

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, confluisce 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 trascorreva 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'epanadiplosi 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 melliflui 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 Gkisolfo 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.