondo tecnologico» (Pasolini 1995, p. 16).

La tematica dell'ideologizzazione del ciclo produzione-consumo su cui poggia l'idea di sviluppo viene ripresa in un successivo articolo, anch'esso apparso sul «Corriere della sera», il 24 giugno 1974, e intitolato *Il Potere senza volto*, poi inserito negli *Scritti corsari* con il titolo *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*.

In esso, Pasolini affronta la questione del «'Potere' con la P maiuscola», che non scorge più nella politica, nel Vaticano, nelle Forze Armate, finanche nella grande industria. Questo nuovo potere – per Pasolini – non ha un volto, è totalizzante e transnazionale, contrassegnato dalla smania di trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi, e di portare a compimento fino in fondo il credo del produrre e consumare. E segna la nascita dello *zeitgeist* della seconda parte del Novecento. Attribuibile a una «mutazione» della classe dominante e dei valori egemonici, esso viene giudicato, al contempo, moderno nella sua tensione alla tolleranza, all'edonismo e all'autosufficienza, ma anche feroce e repressivo per via del suo conformismo ghehettizzante e della sua spietata preordinazione, ben più 'totale', quindi, del fascismo.

Qui è immediato il richiamo alle pagine dei *Quaderni* nei quali Gramsci analizza il capitalismo industriale statunitense degli inizi del XX secolo, comparandolo a un altro modello alternativo di società, il fascismo:

Dunque questo nuovo Potere non ancora rappresentato da nessuno e dovuto a una «mutazione» della classe dominante, è in realtà – se proprio vogliamo conservare la vecchia terminologia – una forma «totale» di fascismo [...] Perché il vecchio fascismo, sia pure attraverso la degenerazione retorica, distingueva: mentre il nuovo fascismo – che è tutt'altra cosa – non distingue più: non è umanisticamente retorico, è americanamente pragmatico. Il suo fine è la riorganizzazione e l'omologazione brutalmente totalitaria del mondo (Pasolini 1995, pp. 45-50).

Antonio Gramsci, infatti, nel Quaderno tematico dedicato all'«Americanismo» (Q22) analizzava la forma di capitalismo organizzato inventata da Henry Ford come la più insidiosa antagonista del comunismo.

Nelle sue fabbriche, Ford aveva introdotto una divisione scientifica del lavoro fatta di standardizzazione, intensificazione della meccanizzazione e di operazioni ripetitive e cronometrate (il 'taylorismo'), che aumentava in modo considerevole la produzione di veicoli per uomo/ora. Proprio in ragione di tale accorciamento dei tempi di

produzione, il capitalismo fordista agiva in maniera rivoluzionaria anche nella fase della distribuzione (il ‘fordismo’, nel senso stretto del termine), raddoppiando i salari dei propri dipendenti,² mantenendo il prodotto finito a prezzi contenuti e, pertanto, allargando in modo esponenziale la platea dei possibili compratori.

Tutto ciò dava origine a una nuova filosofia, suadente e perniciosa – per la quale il fondatore del partito comunista italiano creò il termine ‘americanismo’ – che contornava lo stato di alienazione del detentore della sola forza-lavoro nella misura in cui faceva dell’operaio un possibile consumatore del prodotto che egli stesso aveva contribuito a foggare sterilizzando, in ultima analisi, la sua vis rivoluzionaria e, per conseguenza, la lotta di classe.

Infatti, se, da un lato il taylorismo-fordismo univa al bastone dell’irreggimentazione nella rigorosa disciplina di fabbrica la carota dell’invito al consumo acquisibile, l’‘americanismo’, dal canto suo, produceva un modello di comportamento sociale incentrato sull’ordinamento razionale della società che traduceva questa scientificità razionale in ideologia: l’unica vera ideologia (non il fascismo!) in grado di contrastare la filosofia della prassi (il comunismo) sul terreno della rivoluzione attiva:

L’Americanismo è una «filosofia che non si enunzia in formule ma si afferma nell’azione [...] Questa contraddizione può spiegare molte cose: la differenza, per esempio, tra l’azione reale, che modifica essenzialmente sia l’uomo che la realtà esterna (cioè la reale cultura) ed è l’americanismo, e il gladiatorismo gaglioffo che si autoproclama azione e modifica solo il vocabolario, non le cose, il gesto esterno, non l’uomo interiore. La prima sta creando un avvenire che è intrinseco alla sua attività obbiettiva e del quale si preferisce tacere. Il secondo crea solo dei fantocci perfezionati, stagliati su un figurino retoricamente prefissato, e che cadranno nel nulla non appena saranno recisi i fili esterni che danno loro l’apparenza del moto e della vita (Gramsci 1975, p. 2152).

Insomma, se, per Gramsci, il fordismo-taylorismo costituiva la dimensione tecnico-produttiva assunta dal modo di produzione capitalista in epoca a lui contemporanea, ecco che l’americanismo ne rappresentava la sua dimensione ideologico-culturale (Baratta 2009, p. 37), laddove metodo di lavoro e maniera di vivere divenivano inscindibili.

² Famosa è la campagna del *Five-Dollar Day*, iniziata da Henry Ford il 5 gennaio 1914, con la quale il capitano d’industria del settore automobilistico sconvolse il mondo raddoppiando il salario dei suoi operai a cinque dollari al giorno (quando la paga normale dell’epoca per un operaio negli USA era, per l’appunto, fissata a 2,5% dollari).

È lo stesso tasto sul quale batterà Pasolini: il cambiamento di paradigma capitalista trasforma, antropologicamente, anche l'essere umano e i suoi valori, e da questa mutazione indotta tale capitalismo trae la propria forza. Rispetto all'epoca di Gramsci, tuttavia, i tempi sono, evidentemente, cambiati. Pasolini ne ha contezza, e, non a caso, intravede proprio nell'epoca a lui contemporanea il momento sorgivo di un diverso modo di produzione e di vita. In maniera differente da Gramsci, Pasolini interpreta questo nuovo capitalismo non tanto come una potente ideologia immanentista, ma come una vera e propria religione, di fatto muovendosi – seppur inconsapevolmente – nello stesso specchio d'acqua di Walter Benjamin.

3. La nuova religione dei consumi

Pasolini, che muore nel 1975, non arriverà, infatti, a conoscere i frammenti scritti da Benjamin sul *Capitalismo come religione*, appunti di lavoro stesi nel 1921, ma resi pubblici soltanto nel 1985, che inerivano a quello che il filosofo tedesco aveva pensato come 'progetto sulla politica'. In tale testo, Benjamin, dopo aver premesso che «il capitalismo serve essenzialmente a soddisfare le stesse ansie, tormenti, inquietudini a cui in passato davano risposta le cosiddette religioni» (Benjamin 2013, p. 40), individua – schematicamente – quattro tratti che demarcano «questa struttura religiosa del capitalismo», che non è solo «come intende Weber, una formazione condizionata dalla religione, ma piuttosto un fenomeno essenzialmente religioso» (Benjamin 2013, p. 41).

Il primo di questi tratti che fa propendere verso l'idea del capitalismo non come secolarizzazione della religione (come sosteneva Weber) ma come fenomeno religioso in sé riguarda l'essenza del capitalismo come religione «puramente culturale, forse la più estrema che si sia mai data», nella quale «nulla ha significato se non in una relazione immediata con il culto, senza alcuna particolare dogmatica, né teologia» (Benjamin 2013, p. 41), così da conferire all'utilitarismo «la sua tonalità religiosa».

Inoltre – e siamo con questo al secondo elemento distintivo – esso è un culto nel quale non esiste separazione fra la sfera religiosa e quella laica e che, pertanto, non conosce pause, atteso che nel calendario capitalista «non c'è alcun giorno che non sia festivo» (Benjamin 2013, p. 43).

In terz'ordine, secondo Benjamin, il capitalismo è una religione che non offre redenzione né consolazione: una sorta di calvinismo senza la predestinazione. Tale culto, infatti, produce *Schuld*, un vocabolo che in tedesco significa, al contempo, sia 'colpa' che 'debito', una condizione

economica e morale che avviluppa l'uomo in un «movimento immane», totalizzante, nella misura in cui invade ogni aspetto della vita sociale, individuale, economica, politica. Cosa più importante: è una religione che «non è più riforma dell'essere, ma la sua completa rovina» (Benjamin 2013, p. 43), un'ulcerazione dell'anima, quindi, il cui effetto è quello di generare una dilatazione della disperazione che finisce per divenire cosmica.

Benjamin conclude invocando – senza però indicarla – la necessità di trovare un'alternativa a questo credo che, informando tutta la nostra società, può essere superato soltanto mediante una «conversione» collettiva che produca una diversa società, perché – fintanto che esiste il capitalismo – non esiste possibilità di abiura individuale, non esistendo per i singoli individui luogo (fisico e dell'anima) dove potersi mettere al riparo.

Come, allora, riportare il discorso su di un piano pienamente umano?

4. Conclusioni. Il reincantamento del mondo, tra passato e presente

Ne *Il cinema in forma di poesia*, Luciano De Giusti riporta un'intervista a Pasolini nella quale, descrivendo il suo film *Il Vangelo secondo Matteo*, quest'ultimo parla del S. Matteo come di «un violento richiamo alla borghesia stupidamente lanciata verso un futuro che è la distruzione dell'uomo, degli elementi antropologicamente umani, classici e religiosi dell'uomo» (Pasolini 1986, XCIII).

È questa una tematica classica del discorso pasoliniano: l'esaltazione della cultura popolare antica, il ritorno alle origini arcadiche, alla condizione preindustriale, l'autenticità mitica del mondo rurale, ma anche del mondo delle borgate. Una visione che si allarga fino a comprendere la purezza incontaminata delle periferie del mondo, dal Meridione dall'«*aria spaventata di una colonia, coi suoi coprifuochi, i suoi deserti e i suoi silenzi*»,³ allo Yemen (che prestò i suoi luoghi come set per i film 'Decameron' e 'Il fiore delle Mille e una notte'), passando per l'Africa subsahariana, *topos* di una condizione sociale, politica, economica, esistenziale radicalmente alternativa al 'mondo nuovo' proposto dal Neocapitalismo.

Pasolini è, senza dubbio, affascinato dalle culture subalterne, dal folklore, dai 'vinti', e dedica la sua arte per preservare dall'oblio queste testimonianze di alterità, in quanto ritenute portatrici degli anticorpi

³ *Gli uomini di cultura e le elezioni del 1963. Pasolini voto PCI per contribuire a salvare il futuro.* Intervista rilasciata a Paolo Spriano, L'Unità, sabato 20 aprile 1963.

indispensabili contro l'assimilazionismo modernista. Quella di recuperare le flebili tracce degli appartenenti alle classi subalterne era un'esigenza avvertita anche da Gramsci, che ai gruppi sociali posti *Ai margini della storia* aveva dedicato un quaderno tematico (il Quaderno 25) nel quale si legge:

La storia dei gruppi sociali subalterni è necessariamente disgregata ed episodica. È indubbio che nell'attività storica di questi gruppi c'è la tendenza all'unificazione sia pure su piani provvisori, ma questa tendenza è continuamente spezzata dall'iniziativa dei gruppi dominanti, e pertanto può essere dimostrata solo a ciclo storico compiuto, se esso si conchiude con un successo. I gruppi subalterni subiscono sempre l'iniziativa dei gruppi dominanti, anche quando si ribellano e insorgono: solo la vittoria «permanente» spezza, e non immediatamente, la subordinazione. In realtà, anche quando paiono trionfanti, i gruppi subalterni sono solo in istato di difesa allarmata. Ogni traccia di iniziativa autonoma da parte dei gruppi subalterni dovrebbe perciò essere di valore inestimabile per lo storico integrale; da ciò risulta che una tale storia non può essere trattata che per monografie e che ogni monografia domanda un cumulo molto grande di materiali spesso difficili da raccogliere (Gramsci 1975, p. 2284).

In questo senso, Pasolini è uno storico 'integrale', perché guarda al passato (inteso non solo in senso cronologico, ma anche come tutto ciò che resiste alla modernità o che ne resta ai margini) per riscattarlo e – riscattandolo –, di fatto, liberare anche il presente dal giogo della narrazione dominante. Come Gramsci, Pasolini ha, pertanto, una visione critica dello storicismo perché non legge il processo storico come un piano inclinato nel quale sviluppo e progresso sono sinonimi. La stessa cosa vale per Walter Benjamin.

Com'è noto, nel suo ultimo scritto (le tesi *Sul concetto di storia* del 1940), il filosofo tedesco denuncia l'idea di un progresso interminabile e incessante trainato dallo sviluppo tecnico («la concezione di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile da quella del processo della storia stessa come percorrente un tempo omogeneo e vuoto» (Tesi XIII) (Benjamin 2012, p. 18). E combatte per «cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla» (Tesi VI) (Benjamin 2012, p. 13).

Contro l'idea di un tempo asettico e quasi metafisico, Benjamin poneva in risalto il passato come tempo carico di tensione, la cui opera di scavo era necessaria per rendere incompiuto ciò che era compiuto, far comprendere – retroattivamente – l'evolversi della storia non come inevitabilità, ma come possibilità. È la stessa linea di pensiero seguita da Pasolini il quale, su questa direttrice, attribuisce un particolare valore alla

religiosità. Se la storia non procede in modo lineare e progressivo, ma segue un percorso fatto di continui ritorni all'antico nel quale il passato si protende verso il presente, di questo passato 'rivoluzionario' fa, infatti, parte a pieno titolo anche la religiosità delle origini, quella spiritualità della 'gente semplice' lontana dalla sistematizzazione dei dogmi del cristianesimo inteso come religione istituzionale che Pasolini ebbe modo di vivere in prima persona durante la sua giovinezza.

Franco Cassano interpreta la famosa riflessione pasoliniana sul sacro contenuta nell'intervista *Il sogno del Centauro* («sono sempre più scandalizzato dall'assenza di senso del sacro nei miei contemporanei») (Pasolini 1983, p. 1495) attribuendo all'intellettuale marxista «la convinzione che il sacro possa mutare funzione e divenire un luogo di resistenza ai nuovi codici normativi del consumismo e per questa via essere avvicinato alla trasgressione 'autentica', opposta a quella di massa e garantita dall'alto dell'oggi» (Cassano 1996, pp. 128-129).

Il sacro in Pasolini non è l'istituzionalizzazione di tutto ciò che viene considerato oggetto di venerazione per la religione istituzionale, ma la nostalgia per il mitico e l'arcaico nella loro funzione politica di opposizione alla cultura del Neocapitalismo. Ecco perché l'angoscia per la scomparsa dell'antica innocenza delle origini («è morta un'epoca della nostra esistenza/che in un mondo destinato a umiliare/ fu luce morale e resistenza») (Pasolini 2014, pp. 87-88) provoca in questi un costante tentativo di recupero del valore non solo simbolico, ma anche praticamente spirituale di un mondo ormai in via di estinzione, com'è quello nel quale si muovono i personaggi de *Il Vangelo secondo Matteo*:

Ho amato, alla fine degli anni quaranta, la religione rustica dei contadini friulani, le loro campagne, i loro vesperi. Ma cosa c'entrava lì il cattolicesimo? Sono diventato comunista ai primi scioperi dei braccianti friulani, nell'immediato dopoguerra: e da allora tutta la mia angolazione culturale e le mie letture sono state marxiste. Forse è appunto perché sono così poco cattolico, che ho potuto amare il Vangelo e farne un film: non ho dentro di me le resistenze interne contro la religione che inibiscono un marxista che sia stato veramente un borghese cattolico (Pasolini 1996, pp. 254-255).

Pasolini è, in definitiva, interessato a narrare ciò che resiste alla modernità o che ne resta ai margini, ma che – non per questo – ha perso forza narrativa. Il suo realismo per scrittura e immagini nasce da un atto politico prima che da un canone estetico: quello di voler sottrarre piccoli arcipelaghi di resistenza culturale alla signoria del mondo della produzione e del consumo capitalista a guida scientifico-tecnologica.

Analizzando l'ascesa del nazismo, il filosofo tedesco Ernest Bloch si soffermò sulla persistenza di elementi pre-moderni nelle società contemporanee definendoli «la contemporaneità del non contemporaneo» (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*). E riteneva che compito della classe rivoluzionaria fosse quello di «separare gli elementi della contraddizione non-contemporanea che sono suscettibili di avversione e di metamorfosi, ossia quelli che sono ostili al capitalismo e in esso non trovano accoglienza, e nel rimontarli dando loro un'altra funzione in un contesto diverso» (Bloch 1992, p. 99).

Strappare la non-contemporaneità alla reazione – ci pare di poter affermare – rappresenta il nucleo della lotta culturale e politica (questa sì, estremamente contemporanea) che Pasolini ha condotto con la sua letteratura, il suo cinema, il suo pensiero.

Il tentativo di portare avanti una cultura di contestazione che pone al centro del discorso l'arcaico liberato dalle incrostazioni tradizionaliste e trasformato in atto progressivo, la continua messa in tensione di città e campagna, centro e periferia, nuovo e antico è il segno distintivo di un intellettuale famoso per le prese di posizione “spiazzanti”, come pochi così trasversalmente criticato e apprezzato.

Riferimenti bibliografici

- Baratta Giorgio 2009, *Americanismo*. In: *Dizionario Gramsciano 1926-1937*, a cura di G. Liguori e P. Voza, Carocci, Roma.
- Benjamin Walter 2012, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano.
- Benjamin Walter, 2013, *Capitalismo come religione*, a cura di Carlo Salzani, Il Melangolo, Genova.
- Bloch Ernst 1992, *Erbschaft dieser Zeit*. In: *Werkausgabe*, Bd. 4, Suhrkamp, 1962; trad. it. *L'Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano.
- Cassano Franco 1996, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari.
- Gramsci Antonio 1975, *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino.
- Pasolini Pier Paolo 2014, *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano.
- Id. 1996, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, Editori Riuniti, Roma.
- Id. 1995, *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano, 6ª edizione.
- Id. 1986, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino.
- Id. 1983, *Il sogno del Centauro. Incontri con Jean Duflot [1969-1975]*, a cura di Jean Duflot, prefazione di Giancarlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma.

Bionota: Massimo Sciarretta (Napoli, 1972), già professore associato di Storia del Mondo Contemporaneo presso la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), insegna oggi Storia Contemporanea presso l'Università degli Studi del Molise (UNIMOL). Tra le sue pubblicazioni: *Faith in Democracy. The political power of religion during the military government*, Milano, Mimesis International/History, 2022; *La Chiesa dei poveri e la dittatura (Brasile 1964-85). Quando Francesco era solo Bergoglio*, Milano, Franco Angeli, 2015; *Religião e favelas entre a fé e o sincretismo*, in Massimo Sciarretta; et alii (a cura di) *Favela&Cidade*, Napoli, Edizioni Giannini, 2008; F. Lucarelli, M. Sciarretta (a cura di), *L'accesso degli informali al mondo del diritto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (ESI), 2008.

La lezione di Pitrè. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino tra letteratura e antropologia

Alberto Carli

Abstract

The connection between literature and anthropology is central to both Pier Paolo Pasolini's *Canzoniere italiano* and Italo Calvino's *Fiabe italiane*. This study compares the 19th-century approach of scholars such as Tommaseo, Pitrè, and Comparetti with the 20th-century perspectives of De Martino, Cocchiara, and Cirese, highlighting a complex and layered relationship that balances continuity and transformation. The methodological shift, which redirects focus toward the study of social institutions, collective beliefs, and language, profoundly influences 20th-century literature, ushering in a new phase of assimilation of popular culture into the dominant cultural framework. Despite their differing perspectives, Pasolini and Calvino share the intent of documenting and redefining the relationship between literature and the people: the former, with utopian nostalgia, emphasizing the preservation of tradition; the latter, reinterpreting it through a modern lens.

Keywords: Pasolini, Calvino, Pitrè, anthropology, popular culture.

Alla luce della natura condivisa fra letteratura e antropologia ravvisabile sia nel *Canzoniere italiano* di Pier Paolo Pasolini sia anche nelle *Fiabe italiane* di Italo Calvino, il confronto più seducente è forse quello che può istituirsi fra l'Ottocento di un Tommaseo e, subito dopo, dei D'Ancona, dei Pitrè e dei Comparetti – ma anche di un Capuana o di una Perodi – e il Novecento di De Martino, Cocchiara, Cirese – e, naturalmente, di Pasolini e Calvino stessi. Tuttavia, intendere il *Canzoniere* e le *Fiabe* esclusivamente come l'eredità degli stretti legami fra antropologia e letteratura nel XIX secolo è riduttivo. Infatti, il rapporto fra filologi prelati alla demologia, antropologi e letterati, che tanta importanza ebbe nell'Ottocento, trova felici sviluppi anche nel secolo successivo e le opere di Pasolini e Calvino ne sono certamente una chiarissima testimonianza, ma non ci si può fermare qui. Ci si muove, allora, fra episodi culturali fra loro lontani, senz'altro non sovrapponibili (ma suggestivamente avvicinati) e, a proposito dell'antropologia, si ricorda fin da ora che, fra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento, si assiste alla nascita di una «forma metodica, comparativa, sperimentale, che oggi chiamiamo “scientifica”. Da una parte v'erano gli interrogativi sulla varietà dell'uomo, ciò che chiamiamo la variabilità biologica» e che, «in passato, abbiamo chiamato variabilità

razziale [...]. Sull'altro binario, ma senza una distinzione sempre chiara dal primo, correva lo studio sulla variabilità dei "popoli": ossia le istituzioni sociali, il comportamento e le credenze collettive, i manufatti, il modo di vestire, e ovviamente la lingua, tutto ciò che alla fine dell'Ottocento sarebbe stato chiamato "cultura"»¹. Tuttavia, come si può facilmente immaginare, l'antropologia fisica era dominante nel XIX secolo e si guardava alla demopsicologia e all'antropologia culturale in genere come a un colto *divertissement*, che faceva da contorno alla portata principale.

Nonostante le diversità del tessuto storico e le distanze metodologiche fra una prima operazione letteraria di appropriazione e manipolazione della cultura narrativo-poetica tradizionale – in ambito risorgimentale, postrisorgimentale e umbertino – e la seconda fase di tale complesso processo di assimilazione da parte della cultura egemone – a partire dalla metà del XX secolo –, si può individuare la traccia di un percorso unico. In termini letterari è lo stesso Italo Calvino ad avvicinare l'Italia unita, così come era all'alba del suo percorso ottocentesco, e quella degli anni Cinquanta del secolo successivo:

Il verismo regionale che ebbe un chiaro senso storico negli anni dopo l'Unità d'Italia, come presa di coscienza delle realtà così diverse e incommunicanti della nuova nazione, ha avuto una nuova spinta, e anche questa ben motivata, quando – dopo che per tanti anni il fascismo aveva tenuto l'Italia come inguardabile e in conoscibile – si sentì il bisogno di una scoperta minuta e profonda del nostro paese².

Questa «scoperta minuta e profonda» passa con ogni evidenza anche attraverso le raccolte scientifiche di materiali tradizionali, come già era accaduto negli anni Settanta del XIX secolo per il Verismo. Tuttavia, se nell'Ottocento, raccoglitori, antropologi, protoetnologi, demopsicologi da una parte e scrittori dall'altra avevano lavorato influenzandosi vicendevolmente, direttamente e indirettamente, senza quasi mai incontrarsi davvero in una piena e consapevole collaborazione, nel Novecento questo incontro finalmente avviene e si riflette prima nella sintonia iniziale fra Pavese e De Martino, poi in quella fra lo stesso Pavese e Cocchiara, successivamente nel sodalizio fra Calvino e, ancora una volta, lo stesso Cocchiara e, infine, nel rapporto tra Eugenio Cirese e il giovane Pier Paolo Pasolini. Attraverso tali strette collaborazioni, Pasolini e Calvino, pur descrivendo diversamente e indirettamente «il sofferto passaggio da un mondo contadino a uno industriale»³ («che [...] si esprimeva», sia per l'uno

¹ Fedele 1988, p. 38.

² Calvino 2007, p. 18.

³ Cavalli 2017, p. 159.

sia per l'altro, «nella consapevolezza di una perdita»⁴), vanno oltre la coniugazione ottocentesca, realizzando quanto di cui in passato si era già avvertita l'assenza. Infatti, viaggiando su un binario ben collaudato nel secolo precedente, entrambi gli scrittori realizzano, per la prima volta in Italia, raccolte nazionali organiche e complete, dove però a indirizzare la scelta dei testi non è un criterio specialistico di segno demologico, bensì un metro poetico ed estetico.

Ciò che maggiormente cambia fra la ricerca demologico-poetica ed erudita di un Tommaseo, nella prima metà dell'Ottocento, la ricerca pienamente demopsicologica nella sua seconda metà e la relazione fra antropologia e letteratura nella seconda metà del Novecento è ravvisabile soprattutto nell'idea stessa di “popolo” e, infatti, «il *Canzoniere* e le *Fiabe* non sono due monadi isolate nel lavoro di Pasolini e Calvino. Si inseriscono anzi dentro una più complessa riflessione che i due andavano svolgendo in quegli anni intorno al problema del rapporto tra letteratura e popolo, declinato in vario modo, ma comunque osservato soprattutto in relazione alla propria ricerca poetica»⁵.

Il popolo, allora, viene concepito in termini politici e poetici dai rappresentanti di una prima maniera, in termini maggiormente scientifici dai protagonisti dell'antropologia del Positivismo e in termini nuovamente politici e sociali poi, nel Novecento. Questi passaggi si realizzano nel rapporto tra letteratura e antropologia, naturalmente ed è lo stesso Pasolini, nell'introduzione al *Canzoniere italiano*, a tripartire la storia del rapporto tra letteratura e antropologia, suddividendola in una fase romantica, in una scientifica e in una estetica:

Così, dopo la fase romantica e la fase scientifica (che, sia chiaro, non si superano dialetticamente, ma piuttosto si fondono) possiamo annoverare una fase estetica. Certo: non manca nel Tommaseo, nel Nigra, nel D'Ancona, nel Pitrè, nel Novati e nei minori, un'esplicita o implicita riflessione estetica. Ma solo nel 33 tale riflessione verrà portata alla luce dell'espressione critica nel breve saggio crociano *Poesia popolare e poesia d'arte*⁶.

E a proposito della linea scientifica:

Certo, a voler essere esatti, tale “fase” potrebbe riuscir meglio rappresentata negli altri due esponenti della grossa triade di fine Ottocento: il D'Ancona (che dopo la citata *Poesia popolare*, continuerà ad occuparsi del problema) e il Pitrè⁷.

⁴ *Ibid.*

⁵ Celotto 2016, p. 152.

⁶ Pasolini 2006, p. 26.

⁷ Ivi, p. 25.

Subito dopo, Pasolini aggiunge che «a proposito» di Pitrè «ci sentiremmo tuttavia, abbastanza tranquillamente, di escludere che sia stato un grande pensatore del folclore», ma il poeta bolognese sa comunque bene che «quanto di meglio è stato fatto in Italia nell'ultimo ventennio dell'Ottocento [...] rientra direttamente o indirettamente nella sfera di questi due maestri», aggiungendo: «quando i volumi di poesia popolare, le raccolte regionali, non escono addirittura (ed è la maggior parte dei casi) nella collezione diretta dal D'Ancona»⁸. Attraverso Domenico Comparetti si arriva facilmente alle *Fiabe italiane* di Calvino, che proprio in questo studioso vede uno dei suoi modelli principali. Calvino scriveva:

Si posero a raccogliere «novelline» Angelo De Gubernatis nel Senese, Vittorio Imbriani a Firenze, in Campania e in Lombardia, Domenico Comparetti a Pisa, Giuseppe Pitrè in Sicilia, chi in modo approssimativo e sommario, chi con scrupolo che riesce a salvarne e a tramandarne fino a noi la freschezza [...] Si accumulò così [...] per opera di questi mai abbastanza lodati “demopsicologi” (come per un certo tempo, con termine coniato da Pitrè, si vollero chiamare) una montagna di narrazioni tratte dalla bocca del popolo nei vari dialetti. Ma era un patrimonio destinato a fermarsi nelle biblioteche degli specialisti, non a circolare in mezzo al pubblico. Un «Grimm italiano» non venne alla luce sebbene già nel 1875 il Comparetti avesse tentato una raccolta generale di più regioni⁹.

Negli anni Cinquanta del Novecento, allora, come si capisce, Pasolini e Calvino condividono da prospettive diverse e in parte contrastanti la profonda riflessione a proposito del riuso e della ricostruzione, non soltanto letteraria, delle fonti tradizionali, come le fiabe e i canti popolari. Entrambi, infatti, testimoniano consapevolmente ed esprimono in un coro dissonante il momento di passaggio dalla società contadina dell'anteguerra a quella industriale. Pasolini si concentra sugli eventuali strumenti oppositivi a queste trasformazioni, mentre Calvino, assecondandoli, li fa suoi. Il primo sembra apparentemente impegnato in un progetto letterario per buona parte conservativo; il secondo, invece, lavora a un progetto restituivo. Dove Pasolini evoca e ripropone l'utopia a-storica del ritorno a un passato sociale, linguistico e culturale, che nuovamente faccia irruzione nel presente, salvandolo, Calvino scommette sul futuro, seminandolo di tradizioni antiche, ma rinnovate, per giungere anch'egli all'obiettivo salvifico:

Mi premeva di parlare dell'altra possibilità di contestazione che si apre alla letteratura di fronte alla prima rivoluzione industriale: accettarne la realtà anziché rifiutarla, assumerla tra le immagini del proprio mondo poetico, col

⁸ Ivi, pp. 25-26.

⁹ Calvino 2002, p. IX.

proposito [...] di riscattarla dalla disumanità e inverarne il significato finale di progresso¹⁰.

La sopravvivenza, quindi, passa per Pasolini attraverso una conservazione integrale, che viene riproposta e imposta con forza disperata e vitalistica perché possa essere strumento espressivo nel presente, ove attualizzato. Per il poeta bolognese non era un discorso nuovo: le sue riflessioni, cominciate più di un decennio prima con *Poesie a Casarsa*, del 1942, lo avevano già condotto all'idea di una dialettalità capace di farsi lingua sperimentale e poetica perché in grado di dire il mondo che si vuole esprimere adottandone consapevolmente la vocalità¹¹. Ciò è interessante perché il rapporto tra Pasolini e il popolare è sì conservativo, ma dal punto di vista concettuale il poeta intende il dialetto, e quindi la lingua del popolo, come uno strumento sperimentale. L'incrocio sta proprio qui, nelle due antologie che Pasolini pubblica per Guanda: il *Canzoniere italiano* è infatti preceduto da *Poesia dialettale del Novecento*. Le due raccolte non sono il primo e il secondo tempo di una sola opera, perché se nell'antologia del 1952 Pasolini si dedica ai testi dialettali in letteratura, con l'antologia del 1955 il suo sguardo sembra allargarsi e dalla lingua si passa ai temi, ai principi e anche ai valori espressi dalle lingue tradizionali. I canti del *Canzoniere italiano* sono allora presentati nella loro originalità non soltanto per scrupolo filologico, ma anche perché *quei* concetti sono stati cantati con *quelle* lingue e, pertanto, vanno letti e compresi nella loro natura primigenia. Pasolini desidera forse che il lettore si affatichi felicemente, perdendosi nel tentativo di leggere a voce alta i tanti dialetti dell'antologia, venendone rapito dal suono, oltre che dal significato. Diversamente da Italo Calvino, naturalmente, dal momento che, come specificava lo stesso Pasolini 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 letteraria¹².

Del resto, lo stesso Pasolini aveva descritto la propria metodologia:

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

¹⁰ Calvino 2002, pp. 109-110.

¹¹ Bazzocchi 2014, pp. 19-27.

¹² Pasolini 1999, p. 693.

taglio tipografico della strofa. Dare comunque unità per omologazione era cosa impossibile¹³.

Pasolini non ama l'artificiale e non ambisce alla riprogettazione del passato in vista di un futuro; vuole, semmai, un ritorno a un'età trascorsa, mitica, o il ritorno immediato, consapevole, del mito perduto e della sua etica nel presente. Per farlo, però adotta prima la lingua poetica dialettale più antidialettale e moderna che si possa immaginare e poi reinventa il concetto di popolo distaccandosi da Croce nell'individuare nello strato più basso del popolo stesso una parte apicale che maggiormente in contatto con i quadri egemoni dello sviluppo borghese ne assorbe la cultura:

Sarà dunque necessario [...] rovesciare tutta la nostra interpretazione, e ipotizzare [...] una creatività popolare autonoma, di tipo romantico, i cui risultati estetici abbiano un valore assoluto, metastorico e quindi parallelo a quello della passata letteratura? ¹⁴

Il poeta bolognese non intende traslocare soltanto una parte della sua utopia retrospettiva nella contemporaneità: la posizione che assume è radicale e non c'è ombra di compromesso nella richiesta a gran voce di restituire l'Italia e gli italiani alle loro origini preindustriali e precapitalistiche, pena la distruzione di tutto un fondante sistema di valori. Proprio in questa visione il pensiero di Pasolini si fa, nel rimpianto, sincera utopia al presente. Calvino, invece, lontano dall'ottica di Pasolini, offre una nuova metamorfosi adattiva delle fiabe regionali italiane e le rielabora, le trasforma, le riscrive per adattare alla modernità, restituendole a un popolo sempre meno conscio dell'origine lontana dei miti tradizionali. In questo senso, Calvino si trova all'apice novecentesco di un discorso cominciato nell'Ottocento e la restituzione delle fiabe tradizionali opportunamente rivisitate attraverso la letteratura non era certamente un intento nuovo. È infatti un panorama appena postrisorgimentale quello che vede anche in Italia un primo sviluppo industriale nelle città avviate all'espansione, che inglobano le campagne circostanti, i comuni più piccoli e, con essi, i loro abitanti e le loro parole, che si trasformano. Si registra infatti, nella seconda metà del XIX secolo, l'inizio della storia della scuola pubblica e della lenta alfabetizzazione degli italiani. Sono anni di grandi sforzi per limitare l'uso del dialetto, soprattutto fra i più giovani, e proprio a questo provvede l'istituzione scolastica, che, altrettanto, si incarica di bandire per sempre il mondo delle fiabe tradizionali, delle veglie di stalla e della loro cultura orale, che intralciava, di fatto, le direzioni intraprese dalla classe dirigente. All'oralità si sostituivano la lettura

¹³ Pasolini 1999, p. 13.

¹⁴ Ivi, p.134.

e la scrittura; al dialetto una lingua nazionale e, per buona parte degli italiani, artificiale; al raccontare delle comunità contadine, inteso fra spontaneismo e memoria, faceva seguito la diffusione della letteratura, di sapore culturale cittadino; mentre al sapere magico si sovrapponevano, fino a coprirlo interamente, la dimostrazione scientifica e lo studio dei fenomeni. Se, però, la scienza è la nuova magia del Positivismo e se al raccontare a veglia viene a sostituirsi la lettura, la letteratura si appropria dei temi e talvolta anche delle forme della tradizione narrativa primigenia, mitica, riproponendone trame e motivi, trasfigurandone archetipi e significati. Il serbatoio dal quale gli autori letterari attingono è proprio quello delle raccolte composte dai demopsicologi, che collezionavano fossili narrativi, nelle pagine delle quali si trovano quei materiali che, trascritti ed eventualmente metabolizzati dalla letteratura, tornavano al popolo, trasformati nella misura in cui la storia sociale e culturale trasforma questo stesso destinatario, che non ascolta più, ma legge; che non ricorda per tramandare, ma scrive. Riscrivere le fiabe, anche nel Novecento, è quindi un gesto letterario, ma non soltanto, dal momento che si tratta, per Calvino, del metodo attraverso il quale traghettare il midollo etico della fiaba nella contemporaneità, senza che questo vada disperso.

Pasolini, allora, pur traducendo in termini esclusivamente letterali i canti popolari, li presenta al lettore nei dialetti originali, perché, con Giuseppe Cocchiara, «non è possibile [...] considerare ciò che è popolare senza animarlo coi valori che sono insiti nella tradizione», anche linguistica, «che è quanto dire nella continua vitalità e presenza del passato»¹⁵. Calvino, invece, che proprio con Cocchiara lavora al volume einaudiano delle *Fiabe italiane*, traduce, plasma, costruisce nuovi edifici letterari con i detriti della tradizione fiabesca regionale e, in questo, offre una nuova vita alla narrativa ancestrale, facendone però un ibrido, ricchissimo di componenti artificiali, pienamente letterarie, rispetto alla natura originale delle novelline tradizionali. Pertanto, Pasolini intende operare «in una lingua inedita, “che più non si sa”»¹⁶, o, addirittura, nel caso delle due antologie guandiane, facendo uso di più codici, mentre Calvino cerca un’unità trovandola in una *koinè* letteraria nuova.

Dal punto di vista antropologico, invece, Cocchiara intende l’etnologia come una scienza capace di indagare «una poetica [...] corale, perché dà sinceramente voce ai sensi e agli spiriti di tutti i popoli della terra»¹⁷. Un concetto molto simile a quello già espresso in termini pienamente demopsicologici da Pitrè. Scrivendo di coralità, prima ancora di

¹⁵ Cocchiara 1948, p. 25.

¹⁶ Mangoni 1999, p. 731.

¹⁷ Bonomo-Buttitta 1974, p. 57.

assumere la statura che gli sarà consona successivamente, nel pieno della propria maturazione scientifica e sulle tracce del legame fra identità nazionale e canto popolare – proprio come accaduto a D’Ancona e Comparetti –, Cocchiara sostiene, infatti, in pieno accordo con il Pasolini del *Canzoniere*, che nel canto popolare italiano «la varietà sia unità» e osservava, inoltre, «come l’Italia» fosse «una anche nei suoi canti»¹⁸ o nelle sue fiabe. In ciò si trova l’intento politico delle antologie di Calvino e Pasolini, dove l’aggettivo locativo presente in entrambi i titoli va ben al di là del riferimento geografico e si fa proposta unificante, perché propone l’incontro tra i lettori e una tradizione narrativa o poetica comune riletta da due grandi nomi della letteratura del Novecento e poi anche perché racchiude l’incontro, avvenuto ancor prima, tra gli stessi scrittori e il patrimonio immateriale pronto a essere rivisitato¹⁹.

A distinguere fra il *Canzoniere* di Pasolini e le *Fiabe* di Calvino, da parte dell’antropologia, è la voce autorevole di Alberto Mario Cirese, figlio di quell’Eugenio Cirese che tanta parte ebbe nello studio della poesia dialettale e popolare da parte di Pasolini. Ricordando l’antologia pasoliniana del 1955, guarda caso in un saggio dedicato alle *Fiabe* di Calvino, Cirese *junior* confermava, infatti, prossimità e divergenze tra le due opere:

In materia di fiabe la situazione documentaria era [...] assai più arretrata che per i canti popolari. Anche in quest’ultimo campo, infatti, mancava una silloge a estensione nazionale [...]. Di contro c’era però un poderoso accumulo di conoscenze sulla morfologia e sulla diffusione geografica di forme e contenuti: dopo la triade ottocentesca – Rubieri, D’Ancona, Nigra – c’erano gli studi serrati di Barbi, Santoli, Vidossi, Toschi, Cocchiara ecc. Perciò affrontando il compito di dare alla nostra cultura l’antologia interregionale di canti che ci mancava, e che fu il *Canzoniere* del 1955, Pasolini s’era potuto avvalere comunque del confronto con un robusto filone di studi storico-filologici viceversa inesistente tra noi per le fiabe²⁰.

Da parte letteraria, invece, è lo stesso Calvino, nel 1955, a scrivere a Pasolini, circa il proprio lavoro sulle fiabe, specificandone le distanze dal *Canzoniere italiano*:

In ultimo ti dirò che il tuo inquadramento critico degli studi ottocenteschi di tradizioni popolari mi interesserà molto perché sui testi degli stessi autori che hanno servito a te sto conducendo un lavoro in un certo senso parallelo al tuo, come forse già sai (ma non bisognerebbe far circolare troppo la voce; lo dico a te perché tu sei una delle poche persone con cui posso discuterne utilmente):

¹⁸ Cocchiara 2016, pp. 153-163.

¹⁹ Cruso 2007.

²⁰ Cirese 1988, pp. 17-18.

cioè una raccolta – basata su criteri poetici, non folcloristici – e trascrizione in lingua e stile unitari (grosso problema) delle fiabe popolari italiane. Qui i problemi sono diversi dai tuoi, data l'ascendenza così remota, nera d'etnologia delle fiabe; ma molte questioni ci sono comuni. E la problematica che questo lavoro soprattutto muove in me, non è d'ordine linguistico, ma sull'origine del raccontar storie, del dar senso alle vite umane disponendo i fatti in un dato ordine. Ma queste sono solo per ora idee vaghe. Sulle questioni tecniche e estetiche d'utilizzazione del lavoro di quei bravi ma raramente intelligenti folcloristi positivisti avremmo da parlare a lungo²¹.

Al di là della complessità che innerva l'operazione delle *Fiabe italiane*, sembra quasi che Calvino offra, con facilità, allungando la mano; Pasolini, invece, invita a entrare, aprendo l'uscio, ma non venendo certo incontro all'ospite lettore.

L'intenzione letteraria, antropologica e civile delle due opere era comunque chiara: si trattava di dimostrare e di dichiarare letterariamente l'unità del popolo italiano anche nei suoi canti e nelle sue comuni tradizioni narrative, pur rispettandone le diversità culturali territoriali. A cambiare radicalmente erano sia le modalità con le quali i due scrittori operavano sia l'impostazione intellettuale delle due opere stesse. Così si sarebbe pronunciato Italo Calvino vent'anni dopo, nel 1974:

Ma non condivido il rimpianto di Pasolini per la sua Italiotta contadina quale abbiamo avuto modo di conoscerla a fondo nella nostra giovinezza e che ha continuato a sopravvivere per buona parte degli anni 50. Questa critica del presente che si volta all'indietro non porta a niente: è un modello d'Italia che tenga nel contesto dello sviluppo mondiale che dobbiamo avere presente, e allora come adesso chi non ha questa prospettiva mondiale, sia politico o scrittore, sbaglia tutto. Quei valori dell'Italiotta contadina e paleocapitalistica comportavano aspetti detestabili per noi che la vivevamo in condizioni in qualche modo privilegiate; figuriamoci cos'erano per milioni di persone che erano contadini davvero e ne portavano tutto il peso. È strano dire queste cose in polemica con Pasolini che le sa benissimo, ma lui [...], per coerenza [...], ha finito per idealizzare un'immagine della nostra società che, se possiamo rallegrarci di qualche cosa, è di aver contribuito poco o tanto a farla scomparire²².

Nel 1976, invece, quando la fine di Pasolini si era già consumata, sulla «Fiera letteraria», Calvino avrebbe addolcito, attraverso uno dei suoi rari momenti autobiografici, quanto sostenuto nel 1974, pur non rinunciando nemmeno in questo caso a ricordare il collega come proprio contraltare:

²¹ Calvino 2000, p. 432-433.

²² Calvino 2002, p. 204.

La cultura dialettale ha la sua piena forza fino a che si definisce come cultura municipale, strettamente locale, che garantisce l'identità di una città, di un contado, di una vallata, e li differenzia rispetto ad altre città, contadi, vallate viciniori. Quando il dialetto comincia a essere regionale, cioè una specie di inter-dialetto, è già entrato nella fase puramente difensiva, cioè nella sua decadenza. [...] Diversa era la situazione del dialetto nell'Italia che è durata fino a un quarto di secolo fa, in cui l'identità municipale era fortemente caratterizzante e autosufficiente [...] Non è affatto mia intenzione di mitizzare nostalgicamente quell'orizzonte culturale così ristretto, ma solo di constatare che allora sussisteva una vitalità espressiva [...] che viene a mancare quando il dialetto diventa generico e pigro, cioè nell'epoca «pasoliniana» del dialetto come residuo di vitalità popolare²³.

I rapporti fra Calvino e Pasolini si erano ormai fatti rari, nei primi anni Settanta, e si interrompono definitivamente con la morte del secondo. Soltanto vent'anni prima, Calvino non aveva esitato a difenderlo dal silenzio critico con il quale era stato accolto il *Canzoniere italiano* e altrettanto non aveva fatto mancare la sua collaborazione a «Officina»²⁴. Ora, invece, nulla più. Una testimonianza ideale di questa distanza è una lettera del 1973, franca e diretta, che Calvino indirizza a Pasolini. Sulle prime, lo ringrazia della recensione alle *Città invisibili*, riconoscendogli meriti critici indiscutibili. Poi il tono cambia e il mittente risponde con decisa fermezza all'accusa rivoltagli di aver smesso di sentirsi «vicini»²⁵:

Una parola sul nostro “aver cessato di sentirsi vicini” negli ultimi dieci anni o giù di lì. Sei tu che sei andato molto lontano, vuoi dire: non solo col cinema che è quel che più di lontano ci può essere dal ritmo mentale di un topo di biblioteca quale io nel frattempo sono diventato, ma perché anche il tuo uso della parola s'è adeguato a comunicare traumaticamente una presenza come proiettandola su grandi schermi²⁶.

²³ Calvino 2002, p. 226.

²⁴ Cavalli 2017, p. 30-36.

²⁵ Pasolini 1979, pp. 34-39.

²⁶ Calvino 2000, pp. 1196.

Riferimenti bibliografici

- Bazzocchi Marco Antonio, *Pasolini e il fantasma della vocalità*, in Giampaolo Borghello e Angela Felice (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 19-27.
- Bonomo Giuseppe e Buttitta Antonino, *L'opera di Giuseppe Cocchiara*, in ID. (a cura di), *Demologia e folklore, studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, Palermo, Flaccovio, 1974, p. 57.
- Calvino Italo, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 2002.
- Calvino Italo, *Il referendum sul divorzio; Il dialetto*, in ID., *Sono nato in America*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2002.
- Calvino Italo, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.
- Calvino Italo, *Una pietra sopra; La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 2007.
- Cavalli Silvia, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017.
- Celotto Vittorio, *Restare dentro l'inferno. Pasolini, Calvino e la letteratura popolare*, in «Paragone Letteratura», LXVII, 2, 2016.
- Cirese Alberto Mario, *Italo Calvino studioso di fiabistica*, in Delia Frigessi (a cura di), *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e La fiaba*, Bergamo, Lubrina, 1988.
- Cocchiara Giuseppe, *Storia del Folklore in Europa*, Torino, Einaudi, 1948.
- Cocchiara Giuseppe, *Storia del Folklore in Italia*, a cura di Antonio Cusumano, Palermo, Sellerio, 1989.
- Cruso Sara, *Guida alla lettura di Italo Calvino. Fiabe italiane*, Roma, Carocci, 2007.
- Fedele Francesco, *Giustiniano Nicolucci e la fondazione dell'antropologia in Italia*, in AA. VV., *Alle origini dell'Antropologia italiana. Giustiniano Nicolucci e il suo tempo*, a cura di F. Fedele e Alberto Baldi, Napoli, Guida, 1988.
- Mangoni Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Pasolini Pier Paolo (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milano, Garzanti, 2006.
- Pasolini Pier Paolo, *Città invisibili*, in «Il Tempo», 28 gennaio 1973, ora in ID., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocci, Torino, Einaudi, 1979, pp. 34-39.
- Pasolini Pier Paolo, *Italo Calvino*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, vol. I, Milano, Mondadori, 1999.
- Sari Carmen, *A colloquio con Paolo Lioy. Letteratura, scienza, politica (1851-1905)*, Milano, Franco Angeli, 2016.

Bionota: Alberto Carli è professore associato di Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi del Molise. I suoi interessi di ricerca vertono soprattutto sui rapporti tra letteratura e scienza, con particolare riferimento alla storia della medicina e all'antropologia. Si è inoltre occupato di fiabe tradizionali e letterarie, del rapporto tra oralità e scrittura, di letteratura per l'infanzia e di letteratura generazionale di fine Novecento. Curatore della Collezione Anatomica Paolo Gorini (ASST, Lodi), oltre a numerosi saggi su riviste specialistiche, ha pubblicato *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura arte e scienza* (2004), *Prima del «Corriere dei Piccoli»* (2007), *Paolo Gorini. La fiaba del mago di Lodi* (2009), *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana tra letteratura per l'infanzia, scuola e università* (2011), *L'occhio e la voce. Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini tra letteratura e antropologia* (2018).

Pasolini e la lingua italiana: il “nuovo” italiano

Pierluigi Ortolano

Abstract

Pasolini is the first writer, framed within a relevant international scenario, who can be considered as a “multimedia” artist in tune with the contemporary technologies of communication and expression. This paper investigates some linguistic reflections imposed by Pasolini to the coeval public opinion and Italian culture. In particular, the paper deals with the importance of “technological Italian” and “new Italian” that are strongly characterized by technology, as the latter cannot be seen as a disintegrating element but as a relevant conjunction of linguistic unit.

Keywords: Pier Paolo Pasolini, technological Italian, new Italian.

1. *Introduzione*

Tullio De Mauro (1977, p. 11) definiva con queste parole Pier Paolo Pasolini:

Pasolini è il primo vero artista di grande livello internazionale che possa definirsi multimediale in modo adeguato alle tecnologie contemporanee della comunicazione e dell’espressione. Egli è stato un infaticato sperimentatore di linguaggi: parola e disegno, teatro e cinema, canzone e musica, corporeità e sport. Quando negli anni Sessanta egli invocava una “semiologia generale” come teoria generale del senso della realtà, lo faceva avendo personalmente percorso e utilizzato da attivo creatore e anche da critico, filologo e studioso, i più differenti tipi di semiologie.

La riflessione di De Mauro apre una finestra su un dato di fatto: è difficile trovare un autore italiano che, come Pasolini, sia stato così poliedrico nel declinare il concetto di cultura. Come ha ricordato Antonio Montinaro, l’autore bolognese, ma romano di adozione, è stato scrittore, romanziere, giornalista, saggista, linguista, glottologo, regista, pittore, sceneggiatore e traduttore (Montinaro 2023, p. 43). Nonostante ciò Pasolini appare come un autore sconosciuto a scuola e di nicchia all’università; personalmente, al liceo mi sono trovato a leggere *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* più per caso (un professore di Lettere suo appassionato conoscitore) che per una questione sistemica; e non risulta che le cose siano cambiate neppure oggi. Pasolini rischia così di essere, per i nostri studenti, un *fantasma* della cultura

noventesca, volendo usare le parole di Maria Corti, un autore di nicchia come come il mio conterraneo Ennio Flaiano, che è stato anch'egli scrittore, romanziere, saggista, sceneggiatore, giornalista, ecc.

Pasolini, «con lucida determinazione, ha voluto guardare lontano» (Arcangeli 2013). E guardare lontano vuol dire anche saper anticipare alcuni concetti verso i quali forse una comunità non è ancora pronta o non ha gli strumenti utili per decodificare un messaggio come quello di Pasolini; un messaggio che oggi appare attuale.

Il mio intervento cercherà di analizzare alcune delle sue osservazioni più acute e più innovative in fatto di lingua italiana. Pasolini è stato un autore *per l'italiano* (D'Achille 2019, p. 1), laddove *per* introduce un complemento di vantaggio¹. Alcuni concetti proposti dall'autore di *Ragazzi di vita*, alcune riflessioni linguistiche, alcuni lessemi analizzati non sono solo riferibili agli anni Sessanta del secolo scorso, ma trovano spazio anche nell'italiano contemporaneo.

2. Pasolini e un'intervista del 1968

A questo proposito i riferimenti bibliografici non potranno che essere due: il primo è relativo alle *Nuove questioni linguistiche* (Pasolini 1964), il secondo all'*Empirismo eretico* (Pasolini 1972). Elemento di raccordo fra questi due monumentali saggi di lingua è un'intervista che Pasolini ha rilasciato il 22 febbraio del 1968 per la rubrica televisiva RAI «Sapere. L'uomo e la società» oggi visibile su Youtube². Partirei proprio da questa interessante e stimolante intervista non prima di aver proposto una premessa di carattere storico: nel dopoguerra, la grande crescita economica e industriale (prevalentemente circoscritta nel Nord Italia) ha prodotto un effetto linguistico di estrema importanza, ossia l'accrescimento del prestigio delle pronunce delle zone più sviluppate del Paese; Alfonso Leone (1959, p. 90), addirittura, in un saggio della fine degli anni Cinquanta ricorda che persino nel Meridione e nella Sicilia si poteva già allora registrare il crescente imporsi della pronuncia sonora della *s* intervocalica. Nel 1954 la televisione aveva iniziato a trasmettere i suoi programmi e ben presto tutto ciò portò a effetti epocali nel cambiamento della lingua italiana³. Qualche anno dopo,

¹ L'intervento di D'Achille (2019, p. 1) «vuol mettere in luce il contributo che Pasolini ha dato allo sviluppo della nostra lingua, mostrando cosa deve l'italiano a Pasolini sul piano concreto [...] e cercando al tempo stesso possibili elementi di continuità tra l'italiano di oggi e l'italiano usato da Pasolini».

² <https://www.youtube.com/watch?v=wkqoc8blFvI>.

³ Sull'argomento cfr. Bonomi-Morgana (2020).

nel 1964, i tempi erano quindi maturi perché una personalità dotata di spiccata sensibilità intuitiva e di una grande lungimiranza come Pasolini potesse segnalare la nascita di una nuova lingua per la prima volta unitaria, generata dalla nuova società tecnologica che aveva il suo centro tra Milano e Torino (Parlangèli 1971, pp. 79-101); il *nuovo* italiano si segnalava per un cambiamento epocale caratterizzato da un abbassamento del tasso di letterarietà e dalla nascita del cosiddetto “italiano tecnologico”. Una ricca ed esaustiva ricostruzione dell’italiano tecnologico è stata fornita recentemente da Marcello Aprile (2022), che ricorda l’importanza del taglio sociolinguistico dell’intervento di Pasolini e tratteggia anche le polemiche che non mancarono sull’argomento. La società capitalistica settentrionale, a giudizio dello scrittore, aveva dunque creato, o stava sviluppando, uno strumento adatto alle esigenze comunicative rispetto a quelle espressive della vecchia cultura umanistica. Tutto ciò, così come ricorda Claudio Marazzini, portò a un «clamoroso intervento nella questione della lingua. Nato come conferenza, questo intervento fu infine pubblicato nella rivista “Rinascita” del 16 dicembre 1964 con il titolo *Nuove questioni linguistiche*» (Marazzini 2010, p. 215). Secondo Marazzini (2010, p. 216) le caratteristiche del nuovo italiano si potevano concentrare in tre punti fondamentali:

- 1) la semplificazione sintattica, con la caduta di forme idiomatiche e metaforiche, non usate da torinesi e milanesi, i veri padroni della nuova lingua; torinesi e milanesi erano propensi a un certo grigiore espressivo;
- 2) la drastica diminuzione dei latinismi;
- 3) la prevalenza dell’influenza tecnica rispetto a quella della letteratura, e quindi una minor letterarietà della stessa.

Fin qui il dato storico-bibliografico. Due anni dopo l’uscita delle *Nuove questioni*, così come detto precedentemente, Pasolini è invitato in Rai nella rubrica televisiva «Sapere. L’uomo e la società» e qui approfondisce, in una vera e propria lezione di sociolinguistica, il suo pensiero sul “nuovo” italiano⁴. In quattro minuti Pasolini ci consegna, con una semplicità disarmante, uno spaccato dettagliato della situazione linguistica in Italia. Il mezzo è quello della TV e Pasolini capisce quanto la nuova realtà diamesica sia fondamentale per arrivare al pubblico colto. C’è poi un altro dato, di storia della televisione: nel 1966 la RAI, che aveva un’esplicita funzione pedagogico-educativa, passava attraverso Pasolini per parlare di nascita dell’italiano, di dialetti, di nuova lingua; nella RAI degli ultimi trent’anni, e forse di più (la riforma è del 1975-76) tutto ciò probabilmente non sarebbe neanche stato possibile.

⁴ Una sintesi importante delle teorie linguistiche di Pasolini è in De Mauro (1987, pp. 271-278).

Veniamo all'intervista e ai suoi punti salienti: nella prima domanda viene chiesto a Pasolini come sia stato possibile che, in un paese così diviso, così pieno di inimicizie municipali, ci sarebbe stato lo spazio per una lingua unitaria. La sua risposta:

Si è verificato nell'unico modo possibile, cioè attraverso la letteratura. L'italiano è stato soltanto una lingua letteraria per molti secoli e fino a un decennio fa. Mentre il francese si è formato come lingua unitaria per ragioni politiche, burocratiche e statali, l'italiano è diventato una lingua unitaria per ragioni puramente letterarie e questo prestigio letterario è nato a Firenze in una situazione storica molto diversa da quella attuale. I tre grandi padri della lingua italiana (Dante, Petrarca e Boccaccio) si sono imposti nella tradizione italiana per ragioni di prestigio letterario».

La seconda domanda posta a Pasolini è la seguente: «la maggior parte delle persone, almeno fino a 15/20 anni fa non parlava italiano?». E la risposta è un vero e proprio “microsaggio” di linguistica italiana che contempla ortoepia, dialettologia e storia della lingua:

Nemmeno ora si parla l'italiano; se lei sente il mio italiano è diverso dal suo. In questo momento abbiamo un italiano che è strettamente unitario da un punto di vista linguistico (un giornale di Milano usa più o meno lo stesso italiano di un giornale di Palermo, ma quando gli italiani aprono bocca si dimostra che ognuno parla un italiano particolare, regionale, cittadino, individuale. È la koinè dialettizzata, l'italiano dialettizzato.

E poi la definizione di dialetti:

Sono lingue potenziali che non sono arrivate al grado di lingua perché sono state soppiantate dal prestigio letterario del fiorentino.

La terza domanda del giornalista si pone l'obiettivo di evidenziare le vestigia dell'italiano nella burrascosa storia della lingua fino all'Unità e per Pasolini

le vestigia non sono poi molte. Ci sono moltissime parole del lessico italiano che non sono di origine latina e che sono di origine germanica, celtica, spagnola, addirittura araba. Queste sono tracce assolutamente superficiali e poco significative; in realtà, linguisticamente, l'italiano è molto unito, è molto unitario. La sua derivazione dal latino è molto precisa, anche perché essendo una lingua letteraria che burocratica, tende a essere molto fissatrice delle proprie istituzioni linguistiche.

L'ultima domanda, che il giornalista pone volendosi rifare a “polemiche recenti”, riguarda i cambiamenti dell'italiano: l'italiano va cambiando? L'italiano va cambiato? E la risposta di Pasolini:

sì, l'italiano va cambiando nel senso che si va facendo più unitario. Si può cominciare a parlare adesso di italiano unitario, anche per merito della televisione, dei giornali o della vita statale che è infinitamente più unita rispetto ad anni fa. Le infrastrutture sono enormemente accresciute. Il centro linguistico dell'italiano, però, non è più letterario e non è più Firenze, ma è tecnico (o tecnologico), ed è Milano. Secondo me l'italiano è più unito grazie al linguaggio tecnico: prendiamo la parola *frigorifero*. È una parola che tutti gli italiani adoperano, dalla massaia di Milano alla massaia di Palermo. Entrambe usano la parola *frigorifero*. Le parole tecniche sono una specie di cemento, di patina, che sta livellando tutto l'italiano. Questo italiano tecnologico non è né migliore né peggiore rispetto a quello letterario. Certo, io amerei, alla guida di una lingua nazionale, una lingua letteraria; ma se questa lingua non è letteraria ma tecnologica non posso che prenderne atto.

L'intervista ricalca e conferma una delle teorie più discusse negli anni Sessanta del secolo scorso, su cui non mancarono affatto le polemiche⁵.

Sarebbe sufficiente ricordare il volume di Oronzo Parlangèli (1971) per raccogliere alcune considerazioni di intellettuali, scrittori e uomini di cultura nei confronti del discusso *italiano tecnologico*. A queste aspre polemiche parteciparono naturalmente anche linguisti come Mengaldo (1994, pp. 19-21), Vignuzzi (1982) e Dardano (1994). Addirittura Andrea Barbato, così come ricorda Parlangèli (1971, p. 110), nell'«Espresso» del 17 gennaio del 1965 titolava: «Pasolini sciacqua i panni nel Po» rimarcando

la fine dei purismi accademici toscani e del dialetto neorealistico romanesco: al quale si andrebbe sostituendo la lingua che si elabora ogni giorno negli uffici studi, nelle industrie, nelle grandi banche del nord, imposta lentamente o addirittura inconsapevolmente ereditata dal resto degli italiani attraverso i mass media e perfino con la complicità dell'Autostrada del Sole.

L'importanza dell'intervento pasoliniano del 1964, così come mette in luce D'Achille (2019, p. 3), è «unanimemente riconosciuta»: secondo Antonelli (2011, p. 15) segnerebbe, insieme con la *Storia dell'Italia unita* di Tullio De Mauro (1963), l'inizio della «modernità linguistica». Sempre D'Achille (2019, p. 4) ricorda, però, il quasi unanime scetticismo nell'accogliere la teoria pasoliniana come innovativa o linguisticamente valida: Marazzini (2002, p. 435) ha parlato «icasticamente di un *coro di fischi* ricorrendo a una terminologia dello spettacolo», ma al di là delle critiche di Mengaldo (il quale, secondo D'Achille, pur non condividendo l'assunto della tesi, ammetteva che alcuni aspetti dell'analisi pasoliniana siano degni di attenzione) c'è chi, come Vitale, propone un giudizio né positivo né troppo negativo (D'Achille 2019, p. 5). Certo è che «dai tempi della relazione di

⁵ Una ricca bibliografia sull'argomento è in De Mauro (1987, pp. 345-346).

Manzoni nessuno aveva suscitato tanta passione e tanto interesse per lo stato e le sorti della comunità linguistica nazionale» (De Mauro 2016, p. 12). A Pasolini, forse, è accaduto ciò che non di rado accade in letteratura: solo dopo la scomparsa dello scrittore c'è stata quantomeno una revisione critica utile alla comprensione della lungimiranza e delle capacità di intuizione dell'autore (D'Achille 2019, p. 4).

3. Pasolini e il caso di "esatto"

È innegabile che prima di Pasolini non ci rendesse conto delle nuove tendenze della lingua italiana, della sua modernizzazione (non solo in campo tecnologico), della sua diffusione dovuta più ai mezzi di comunicazione che alla letteratura, dell'importanza linguistica delle città industrializzate. Pasolini aveva capito che il medium proponeva il messaggio, volendo parafrasare una celebre riflessione di Marshall McLuhan. E da questo punto di vista non aveva affatto sbagliato, perché se osserviamo una sua considerazione in merito al cambiamento linguistico dell'italiano degli anni Sessanta, ci accorgiamo di quanto sia attuale anche per l'italiano a noi coevo. Prendiamo come *specimen* un passaggio di *Empirismo eretico* (Pasolini 2020, pp. 39-41) tratto dal *Diario linguistico* («Rinascita», 6 marzo 1965). Pasolini scrive:

ma ammettendo che ci sia una parte di verità in questa semplificazione, ne deriva che: il linguaggio tecnologico come linguaggio tipico e necessario del capitalismo tecnologico contiene in sé un futuro non umanistico, inespressivo. Invece il linguaggio tecnologico come "parte" specializzata e ellittica del marxismo contiene in sé evidentemente, un futuro umanistico e espressivo.

Pasolini ricorda una considerazione posta da Citati sul «Giorno» in cui si rimproverava la sostituzione del vecchio e caro *sì* (*il Paese dove il sì suona*) con un orrendo *esatto*. Bene, questo *esatto* non è direttamente tecnologico ma è il prodotto del principio tecnologico della chiarezza, dell'esattezza comunicativa, della scientificità meccanica. L'influenza tecnologica è infatti indiretta perché è stata la televisione a irradiare questo modo di dire. La parola *esatto* era l'urlo trionfale di Mike Bongiorno che accoglieva la soluzione di un quiz. *Esatto* è la prova di quanto i mass media possano influenzare la lingua e di quanto la lingua non sia un monolite ma sia permeabile e sensibile a ciò che la circonda. *Esatto* è una forma ormai abituale. Maria Silvia Rati, in un suo volume sul linguaggio giovanile (Rati 2013, pp. 128-129) ne ha isolato l'uso, ad esempio, in questo passaggio:

G. no, io guarda, questa foto | questi capelli lunghi... questi capelli...
I. sciolgo le trecce ai cavalli, puoi fare, senti, vuoi inclinare un po'? esatto.
I. non sono scarpe, sono zeppe! hai presente quelle del circo?
S. trampoli!
F. trampoli! esatto.
A. esatto!

Sull'argomento era intervenuto anche Umberto Eco (1987), il quale condannava l'uso di queste nuove tendenze linguistiche che poi sarebbero stati definiti come *plastismi* (Castellani Pollidori 1995):

comunque, a essere sincero, preferisco i neologismi giovanili al vizio adulto di dire a ogni piè sospinto "e quant'altro": Non potete dire "e così via" o "eccetera"? Per fortuna son tramontati "attimino" ed "esatto", per cui l'Italia era diventato il bel paese dove l'esatto suona, ma "quant'altro" rimane anche nei discorsi di persone serie [...]. Pazienza, meglio i vezzi linguistici che l'uso improprio della lingua e, visto che recentemente un nostro deputato, per dire che non l'avrebbe tirata per le lunghe, ha affermato in Parlamento che sarebbe stato "circonciso", sarebbe stato preferibile che si fosse limitato a dire soltanto "sarò breve, e quant'altro". Però, almeno, non era antisemita.

Sull'argomento è intervento anche Giuseppe Antonelli (2017, pp. 94-95) il quale sostiene:

l'italiano cambia e a cambiarlo sono anche le nuove tecnologie, per le quali Eco mostra sempre una straordinaria e precoce curiosità. [...] Perché non esistono *brutte parole*: come per il recente *quant'altro* o il più vecchio *attimino* [...] E questo vale anche per quel fastidioso *esatto!* che ci viene dritto dritto dai quiz di Mike Bongiorno. L'uso è stato incoraggiato dai primi telequiz, dove per segnalare la risposta giusta si traduceva direttamente dall'americano "that's right" o "that's correct". Quindi non vi è nulla di fondamentalmente inesatto nel dire *esatto*, salvo che chi lo pronuncia dimostra di aver appreso l'italiano solo dalla televisione.

Oggi *esatto* è sulla bocca di tutti, giovani e meno giovani, colti e meno colti; la forza del medium ha prevalso su tutto e quindi *esatto* (accanto a *corretto*, calco sull'inglese *correct*) sostituisce in molti casi il *sì*.

Vorrei concludere il mio intervento con un omaggio al luogo che ospita queste giornate di studio e quindi a uno studioso salentino, il già citato Oronzo Parlàngeli, il quale si esprimeva così a proposito di Pasolini e dell'italiano tecnologico (Parlàngeli 1971, pp. 23-24):

fondamentalmente non credo che noi arriveremo a parlare un nuovo italiano, d'estrazione tecnologica. Ma non posso chiudere gli occhi, e gli orecchi, davanti a tanti segni premonitori d'una nuova (e vorrei: più equa)

distribuzione del progresso sociale, anche linguistico, italiano. Sia come sia, sono ben felice che le acque della storia della lingua italiana siano state un po' strapazzate, ch  esse sono troppo spesso inamidate a specchio da criptolalici Narcisi o rigidamente irreggimentate da onnipotenti padreterni. E, se a suscitare la bufera   stato Pasolini, sono grato a Pasolini di aver fatto da megafono per richiamare l'attenzione su certe situazioni che non pochi linguisti avevano gi  analizzato correttamente. Pasolini (abbia o non abbia inventato l'ombrello) ha avuto il merito d'aver proposto (forse in maniera paradossale) i termini nuovi di una 'questione' vecchia.

Riferimenti bibliografici

- Antonelli Giuseppe, *Lingua*. In: *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Andrea Afribo ed Emanuele Zinato, Carocci, Roma, 2011, pp. 15-52.
- Aprile Marcello, *Le lingue e i dialetti d'Italia per Pier Paolo Pasolini*. In: «Lingua italiana», magazine Treccani, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Pasolini/4_Aprile.html, 3 marzo 2022.
- Arcangeli Massimo, *I discorsi del mondo. Linguista per caso*, <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/i-discorsi-del-mondo-linguista-per-caso-di-massimo-arcangeli/>, 28 agosto 2013.
- Bonomi Ilaria, Morgana Silvia, *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, 2020.
- Castellani Pollidori Ornella, *La lingua di plastica. Vezzi e malvezzi dell'italiano*, Morano, Napoli, 1995.
- D'Achille Paolo, *Pasolini per l'italiano, l'italiano per Pasolini*, Alessandria, Dell'Orso, 2019.
- Dardano Maurizio, *Profilo dell'italiano contemporaneo*. In: *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, vol. II, *Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 343-430.
- De Mauro Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963.
- De Mauro Tullio, *Prefazione a Pasolini Pier Paolo, Le belle bandiere*, Editori Riuniti, Roma, 1977, pp. 7-17.
- De Mauro Tullio, *Pasolini linguista*. In Id.: *L'Italia delle Italie*, Editori Riunioni, Roma, 1987, pp. 271-278.
- De Mauro Tullio, *Diario. Fogli di un diario linguistico: 1965-2015*. In: «Nuovi argomenti», 73 (gennaio-marzo 2016), pp. 9-30.
- Debenedetti Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1996.
- DEVOTO-OLI 2024 = Serianni Luca / Maurizio Trifone, *Il Devoto-Oli 2024. Vocabolario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze (<https://www.devoto-oli.it/>).
- Eco Umberto, *E quant'altro, La Bustina di Minerva*, In: «L'Espresso», 7 maggio 2014.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 2007, 8 voll. (<https://dizionario.internazionale.it/>).
- Leone Alfonso, *Di alcune caratteristiche dell'italiano di Sicilia*. In: «Lingua nostra», XX, pp. 85-93.
- Marazzini Claudio, *La lingua italiana. Profilo storico*, il Mulino, Bologna, 2002.
- Marazzini Claudio, *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*, con la collaborazione di Ludovica Maconi, il Mulino, Bologna, 2010.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Il Novecento*, il Mulino, Bologna, 1994.
- Montinaro Antonio, *Le lingue di Pier Paolo Pasolini*. In: «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XXV, 2023, pp. 43-56.
- Parlangèli Oronzo, *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia, 1971.
- Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000 (prima edizione 1972).

Pasolini Pierpaolo, *Nuove questioni linguistiche*, In: «Rinascita» n. 51, 26 dicembre 1964, pp. 19–22.

Rati Maria Silvia, *In Calabria dicono bella. Indagini sul parlato giovanile di Reggio Calabria*, presentazione di Luca Serianni, SER-ItaliAteneo 2013, Roma.

Vignuzzi Ugo, *Discussioni e polemiche sulla lingua italiana*. In: *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Lucarini, Roma, vol. III/2, 1982, pp. 709-736.

Bionota: Pierluigi Ortolano è Professore Associato di Linguistica Italiana (L-FIL-LET/12) presso il Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali (DILASS) dell'Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti e Pescara; delegato del Rettore Unidav per la Terza Missione, insegna *Grammatica e linguistica italiana, Storia della lingua italiana* ed è titolare del *Laboratorio di scrittura*; è inoltre titolare degli insegnamenti *Educazione alla comunicazione verbale* e *Lingua italiana e comunicazione* presso l'Università Telematica «Leonardo da Vinci». Con Francesco Berardi e Andrea Lombardinilo ha curato due volumi per Olschki (Biblioteca dell'Archivum Romanicum): *Comunicare l'Infinito: orizzonti leopardiani* (2020) e *Comunicare McLuhan: la Galassia Gutenberg tra sociologia, lingua e retorica* (2023). Per Carocci, ha pubblicato, insieme a Debora de Fazio, il volume *La lingua dei meme* (2023).

LiDI – LINGUE E DIALETTI D'ITALIA
Studi – N. 5

Sulle tracce di Pier Paolo Pasolini
Atti del Convegno Internazionale di studi

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/lidi>

© 2025 Università del Salento