

«L'ORA È CONFUSA E NOI COME PERDUTI LA VVIAMO»

Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo

a cura di

FRANCESCA TOMASSINI e MONICA VENTURINI



Roma TrE-PRESS

2017

Università degli Studi Roma Tre

«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

2017

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TriE-Press*

Edizioni: Roma TriE-Press©

Roma, dicembre 2017

ISBN: 978-88-94885-60-6

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



Immagine di copertina: Roma 2017, Matteo Minnella.

Sommario

| | |
|--|-----|
| PREMESSA di Simona Costa | 5 |
| PREFAZIONE | 7 |
| PASOLINI SAGGISTA TRA PASSIONE E POLEMICA | |
| FABIO PIERANGELI, «C'è troppa violenza su Roma. Non c'è più un fiore che sbocci in questa periferia». Da <i>Petrolio all'orazione funebre di Casarsa</i> | 13 |
| FILIPPO LA PORTA, <i>Quando canta la cicala. L'idea - tragica, antistorica, dionisiaca - di felicità in Pasolini</i> | 31 |
| ROBERTO SALSANO, <i>Passione e critica in una sui generis descrivibilità di descrizioni</i> | 39 |
| LA QUESTIONE DELLA LINGUA | |
| PAOLO D'ACHILLE, <i>L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano</i> | 53 |
| CLAUDIO GIOVANARDI, <i>Il romanesco di Pasolini fra tradizione e innovazione</i> | 73 |
| ANDREA VIVIANI, <i>Il volto nel nome. Evocazioni antroponimiche nei romanzi romani di Pasolini</i> | 87 |
| ALTRE FORME DI SPERIMENTAZIONE: TRA CINEMA E TEATRO | |
| ANGELA FELICE, <i>Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, 'frus'. Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano</i> | 103 |
| FRANCESCA TOMASSINI, <i>Tra teoria e scrittura. La sperimentazione drammaturgica di Pasolini</i> | 119 |
| STEFANIA RIMINI, <i>The Imitation Game. Variazioni del personaggio-Pasolini fra scena e schermo</i> | 135 |
| RILEGGERE LA POESIA | |
| GIUSEPPE LEONELLI, <i>Introduzione alle Ceneri di Gramsci</i> | 151 |
| MONICA VENTURINI, «Dove l'Italia sogna»: <i>la patria perduta nella poesia di Pasolini</i> | 157 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 175 |

Premessa

Gli Atti che qui si pubblicano sono frutto di un Convegno tenutosi il 10 e 11 dicembre 2015 all'Università di Roma Tre, presso il Dipartimento di Studi Umanistici, con il patrocinio della Commissione nominata dal Ministero dei Beni Culturali onde promuovere le iniziative culturali per il quarantennale della scomparsa di Pasolini. Tale incontro nasce da una pregressa rete di rapporti interuniversitari, dimostratasi, nel tempo, particolarmente vivace e feconda anche per le aperture critiche prospettate ai giovani in formazione.

Il Convegno è stato infatti un ulteriore, basilare momento di confronto fra generazioni diverse, creando un serratissimo dialogo fra studiosi dal consolidato prestigio scientifico e più giovani ricercatori, già comunque in possesso di una corretta e sicura metodologia. La gratitudine va a quanti hanno dunque reso possibile un colloquio estremamente interattivo: dai colleghi delle università romane (oltre a Roma Tre, Roma "La Sapienza" e Roma "Tor Vergata"), agli altri specialisti pasoliniani provenienti dalle Università di Bologna, Padova e Catania e dal Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia. Il quadro che ne deriva non può e non vuole proporsi come esaustivo, ma certo fa emergere e amplia la ricchezza di un dibattito critico inesaurito che ha impresso una svolta essenziale nel nostro Novecento letterario.

Per l'organizzazione e realizzazione di questo progetto, si ringrazia anzitutto il Dipartimento di Studi Umanistici e in particolare il Direttore, prof. Mario De Nonno, che ha sostenuto e promosso tale iniziativa. I ringraziamenti comprendono ovviamente tutti coloro che si sono spesi, a vario titolo, nell'organizzazione del convegno, dal personale tecnico amministrativo del Dipartimento di Studi Umanistici ai molti giovani che hanno prestato la loro opera per la buona riuscita dell'iniziativa: dai curatori dei presenti atti a quanti hanno dato più nell'ombra il loro appoggio e i loro suggerimenti.

Il ringraziamento si estende a tutti gli amici e colleghi che si sono immediatamente ritrovati nell'impostazione di questo convegno e che hanno arricchito, come relatori o presidenti di sessione, le giornate romane di un dialogico scambio culturale, i cui esiti sono affidati, senza bisogno di ulteriori commenti, a queste pagine: dimostrazione del rigore e della passione interpretativa che rende le ricerche in ambito umanistico un terreno così vivo di scambi e confronti e le nostre università i luoghi eletti, nonostante tutto, ad alimentare e sostenere nuove ricerche proiettate nel futuro.

Simona Costa

Roma, 23 ottobre 2017

Prefazione

«L'ora è confusa, e noi come perduti
la viviamo...», mi mormoravi, amaro,
disilluso di ciò che hai avuto
per dieci anni dentro, così chiaro
che tra mondo e mente quasi era un idillio.
[...]

E io... io cedo: posso soltanto
appassionarmi, come sempre: pazzo,
ché dovrei tacere, non offrire il fianco,

non confessare che sono un ragazzo,
ancora, eternamente indifeso;
che non sempre la passione è grazia.
(P.P. Pasolini, *Una polemica in versi*)

Nel 1956, sulla rivista «Officina», Pasolini pubblica *Una polemica in versi*, attacco esplicito alle posizioni dei comunisti e del loro settimanale «Il Contemporaneo». Ne nasce un dibattito nell'ambito del quale Fortini interviene, nel numero successivo, con la poesia *Al di là della speranza* – «Non ti dico speranza. Ma è speranza. / Questa parola che ti porgo è niente, / la sperde il giorno e me con essa» – poi pubblicata in *Poesia e errore*. Si tratta, come è noto, di una fase estremamente difficile e delicata nei 'destini generali' della vita politica italiana, quando ancora, però, era possibile un confronto fra intellettuali che avesse un peso e un valore nella vita culturale del momento da tutti riconosciuto. I versi citati, tratti da *Una polemica in versi*, ben riassumono le diverse 'anime' pasoliniane: la poesia è linguaggio assoluto, la politica il terreno del confronto, il linguaggio la chiave d'interpretazione di un mondo

in trasformazione. Dal 1956 – anno cruciale per l'Europa in cui fatti di enorme portata storica cambiano il volto della politica nazionale e internazionale – al 1975 – anno della morte di Pasolini – si concentra una parte importante dell'esperienza artistica pasoliniana che, seppure contraddittoria, tormentata e discussa, rappresenta oggi, senza alcun dubbio, un tassello prezioso quanto essenziale del nostro Novecento.

Nel corso degli anni immediatamente successivi al suo omicidio, si assiste ad una profusione di convegni, dibattiti, articoli e pubblicazioni sul cosiddetto 'scandalo Pasolini', sull'omosessuale controverso, sulle ombre di un delitto atroce, che non sempre ha giovato alla conoscenza e all'approfondimento del suo pensiero. In seguito, la mitografia del personaggio popolare e scomodo è andata sovrapponendosi sempre più alla figura dell'intellettuale e dello scrittore: la parola scritta del poeta e il vigore unico della scrittura del saggista sono stati spesso sovrastati da un processo agiografico che ha risposto prevalentemente alle richieste pubblicitarie dell'editoria di mercato.

L'attenzione nei confronti dell'opera del poeta friulano ha conosciuto più recentemente, nel corso degli ultimi due decenni, un'autentica esplosione d'interesse nei confronti di tutte le aree della poliedrica ed inesausta attività artistica di Pasolini, che ha reso necessario rileggere e 'ricollocare' la sua figura nel panorama novecentesco: basti pensare alla problematica pubblicazione di *Petrolio* nel 1992 e all'ampia e articolata edizione per i Meridiani Mondadori di *Tutte le opere* di Pasolini, suddivisa in dieci volumi. Perché fossero riconosciute la grandezza e la complessità della scrittura pasoliniana è stata necessaria, come scrive Fernando Bandini nel saggio introduttivo al volume dei Meridiani, *Tutte le poesie*, una lettura critica 'integrata', attenta alla «totalità dell'opera» e in grado di «fare i conti con la eterogeneità delle esperienze che la contraddistinguono nel corso degli anni». Le molteplici contraddizioni disseminate in tutta la sua opera, infatti, come è stato ampiamente dimostrato, se da una parte negano la possibilità di una lettura critica univoca, dall'altra rappresentano la più profonda matrice strutturale e l'elemento dinamico della sua scrittura.

Nella ricorrenza del quarantennale della sua morte, dunque, e in tale prospettiva aperta e problematica, abbiamo ritenuto necessario riportare al centro del dibattito culturale la questione del rapporto tra lettura critica e opera pasoliniana. Da qui è nata la volontà di organizzare un convegno che ha visto la partecipazione di importanti studiosi della materia, di diverse generazioni e scuole che, attraverso interventi

inediti, hanno avviato un'attenta e originale rilettura dell'intera officina pasoliniana, nel tentativo di privilegiare il testo rispetto al gesto, trovando in essa materia su cui misurare indagini linguistiche e letterarie. Le giornate di studio – tenutesi all'Università di Roma Tre, il 10 e l'11 dicembre 2015 e articolate in nuclei omogenei – di cui questo volume raccoglie gli atti, rappresentano una conferma dell'inesauribile vitalità dell'opera pasoliniana che continua a svelarsi in nuove ed inedite risonanze, delineando una mappa culturale ed «emotiva», come l'ha definita Walter Siti, basata su un'estrema «mobilità dei testi» ed un'elaborazione per fasi che allontana sempre più il progetto alla base delle opere, nato quasi sempre da una forte e insopprimibile carica autobiografica, dal risultato finito o incompiuto che sia.

I saggi qui raccolti testimoniano tale complessità, poiché non si limitano ad essere un aggiornamento della critica precedente, ma puntano a dar vita ad una nuova prospettiva interpretativa che, finalmente libera dall'invadenza del 'personaggio Pasolini', possa ritornare a concentrarsi sull'analisi e sull'interpretazione dei testi e delle pellicole cinematografiche. Ne emerge un quadro estremamente vivo e in divenire, nel quale si riflettono alcune importanti direzioni della critica pasoliniana e, in seconda istanza, l'attualità e la vivacità di un dibattito ancora in corso. Si è ritenuto opportuno, pertanto, fare il punto sui nuovi andamenti della critica pasoliniana, impegnata in un'aperta e problematica rilettura dell'intera parabola artistica del poeta delle *Ceneri*, cogliendo così anche l'occasione per dare spazio ad alcuni aspetti della sua produzione troppo spesso lasciati in ombra – il teatro in versi, i diversi codici utilizzati nel cinema, la poesia civile e la sperimentazione linguistica – nell'intento di suggerire interpretazioni diverse e di comprendere a fondo le ragioni del persistente dialogo che la nostra contemporaneità saldamente mantiene, anche oggi, con il poeta.

Il presente volume, tramite le diverse proposte interpretative qui raccolte, si prospetta quindi come un aggiornato ed efficace contributo, che mette a disposizione degli studiosi approcci interdisciplinari tra loro diversificati, con l'intento di instaurare un confronto diretto e prolifico tra specialisti afferenti anche a diversi ambiti di ricerca, e di contribuire ad un dibattito di ampio respiro che attende di continuare in altre iniziative future, italiane ed estere.

I nostri ringraziamenti più vivi vanno a tutti gli autorevoli studiosi, che sono convenuti a Roma portando il loro contributo, per onorare concretamente la memoria pasoliniana e partecipare attivamente

al dibattito e alle varie fasi del convegno; ai colleghi e amici del Dipartimento di Studi Umanistici, che hanno contribuito all'organizzazione e alla realizzazione di queste giornate prima e del volume poi; in particolare, a Caterina Francesca Giordano con cui è nata l'idea di questo convegno; agli studenti che hanno preso parte alle giornate congressuali. Un ringraziamento speciale alla prof.ssa Simona Costa e a tutto il Comitato scientifico per il lavoro di conduzione dei lavori e di revisione del progetto relativo agli atti qui raccolti.

Ci auguriamo, infine, che tutto ciò – il convegno e questo volume – abbia permesso di ragionare sull'importanza di rileggere Pasolini oggi, a quarant'anni di distanza dalla sua drammatica scomparsa, e fare il punto su questioni centrali e controverse della letteratura e della cultura novecentesche.

Francesca Tomassini e Monica Venturini

PASOLINI SAGGISTA
TRA PASSIONE E POLEMICA

Fabio Pierangeli

«C'è troppa violenza su Roma.
Non c'è più un fiore che sbocci in questa periferia».
Da *Petrolino* all'orazione funebre di Casarsa

«Siamo verso la fine della Visione. Quanta fatica e angoscia mi sia costata descriverla, non voglio dirlo al lettore: mi basterà ricordargli che è atroce vivere e conoscere un mondo dove gli occhi non sanno più dare uno sguardo non dico d'amore, ma neppure di curiosità e simpatia»¹.

Il brano di *Petrolino* esprime quanto sia atroce vivere di un consumato amore, quello verso «fratelli» che ora «non sono più».

L'anima non cresce più, vive in una specie di paralisi, sprigiona una Visione che corre su due diversi binari in un lungo tratto della narrazione, ideato come una sorta di catabasi tra due epoche: quella millenaria che ancora viveva nello sguardo gaglioffo dei malandrini di borgata all'inizio degli anni Sessanta e quella attuale del 1972. Il paesaggio è identico: Tor Pignattara, verso la Gordiani e il Pigneto, gli abitanti sono completamente trasformati, senza alcun segno di curiosità e simpatia².

¹ P.P. PASOLINI, *Petrolino*, Einaudi, Torino 1992, p. 378.

² Si veda A. TRICOMI, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005, la cui ipotesi di lavoro, sulla scia delle affermazioni di Siti nell'introduzione alle opere in prosa di Pasolini, è ben marcata nell'introduzione, per la quale le opere degli anni Settanta, da *La meglio gioventù* a *Petrolino*, passando per i due celebri volumi corsari, nascono dallo stesso tavolo, con una significativa accelerazione del metodo di lavoro sviluppato da Pasolini dalla metà degli anni Sessanta, per cui, ai libri intesi in senso classico si sostituiscono (pp. 9-10): «semplici movimenti, fragili arti, di un unico corpo testuale, in frenetica e rabbiosa crescita, anno dopo anno, progetto dopo progetto. Ogni idea di perfezione formale e di opera è abbandonata; nessun testo è più leggibile in sé, dal momento che Pasolini lo concepisce

Nella sequenza il Merda è il simbolo della metamorfosi: giovane di circa venticinque anni, con i capelli radi, ma piuttosto lunghi, ha trasformato i caratteri propri degli amati ragazzi della vita violenta nel profilo ferocemente amorfo e infelice di oggi, nel sorriso acquoso e forzato che «dà a quella tinta una invincibile sfumatura di invidia, acredine, dolore e mendicizia».

Si accompagna, in modo esibizionista e sdolcinato, con la 'sua' ragazza: non la lascia mai, la stringe, le chiede sicurezza, chiaro segno di indebolimento e dipendenza intollerabili per Pasolini. Il continuo confronto con la sessualità naturale dei ragazzi degli anni Cinquanta e primi Sessanta è vissuto nello sfasamento visionario, con tanto di simboli e tabernacoli per misurare il crepuscolo degli dei a cui ha dovuto assistere, in una rappresentazione capovolta e grottesca di quella creduta e intravista sacralità laica dei corpi.

Scriva con efficace sintesi Tricomi sulla visione di Carlo, con al centro due giovani, il Merda e Cinzia, figli bruttissimi di un popolo ormai privo di bellezza:

«questa coppia, emblema dell'unico comportamento sessuale ammesso dal Potere, attraversa una città lugubre e spettrale, suddivisa in bolge e gironi e perciò ricalcata sul modello dell'Inferno dantesco, ma soprattutto assiste, in ciascuna via dalla quale giunge, a scene esemplari che devono educarla ai nuovi valori imposti dall'orrida società borghese o svelano ai due ragazzi la loro reale condizione di vittime nonché l'aspetto ripugnante dei loro corpi e ognuna delle quali è descritta come un pannello in movimento: ha cioè la plasticità e l'interno dinamismo, magari soffocato, di un *tableau vivant*»³.

Lo sguardo ultimo della Visione, nel linguaggio del farsi, è molto chiaro nella prosecuzione del brano proposto inizialmente:

«Benché io sia ormai contento del deserto, provo, a pensarci,

come abiura del precedente o riscrittura di esso, costringendo il lettore interessato a coglierne il senso a riconoscere e ricostruire questo suo rapporto di interdipendenza con gli altri testi. Quindi le opere dell'autore si presentano tutte come non finite, e questo accade non solo perché imperfetta è la loro forma, ma anche e soprattutto perché il loro significato resta irrimediabilmente *sospeso*. Su *Petrolino*, in questa chiave, si veda da p. 398 in avanti.

³ *Ibid.*, p. 400.

uno di quegli spasimi che solitamente impediscono di esprimersi o parlare civilmente. Soltanto chi ama soffre nel vedere che le persone amate cambiano. Chi non ama non se ne accorge neppure. Ai politici non gliene importa niente dei poveri; agli intellettuali non gliene importa nulla dei giovani»⁴.

Nel contraddittorio e dualistico impianto di *Petrolio* la Visione riassume il rapporto con i giovani in modo eclatante, coagulando gli atteggiamenti del poeta di quegli anni, in una sintesi sghemba, dai confini aleatori. Emblematico l'esergo di questa lunga sequenza, demandato al Marx dei versi giovanili del 1836: «Vorrei conquistare tutto / tutti i favori degli dei». La distruzione totale della grande metropoli plebea ha fatto crescere un inferno atono, senza urla e senza umanità, descritto a tratti con livore, altre con esaltata gioia quasi da ubriaco per esserne distante (del dolce vino della impossibilità).

I Riccetti (l'Angiolino di *Teorema*, colui che annuncia l'Eros dell'Ospite) si sono fatti il tiraggio, i loro capelli untuosi sono lisci e lunghi. Il vuoto ha sostituito l'invenzione e la corporalità. Tutti i Ninetti del mondo, insieme all'unico, lo hanno tradito: è il risaputo risolto biografico che affiora prepotente.

La trasformazione antropologica denunciata con la veemenza del corsaro e del luterano, assume la sua vera faccia, quella deformata dalla rabbia di chi ha tanto amato, come anche nel passaggio, abitato da ombre funerarie, da *La meglio gioventù* del 1954 alla nuova forma de *La meglio gioventù* di vent'anni dopo a cui, in questo percorso di ulteriore riflessione sui giovani andrà dedicato un ulteriore intervento nei prossimi mesi. Come nell'*Appunto 39*:

«La gente era quella, ed era senza più i valori arcaici della Chiesa, o quelli pervertiti dalla conservazione, stupida, brutale, ghignante, vuota, nevrotica, ansiosa, casuale, indifferenziata: i giovani volevano tutti la stessa cosa, che non era altro che l'eterna ripetizione di un modello, che rendeva uguale tutti i contenuti; cominciava una civiltà al cui centro non era qualche uomo, ma dei gruppi di uomini»⁵.

La totale mancanza di curiosità addolora Pasolini. Sulla curiosità

⁴ *Ivi.*

⁵ *Ibid.*, p. 239.

aveva impostato, trent'anni prima, il suo impegno pedagogico nelle scuole di Versuta, consegnando quell'esperienza al suo *Diario di un insegnante*. Uno degli atti di amore più puri dello scrittore che dona, giovanissimo, la sua cultura, la sua felicità creativa, la sua indole di insegnante a quei ragazzini.

Solo chi ha tanto amato, a cominciare da quel momento originario di donazione di sé, può provare questo profondo sgomento: si legga a questo proposito il notevole volume a cura di Roberto Carnero e Angela Felice su *Pasolini e la Pedagogia*, edito nel 2015 da Marsilio, a cominciare dall'intervento di Enzo Golino, il saggista storicamente più impegnato su questo terreno. Per il nostro tema si segnala in particolare l'acuto saggio di Marco Antonio Bazzocchi *Alterità e pedagogia*, e gli ottimi interventi sul tema di Raffaele Mantegazza, Stefano Casi, Enzo Lavagnini, Giordano Meacci.

Solo chi ha tanto amato: il poeta paga con la vita, contrappasso luminoso e atroce, l'indifferenza e la mancanza di desiderio che, a ragione o a torto, intravede nei ragazzi. Non esiste più uno sguardo umano: in questa affermazione, come è noto, confluiscono ragioni biografiche, artistiche, di ruolo solitario in una società da cui viene respinto (e si fa orgogliosamente respingere).

Le ragioni biografiche, con delicatezza e forza, sono riepilogate nel bel romanzo di Renzo Paris, *Pasolini ragazzo a vita*, pubblicato nel 2015 da Elliot che inizia e finisce a sorpresa in Africa, alla ricerca dei nuovi Accattoni, dei giovani di allora che avevano conosciuto Pasolini durante, i suoi viaggi in quel Continente che ancora lo affascinava e lo preoccupava, giudicandolo sull'orlo della distruzione capitalistica.

Una testimonianza, quella di Paris, a partire da episodi autobiografici, una specie di sogno dentro ad un sogno, di come il mito della giovinezza abbia accompagnato la vita di Pier Paolo, trovando nella tragedia *Affabulazione* un punto di riflessione e di svolta; anche a causa di una fulminea crisi fisica dovuta all'ulcera, sente di essere invecchiato, precocemente, intorno ai quarantacinque anni. Per concludere tra le righe con una affermazione sacrosanta, qualunque sia la verità sulla tragica morte: Pasolini è stato ucciso (materialmente) da chi aveva beneficiato della sua generosità. Se poi questi giovani sono stati usati dalla politica, dalla finanza del petrolio, dalla criminalità rimane ad oggi un mistero insoluto. Significative in questo senso le citazioni da Naldini, la cui posizione è nota: la teoria del complotto non lo convince affatto, la ricerca di quegli incontri violenti, surrogato dell'amore autentico, sfida di giovinezza di

fronte al tempo inesorabile dell'invecchiamento, vocazione al martirio, brivido erotico da bruciare in una sola sera, ne sono invece lo sfondo, in una disposizione a illudersi che lo spinge a reclutare anche un ragazzo di nome Pino, in un momento in cui i giovani romani non gli piacevano più, aveva orrore del modo in cui erano vestiti e pettinati (si veda, appunto, *Petrolio*). Sognava il mondo africano, avendo visto sparire quello dei contadini friulani e quello delle borgate romane. Interessante, nel libro di Paris, osservare quel controverso '68 di Pasolini con gli occhi di un ragazzo comunista, vicino al movimento studentesco, e le molte testimonianze della attività diabolicamente frenetica di un artista onnivoro, tra cui spicca quella della Betti, in particolare sulle vacanze nelle ville del Circeo di molti scrittori e intellettuali, intorno a Moravia e Pasolini. In quell'ultima estate del 1975, la comitiva non si riunisce. Laura Betti lavora in Jugoslavia, Pasolini ha appena finito di girare *Salò*.

«E mi ricordo quando vennero convocati dei giovani per i provini di *Salò*. Erano venuti in diverse centinaia e la cosa che più colpì Pier Paolo fu proprio la deformazione dei loro volti: l'ingenuità, la malizia, la generosità e la timidezza che avevamo conosciuto vent'anni prima avevano lasciato il posto a espressioni tristi, cupe, degradate. Il segno di qualcosa di irreparabile era successo»⁶.

Per Laura Betti, come nelle sue altre testimonianze, che vanno a completare il quadro tragico di Naldini, Bellezza e Zigaina, dal versante biografico, il regista era tutt'altro che funereo. Le sfide così accese lo mantenevano in vita, desto e attivo, proprio con quella energia prelevata dal mito della giovinezza. Qualche volta diceva di voler lasciare quel paese orribile che l'Italia era diventato (come tutti i *laudator temporis acti*) ma poi digeriva tutto. «Aveva una fame di vita immensa non aveva presentimenti» di morte. Del resto rientra nella logica, aveva scritto di se stesso, morire giovane per chi ha divorato la vita così intensamente.

La descrizione del momento della scelta degli attori di *Salò* è fondamentale per comprendere l'atmosfera di quei mesi, gli ultimi di Pasolini. Come il regista ha affermato più volte si tratta di un impegno esaltante, in quella possibilità di osservare da vicino volti e caratteri dei giovani, assurgendo direttamente dalla realtà al mito: il film si rappresenta su quei corpi, in cui Pasolini osserva visivamente e visionariamente sprigionarsi

⁶ R. PARIS, *Pasolini ragazzo a vita*, Elliot, Roma 2015, p. 94.

ambienti, particolari minimi, l'invasione della musica, immaginando, per provarla via via, la costruzione definitiva del montaggio che chiuderà le loro esistenze 'compiutamente' dentro la vicenda corale del film. Si legga in questo senso la lunga intervista a Gideon Bachmann sul set di *Salò*, poi suggestivamente montata da Giuseppe Bertolucci nel docufilm *Pasolini prossimo nostro*, insieme alle foto del film.

Proprio i giovani, afferma Pasolini, non capiranno il senso ultimo della pellicola tratta da Sade e trasportato nella Repubblica di Salò: una metafora del rapporto del potere con chi gli è sottoposto. Con loro è impossibile instaurare un rapporto di carattere culturale perché vivono nuovi valori con cui quelli vecchi, in nome dei quali il regista compie il suo lavoro, sono incommensurabili. Un taglio netto tra i giovani e il passato della tradizione dell'umile Italia, consumato, se torniamo alle sequenza di *Petrolio*, in sette orribili anni. O pochi di più.

Un amore per una 'certa' visione della realtà, come ha ben delineato Filippo La Porta nel suo libro del 2002, *Pasolini uno gnostico innamorato della realtà*, che dà angoscia se l'amore è consumato: i versi programmatici del *Pianto della scavatrice* si rovesciano in una rabbia che nasce dall'eccesso.

Dunque sia il Circeo (si ricordi l'incredibile episodio in cui il poeta viene accusato di aver rapinato un benzinaio, con il delicato processo che ne segue) che i Parioli, sono luoghi emblematici per varie ragioni, biografiche, sociali, creative che rifluiranno, nell'ultimo mese di vita di Pasolini, nell'acceso dibattito sul massacro consumato in una villa di quello splendido angolo del litorale laziale alla fine del settembre del 1975, come ho cercato di ricostruire nel mio recente volume, *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nieve e i mostri del Circeo*⁷, e tornato nuovamente all'attenzione dei quotidiani per nuovi elementi processuali e soprattutto per un'ampia parte dedicata ai suoi criminali protagonisti dal romanzo Premio Strega 2016 di Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, *Petrolio* non manca di accennare ai simboli della Roma bene, mantenendo una spiccata originalità. Si leggano *Appunto 65 e 64* del secondo movimento: una descrizione saggistica e sociologica sotto le insegne, più volte dichiarate che «i giovani volevano tutti la stessa cosa, che non era altro che l'eterna ripetizione di un modello,

⁷ F. PIERANGELI, *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nieve e i mostri del Circeo*, Sinestesie, Avellino 2015.

che rendeva uguali tutti i contenuti»⁸, lascia poi il posto a considerazioni antropologiche più profonde, ancora una volta, sia pur sghembe e ambigue, sotto forma di interrogazione.

La ripugnanza per la gente, per i ragazzi dei quartieri alti, investe i luoghi stessi, nella modalità originaria del poeta che qui, come narratore sembra abiurare per un attimo ai suoi dogmi e parlare in confidenza, la stretta al cuore, perché abitatore di quartieri simili (l'Eur).

«Provo una profonda ripugnanza a fermarmi con la fantasia per poterne scrivere, sul quartiere dove abitava Carlo. Vigna Clara, la parte nuova dei Parioli, o addirittura Olgiata che sia. Perché? Il pensarci mi dà una stretta al cuore. Non è moralismo non è un sentimento sociale o classista. Già da molti anni infatti io appartengo al mondo che vive in quartieri simili. Già da altrettanti anni (quasi) non lo frequento, è vero. Ma non posso economicamente distinguermene. Non l'ho vissuto. L'ho perduto. Ben volentieri, con gioia, con soddisfazione liberatrice, con sollievo indicibile, ma l'ho perduto. Forse per questo mi angoscia. E a ciò si aggiunga una certa pietà, ma una pietà che si prova però per qualcosa che però ripugna»⁹.

Il desiderio di conoscere questa realtà accompagna comunque Pasolini fino agli ultimi componimenti del rifacimento della *Nuova Gioventù*, come ha ben dimostrato Guido Santato. Un'esperienza le cui ragioni, semmai esistano, rimangono sfuggenti: cosicché la sola idea di questa realtà «toglie il respiro», fa scappare terrorizzata la fantasia. Eppure la sensazione che qualcosa sfugga, ovvero che ci sia, nella struttura perfetta dei quartieri alti, l'eccentricità di un idealismo lo costringe a riflettere su quello che sembra il termine opposto alla sua sensibilità: il desiderio di potere, il punto di partenza da cui muove il protagonista, Carlo.

Una riflessione lasciata cadere, ma che è il presupposto stesso della creazione del personaggio al centro delle diverse sequenze ideate per il romanzo da farsi, nonché il presupposto di alcune prese di posizioni contrarie, nelle *Lettere luterane*, alle chiusure degli uomini di sinistra per cui non si deve cercare di capire il giovane fascista ma decretarne comunque la maledizione.

⁸ PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 239.

⁹ *Ibid.*, p. 246.

Sono gli anni delle violente divergenze tra i giovani, sfociate in violente manifestazioni, aprendo la strada alla strategia della tensione, guidate, come in tutte le guerre, dall'alto di trame rimaste per lo più oscure.

L'amore, pur nella sua ambiguità, misto a rabbia, continua a essere il metro di paragone dell'intelligenza anticonformista del poeta. Così, nel quadro delle tentazioni borghesi come in quello clinico di Carlo, ecco la descrizione di quegli scontri, con il gruppo di fascisti 'prediletto' rispetto agli avversari che pur dimostravano per una buona ragione e venivano attaccati dai giovani antagonisti di destra, meno capelloni e sudici, armati delle loro spranghe e forse di pistole.

Visitata con gli occhi di Carlo, la scena abbandona presto il motivo sociologico per spingersi decisamente verso quello estetico-erotico, soffermandosi sui calzoni aderenti, che lasciano intravedere il sesso, provocando la morbosità di Carlo, la smania delirante dei suoi seni.

Giovani del tutto incapaci di discernere il senso del male, attratti dalla forza del potere, che può, come nel caso del Circeo, sfociare nella brutalità violenta e del tutto stupida di arrogarsi il diritto di disporre della vita e della morte sulle classi subordinate e sulle donne fino all'esercizio anarchico del potere (la metafora di Salò-Sade). Probabilmente solo Andrea Ghira, non per nulla fece perdere immediatamente le sue tracce, con complicità molto in alto, possiede un qualche briciolo di quella fredda intelligenza che appartiene solo ad alcuni aguzzini, con centinaia di imitatori farlocchi che si sgonfiano alle prime difficoltà (si possono leggere in questo senso gli atti processuali del massacro del Circeo).

«Carlo li guardava come Ierofanie. Da dove venivano? Che cosa aveva condotto quei giovani italiani a essere fascisti? Che serie di circostanze – e concatenate in che luoghi – li avevano così puntualmente condotti ad apparire su quella strada e in infinite altre?

Da quale Euristicata nascevano i loro atti che parevano così perfettamente organizzati?

Comunque questo era certo: che essi si presentavano come padroni, e si erano presi i diritti dei padroni. Avrebbero posseduto e fecondato solo se essi avessero voluto. Ma la loro volontà era irrefrenabile come quella della loro corsa: non poteva essere pagata»¹⁰.

¹⁰ *Ivi.*

Come ben evidenziato da Tricomi e, sulla sua scia, da Cortellessa¹¹, non è un caso che l'ultimo libro di poesie di Pasolini si chiuda con un *Saluto e augurio*, rivolto ad un giovane fascista. Non sarà il definitivo messaggio in friulano, ma una sorta di ultimo congedo, a quello che sembrerebbe una assoluta alterità:

«A è quasi sigùr che chista
a è la me ultima poesia par furlan;
e i vuèj parlàighi a un fassista
prima di essi (o ch'al sedi) massa lontàn. [...]

“Ven cà, ven cà, Fedro.

Scolta. I vuèj fati un discors
ch'al somèa a un testamìnt.

Ma recuàrditi, i no mi fai ilusiòns

su di te: jo sai ben, i lu sai,
ch'i no ti às, e no ti vòus vèilu,
un còur libar, e i no ti pos essi sinsèir:
ma encia si ti sos un muàrt, ti parlerài. [...]

Difint i ciamps tra il país
e la campagna, cu li so panolis,
il vas'cis dal ledàn. Difint il prat
tra l'ultima ciasa dal país e la roja. [...]

Difint, conserva, prea! La Repùblica
a è drenti, tal cuàrp da la mari [...]

Tu difint, conserva, prea:
ma ama i puòrs: ama la so diversitàt [...]

Ama il soreli di sitàt e la miseria
dai laris; ama la ciar da la mama tal fi.

Drenti dal nustrì mond, dis
di no essi borghèis, ma un sant
o un soldàt: un sant senza ignoransa,
un soldàt senza violensa.

¹¹ Si veda A. CORTELLESA, *Pier Paolo Pasolini, con lui e contro di lui*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, pp. 104-108. Il saggio su *Petrolio* e sull'opera di Pasolini come continua costruzione si legge ora nel sito del Centro Pasolini di Casarsa della Delizia.

Puerta cun mans di sant o soldàt
l'intimitàt cu 'l Re, Destra divina
ch'è drent di nu, tal siùn. [...]

Ciàpiti tu chist pèis, fantàt ch'i ti mi odiis:
puàrtilu tu. Al lus tal còur. E jo i ciaminarai
lizèir, zint avant, sielzint par sempri
la vita, la zoventùt».

«(È quasi sicuro che questa è la mia ultima poesia in friulano: e voglio parlare a un fascista, prima che io, o lui, siamo troppo lontani. [...]) / «Vieni qua, vieni qua, Fedro. Ascolta. Voglio farti un discorso che sembra un testamento. Ma ricordati, io non mi faccio illusioni / su di te: io so, io so bene che tu non hai, e non vuoi averlo, un cuore libero, e non puoi essere sincero: ma anche se sei un morto, io ti parlerò. [...] / Difendi i campi tra il paese e la campagna, con le loro pannocchie, abbandonate. Difendi il prato / tra l'ultima casa del paese e la roggia. [...] / Difendi, conserva, prega! La Repubblica è dentro, nel corpo della madre. [...] / Tu difendi, conserva, prega: ma ama i poveri: ama la loro diversità. [...] / Ama il sole di città e la miseria dei ladri; ama la carne della mamma nel figlio. / Dentro il nostro mondo, di' di non esser borghese, ma un santo o un soldato: un santo senza ignoranza, un soldato senza violenza. / Porta con mani di santo o soldato l'intimità col Re, Destra divina che è dentro di noi, nel sonno. [...] / Prenditi tu questo peso, ragazzo che mi odi: portalo tu. Risplende nel cuore. E io camminerò leggero, andando avanti, scegliendo sempre / la vita, la gioventù)»¹².

La difesa dei valori e del paesaggio friulano viene demandato al giovane di destra: sembra una di quelle provocazioni affidate a quella voce bassa, suadente, ricolma di una logica ferrea a cui il più accanito e intelligente interlocutore si deve arrendere. Cortellessa indica in questo affresco finale della nuova forma de *La meglio gioventù* il tratto decisivo dei saggi corsari e luterani, a cui aggiungere, appunto, i brani citati di *Petrolio*, nella medesima chiave.

Si veda il più noto tra questi interventi quello del 9 giugno 1973, nel quale Pasolini recensisce Penna nella nuova rubrica che tiene sul settimanale «Tempo», testo poi confluito negli *Scritti corsari*:

¹² P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, tomo II, Mondadori, Milano 2003, pp. 513-518.

«Che paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo! La vita era come la si era conosciuta da bambini, e per venti trent'anni non è più cambiata [...] La gente indossava vestiti rozzi e poveri (non importava che i calzoni fossero rattoppati, bastava che fossero puliti e stirati); i ragazzi erano tenuti in disparte dagli adulti, che provavano davanti a loro quasi un senso di vergogna per la loro svergognata virilità nascente, benché così piena di pudore e di dignità, con quei casti calzoni dalle saccocce profonde; e i ragazzi, obbedendo alla tacita regola che li voleva ignorati, tacevano in disparte, ma nel loro silenzio c'era una intensità e una umile volontà di vita (altro non volevano che prendere il posto dei loro padri, con pazienza), un tale splendore di occhi, una tale purezza in tutto il loro essere, una tale grazia nella loro sensualità, che finivano col costituire un mondo dentro il mondo, per chi sapesse vederlo. [...] Ora che tutto è laido e pervaso da un mostruoso senso di colpa – e i ragazzi brutti, pallidi, nevrotici, hanno rotto l'isolamento cui li condannava la gelosia dei padri, irrompendo stupidi, presuntuosi e ghignanti nel mondo di cui si sono impadroniti, e costringendo gli adulti al silenzio o all'adulazione – è nato uno scandaloso rimpianto: quello per l'Italia fascista o distrutta dalla guerra»¹³.

Pasolini sapeva bene che questo rimpianto – anche per i toni addirittura estatici, abbandonati che ostenta – non poteva che essere scandaloso. «Portalo tu questo peso di amare gli umili e i poveri», conclude la sua paradossale esortazione verso l'altro da sé Pasolini, proprio in forza di quel mito della giovinezza così fondante, ambiguo. «Prendi tu questo peso, tu che mi odi e io camminerò leggero, andando avanti, scegliendo per sempre la vita, la gioventù».

I luoghi della Roma bene attraversati in *Petrolino*, soprattutto i Parioli, sono atrocemente evocati, a causa di un fatto di cronaca fondamentale per la Storia d'Italia, avvenuto a un mese dalla morte dello scrittore. Una storia di giovani, con le due ragazze vittime della violenza dei 'pariolini neofascisti' neanche ventenni. L'Italia lo ricorda con un'immagine atroce: quando si apre il bagagliaio di una 127, in via Pola, quartiere Trieste a Roma, la notte tra il 30 settembre e il primo di ottobre del 1975, insieme alla polizia c'è, infatti, un fotografo. Ritrae, a futura memoria, il volto supplicante di Donatella Colasanti, coperto da

¹³ P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975 (2008), pp. 143-145.

tagli e tumefazioni, scheletrico. Negli occhi un misto di terrore, sollievo e richiesta struggente di aiuto. È completamente nuda. Ha viaggiato dalla località Punta Rossa, dopo il faro del promontorio del Circeo fino a Roma con accanto il cadavere della sua amica, Rosaria Lopez. Qualche cronista, nei giorni seguenti, rammenta, per analogia, i corpi devastati dalle torture nei lager nazisti. Il Delitto del Circeo irrompe con questo impatto violento nelle case degli italiani. Giovani che uccidono altri giovani, quasi tutti sotto i vent'anni. Immagini atroci, come quelle ritraenti il cadavere di Pasolini, pubblicate appena un mese dopo.

A stridente contrasto, appaiono sulle pagine dei quotidiani e dei settimanali, dal 2 ottobre in avanti, le foto dei tre assassini: Angelo Izzo e Gianni Guido, subito arrestati, e Andrea Ghira, latitante. Come si accennava, non sarà mai più consegnato alla giustizia e morirà da uomo libero in Spagna. Nelle due notti precedenti, le ultime del settembre 1975, hanno seviziato le due ragazze, violentato e ucciso Rosaria. Donatella, fingendosi morta, si salva. Riesce anche ad evitare di perdere la verginità, come è avvenuto per la sua più sfortunata amica. Ragazzi dei Parioli che usano violenze a ragazze di periferia. Ragazzi, comunque. Rimangono impressi gli occhi di Izzo, i grandi bulbi all'infuori. Mantengono un atteggiamento sprezzante verso la polizia, sicuri di uscire presto dalla galera.

Sono il prototipo delle iperboli pasoliniane di *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane*: viltà celata sotto l'aggressività del loro censo, il balbettio funesto, l'incapacità di un linguaggio proprio, se non quello imitativo e composto da slogan mandati a memoria senza alcuna coscienza del loro significato¹⁴.

L'identikit potenziale di una diffusa mentalità criminaloide, generata dal genocidio delle culture e dalla permissività. Senza arrivare all'idea del delitto (comunque preterintenzionale), quello che succede nelle ville dell'alta borghesia romana è un modello sociale. Casi estremi che derivano, commenta Pasolini¹⁵, da una mentalità diffusa.

¹⁴ Si ricorda dell'episodio e del dibattito seguente, specialmente con Italo Calvino, a trent'anni dalla morte di Pasolini, P.L. BATTISTA, *Pasolini, Calvino e i fascisti*, in «Corriere della sera», 4 maggio 2005 con i successivi interventi di E. MONDELLO, *Circeo: la lezione di Pasolini e Calvino e le stupidaggini di oggi*, in «Liberazione», 5 maggio 2005, P. VOZA, *L'ultima profezia di Pasolini. Il Circeo eclissi del sacro*, in «Liberazione», 13 maggio 2005.

¹⁵ Nell'acceso dibattito sul delitto, Pasolini interviene con ben quattro articoli (e in altre testimonianze rese alla stampa), tra i suoi ultimi raccolti poi in *Lettere luterane: Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, 8 ottobre 1975, in «Corriere della sera», *Due*

Occorrono migliaia di casi come quello, all'interno delle festiciole sadiche nelle ville alto-borghesi o delle violenze sessiste nelle batterie (orge) di borgata per arrivare all'omicidio. Un ambiente generato dalla rapida e traumatica omologazione delle culture della diversità. Un fenomeno solo italiano, ribadisce Pasolini:

«L'ho detto e ripetuto ormai decine di volte: una "seconda" rivoluzione industriale che in realtà in Italia è la 'prima': il consumismo ha distrutto cinicamente un mondo "reale", trasformandolo in una totale irrealtà, dove non c'è più scelta possibile tra male e bene. Donde l'ambiguità che caratterizza i criminali: e la loro ferocia, prodotta dall'assoluta mancanza di ogni tradizionale conflitto interiore. Non c'è stata in loro scelta tra bene e male: ma una scelta tuttavia c'è stata: la scelta dell'*impietramento*, della mancanza di ogni pietà»¹⁶.

I rapporti tra le persone rientrano in una generalizzata dinamica sadomasochista, di cui le violenze sessuali sono l'esasperazione. La logica è quella di dominio e sottomissione, con i dominatori da una parte, i dominati dall'altra, senza un filtro di umana comprensione.

L'altro non è più persona, ma l'oggetto delle pulsioni, erotiche e di supremazia¹⁷. Quella villa in località Punta Rossa diventa per due sere,

modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia, (dove parla del crimine della passività e infelicità) in «Corriere della sera», 18 ottobre, 1975, *Le mie proposte su scuola e Tv*, in «Corriere della sera», 29 ottobre 1975, *Lettera luterana a Italo Calvino*, in «Il Mondo», 30 ottobre 1975.

¹⁶ PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., p. 168. Il corsivo è mio.

¹⁷ Cfr. *Sade e le mutazioni del desiderio*, dialogo con M. MARZANO, *Mutazioni e antropologia di una crisi. Omaggio a Pasolini*, a cura di Ugo Dotti, «Communitas», n. 49, febbraio 2011, pp. 49-55. A p. 53, a proposito di Salò Marzano, rispondendo a Ugo Dotti, afferma: «ciò che accade alle vittime accade proprio perché gli ufficiali delle SS non hanno più limiti all'uso della loro potenza. Possono ridurre l'altro, gli altri, a meri oggetti di un sogno sadico». Il filtro, la barriera che si pone a questa dinamica sadica è, appunto, il riconoscere l'altro come persona: nel caso di Salò, si distrugge ogni rapporto umano con le cose. Nella tetra vitalità dell'ultima stagione, per Pasolini il potere consumistico è ben più atroce. Quella del nazismo diventa una grande metafora sull'anarchia schiacciante di questo potere. Nello stesso volume, su Salò come metafora del potere, si veda anche il dialogo con Roberto Esposito, *Un pensiero vivente*, *ibid.*, pp. 29-35 e quello con Recalcati, *Il desiderio, l'altro potere*, *ibid.*, pp. 37-47. Importante anche la riproposta dello storico articolo di Andrea Zanzotto sulla pedagogia di Pasolini, pubblicato nel volume a cura di L. BETTI, *Pasolini. Cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano 1977.

nello squallore della vicenda, il luogo chiuso dell'esercizio del potere, come in *Porcile*, dove la poesia di Julian ancora salva dalla tetra disperazione, come apocalitticamente in *Salò*, a danno di giovani sottomessi con la forza e il ricatto.

Trascorsi quarant'anni da quel delitto, risulta lampante come la dura critica al mondo giovanile trovi il suo culmine e la sua immagine, tesa come sempre a scandalizzare, a creare sconcerto per smuovere le acque stagnanti del perbenismo, in quei tre assassini, atrocemente assurti a modello dei modelli di una atmosfera sadomasochistica del potere.

Cosciente che non può generalizzare, specialmente sulla fedina penale dei giovani sottoproletari, Pasolini scrive:

«Sono anche bravi ragazzi. Ma non sono più simpatici. Sono tristi, nevrotici, incerti, pieni di un'ansia piccolo borghese; si vergognano di essere operai; cercano di imitare 'i figli di papà', i "farlocchi". Sì, oggi assistiamo alla rivincita dei "figli di papà". Sono essi che oggi realizzano il modello guida.

Il lettore confronti personaggi come i pariolini neofascisti che hanno compiuto l'orrendo massacro in una villa del Circeo, e personaggi con i borgatari di Tor Pignattara che hanno ucciso un automobilista spaccandogli la testa sull'asfalto: a due livelli sociali diversi, tali personaggi sono identici: ma 'i modelli' sono i primi, quei figli di papà, che così a lungo – per secoli – sono stati sfottuti e disprezzati dai ragazzi di borgata, che li consideravano nulli e pietosi. Mentre erano fieri di ciò che essi stessi erano: della loro "cultura", che dava loro gesti, mimica, parole, comportamento, sapere, termini di giudizio»¹⁸.

Anticipando quelle che verosimilmente potranno essere le obiezioni di intellettuali come Calvino, a cui lo legava una antica solidarietà di antifascisti e una più recente e duratura polemica¹⁹, Pasolini ribadisce la «litanìa» della grande omologazione. Tra amarezza e rabbia deve ammettere che i modelli sono i figli di papà, privilegiati dai giornali anche nei fatti criminali:

¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

¹⁹ Cfr. S. PERRELLA, *I commiati di Calvino. Breve e divagante parabola degli anni Settanta*, «Autografo», n.19, 1990, pp. 57-73, Id., *Calvino*, Laterza, Bari-Roma 1999, pp. 38-40 e pp. 132-136 e C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino, Per una lettura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

«I giornali gettano oggi la croce addosso ai pariolini (privilegiandoli, peraltro, del loro interesse). Ma se non hanno vinto i neofascisti dei Parioli, sono comunque i pariolini che hanno vinto. Nel tempo stesso, i giornali prendono atto (con qualche anno di ritardo) che la “malavita romana si è fatta cattiva”. Ma i giovani sono complici degli uomini politici, e gli uomini politici sono completamente fuori dalla realtà»²⁰.

Di quella simile sottomissione ai modelli razzistici e sostanzialmente misogini della società consumistica, Pasolini delinea precisamente i connotati, soffermandosi ancora sui volti e sul linguaggio, in *Due proposte per eliminare la criminalità in Italia*, del 18 ottobre del 1975²¹: «La stessa enigmatica faccia sorridente e livida indica la loro imponderabilità morale (il loro essere sospesi tra la perdita di vecchi valori e la mancata acquisizione di nuovi, la totale mancanza di ogni opinione sulla propria ‘funzione’)

». Questo si rende evidente nell'altro caso di quell'ottobre, relegato, ad esempio nel più importante giornale di Roma, «Il Messaggero», nella cronaca locale: lo stupro di gruppo di sette ragazzi della periferia sud-est di Roma ai danni di una ragazza, trascinata sui pratonni di Cinecittà dopo essere stata prelevata dall'auto dove si era appartata con il fidanzato, a sua volta bastonato selvaggiamente.

«Bada che ti facciamo quello che hanno fatto a Rosaria Lopez, urlano»: per Pasolini è la tragica, lampante, conferma alle sue tesi.

Per il «verbo» luterano di Pasolini non esiste più in Italia un personaggio simile alla «serva» Emilia, e nemmeno al postino Angiolino di *Teorema*, colui che preannuncia l'Ospite, con le sue moine e la sua danza caratteristica e caratterizzante, in cui tutto è «magico».

Il corpo dell'Ospite è venuto a mancare, l'annunciazione resta afasica, l'incontro negato.

L'Ospite portava nel suo corpo i lacerti di una tradizione poetica autentica, dagli arcaismi crudeli della Bibbia a Rimbaud, esprimendo le differenti fenomenologie di incontri, di predilezioni, di prorompenti sessualità in grado di concepire esistenza in una continua invenzione.

Terminato e «tradito» questo rapporto, se vogliamo utopico, descritto nella prima parte di *Teorema*, con gli amplessi amorosi tra l'Ospite e i membri della famiglia, dentro la villa del privilegio rimane soltanto la

²⁰ PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., p. 157.

²¹ *Ibid.*, p. 167.

violenza sadica a cui si possono opporre soltanto gesti di resistenza e di bellezza degli uomini lucciola, per riprendere l'immagine esclusivamente di Didi-Huberman²².

Con rabbia e amore, rivolgendosi a Susanna Pasolini, ne aveva accennato anche Padre David Maria Turoldo alle esequie di Pasolini a Casarsa, nella sua lucida e tonante orazione funebre, il 6 novembre del 1975 (più popolari, vennero definiti, a seguire quelli solenni e ufficiali di Roma del giorno precedente). La condanna della Roma di quegli anni coincide con alcune delle atroci visioni di *Petrolio* e degli scritti giornalistici ultimi di Pasolini: come lo scrittore Turoldo, nella sua sensibilità cristiana e di poeta, conclude nello stigmatizzare l'incapacità di gesti di pietà, dentro l'atmosfera criminaloide disegnata dalle *Lettere luterane*.

Come uomo religioso (e non di Vangelo o di fede) Pasolini aveva attirato contro di sé, denunciandola, tale violenza sadica. Ecco il brano a cui Turoldo accenna ai fatti del Circeo, dando il senso di quanto l'evento fu traumatico per l'opinione pubblica in quel decennio tra i più difficili dell'Italia del dopoguerra: il ritratto della Capitale è atroce, nel senso pasoliniano dell'espressione, gli assassini sentono il bisogno di dover uccidere come prova della loro superiorità, per entrare nella schiera degli uomini degni di esistere pronti a far fuori chi non lo è:

«Potrei lasciare libero sfogo all'odio e alla maledizione, ma a che serve? Oggi non serve nemmeno lo sdegno e il furore. C'è troppa violenza su Roma. Non c'è più un fiore che sbocci in questa periferia romana, e non un alito di vento che ne spanda il profumo, non un fanciullo con la faccia pura, non un prete che preghi... E le messe in Piazza San Pietro servono a poco, né convincono molti a credere che questo sia davvero un Anno Santo e che Roma è la città di Dio, secondo la parola del cardinale... C'è solo gente ingrumata e torva, gente che urla dalle baracche; oppure gioventù che pensa a strappare o uccidere, caricando la ragazza morta nel bagagliaio, e l'altra viva appena, per poter raccontare come "finalmente ce l'hanno fatta" ad ammazzare»²³.

²² Come accennato in precedenza, ho ricostruito il dibattito sui fatti del Circeo, qui riassunto per quanto riguarda la posizione di Pasolini, nel volume *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nievo e i mostri del Circeo*, cit.

²³ L'orazione funebre di Padre Turoldo si trova ora nel bellissimo volumetto edito dal Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa: *Dedica a Pasolini. I funerali a Casarsa*, a cura di A. Felice, A. Krekic, M. Schiozzi, Lithostampa, Prato 2015, pp. 12-15, con le splendide foto e la testimonianza di Claudio Ernè, che ritraggono realmente come

Nel desiderio di offrire qualche lampo di luce (luciole) nella notte di Turollo (poeta della domanda a Dio sul dolore, nelle notti inquiete dell'*Ecclesiaste*) mi sono rivolto ancora a Didi-Huberman concludendo i saggi di questa serie dedicati ai giovani, nel citato volume a cura di Angela Felice e Roberto Carnero sulla pedagogia di Pasolini, nel mio studio condotto sui fatti del Circeo, nei convegni di Anzio e Maratea.

E queste immagini torno a ripetere, anche qui, ringraziando di cuore gli organizzatori e i colleghi di Roma Tre come *Saluto e augurio* ai giovani, di qualunque idea sociale, creativa o politica, consapevole che Pasolini non smette di emettere luce, come le sue luciole, in un dibattito ideale, con la mediazione soprattutto del filosofo francese²⁴, con i più alti pensatori morali del Novecento, quali Benjamin, Warburg, Agamben, Deleuze, Debord.

Le luciole, come nell'esperienza personale di Didi-Huberman, proprio nella Roma di Pasolini, davanti a Villa Medici, non sono del tutto scomparse, oppure, se si vuole, sono tornate.

Dobbiamo farci uomini luciola, recare, nei rapporti privati e sociali, il bagliore erratico del desiderio e della poesia incarnati, ovvero di una umanità significativa fuori dalla omologazione.

Dal mio punto di vista, questi bagliori appartengono al mondo del volontariato. Dove uomini e donne, ognuno con il proprio talento, sono la stessa realtà. L'energia della persona, insegna Pasolini, si rigenera nella dinamica di incontri reali. Nel contagio sociale, evidente, degli uomini luciola, il cui splendore, spesso è improbabile e minuscolo, ma vivo, certo, autentico, non metaforizza altro che l'umanità per eccellenza, in cui il sorriso scoppia nella faccia come luce silenziosa. Fiori che nascono, anche se nessuno dovesse più vederli, nella nera notte di Pasolini e Turollo.

la Madonna trapassata da una spada Susanna Colussi, tra le braccia ora di Cerami, ora delle sorelle Chiarocossi, di una intensità unica, capace di ridarci l'essenza del rapporto del poeta con la madre, unicamente, ma ancora alla lontana, alla premonitrice scena della Crocifissione del *Vangelo Secondo Matteo*.

²⁴ G. DIDI-HUBERMAN, *Come le luciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010. Si veda anche il significativo colloquio a distanza con il filosofo francese di P.A. ROVATTI, *Che cos'è uno scritto corsaro?*, in «Aut-Aut», n. 345, gennaio-marzo 2010, pp. 60-68. Sullo stesso numero dedicato a Pasolini, su *Petrolio* e i saggi corsari, si veda M. ROVERETTO, *L'ingombrante fantasma. Le ragioni di Pasolini*, pp. 81-98 e per le implicazioni filosofiche, G. MARRAMAO, *A partire da Salò: corpo, potere e tempo nell'opera di Pasolini*, pp. 116-123 e sull'impegno pedagogico, A. MARIANI, *La vocazione pedagogica di Pasolini*, in particolare pp. 138-139 per *Lettere luterane*.

Filippo La Porta

Quando canta la cicala.

L'idea - tragica, antistorica, dionisiaca - di felicità in Pasolini

1. *Pasolini e Pascal*

Vorrei subito accostare Pasolini a un autore per lui fondamentale, ma che di solito non viene citato nei saggi sulla sua opera: Pascal, del quale teneva gelosamente sul comodino i *Pensieri*, appena ventitreenne, durante la guerra, in quello che chiamava «una specie di esilio nella campagna friulana». E anzi precisa che lui aveva sempre con sé due o tre libri ma «il mio libro erano stati i *Pensieri* di Pascal»¹. In un articolo sullo «Stroligut» dell'aprile del 1946 così motiva la sua scelta di scrivere poesie nella lingua materna, il friulano, e di usarla come una lingua antichissima e vergine, come un «linguaggio poetico senza tempo e senza luogo», omaggio a quel Friuli che percepiva come «una specie di sentimentale e poetica Provenza»² (ricordo come *Poesia a Casarsa*, poi raccolta nella *Meglio gioventù* del 1954, era stato pubblicato presso una libreria antiquaria bolognese tre anni prima e aveva avuto una recensione di Contini, che letteralmente fece impazzire di gioia il giovanissimo Pasolini):

«per noi ormai lo scrivere in friulano è un fortunato mezzo per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto ricercato (e anche il nostro Pascoli, per quanto disordinatamente), cioè una 'melodia infinita', o il momento poetico in cui ci è concessa un'evasione estetica in quell'infinito che si estende vicino noi, eppure *invinciblement caché dans un secret impénétrable* (Pascal)»³.

¹ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Mondadori, Milano 1999, p. 2721.

² ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 905.

³ ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Mondadori, Milano 1999, p. 161.

Poi in un altro scritto del 1946, in cui torna sul concetto di una «infinità che sentiamo da ogni parte, ma più ancora in noi stessi»: si tratta di un infinito sia pagano che cristiano, sia pure diversamente declinato, e che si ritrova in Leopardi e nell'ateo Pascal: *Ces deux abîmes de l'infini et du néant*⁴. Poi accosterà Pascal al realismo creaturale di Auerbach osservando che tale realismo si esprime in un mondo sociale che Pascal chiamava il *coin detourné de la nature* e che pure ha tutte le connotazioni dell'usuale e del quotidiano – in una recensione a *Corporale* di Volponi del 1974⁵. Inoltre Pasolini, come Pascal, odiava i gesuiti, al contrario di Asor Rosa. Ora, a me pare che Pasolini si possa iscrivere a pieno titolo in quello che Lucien Goldmann chiama il «pensiero tragico» (nel *Dio nascosto*, uscito in Francia a metà degli anni '50 e pubblicato in Italia da Laterza nel 1971), e che lui fa cominciare appunto, dentro la modernità, da Pascal e poi continuare in Racine, Kant, Goethe, e infine, con qualche forzatura, in un Marx riletto da Lukacs. Caratteristica di questo pensiero tragico, consapevole dei limiti umani e nostalgico di una totalità perduta, è l'idea che nell'esistenza «nulla si realizza totalmente, mai nulla giunge a compimento...», come scriveva Lukacs nell'*Anima e le forme* (1963), aggiungendo che «ciò che gli uomini amano nell'esistenza è proprio la sua indeterminatezza, la grande incertezza» (ricordo che per Pasolini l'errore della borghesia è pensare di possedere l'esistenza, e nella prosa poetica *Sottoproletariato*, che è quasi un rap, scrive che «Mi attrae nel sottoproletariato la sua faccia, che è pulita (mentre quella del borghese è sporca); perché è innocente (mentre quella del borghese è colpevole)... perché è incompleta (mentre quella del borghese è rifinita)»⁶. E ancora, per la visione tragica il mondo è tutto e niente, proprio perché in esso Dio è presente e assente: la sua presenza svaluta il mondo, la sua assenza ne fa un'unica realtà.

Il pensiero tragico, infatti, dice sì e no: Dio c'è e non c'è, la sua presenza è certa e incerta. Per esso la realtà è urto dei contrari, si risolve in una dialettica priva di sintesi. Così è Pasolini, che non tanto cerca una medietà, un equilibrio, il giusto mezzo tra gli opposti, ma continuamente e temerariamente li riattraversa. Nella vita di Pasolini tutto è sostituito di qualcos'altro e anche tutto quello che lui fa o scrive

⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁵ *Id.*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2020.

⁶ *Id.*, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., 868.

sta al posto di qualcos'altro, una figura di sostituzione (in retorica: un tropo) era comunista ma amava la *New Left* (vedi intervista a Oriana Fallaci del '66, a New York, disponibile anche in rete⁷) e provava ammirazione per gli uomini del Partito d'Azione, estraneo alla società letteraria ma armeggiava per vincere lo Strega, e ancora un'esistenza trasgressiva e scandalosa al posto di una esistenza sana e normale (a cui segretamente aspirava), maestro per vocazione sì, però diffidente verso la pedagogia, antimoderno e singolare mistico della democrazia, fautore del 'progresso' contro lo 'sviluppo', dotato di una sensibilità gnostica (il mondo come 'male', come impurità, rispetto alla felicità edenica provata nell'utero materno) e disperatamente, anzi ferocemente, innamorato della vita.

Ogni cosa è al posto di qualcos'altro o annuncio di qualcos'altro: il friulano delle prime poesie è una falsificazione del provenzale, *Petrolio* (l'opera postuma) è la promessa di un romanzo che non riuscì mai a scrivere, gli endecasillabi delle *Ceneri di Gramsci* imitano un po' maldestramente quelli danteschi, mentre con le sue escursioni nella filologia o nella teoria del cinema fingeva competenze che non aveva. Voleva essere poeta ed è stato un grande saggista: i film sono saggi sul cinema, le poesie saggi sulla poesia, le opere teatrali saggi sul teatro, i romanzi saggi sul romanzo. E qui intendo 'saggio' soprattutto nell'accezione etimologica di 'assaggio', e dunque di prova, esercitazione sempre un po' improvvisata, instabile, fatta da un dilettante geniale e onnivoro che intende sfidare gli specialisti.

Pasolini predilige l'opera incompleta, incompiuta (sia stilisticamente che tematicamente), il frammento o abbozzo non rifinito, non perché aderisce a una ideologia letteraria (l'opera aperta?) ma perché questa cosa assomiglia alla realtà, che non è mai rifinita, che è sospesa, instabile, mai compiuta (diventa compiuta, dunque dotata di senso e 'dantescamente' giudicabile, solo con la morte, una sintesi fulminea dell'esistenza di cui è equivalente il montaggio cinematografico). Si potrebbe dire che quello che per Pascal è il paradosso, per Pasolini è l'ossimoro.

⁷ Cfr. O. Fallaci, Un marxista a New York, «L'Europeo», 13 ottobre 1966 ora ibid., pp. 1597-1606 e in rete cfr.: <http://www.tempi.it/un-marxista-a-new-york-fallaci-racconta-pier-paolo-pasolini#.WG_CPCPhBdg> (ultimo accesso: 6.01.2017).

2. *Il canto della cicala*

Nella *Li letanis dal biel fi* (*Le litanie del bel ragazzo*), da *Poesie a Casarsa* (1941-1943, una raccolta che uscì a spese dell'autore) poi nella *Meglio gioventù*, del 1975, ultimo libro pubblicato in vita (anche se con modifiche e varianti: ad esempio questo verso viene eliminato) Pasolini scriveva: «La siala a clama l'unvièr/- quant ch'a cianta la siala/ dut al mont a è clar e fer» («La cicala chiama l'inverno, / - quando canta la cicala, tutto nel mondo è chiaro e fermo»⁸). In un certo senso l'intera biografia di Pasolini, con la sua disperata vitalità, è stata un tentativo di ascoltare il canto della cicala, di fermare il mondo e di illimpidirlo, almeno per un istante (l'istante del meriggio, dell'ora senza ombre in cui l'ordine apollineo cede alla forza ctonia di Dioniso), di trovare una dimensione oltre la Storia, entro cui guardare le cose come sono. Il che ci porta ad affrontare la questione del sacro, così centrale nell'opera pasoliniana, e a sua volta intrecciata con il mito.

Vorrei ripassare velocemente i punti essenziali della riflessione pasoliniana sul sacro. Ma prima ancora vorrei ricordare un passo dei *Minima moralia* di Adorno, pubblicati nel 1951, in cui abbastanza sorprendentemente la felicità viene così definita (nel paragrafo intitolato *Sur l'eau*): «rien faire comme une bete, giacere sull'acqua e guardare tranquillamente il cielo...». Non dunque, cito di nuovo Adorno, «l'idea di un fare scatenato, di un produrre ininterrotto, di un'insaziabilità sbuffante, della libertà come superattività» (idea che ha contaminato anche l'utopia marxiana e perfino quella famigerata «immaginazione al potere», obbligata in fondo a produrre sempre qualcosa) ma la felicità come non far nulla, e dunque come libertà dalla politica, dalla partecipazione stessa, dal lavoro (e dal riposo dopo il lavoro), dagli imperativi morali, dalla coazione al consumo... potremmo dire: la felicità meridiana della cicala!

Torniamo al sacro. Il sacro è, seguendo l'interpretazione di Mircea Eliade, il reale stesso (è «saturato d'essere») non va cercato in qualcosa di esoterico o di misteriosofico (perciò il libro di Trevi è falso: i misteri di Eleusi non c'entrano niente). Il reale visto però in una certa luce (non ovvia), e dunque è il reale in quanto ha di inquietante, misterioso, perturbante. Ogni cosa è se stessa e però altro (e qui Eliade incontra la 'figura' di Auerbach). Sulla scia degli studi di Mircea Eliade, rumeno, grande studioso di religioni e di yoga (tra le due guerre simpatizzante

⁸ P.P. PASOLINI, *La meglio gioventù*, Einaudi, Torino 1975, p. 12.

dell'estrema destra, sostenitore della famigerata "Guardia di ferro" di Codreanu), abbiamo quasi un colpo di scena. Nel senso che il sacro, lungi dall'essere il soprannaturale, viene a coincidere con quell'altro tema caro a Pasolini, la realtà (una volta ha scritto perentoriamente: «Nemico della realtà mai!»). O, più precisamente, la realtà vista da una certa prospettiva, per cui, cito da Eliade, «un oggetto qualsiasi diventa un'altra cosa, senza cessare di essere se stesso»⁹, mostra cioè qualcosa di completamente diverso (la famosa definizione di Rudolf Otto di sacro era proprio «il totalmente altro»). Ora, cosa è a sua volta questo qualcosa di completamente diverso? È il rapporto di ogni oggetto (un albero, una pietra), di ogni nostro atto, anche quotidiano (alimentazione, sessualità), con il tempo ciclico della natura, con il cosmo e le sue leggi imperscrutabili, con il movimento stesso della vita, con una dimensione soprannaturale o trascendente, benché al tempo stesso immanente (e tempo ciclico significa morte e resurrezione, possibilità di rigenerazione. Il seme che muore per divenire pianta). Non siamo così lontani da quel concetto di 'figura' che Auerbach, un autore fondamentale per Pasolini, aveva elaborato nella sua lettura della *Commedia* dantesca. Si rinvia dunque a un'esperienza che ciascuno di noi può fare, per quanto si tratti di un'esperienza primordiale, elementare, preculturale, e che in un certo senso fonda il mondo, rivela un centro o punto fisso, crea un ordine. Pasolini ebbe un'esperienza di questo genere in Friuli da adolescente, a contatto con la lingua arcaica e materna: «egli non sa come definire dal principio quel 'parlare' silenzioso e iniziale che si rivolge a lui nella quiete della campagna friulana»¹⁰; dunque fin dall'inizio il sacro gli appare legato al linguaggio, mentre alla poesia è demandato il compito di «raccolgere, conservare e custodire quanto di questa tradizione esprimeva la 'passione' per la vita stupendamente incarnata nella gioia e nella freschezza della corporeità e sessualità del mondo popolare che vedeva scomparire»¹¹.

Per esprimere il sacro occorre dunque la poesia: non è visibile ad occhio nudo. Insomma, il sacro coincide con la realtà, però questa, lo ripeto, deve essere vista attraverso uno sguardo 'diverso': quello del poeta o del mistico, o in generale di chiunque abbia purezza di cuore e sappia rinunciare alla speranza, delle tre virtù teologali quella che genera

⁹ M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 1984 [1967], p. 15.

¹⁰ G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Jaca book, Milano 1994, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

inganno e alienazione (irrealità). L'unica speranza che Pasolini poteva immaginare era la – paradossale – *spes contra spem* che San Paolo nella *Lettera ai Romani* attribuisce ad Abramo. Una speranza disperata.

3. Digressione: una polemica con Ezio Mauro

Qualche tempo fa (il 5 settembre 2015) leggendo un editoriale sul quotidiano «La Repubblica» dell'allora direttore Ezio Mauro, intitolato *Il corpo degli altri*, (ora disponibile in Rete)¹² ho avuto un leggero sussulto. Ne parlo perché mi pare un sintomo culturale di qualche rilievo. L'articolo, dedicato alla disperata marcia dei profughi siriani verso la Germania, dopo alcune riflessioni molto giuste e condivisibili, all'improvviso citava Giorgio Agamben e la «nuda vita di fronte al potere sovrano». E aggiungeva che «c'è qualcosa di evidentemente sacro in questa interpellanza che giunge da una condizione così radicale ed estrema». Di «evidentemente sacro»? Strano. Il lessico della democrazia liberale e della cultura laica normalmente non contempla il sacro (e il sacrilego): ci parla di molte altre cose, di diritti e doveri, di riforme, di cittadinanza, di solidarietà, di risposte pragmatiche. Certo, il concetto di sacro può essere declinato in un senso non strettamente religioso, come ci mostrano gli antropologi: è il totalmente altro, legato (come abbiamo visto) al tempo ciclico e al mistero, è il lato in ombra di ogni cosa, irriducibile alla razionalità. Ed Ezio Mauro ha la libertà di usarlo come meglio crede, però dovrebbe almeno indicarci il percorso che lo ha portato fino a quel punto.

Nel pensiero di Agamben, ad esempio, incline a coniugare teologia e politica (il capitalismo è figura dell'Anticristo), quel concetto ha una genesi complessa che risale alla giurisprudenza romana – *homo sacer* (separato) è la singolarità qualunque, è chi appunto possiede solo la propria vita e può essere ucciso da chiunque (gli ebrei sotto il nazismo) – e una curvatura decisamente estremista (lo stato di eccezione diventa la regola, siamo tutti potenzialmente *homo sacer*, dunque la democrazia è *tout court* equiparata al nazismo). Ma nell'universo quietamente laico de «La Repubblica» come si giustifica? L'organo della sinistra moderna, post-ideologica, del cosiddetto ceto riflessivo,

¹² Cfr. <http://www.repubblica.it/politica/2015/09/05/news/il_corpo_degli_altri-122242519/> (ultimo accesso: 6.01.2017).

scopre qui il suo bisogno di trascendenza e di sublime. Non le basta più l'illuminista, forse troppo ragionevole ma tutto sommato onesto, Habermas. Vuole il vertiginoso ed esoterico Agamben, fino a ieri filosofo di nicchia e icona dell'antagonismo politico. Riteniamo davvero che la «nuda vita» dei profughi ci raggiunga come un appello ineludibile, come una interpellanza morale che ci toglie il sonno ricordandoci che siamo anche noi esposti al potere biopolitico? Cosa potrebbe davvero accoglierla, nelle nostre vite perennemente indignate ma ben al riparo, riflessive e confortevoli? Credo che si esprima qui una contraddizione della nostra stessa civiltà, che inseguendo le magnifiche sorti della tecnica ha smarrito ogni senso del limite, ma ne sente confusamente la nostalgia (di qui il bisogno del sacro). Perché non clonare gli esseri umani? Perché non disboscare la foresta amazzonica? Perché insomma fermarsi? Perché non lasciare al loro destino i profughi siriani e respingere indietro i barconi fradici e sovraffollati? Perché trattenersi, in un mondo totalmente desacralizzato? Effettivamente non si capisce perché si dovrebbe farlo. Però poi si sente che bisogna pur farlo – sentiamo cioè che c'è qualcosa di inviolabile, di non negoziabile, che si impone alle nostre coscienze – ma dentro la cultura oggi dominante niente può soccorrerci in tal senso (e non sarà un caso che in gruppi e associazioni di tipo religioso, e non, poniamo, a *Repubblica delle idee*, lo scintillante festival annuale del quotidiano, si sviluppi una maggiore sensibilità al dolore degli altri, e forme di concreta assistenza).

Rifiutando il soprannaturale e ogni riferimento a una trascendenza su cosa appoggiamo il sacro? Su una tradizione, su un'idea di esistenza e di convivenza civile (ma quale? L'etica utilitaristica o del minor danno non basta?), sul legame con l'umanesimo, oggi scomparso? Sull'amore per qualcosa (che desideriamo eterna). Proviamo a esplicitarlo, per una volta.

4. Una chiarezza improduttiva

Geno Pampaloni ha scritto lapidariamente di Pasolini: «Lo amavamo perché amava la vita». Vero. Ma come amava la vita Pasolini? La amava in un modo estremista (suppongo: in un modo che è esattamente agli antipodi di Geno Pampaloni), con una furia e tensione totale, per parafrasarlo direi «con dolcezza e violenza», la amava solo se la vita riusciva ad andare oltre se stessa, così come l'albero del fico ne *Il Vangelo secondo Matteo* doveva andare oltre se stesso e fare i suoi

frutti in primavera. E lui stesso viveva in una tensione totale, in uno stato di emergenza, di allarme, di continua apprensione, oscillando tra oscuro bisogno di martirio e profezie apocalittiche, refrattario a quelle formazioni di compromesso che governano la normale esistenza dei più (famiglia, casa, vita quotidiana...).

Amava la vita e amava di un amore straziante la cultura, la tradizione, la grande civiltà del nostro Paese, la felicità reale (che si disperde nel vento, senza lasciare tracce), e ancor di più i puri di cuore, le persone umili del popolo, quelle che non sanno nemmeno di avere dei diritti. E soprattutto Pasolini, proprio come il giansenista Pascal, credeva nella grazia. Ad Accattone agonizzante, farà dire, un attimo prima della morte: «Aaah... mo' sto bene». In quel momento una luce misteriosa interrompe la tensione del vivere, la coazione al conflitto, la lotta per la sopravvivenza, e rivela ad Accattone una dimensione altra, impastata del sacro.

Sempre Pascal scrive che negli esseri umani «un progetto confuso... li spinge a tendere al riposo attraverso l'agitazione», ma loro sanno che «la felicità vera sta solo nel riposo e non nel tumulto»¹³. Anche qui un paradosso: il tumulto che conduce al riposo.

Ma torniamo al canto della cicala, nel meriggio spossante della campagna friulana: sappiamo che è un canto del Sud del mondo, delle regioni calde, tipico dell'estate, la stagione dell'amore e del richiamo sessuale. Questo canto della cicala ferma il mondo per un istante, ci fa percepire l'infinità che si estende intorno e dentro di noi e, abbiamo visto, dona la chiarezza. Una chiarezza inumana, improduttiva, che non serve a niente, che non si può gestire o utilizzare in alcun modo. Però ci fa vedere le cose come sono, nella loro innaturale naturalezza – direbbe Pasolini citando Eliade – nel loro infinito, insensato ripetersi. Lì si schiude il sacro, la poesia, qualcosa che si sottrae alla Storia e alle sorti progressive, all'ideologia, alla società, persino alla psicologia.

Una volta ho detto che Pasolini mi appariva come uno gnostico moderno, che si sente precipitato in una realtà degradata, ma che poi si innamora della realtà, benché con la nostalgia insopprimibile di una felicità originaria, edenica, prenatale. Ecco, credo che il canto della cicala attraversi l'opera pasoliniana come una segreta, inconfessabile tentazione, come il controcanto – insieme tragico e utopico, panico e sepolcrale – della sua inesausta battaglia culturale e delle sue scritture corsare.

¹³ B. PASCAL, *Pensieri*, Rusconi, Sant'Arcangelo di Romagna 1993, p. 127.

Roberto Salsano

Passione e critica in una sui generis descrivibilità di descrizioni

Se il binomio *Passione e ideologia* esprime una distinzione tra i due termini, più che una loro intercambiabilità, passione e critica, ipotizzabile come titolo della serie di scritti di Pasolini su «Tempo» tra il '72 e il '75, ove la parola 'critica', nella sua accezione militante, sostituisca ideologia, rispecchierebbe una interferenza particolarmente stretta di due disposizioni, quella intuitiva e quella raziocinante, per una concentrazione umorale esaltata dalla destinazione giornalistica. Ma, oltre a 'Passione e ideologia', o 'Passione e critica', si fa pertinente un altro titolo, sotto il quale del resto sono stati pubblicati: *Descrizioni di descrizioni*. Esso è autorizzato da una dichiarazione di Pasolini, posta proprio nel saggio finale della silloge, che ne allarga e trascende il valore paratestuale fino ad ipotecarne tratti distintivi di un modo generale di accostarsi alla letteratura ed alla critica letteraria:

«Che cos'è e come è fatta la critica? Naturalmente questo è un problema molto vecchio, benché neanche lontanamente risolto. Tuttavia pensavo che facendo personalmente io della critica e per tanto tempo questo "mistero" mi si sarebbe almeno un po' e almeno pragmaticamente chiarito. Invece no... Ho fatto delle "descrizioni". Ecco tutto quello che so della mia critica in quanto critica. E "descrizioni" di che cosa? Di altre "descrizioni" che altro i libri non sono»¹.

Il parametro descrittivo postula dunque una sua potenzialità di

¹ P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Garzanti, Milano 1979, p. 457.

connotato caratterizzante ambiti di tipo sia intellettuale che creativo. Descrivere, così come in questa formula appare, presenta le *chances* di un etimo al quale riportare non solo la critica letteraria ma una più larga disposizione artistica e culturale. Descrizione di descrizione allude alla convergenza, entro un comune orizzonte di descrivibilità, della critica letteraria e della testualità letteraria. Una descrizione fondata sul discorso si sposta verso un altro tipo di descrizione, fondata sulla poiesi, presentando una dislocazione consentita dal medesimo sistema semiotico generalmente linguistico ma complicando o destabilizzando un più semplice ed unilaterale modo di genere descrittivo per il passaggio da una sfera intenzionale ad una diversamente impostata. D'altra parte il testo letterario può mostrare una possibilità di essere descritto arricchendo la definizione scarna di descrizione di descrizione sia mediante la lettura interpretante, sia mediante strumenti classificatori quali il plurilinguismo o il discorso libero indiretto che assumono aspetti metadescrittivi ma fortemente indirizzabili ad una sfera pragmatico-stilistica.

L'identificazione, poi, della critica, con una necessità fondamentale di descrizione, incrocia la percezione di un mistero, che sarebbe stato avvertito e che rimarrebbe tale senza derogare alla positività del fatto in sé poiché «nella vita accadono dei fatti; i libri li descrivono: ma in quanto libri sono anch'essi dei fatti: e quindi possono essere anch'essi descritti: dalla critica»². Non teme Pasolini, dicendo «fatto», il riciclaggio di certo linguaggio teorico-critico di stampo naturalistico, pertinente ad un'oggettività che proprio nella commistione con il mistero elude un criterio posticcio di naturalezza, e consente anche lo scandalo. Resta certo il mistero, in buona parte non reificabile ed arduamente descrivibile. Come spiegare e valutare, dunque, un quoziente di mistero *sub specie descriptionis*? Viene sottintesa, potremmo rispondere, un'accezione *sui generis* della descrivibilità del linguaggio letterario. Il predicato di mistero, di per sé, è in contrasto con il carattere di perspicuità e razionalità scientifica a cui può assolvere un metodo descrittivo ma è anche estraneo ad una ideologia mistica dell'inconoscibile contraddetta da una giustificazione laica, razionale e storica, della poesia anche nelle sue forme irrazionali, che non è assente in Pasolini. Descrivere la descrizione compiuta dal testo letterario anche quando è poesia farebbe pensare ad una possibilità di parafrasare il poetico stesso

² *Ivi*.

(l'enunciato «descrizione di descrizioni» potrebbe significare, nella sua nudità letterale, qualcosa di simile a parafrasi di descrizione) nei termini di una estetica razionale al modo di Della Volpe se assai viva non fosse la concezione pasoliniana di un'arte che giunga fino a recuperare il vitalismo e la sensualità, a concepire l'aspetto estetico come trama essenziale dell'immaginario attraverso il quale l'uomo incontra la realtà. Mistero si intenda allora nel senso di una irriducibilità dell'atto poetico ad ogni intellettualistica semplificazione, nel senso, voglio dire, di una sua identificabilità entro una cornice totalmente umana, coscienziale ma perfino anche fisica e biologica, di un «essere nel mondo». In questo *Dasein*, imprescindibile, essere nel mondo può voler dire esserci avvertendo ciò che appare mistero inespungibile dalla vita anche se non necessariamente assoggettato alle logiche piccolo-borghesi che pur mostrano di farne appannaggio d'un *habitus* storico e sociologico decadente. D'altronde, che la descrizione stessa, confrontandosi con il mistero, sia esposta, non ad una contraddizione teorica che la vanifichi, ma ad un certo *status* del reale descritto, e quindi ad una singolare problematicità operativa del critico, può essere testimoniato, tra l'altro, da un saggio su Ungaretti in *Passione e ideologia*. Qui l'irregistrabile, «il respiro irregistrabile»³, diciamo dunque l'indescrivibile nel suo mistero, si affaccia già nel primo approccio alla poesia non inficiando però la lucidità analitica che lo isola e lo rende tangibile rimarcandone l'alterità.

In *Descrizioni di descrizioni*, l'andamento descrittivo elude quell'accezione che insinuerebbe, ironicamente, nella formula, un sottinteso relativistico, quasi «descrizioni di descrizioni» significasse più un limite che un allargamento conoscitivo dell'attività critica, limite che, imposto, rivelerebbe un punto di vista settario. Al contrario, il fenomeno descrittivo prediletto da Pasolini, che tra l'altro non tollera lo schematismo riducente del prospettivismo, vuole richiamare un quoziente ampliabile di realtà. Per fare un esempio, nel parere espresso su Gaetano Carlo Chelli in una recensione a *L'eredità Ferramonti* da una parte si arriva a dire che «si rivela, quasi cosa a sé stante, il 'valore' letterario della scrittura»⁴ nelle «descrizioni» e nei «paesaggi» di Roma, dall'altra parte si esprime insoddisfazione per una descrizione imprecisa della città

³ P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Prefazione di A. Asor Rosa, Garzanti, Milano 2009, p. 389.

⁴ PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 68.

stessa da parte del Chelli. La descrivibilità si accompagna dunque, per un verso all'osservazione di un valore specifico, autonomo, dell'atto descrivente, per un altro verso alla individuazione di un contenuto referenziale del mondo rappresentato che, incuriosendo, secondo Pasolini, il lettore di *L'eredità Ferramonti*, richiederebbe una sua effettiva veridicità. Il complesso di questa articolazione descrittiva, poi, viene filtrato, si può arguire, da un latente sguardo comparativo del critico rivolto al sé stesso attento descrittore di Roma, a conferma di palinsesti esistenziali che il *ductus* descrivente può contenere.

Una constatazione non solo della non marginalità posizionale del tema e del metodo descrittivi presso Pasolini saggista, ma anche della loro valenza metaletteraria, può dimostrare il notevole rilievo della parola descrizione, fin quasi a farne parola chiave, entro il linguaggio sia di *Descrizioni di descrizioni* che altrove. Ma non si tralasci, anche, che descrizione può deviare, sul piano artistico, verso rappresentazione, secondo una mimesi drammatizzata «Paul Arnold è in grado di rappresentare ciò che descrive»⁵ e, sul piano saggistico, verso una critica, parallelamente, anch'essa, rappresentativa, più che mera copiatura di configurazioni.

Un'idea di spazio testuale costituisce stimolo sensibile all'attività critico-letteraria nel suo apporto descrittivo. L'inquadramento spaziale operato dalla descrizione può non svilire segnali drammatici, se Pasolini, a proposito d'una divisione tra linguaggio del mondo borghese e linguaggio del mondo socialista, accarezza anche l'occasione di «seguire, drammaticamente, il serpeggiare di quella linea divisoria, di quella sutura, di particolare in particolare, di superficie interna in superficie interna, di pagina in pagina, di stilema in stilema»⁶ dove si accompagnano vitalità fluida della lingua e proiezione formalizzante fino alla 'fissazione'. Così come una descrivibilità letteraria coerente con una visione spaziale di certi dati sintattici, favorisce la individuazione di ciò che è oppositivo rispetto a quadri omologanti, contraddicendo o almeno limitando ogni potenziale di staticità, si pensi alla linea paratattica contraria alle strutture ipotattiche della tradizione classicistica.

Pasolini ha davanti a sé da un lato la filologia e lo strutturalismo, con varie derive tra cui la semiotica, in particolare una ipotizzabile semiotica generale che renda conto, tra l'altro, di una grammatica artistica, da un

⁵ *Ibid.*, p. 386.

⁶ PASOLINI, *Passione e ideologia*, cit., p. 384.

altro lato un indirizzo latamente fenomenologico. Un'eco strutturalistica rientra nella distinzione tra *langue* e *parole*, ma allargata ad un nuovo equilibrio sistemico che prevede, altresì, il momento fonico e le varianti comunicative ed espressive del linguaggio, nonché un trasferimento in sede linguistica della struttura marxianamente intesa. Si pensi alla discussione sulla linguistica in letteratura quando, con un'attenzione specifica verso la prassi stilistica, il sistema di linearità convergenti o divergenti è posto a contrassegno di una varietà delle lingue individuali nei confronti dell'italiano medio secondo una insistita geometria di visione informata alla dualità paradigma-sintagma. Si tratta di un ordine che proprio la descrizione può portare nella visione del magma linguistico e sociale, tuttavia senza annullarlo se è vero che questa stessa descrizione, nella fissazione del groviglio, altrove detto «confusione degli stili», fa presentire un non sopito urgere di vita e realtà sotto la pianificazione ordinatrice. La descrizione stessa, del resto, quando vi si allude citando il lemma tra virgolette, appare in una definizione schematica, ma se si guarda ai concreti riferimenti, mostra più un requisito di tangibilità fenomenica di ciò di cui si parla, che non un puro rapporto di relazioni di ascendenza strutturalista.

Quanto ad un'ermeneutica fenomenologica e alle sue eventuali affinità ai principi per i quali la descrizione di un testo favorisce l'esigenza di una critica doverosamente 'interna' al testo, una funzione ha assolto nella cultura italiana fin dal primo Novecento la categoria della poetica, presso Anceschi ad esempio. Riguardo alla ricerca di una purezza del fenomeno stilistico ci si può chiedere se essa eventualmente bruci le tappe analitiche, descrittivamente graduabili, di un avvicinamento all'obiettivo. Quest'ultima sarebbe forse la situazione dove più, in alternativa allo scientismo e allo strutturalismo, la tensione individualizzante potrebbe concordare con la dinamica fenomenologica della 'visione offerente'. Occorre tuttavia rilevare come la critica non si iscriva, presso il Pasolini più impegnato, in un atteggiamento dove il lume della intelligenza ordinatrice o giudicante sia affievolito da un interesse viscerale per l'immediato e l'illogico. Inoltre la cifra istituzionale e politica della scelta linguistica informa le opzioni stilistiche mentre tra esse perfino la scelta rientrante in quella sorta di parziale *epoché*, che la pregrammaticalità potrebbe adombrare se la astraissimo dalla sua collateralità con una *langue*, può ritrovarsi non separabile da un certo alone di consapevolezza critico-selettiva. Anche se fuori da un'ermeneutica logico-dialettica hegeliana, l'intelligenza

è pronta a cogliere una forza identitaria in cui si intraveda una fili-grana esistenziale trasmutabile in discorso, al di là dell'assolutezza ontologico-metafisica. Il cosiddetto circolo ermeneutico, certo, può fornire un ambito di procedura che afferri la totalità del testo tramite la particolarità ragionata del dettaglio, e sia applicabile, filologicamente e psicologicamente, a certi fondamenti del sistema spitzeriano, ma in quest'ambito il momento descrittivo, presso Pasolini, può servire ad una focalizzazione del fatto artistico non riassorbibile in una totalità conciliata, distornando la prospettiva proprio da un'adozione semplificata di quel principio di armonia prestabilita che è il *background* dell'assunzione spitzeriana della circolarità ermeneutica. Lo *Zirkel im Verstehen* richiamato a conclusione dello studio *La confusione degli stili* appare mezzo non scontato del pervenire ad una sintesi critico storiografica. L'incertezza di risposte a cui, per Pasolini, esso dà luogo, indica delle difficoltà precedenti la stessa applicabilità del circolo, a parte il fatto che il principio eventualmente unificante gli sparsi elementi del macrotesto non potrebbe insistere come «tono storico» o, ancor meglio nella fattispecie di «anima [cors.di A] del tempo» se non nel quadro di un «dramma», «nel dolore della divisione»⁷, come etimo dunque, se vogliamo considerarlo tale, sostanzialmente disaggregante. Ma, ancor meglio, nel *Pasticciaccio* di Gadda, si manifestano le difficoltà nell'utilizzare il metodo spitzeriano proprio riguardo ad una sovrapposizione, all'indagine analitica, della sinteticità di un *cliché* che rappresenti, dell'opera, una coesione unitaria già predestinata. Ed è significativo che tante volte la puntualità descrittiva di Pasolini sia atta ad ipotizzare, analogamente alla figura del doppio, una identità divisa, contraria ad ogni interpretazione sclerotizzata dello strutturalismo, sulla via della psicoanalisi o, con tante distinzioni, del poststrutturalismo, e tanto più contro l'idealismo nell'estetica dove sarebbe stata sempre difesa una unicità assoluta, l'«innocenza» della poesia⁸.

Va da sé che le problematiche della descrivibilità del testo letterario si calano in una peculiare configurazione quando rapportate alle problematiche specifiche del dualismo fra testualità e lettura, ermeneutica ed ontologia del testo. Nel passaggio da *Passione e ideologia* a *Descrizioni di descrizioni* emergono esigenze di discorso che si servono dell'indagine descrittiva relazionandola a un atto di lettura particolarmente valorizzato,

⁷ *Ivi.*

⁸ PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 404.

e tuttavia proprio l'istanza descrittiva può servire a mostrare una dinamica di senso intrinseca alla testualità, ricondotta a misure obiettive contro le strumentalizzazioni del potere. Gli esiti di una scrittura giornalistica che non sia arida razionalità richiesta dalla cultura di massa si aggiunge poi al non apprezzato rapporto stretto tra descrivibilità del mondo attuata dal testo letterario e sua totale trasparenza linguistica. In un articolo su Giorgio Baffo si sostiene che un linguaggio letterario assolutamente trasparente, in cui sia eliminato ogni *quid* di opacità, riflesso ad esempio dalla metafora, risulterebbe illeggibile. Osservazione analoga possiamo fare sul piano critico. Pasolini esplica in questi scritti qualcosa di più che letterale informazione, mostra una consistenza di animata avventura intellettuale e stilistica dove l'esposizione è avvincente per quel carattere di *suspense* che nel viaggio testuale della lettura il recensore infonde protraendo un'attesa di giudizio finale che può smentire premesse ed anticipazioni, nell'aura talvolta della sorpresa. È un'esposizione che attrae anche, letterariamente, per quella *verve* ritrattistica che la piega descrittiva asseconda nel delineare una pianta uomo dello scrittore recensito, con i sentimenti, le contraddizioni ideologiche, il retroterra psicoanalitico, non nei termini di una tradizionale critica biografica, ma nella esigenza di una comprensività testuale mordente, dove certe illazioni sull'io psichico sono strumenti della formazione del giudizio, si pensi ad esempio a quanto il narcisismo possa assimilare una forma interna di quella soggettività che trapassa a vari livelli nello stile. In questa scrittura che con molta approssimazione potremmo chiamare elzeviro, la voglia di capire, più che quella di semplicemente comunicare, domina l'assunto, mentre non è talvolta distante il fervore di intervento tipico dello scritto corsaro, come conferma la possibilità di un'osmosi editoriale tra contesto politico culturale e contesto letterario documentata dalla trasmigrazione di alcuni testi da una sede all'altra. Quel che prevale, è un Pasolini bene attivato, in cui passione e critica possano esprimersi in una sintesi che lo veda partecipare alla materia trattata, fino al limite dell'interferenza tra letture personali contemporanee e lettura finalizzata alla recensione, senza che manchi, all'occorrenza, lo spiraglio autobiografico tra letteratura e memoria di vita. È trattando Betocchi, scrittore d'una rievocata formazione giovanile, che Pasolini afferma, ad inizio di articolo, di aver riletto quelle poesie «in uno stato di rapimento che non voglio nascondere al lettore».

Transitando ad anni ben più tardi, esperienze di composizione, lettura, scrittura, mostrano una loro possibilità di continuazione dentro

la singolarità testuale che *Petrolio* può offrire a un impegno descrittivo autocosciente del narratore e del critico. Nel romanzo, contemporaneo delle recensioni, all'economia strutturale del progetto è inerente la illustrazione di un lavoro non solo tematicamente ipotizzato, e messo *en abyme*, ma via via, soprattutto in alcune parti, fatto oggetto, direi, di lettura, per l'evidenza spiccata dei particolari che implica un incontro di descrizione e ricezione. Nel seguente appunto due elementi presenti anche in *Descrizioni di descrizioni*: la contiguità fra testo e lettura e la modificazione di conoscenza dentro l'atto di lettura:

«Fino a questo punto certamente il lettore avrà pensato che tutto ciò che è scritto in questo libro – com'è naturale, e com'è d'altra parte inevitabile, – 'rimandi alla realtà'. Solo lentamente, avanzando nella lettura, e ripercorrendo dunque il cammino del suo autore, egli si renderà conto che, invece, questo libro ad altro non rimanda che a se stesso»⁹.

Altrove, sempre in *Petrolio* si precisa un versante funzionale, tecnico strutturale, che l'incidenza descrittiva del comporre può ben mostrare. Si veda come è trattato il riferimento a «una giornata straordinariamente bella» in cui domina una luce particolare. Dietro l'immagine ambientale, la sua fissità richiedente l'immobilità della obiettivazione descrittiva, rivive la presenza storica di una «fine degli Anni Cinquanta o del principio degli Anni Sessanta», il fremito autobiografico che anima una lettura personale del testo in formazione¹⁰. Ora, tutto ciò, si gioca nel raggio di una precisa coscienza metatestuale attraverso cui la funzione estetica dell'immagine diventa specularmente funzione diegetica della descrizione: «la bellezza della luce è [...] proprio in funzione del mio racconto»¹¹, annullata l'analogia tra descrizione e sospensione dell'azione.

Ma un altro rapporto, tra *Petrolio* e *Descrizioni di descrizioni* si può cogliere. Alludo al già citato motivo del doppio, che nel romanzo assume una valenza architettonica la quale rientra tra le condizioni tecniche di descrivibilità. In *Descrizioni di descrizioni* il doppio non ha

⁹ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, con una nota di A. Roncaglia, Mondadori, Milano 2014, p. 43.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹ *Id.*, *Romanzi e Racconti. (1962-1975)*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 1998, p. 1175.

simili valenze strutturanti, tuttavia può mimetizzarsi nelle distinzioni praticate da una descrizione a più livelli, che scopre non solo un testo altro, entro il testo base, ma un autore altro, nascosto dal primo. Ma soprattutto, si vedano i periodi iniziali della recensione a un libro di Maraini, eloquenti di non univoche disposizioni alle quali può essere rivolta la descrizione letteraria:

«C'è un momento iniziale della lettura in cui l'occhio è padrone di tutto. Si sa infatti che è l'occhio il primo strumento del possesso; il creatore dell'io come proprietà attraverso l'introiezione. Ebbene, anche la lettura è prima di tutto un'introiezione: e l'occhio vi domina incontrastato. Esso spazia sulla pagina "scritta" – che è sempre una "descrizione", e quindi, a sua volta, l'affermazione di un possesso – con la freschezza di un barbaro conquistatore»¹².

Al centro c'è da una parte l'occhio, dall'altra la pagina scritta, ed entrambi sono accomunati da un possedere l'oggetto, ma poiché il modo, specifico della scrittura, di possedere il proprio oggetto, è detto essere la descrizione, il modo dell'occhio che legge, cioè del critico, di possedere il proprio oggetto, cioè il testo scritto, facilmente può risultare, anch'esso, descrizione, in un quadro di simmetrie accuratamente rimarcato da Pasolini. È come se toccassimo, qui, l'etimo del principio formale enunciato da *Descrizioni di descrizioni*.

L'occhio guardando all'interno sembrerebbe rievocare la 'vista interna' di ascendenza espressionista. Si noti però la tangenza fisico-obiettivante dello spazio davanti a un occhio che, al di là della introiezione, si rivolge a una superficie, a una pagina scritta definita, umilmente ma comprensivamente, descrizione. Virgolettato e accompagnato dall'avverbio «sempre» il predicato «descrizione» diventa nodo della critica e della poetica, in latitudine e in verticalità di senso, nell'apertura e nei limiti della conquista conoscitiva.

Risalta poi come la testualità quale *res extensa*, quindi perfetto oggetto descrivibile, offra presupposti di godimento e non solo di conoscenza, in quest'altra dichiarazione successiva alla sopra citata: «Spaziando liberamente sulle pagine scritte in versi di Dacia Maraini, il mio occhio ha capito subito di cosa si trattava». Nello spazio ripercorso liberamente, al di là dunque dell'ideologia e del moralismo, si apre la porta a un piacere che diremmo anche, pur con dei *distinguo*, piacere

¹² ID., *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 327.

barthesiano del testo. Né si tralasci che in questa teatralità dell'occhio che guarda e legge nello spazio della scrittura si può rispecchiare, per alcuni aspetti, una certa concezione della fenomenologia descrittiva il principio semiotico della quale doveva interessare particolarmente Pasolini. Egli ritrovava in Roberto Longhi una eccezionale capacità di cogliere una intersezione tra segno visivo (pittorico) e segno verbale¹³. In questo stesso ordine di istanze, i versi di Maraini appaiono, a loro modo, sinolo di parola e focus di descrizione mentre lo sguardo del lettore può esercitarvi la propria capacità di descrizione e, insieme, conquista conoscitiva, applicabile a quell'atto critico e storico che non può eludere il linguaggio ma è attratto dalla realtà vissuta e significativa dell'apparire in quanto tale. Quel che è in salvo è un paesaggio dell'esistenza e della vita sociale, dove l'interiorità si scambia con una visibilità, sul piano letterario perfino graficamente mediata, in una possibile rotazione tra ritratto e contro ritratto, transitività e intransitività della scrittura, percezione ed interpretazione, il tutto traccia di una tensione estetica che attraversa un rapporto mai chiuso, intrigante e sempre ridefinibile, tra coscienza e forma.

Nel pieno di siffatta esperienza un modo di recuperare, in sede letteraria, le *chances* di una «lingua scritta della realtà», può essere proprio l'atto di descrizione come luogo ossimorico di io ed altro, mondo scritto e mondo non scritto, pur offerto come lo può offrire il linguaggio letterario che non è riproduzione pura di realtà. L'occhio che individua una spazialità del mondo poetico, più precisamente la pagina scritta che è «sempre una descrizione», è in grado di intravedere una immanenza di reale, fisica e psicologica, dentro il ritaglio della stessa descrivibilità letteraria. Quest'ultima, tuttavia, può essere individuata ed attualizzata selezionandola, e non *ex cathedra*, in senso letterariamente aulico o conformistico, ma secondo quella scelta che, come deduciamo da una frase dell'appunto 31 di *Petrolio*, esclude di «descrivere ciò che non amo e di cui dunque non ho vera esperienza»¹⁴. In *Petrolio* vige una descrizione particolare, orientata nei modi assai complessi e contraddittori consentiti da una descrivibilità offerta da tagli mimetici diversificati, secondo un rapporto cangiante con la realtà, dove l'eterogeneo rappresentativo, forma del genere romanzo e tanto

¹³ Sulla straordinaria funzionalità immaginifica del linguaggio critico di Roberto Longhi, C. GARBOLI, *Caravaggio? Adesso lo traduco*, in «La Repubblica», 1 agosto 1992.

¹⁴ PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 129.

più di quell'archetipo di *Satyricon* che a *Petrolio* può essere attribuito, insidia la componente statica coesa richiesta dalla polarità sincronica di un disegno totale. Il fatto è che sotto la superficie della scrittura si avverte un movimento dinamico, una volontà di descrizione che, propriamente descrittività, sarebbe simile a una volontà di sceneggiatura se vi fosse implicita una tecnicità filmica ovviamente assente, poiché si tratta di romanzo, tuttavia approssimata almeno metaforicamente nelle linee di un cinematografo mentale, sintomaticamente espresso dall'aprirsi di visioni proiettabili su uno schermo ideale. In queste visioni, esposte in serie come nell'alone di un *Stationendrama* ma assimilabili, meglio, alle sequenze del cinema a cui fa pensare la presenza di un «carrello», retrocedente, da cui si è attuata la visione, la loro descrittività, declinabile più nettamente nel 'performativo', si appunta, oltre che sui particolari iconografici, sulla tecnica della loro registrazione, sui minuti riflessi che certi materiali e la loro ripresa riescono a determinare. Questa tecnica, possiamo individuarla, come il campo in cui una volontà di passaggio da narrazione a film (volontà di passaggio che caratterizza, per Pasolini, semioticamente, la sceneggiatura) si oggettivizza testualmente in una descrizione verbale. Il richiamo di una descrizione di descrizioni si riconferma così straordinariamente appropriato, dove la descrizione di descrizione stessa potrebbe invocare un più complesso, precisato, chiarimento statutario o una più articolata disponibilità applicativa sul piano della virtuale sovversione d'una *langue* narrativa condotta, nell'approssimazione cinematografica, fino al limite della sua sopportazione.

Rimanendo sul piano letterario, non casualmente verso la fine di *Descrizioni di descrizioni* l'impegno teorico di Pasolini si accentua e nell'articolo su Faldella, 8 novembre '74, gli intricati problemi di rapporto tra mondo scritto e realtà, forma romanzo e frammentarietà, romanzo mancato e romanzo parodizzato vengono alla luce sotto la spinta di uno straordinario *pathos* intellettuale. Siamo indotti a paragonare la sofferta descrittività itinerante sottesa a *Petrolio* con il seguente scorcio visivo su uno *status* esistenziale di drammatica, ancorché razionalmente illuminata, instabilità, presente nell'articolo citato: «Noi siamo sempre lacerati da "dualismi" che poi a un più attento esame sbolliscono, e ci lasciano, più spaventati ancora, a far i conti con l'unità»¹⁵.

Ma a questo punto dovremmo chiederci se non si possa sorprendere

¹⁵ PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 409.

un Pasolini nel passaggio da una coscienza teoricamente metadescrittiva a un estremo, arduo *stylus descriptivus* che tenti di risolvere la originaria vocazione a cogliere l'incrocio tra esistenza reale e forma, le parti e l'unità, il significato e il senso, tra le suggestioni di barthesiani frammenti di un discorso amoroso, se vogliamo similitudini magari estrinseche ma colorite, e la tensione ad un eros come vitalità disperata, al confine del tragico. Una intensissima pagina di *Petrolio* tra nichilismo ontologico e delusione storica ed esistenziale iscrive nella temperie del gioco il sentimento di un futuro mai stabile e ci autorizza a collegarvi l'idea di una scrittura non immobile e chiusa, sospinta ad una descrivibilità aperta dell'altro', sotto la pressione di un incondizionato, ma orientato amore per ciò che la realtà stessa può dire.

Una spia psicologica di ansia di futuro, nelle allusioni ad una progettualità creativa, si coglie quando, nell'articolo su Attilio Lolini, leggiamo: «Eppure io già vedo di colpo (come in un'intuizione formale di un libro di creazione) ribollire e dissestarsi tutto un mondo stilistico "fissato" durante un secolo»¹⁶. Ciò è detto da Pasolini riguardo alla storia letteraria in generale. In un futuro interamente suo, destinato a continuare le impostazioni di *Petrolio*, egli avrebbe portato al massimo svolgimento e compimento una esperienza artistica via via chiarificata alla luce di una nuova, ancor più intrigante che per l'addietro, ed eccentrica, contiguità di passione e critica, personalizzando l'equazione tra *mimesis* ed *ecfrasis* nel ruolo di un io che descrive il progetto rimanendo personaggio. Questa sperimentazione *in fieri*, interrotta dalla morte, e dalla morte ricevente un senso autentico secondo una figuralità concepita da Pasolini stesso, estrema prova di un 'libero indiretto' delineato tra pretestualità e sormontante pulsione attuale, linguaggio dell'oggetto e tensione immaginifica, ove la *mimesis* corrispondesse a un continuo aggiornamento della propria applicazione, trovava, e avrebbe ancora trovato posto in quello spazio dell'esistenza per il quale una descrizione potesse essere, e senza contraddirsi, descrizione di un io e insieme descrivibilità, a vari livelli, del mondo.

¹⁶ *Ibid.*, p. 349.

LA QUESTIONE DELLA LINGUA

Paolo D'Achille

L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano

1. *Premessa*

Come si coglie già dal titolo, il mio intervento è strutturato in due parti: nella prima, più ampia, mi occuperò dei principali saggi pasoliniani di carattere linguistico, ripercorrendone rapidamente la vicenda critica e proponendone, in sintonia con alcuni recenti studi sull'argomento, una chiave di lettura parzialmente diversa da quella vulgata; nella seconda, più breve, offrirò alcuni spunti per approfondire il tema (molto meno indagato del precedente) del contributo che Pasolini ha dato, soprattutto dal punto di vista lessicale, all'italiano contemporaneo, considerando, almeno parzialmente, anche la sua produzione propriamente letteraria e non soltanto quella di carattere saggistico.

2. *L'italiano per Pasolini*

È stato giustamente rilevato che il problema linguistico è centrale nella produzione pasoliniana, tanto che, a questo riguardo, lo scrittore è stato paragonato persino a Dante¹, e la riflessione sulla lingua di fatto

¹ «Come [...] in Dante, l'ansia di giustificarsi linguisticamente assumeva in Pasolini la fisionomia di una giustificazione anzitutto storica, prima che teorica»: T. De MAURO, *Pasolini linguista* [1986], in ID., *L'Italia delle Italie*, Editori Riuniti, Roma 1992², pp. 271-278 e 345-349, p. 275. Sebbene non diretto, ma mediato da Ezra Pound, un riferimento a Dante è anche in *Volgar'eloquio*, titolo che è stato assegnato, dopo la morte dello scrittore, all'intervento da lui tenuto a Lecce nel 1975, tratto dalla citazione dantesca dei *Cantos* di Pound nella parte finale del testo *Bestia da Stile*, che Pasolini lesse in apertura dell'incontro. *Volgar'eloquio* corrisponde infatti (come è noto) al titolo latino (*De vulgari eloquio*) che il *De vulgari eloquentia* dantesco ha

percorre per intero la sua attività, caratterizzata da una forte componente metalinguistica. In questa sede prenderò in considerazione solo i testi fondamentali: il celebre saggio *Nuove questioni linguistiche*, edito su «Rinascita» il 26 dicembre 1964 (derivato da una conferenza tenuta nei mesi precedenti in diverse sedi), a cui farò principalmente riferimento; gli articoli immediatamente successivi, apparsi in vari periodici nel 1965, nei quali Pasolini replicò alle critiche ricevute; il più tardo *Volgar'eloquio* (titolo dato al volume contenente l'intervento pasoliniano e il seguente dibattito col pubblico avvenuto a Lecce il 21 ottobre 1975, edito postumo nel 1976 da Antonio Piromalli e Domenico Scarfoglio sulla base della registrazione su nastro che era stata allora effettuata), che – anche per la sua collocazione cronologica, pochi giorni prima della morte violenta dello scrittore – è stato considerato, per vari aspetti, il testamento spirituale pasoliniano².

2.1. *Le Nuove questioni linguistiche nella storia della lingua italiana*

L'importanza dell'intervento pasoliniano del 1964 nella storia dell'italiano del Novecento è unanimemente riconosciuta: tutti (o quasi) i manuali linguistici ne danno conto e c'è anche chi la pone, accanto alla *Storia linguistica dell'Italia unita* di De Mauro, di un anno precedente³,

in uno dei pochi manoscritti che lo conservano, e che fu usato da Giulio Perticari e, per suo tramite, da Alessandro Manzoni (il quale pubblicò nel 1868 una *Lettera intorno al libro De Vulgari Eloquio*, indirizzata a Ruggero Bonghi). Ovviamente, il valore che Pasolini attribuisce all'espressione, tradotta in italiano e caratterizzata dalla presenza dell'apostrofo, è assolutamente peculiare: si riferisce infatti al dialetto, la cui sopravvivenza è minacciata dall'avanzata dell'italiano della società consumistica.

² Per tutte le citazioni dei testi nel corso dello studio farò riferimento alle pagine della seguente edizione: P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, voll.2, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, di seguito indicata con la sigla SLA. Le *Nuove questioni linguistiche* e i quattro interventi successivi, poi raccolti dallo stesso Pasolini in *Empirismo eretico* [1972], sono nel tomo I, pp. 1245-1270, 1271-1275, 1276-1281, 1282-1286 e 1297-1304; *Volgar'eloquio* è incluso nella sezione intitolata *Dichiarazioni, inchieste, dibattiti* [1953-1975], nel tomo II, pp. 2825-2862. Importanti le *Note e notizie sui testi dei curatori*, tomo II, pp. 2939-2945 e 3032-3033.

³ T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza 1963; 2ª ed. 1970. Sulla mancata citazione di quest'opera nell'intervento di Pasolini, cfr. quanto ha scritto di recente lo stesso De Mauro: «Una nota strettamente personale, una confessione. Allora e ancora per anni ho coltivato il sospetto (non senza un bel po' di meschino risentimento) che Pasolini avesse conoscenza di un libro che avevo pubblicato un anno prima, *Storia linguistica dell'Italia unita*. Il libro raccontava, dati

all'inizio della «modernità linguistica»⁴. In effetti, all'indomani della sua pubblicazione suscitò una quantità davvero impressionante di reazioni, da parte di scrittori, critici, linguisti, intellettuali⁵. Tali reazioni furono quasi tutte negative (Claudio Marazzini ha parlato icasticamente di un «coro di fischi»⁶) e «spesso ingenerose», come le qualifica Enrico Testa, che pure ammette anche lui «errori e imprecisioni» di Pasolini⁷. Come non di rado avviene, in seguito, e specie dopo la scomparsa dello scrittore, c'è stata una revisione critica; tuttora, però, dal versante dei linguisti e degli storici della lingua italiana (al quale faccio qui pressoché esclusivo riferimento) le posizioni pasoliniane sono generalmente valutate con molta cautela.

A mio parere⁸ c'è qualche affinità tra l'ampio dibattito che fece seguito all'intervento pasoliniano e il gran 'polverone' suscitato – poco

statistici alla mano, il difficile cammino delle popolazioni italiane verso la piena conquista della conoscenza e dell'uso della lingua nazionale. Uno o due anni dopo la conferenza di Pasolini un amico comune, Francesco Compagna, mi raccontò di aver chiesto a bruciapelo a Pasolini se conosceva il libro e Pasolini avrebbe scosso il capo rispondendo che quello era un manuale, un testo «scolastico» (avrebbe detto) e che no, non lo conosceva. Oggi penso che fosse nel vero. Pasolini certamente non aveva bisogno della Storia né probabilmente, se la vide, ne tenne conto» (T. DE MAURO, *Diario. Fogli di un diario linguistico: 1965-2015*, in «Nuovi argomenti», 73, gennaio-marzo 2016, pp. 9-30, 10-11). Questa «confessione», che documenta l'onestà intellettuale di De Mauro, può forse spiegare la datazione, abbastanza tardiva, degli interventi del linguista su Pasolini (su cui v. infra).

⁴ G. ANTONELLI, *Lingua*, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, a cura di A. Afribo, E. Zinato, Carocci, Roma 2011, pp. 15-52, p. 15. In altra sede, lo studioso ha rilevato da un lato che «[i]l grandissimo prestigio di cui godono oggi i linguaggi settoriali ha creato una situazione che presenta somiglianze inquietanti con quella immaginata da Pasolini», dall'altro che alla fine degli anni Novanta, stando ai dati Istat sulla drastica riduzione della percentuale dei dialettòfoni puri, «la profezia pasoliniana sembrava ormai prossima ad avverarsi» (G. ANTONELLI, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, il Mulino, Bologna 2016², pp. 29 e 31).

⁵ Come è noto, tutti gli interventi, a partire dal testo pasoliniano, si possono leggere in *La nuova questione della lingua*. Saggi raccolti da O. PARLANGÈLI, Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Bari, Bari 1969; 2^a ed., con prefazione di V. Pisani, Paideia, Brescia 1971.

⁶ C. MARAZZINI, *La lingua italiana. Profilo storico*, il Mulino, Bologna 2002³, p. 435.

⁷ E. TESTA, *Pasolini, Pier Paolo*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, vol. II, diretta da R. Simone, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010-2011, pp. 1074-1076, p. 1075.

⁸ Anche secondo DE MAURO, *Diario*, cit., p. 12, «dai tempi della relazione di Manzoni nessuno aveva suscitato tanta passione e tanto interesse per lo stato e le sorti della comunità linguistica nazionale» quanto Pasolini.

meno di un secolo prima – dalla *Relazione* manzoniana del 1868⁹. In particolare la frase *La lingua italiana c'è stata, c'è e si muove*, titolo di un saggio con cui Pietro Fanfani replicò a Manzoni, potrebbe essere usata per indicare il senso sia di alcuni interventi effettuati 'a caldo'¹⁰ (che non avevano colto il particolare punto di vista di Pasolini), sia anche delle valutazioni delle *Nuove questioni linguistiche* da parte di molti storici della lingua italiana, che intendo qui ripercorrere rapidamente.

Procedendo in ordine cronologico e partendo dagli interventi meno favorevoli, iniziamo da chi riconosce almeno in parte a Pasolini una giusta percezione dei fatti, ma pur sempre con qualche distinguo: Gianfranco Folena, per esempio, considera l'intervento pasoliniano «una visione interessante, un po' paradossale»¹¹; da parte sua, Maurizio Vitale giudica la tesi di Pasolini «densa di analisi e di osservazioni acute ma nel suo assunto astratta, in quanto la lingua italiana come sistema comune, pur con la sua imperfetta estensione nazionale, con la discontinuità dei suoi piani e livelli e le sue spinte centrifughe di adattamento alle condizioni della odierna società, esiste e consente la varia comunicazione nazionale»¹². Giovanni Nencioni parla di «bilancio [...] amaro, originale e un po' visionario», in cui l'autore «non è riuscito a superare il confine della propria esperienza di artista»¹³. Un po' diversa l'analisi del testo fornita da Ugo Vignuzzi¹⁴, che offre anzitutto

⁹ L'espressione è di C. MARAZZINI, *Il gran 'polverone' attorno alla Relazione manzoniana del 1868* [1976], in ID., *Unità e dintorni. Questioni linguistiche nel secolo che fece l'Italia*, Mercurio, Vercelli 2013, pp. 265-278. Sulle prese di posizione antimanzoniane cfr. M. VITALE, *La questione della lingua*, nuova ed., Palumbo, Palermo 1978, pp. 452-454, e, per un'efficace sintesi del dibattito, L. SERIANNI, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 113-119.

¹⁰ Cfr., del resto, l'esclamazione con cui, in *La nuova questione della lingua*, cit., p. 22, Parlàngeli «confuta recisamente l'assunto di Pasolini [...]: "invece, la lingua nazionale esiste ed è vera!"» (ANTONELLI, *Lingua*, cit., p. 26).

¹¹ G. FOLENA, *La storia della lingua, oggi* [1977], in ID., *Lingua nostra*, a cura di I. Paccagnella, Carocci, Roma 2015, pp. 277-294, p. 292. L'aggettivo *paradossale* è usato da Folena anche a proposito di *Volgar'eloquio*, in cui a suo parere, trattando dei rapporti conflittuali tra lingua e dialetto, Pasolini, «anche se in forma paradossale e apocalittica, metteva il dito sulla piaga»: G. FOLENA, *La lingua italiana verso il Duemila* [1984], in ID., *Lingua nostra*, cit., pp. 295-302, p. 296.

¹² VITALE, *La questione della lingua*, cit., pp. 617-618.

¹³ Cfr. G. NENCIONI, *La nuova questione della lingua* [1979], in ID., *Saggi di lingua antica e moderna*, Rosenberg & Sellier, Torino 1989, pp. 209-226, p. 214.

¹⁴ Cfr. U. VIGNUZZI, *Discussioni e polemiche novecentesche sulla lingua italiana*, in *Letteratura italiana contemporanea*, vol. III, diretta da G. Mariani, M. Petruccianni,

un preciso inquadramento storico e un'attenta individuazione delle fonti pasoliniane; secondo lo studioso, con «l'annuncio profetico della nuova entità» si è «in presenza se non di un brano poetico, almeno di una prosa fortemente poetizzata»¹⁵: si tratta di una lettura suggestiva, e anche legittimata da certe scelte stilistiche del passo, ma che certo sembra posporre gli aspetti contenutistici a quelli formali.

Notevolmente più severa è la posizione di Pier Vincenzo Mengaldo, che parla delle critiche mosse allo scrittore come di «obiezioni che mettono a nudo l'approssimazione delle tesi di Pasolini, che, come spesso gli accadeva, gettava sul tavolo della cultura colpi di dadi, senza aver messo a punto concettualmente i suoi 'nuovi' punti di vista», pur aggiungendo, in nota, che «spesso le osservazioni di dettaglio sono notevoli»¹⁶. Lo stesso studioso, trattando subito dopo delle posizioni pasoliniane espresse nel *Volgar'eloquio*, afferma: «E può ben darsi che in questi atteggiamenti estremi (nei due sensi della parola) ci sia più verità che nella precedente invenzione dell'italiano tecnologico unitario»¹⁷. Queste parole sembrano orientare verso un'interpretazione del testo del 1975 come di una sorta di 'palinodia' dell'intervento di oltre dieci anni prima. A mio parere, invece, *Volgar'eloquio* non costituisce affatto un ribaltamento della diagnosi sullo stato della lingua italiana proposta nelle *Nuove questioni linguistiche*, ma piuttosto un completamento, una sorta di 'aggiornamento decennale'¹⁸, pienamente in linea con l'intervento del 1964: rispetto a questo, infatti, Pasolini mette qui meglio a fuoco il peso linguistico della televisione¹⁹ e della società dei consumi (entrambe poste in contiguità con l'industria, a cui faceva pressoché esclusivo riferimento nell'intervento precedente), che hanno

Lucarini, Roma 1984, pp. 709-736, pp. 725-730.

¹⁵ *Ibid.*, p. 729 nota 54.

¹⁶ Cfr. P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, il Mulino, Bologna 1994 (rist. ID., *Storia dell'italiano del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2014), pp. 19-20.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ In questa chiave cfr. anche la lettura di S. MARTELLI, *Dal "linguaggio tecnologico" al "Volgar'eloquio" (Questioni e nuove questioni linguistiche)*, in «Misure critiche», VII, n. 22, 1977, pp. 55-74, e quella, più recente, di V. ORIOLES, *Pasolini e i processi omologativi del linguaggio. Da Nuove questioni linguistiche a Volgar'eloquio*, in *Pasolini e la televisione*, a cura di A. Felice, Marsilio, Venezia 2011, pp. 77-90.

¹⁹ Sul tema cfr. *Pasolini e la televisione*, cit., in cui figurano anche importanti contributi di carattere linguistico, tra cui quello di Orioles citato nella nota precedente e, con specifico riferimento ai testi qui analizzati, quello di M.A. CORTELAZZO, *Nuove questioni linguistiche e televisione*, *ibid.*, pp. 109-116.

‘omologato’ la lingua più di quanto sia riuscita a fare la scuola. A mio giudizio Pasolini in *Volgar'Eloquio*, trattando tanto del «genocidio» dei dialetti quanto dell'«imbarbarimento del linguaggio dei giovani»²⁰, offre un'analisi sociologica, oltre che linguistica, di forza straordinaria, che risulta, oltre tutto, impressionantemente attuale. Sostanzialmente negativo sull'intervento del 1964 è anche il giudizio di Maurizio Dardano, secondo cui Pasolini nelle *Nuove questioni linguistiche* «elaborò una previsione destinata a non avverarsi». Lo studioso aggiunge però:

«Ma, a parte questa fallita previsione, lo scrittore si è rivelato, in vari suoi scritti, un avveduto interprete del disagio avvertito da molti in anni che segnavano una rapida trasformazione della nostra società: restano pertanto valide alcune sue lucide note sul genocidio culturale dei dialetti e delle culture popolari, sulla crescita incontrollata dei linguaggi tecnico-scientifici: tutti fenomeni che erano interpretati come infelici conseguenze dello sviluppo di una società di massa, secolarizzata e invasa dal consumismo»²¹.

Interpretazioni più ‘possibiliste’, più aperte a una lettura ‘tra le righe’ del testo, che valorizzi quanto lo scrittore espresse in modo solo intuitivo o eccessivo, sono state proposte in altri studi. Nora Galli de' Paratesi, pur muovendo vari rilievi alle tesi pasoliniane, si chiede se, «dietro la famosa affermazione di Pasolini che l'italiano era ormai nato ed era nato nel triangolo industriale, non si nascondesse l'intuizione dei fatti che abbiamo illustrato coi nostri dati», riferendosi alla sua inchiesta sociolinguistica, in base alla quale la varietà milanese risultava ‘vincente’ rispetto a quella fiorentina e a quella romana nella prossimità allo

²⁰ MARAZZINI, *La lingua italiana*, cit., p. 436.

²¹ Cfr. M. DARDANO, *La lingua della Nazione*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 115. In un saggio precedente lo studioso aveva parlato di «infondatezza scientifica» della tesi pasoliniana, in particolare per quanto riguarda la «valutazione astratta della coppia antinomica “comunicazione-espressione”», e, dopo aver affermato che «una lingua possiede sempre una riserva di espressività da diffondere quando le circostanze lo richiedano», aveva rilevato che «nel periodo di tempo successivo alla previsione di Pasolini, la nostra lingua non ha subito quell'“omologazione” immaginata dallo scrittore, il quale tra l'altro non teneva conto del fatto che le varietà di cui si compone una lingua di cultura possono, nella dimensione diacronica, cambiare le loro funzioni» (M. DARDANO, *Profilo dell'italiano contemporaneo*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, II, *Scritto e parlato*, Einaudi, Torino 1994, pp. 343-430, pp. 382-383).

standard²². Più di recente, Maria Antonietta Grignani ha affermato che «i rischi temuti dallo scrittore Pasolini in gran parte sono ancora di attualità»²³.

Una valutazione molto positiva del testo pasoliniano è stata data da Tullio De Mauro, che in un suo saggio giudica la *Nuove questioni linguistiche* «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, del nostro paese»²⁴, e in un altro, dopo aver riportato la famosa affermazione di Pasolini «è nato l'italiano come lingua nazionale», aggiunge: «Questa constatazione, così formulata, era esatta e fu per molti versi rivelatrice di alcune novità in atto»²⁵; lo studioso, peraltro, segnala anche gli elementi che compromettevano la forza dell'affermazione, compresi alcuni «errori» di Pasolini²⁶. Ma il giudizio positivo resta²⁷.

Claudio Marazzini, che è di certo lo storico della lingua italiana che più volte, e in contesti diversi, ha parlato – sempre in modo molto equanime – di Pasolini²⁸, riferendosi alle critiche rivolte allo scrittore,

²² NORA GALLI DE' PARATESI, *Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenze verso l'italiano standard: un'inchiesta sociolinguistica*, il Mulino, Bologna 1984, p. 214. Il passo prosegue così: «La risposta è che un legame c'è anche se la spiegazione che Pasolini dava era diversa. Pasolini infatti descriveva la posizione di Milano come polo standardizzatore, che diffonde la propria lingua (concepita come vocabolario). I nostri dati invece mostrano che Milano ha ricevuto l'italiano, è polo standardizzato per quanto riguarda il sistema fonologico, cioè la pronuncia».

²³ M.A. GRIGNANI, *Tendenze centripete e fughe centrifughe nella lingua italiana del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, *Il Novecento*, vol. IX, Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 245-286, p. 252.

²⁴ T. DE MAURO, *Pasolini critico dei linguaggi* [1982], in ID., *L'Italia delle Italie*, cit., pp. 257-270, p. 266.

²⁵ DE MAURO, *Pasolini linguista*, cit., p. 276.

²⁶ Tra questi segnalerei, in particolare, l'uso improprio di *diacronia* e *diacronico*, che in Pasolini «sembrano voler evocare qualcosa come "separazione, distacco, appartenenza al passato"» (*Ibid.*, p. 345 nota 1).

²⁷ Profondamente simpatico è anche un altro intervento dello studioso: T. DE MAURO, *Pasolini e il codice della fraternità* [1991], in ID., *L'Italia delle Italie*, cit., pp. 279-289 e 350. Dati questi presupposti, stupisce un po' la desultoria presenza di Pasolini in T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana*, Laterza, Roma-Bari 2014 (ma cfr. *supra*, nota 3).

²⁸ Cfr. almeno: *La lingua come strumento sociale. Il dibattito linguistico da Manzoni al neocapitalismo*, a cura di C. Marazzini, Marietti, Casale Monferrato 1977, pp. 191-199; C.

afferma:

«Non si badò alle preziose indicazioni relative al linguaggio letterario che stavano in apertura del saggio, e che valevano almeno una dichiarazione di poetica. L'attenzione di tutti si concentrò sull'annuncio della nascita del nuovo italiano tecnologico, annuncio che Pasolini, come suo costume, aveva radicalizzato in maniera tale che non era difficile dargli torto»²⁹.

Da parte sua, Marazzini sostiene:

«Oggi, a distanza di tempo, pur riconoscendo sul piano strettamente tecnico la validità delle critiche rivolte alle tesi di Pasolini, non si può negare che lo scrittore intuì meglio degli altri la tendenza alla quale si avviava la lingua nazionale, la quale iniziava in quel momento un processo di definitivo distacco dalla propria tradizione umanistico-letteraria. Le conseguenze di questa rottura sono oggi sempre più visibili»³⁰.

Ancora più favorevoli al testo pasoliniano sono alcuni interventi più recenti. Raffaella Scarpa, inserendo un ampio brano delle *Nuove questioni linguistiche* nella sua antologia di testi sulla questione della lingua da Dante a oggi, afferma che la «posizione di Pasolini, attaccata dai suoi contemporanei talvolta con argomenti plausibili ma più spesso con gesticolazioni verbali prive di contenuti probanti, ha avuto il merito di captare un processo effettivamente in atto»³¹.

MARAZZINI, *Pasolini dopo le «Nuove questioni linguistiche»*, in «Sigma», XIV, 2-3, 1981, pp. 57-71; ID., *La lingua italiana*, cit., pp. 434-435; ID., *Da Dante alle lingue del Web. Otto secoli di dibattito sull'italiano*, Carocci, Roma 2013 [nuova ed.], pp. 222-227.

²⁹ ID., *La lingua italiana*, cit., p. 435.

³⁰ ID., *Da Dante alle lingue del Web*, cit., p. 226. In altra sede lo studioso ha parlato di «acute intuizioni, le quali [...] mettevano in luce sviluppi reali dell'italiano novecentesco» (ID., *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*, con la collaborazione di L. Maconi, il Mulino, Bologna 2010, p. 216). Sostanzialmente analogo il giudizio di R. TESI, *Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea*, Zanichelli, Bologna 2005, secondo cui «Pasolini è uno dei primi ad accorgersi che la sua lingua è cambiata. Le analisi a freddo dei decenni successivi stabiliranno che il tessuto connettivo dell'italiano lingua comune è costituito da una patina di locuzioni tecnico-scientifiche e di anglicismi d'irradiazione reticolare che hanno preso il posto dei pur recenti modismi burocratici» (p. 249).

³¹ R. SCARPA, *La questione della lingua. Antologia di testi da Dante a oggi*, Carocci, Roma 2012, pp. 233-246, p. 234.

Infine, vanno segnalati due recenti interventi (purtroppo apparsi in sedi un po' periferiche) di Stefano Rosatti, che hanno, tra le altre cose, il merito di spiegare dettagliatamente le ragioni per cui Pasolini non fu all'epoca compreso³². Lo studioso documenta inoltre come certe caratteristiche dell'italiano tecnologico individuate da Pasolini collimino con vari tratti dell'italiano contemporaneo indicati da altri studiosi.

2.2. Per una rilettura del testo: alcuni spunti

Dopo aver sommariamente delineato la (s)fortuna del testo pasoliniano presso gli storici della lingua italiana, intendo ora, senza riaffrontare il discorso in termini complessivi, riprendere alcune osservazioni contenute nelle *Nuove questioni linguistiche*, a mio parere sostanzialmente congruenti con quelle avanzate in ricerche posteriori più propriamente linguistiche e segnalare le riprese – per lo più implicite, ma a mio parere innegabili – di idee ed espressioni usate da Pasolini in quel saggio, che ha influenzato gli studiosi più di quanto si ammetta. Come si è colto anche da alcune notazioni sopra riportate, c'è stata una tendenza a distinguere il momento della 'diagnosi', nei cui confronti si è avuta una maggiore accettazione, da quello della 'prognosi', che è stata più fortemente criticata. A mio parere i confini tra i due momenti, nel testo pasoliniano, sono abbastanza sfumati e anche sul piano della 'previsione' sugli sviluppi dell'italiano posteriore Pasolini vide più e meglio di quanto finora (almeno prima degli ultimi interventi sopra citati) gli sia stato riconosciuto.

Vorrei iniziare dalle espressioni con cui Pasolini usa il glottonimo *italiano*³³; nel testo del 1964 non figura il contestatissimo *italiano*

³² S. ROSATTI, *Pasolini e il dibattito sulla lingua. Una «questione» ancora attuale? A proposito di Oronzo Parlangeli (a cura di)*, La nuova questione della lingua, in *Milli Mála*, a cura di S.Á. Eiríksdóttir, A.R. Magnúsdóttir, Háskólaútgáfan, Reykjavík 2012, pp. 219-242; ID., *Pasolini e noi. Vecchie e nuove questioni linguistiche*, in *Studi di italianistica nordica* (Atti del X Convegno degli italianisti scandinavi) Università d'Islanda Università di Bergen, a cura di S. Rosatti, M. Gargiulo, M. Hagen, Aracne, Roma 2015, pp. 241-259.

³³ Al riguardo cfr. P. D'ACHILLE, D. PROIETTI, *Articolazioni e determinazioni nella definizione della lingua nazionale: l'«italiano con aggettivi» dall'Unità a oggi*, in *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo stato nazionale* (Atti del IX Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana), Firenze, 2-4 dicembre 2010, a cura di A. Nesi, S. Morgana, N. Maraschio, Cesati, Firenze 2011, pp. 215-230; P. D'ACHILLE, *Il concetto di italiano standard dall'Unità a oggi: questioni di*

tecnologico (si parla in realtà di *linguaggio tecnologico*), ma troviamo, nell'ordine, *italiano medio* (espressione particolarmente ricorrente), *italiano letterario*, *italiano strumentale*, *italiano parlato*, *bell'italiano*, *italiano nazionale*, mentre in un intervento del 1965 si parla di *italiano nuovo* (espressione già postunitaria, ma che sarebbe stata rilanciata successivamente, anche come *neo-italiano*).

A mio parere va anzitutto rilevato il fatto che, dopo l'intervento pasoliniano, l'espressione *italiano letterario* non sia stata quasi più usata nel senso di *italiano standard*³⁴, e ciò non sembra davvero un caso. Inoltre, dell'*italiano medio* pasoliniano sembra conservare almeno una traccia l'*italiano dell'uso medio* di Francesco Sabatini³⁵. Certo, le due varietà non collimano: come osserva giustamente Marazzini, da Pasolini «la 'lingua media' [è] considerata come termine di confronto negativo, come equivalente di mediocrità espressiva, di 'antistile'»³⁶. Pasolini definisce infatti *italiano medio* quello borghese ormai sorpassato, e quindi l'*italiano dell'uso medio* di Sabatini dovrebbe corrispondere piuttosto all'italiano tecnologico di Pasolini, quello che (come si è detto) in un articolo successivo lo scrittore definisce *nuovo italiano*. Tuttavia, in un altro quadro critico e secondo una valutazione profondamente diversa (aperta più alle indicazioni sabatiniane che non a quelle pasoliniane), il concetto di *italiano medio* è stato ripreso come parametro per caratterizzare alcuni prosatori novecenteschi tanto da Vittorio Coletti quanto da Luigi Matt³⁷. Non si può inoltre non notare che, quando parla di

terminologia e problemi di norma, in *Lingua e letteratura italiana 150 anni dopo l'Unità* (Atti del Convegno internazionale di studi), Zurigo, 30 marzo - 1 aprile 2011, a cura di P.A. Di Pretoro, R.U. Lukoschik, Meidenbauer, München 2012, pp. 113-128.

³⁴ Non sarà forse un caso se l'etichetta *italiano letterario*, usata da G.B. PELLEGRINI, *Tra lingua e dialetto in Italia* [1960], in ID., *Saggi di linguistica italiana. Storia struttura società*, Boringhieri, Torino 1975, pp. 11-35, venga poi dall'autore sostituita con *italiano comune* o *lingua comune* o *standard*, in ID., *Appendice a Tra lingua e dialetto in Italia*, *ibid.*, pp. 35-54.

³⁵ Cfr. F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane* [1985], in ID., *L'italiano nel mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, tomo II, a cura di V. Coletti [et al.], *Tra grammatica e testi*, Liguori, Napoli 2011, pp. 3-36.

³⁶ MARAZZINI, *La lingua italiana*, cit., p. 436.

³⁷ Cfr. V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 1993, p. 357 (il § 8.1. è intitolato *Il trionfo dell'italiano medio*; cfr. al riguardo anche MARAZZINI, *La lingua italiana*, cit., p. 436); L. MATT, *La narrativa italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 2011, p. 57 (*L'affermazione dell'italiano medio* è il titolo del cap. III).

«italiano inteso come normale»³⁸, Pasolini sembra anticipare l'etichetta di *italiano normale* proposta in seguito, proprio in alternativa a quella sabatiniana, da Arrigo Castellani³⁹; forse un'eco dell'italiano *tecnologico* pasoliniano si può cogliere nell'*italiano tecnopop*, che miscela voci tecniche e tratti popolari, di cui ha parlato di recente Pietro Trifone⁴⁰.

Leggiamo ora alcune osservazioni di Pasolini sull'italiano della tradizione, che viene da lui definito come una «*koinè* dialettizzata, in basso, latinizzata in alto» (SLA, p. 1263), «una lingua soltanto letteraria e non nazionale [che] non poteva [...] superare le vecchie stratificazioni con le nuove, e si limitava ad ammassarle, aumentando continuamente e assurdamente il proprio patrimonio grammaticale e lessicale» (SLA, p. 1264). Oltre a dimostrare una vastità di letture sull'argomento (il termine *koinè* nel 1964 non aveva, neppure presso gli studi linguistici, l'attuale diffusione e frequenza d'uso), Pasolini sembra qui offrire anche una riflessione personale, per quanto rapida, su un tema che sarebbe stato approfondito successivamente: quello della polimorfia tipica dell'italiano, che tornerà anche in un passo del *Volgar'eloquio*: «l'italiano è tanto più ricco di forme di ogni altra lingua» (SLA, p. 2444)⁴¹.

Leggiamo quest'altro passo: «Oggi, [...] appare illusoria l'ambizione di creare attraverso la letteratura (come del resto si è per tanti secoli creduto) i presupposti di una lingua nazionale» (SLA, p. 1254). Ebbene, che la letteratura abbia perso, forse proprio a partire dall'epoca dell'intervento pasoliniano o comunque non molti anni dopo, la sua funzione di modello, di punto di riferimento dello standard, è un dato che è stato poi acquisito dalle ricerche posteriori (anche tra coloro

³⁸ «Più vicini ancora a questo italiano inteso come normale, non criticato nel profondo, sono gli scrittori meno sperimentali e meno stilisticamente sublimi» (SLA, p. 1249).

³⁹ L'espressione, che figura per la prima volta in A. CASTELLANI, *Terminologia linguistica* [1984], in ID., *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, t. I, a cura di V. Della Valle [et al.], Salerno Editrice, Roma 2010, pp. 5-13, è usata più volte in ID., *Italiano dell'uso medio o italiano senz'aggettivi* [1991], *ibid.*, pp. 205-227, e figura poi nel titolo di ID., *Ancora sull'"italiano dell'uso medio" e l'italiano normale* [1994], *ibid.*, pp. 233-236.

⁴⁰ P. TRIFONE, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, il Mulino, Bologna 2007, p. 171.

⁴¹ Sulla polimorfia dell'italiano la bibliografia è ricchissima e basterà qui rinviare a G. GHINASSI, *Due lezioni di storia della lingua italiana*, a cura e con una premessa di P. Bongrani, Cesati, Firenze 2007. La riduzione (drastica, anche se non assoluta) della polimorfia – che caratterizzò già le correzioni manzoniane – è unanimemente considerata uno dei tratti caratteristici dell'italiano contemporaneo rispetto a quello della tradizione.

che, come si è visto sopra, giudicano fallite le previsioni pasoliniane), ed è – a mio parere – il punto centrale dell'intervento pasoliniano, che va letto anche come una presa d'atto, per certi aspetti drammatica, di questa realtà. E non si può non rilevare – anche in rapporto alla distinzione, sopra ricordata, tra *italiano letterario* e *italiano standard* – come il concetto di standardizzazione sia abbastanza affine a quello pasoliniano di omologazione, su cui dovremo necessariamente tornare.

Nelle *Nuove questioni linguistiche* troviamo, inoltre, riferimenti ai processi di formazione degli italiani regionali e di italianizzazione dei dialetti che in quegli stessi anni i ben noti lavori di Pellegrini e di De Mauro avevano messo a fuoco⁴². Pasolini ricorda infatti «le diverse vicende storiche regionali, che hanno prodotto varie piccole lingue virtuali concorrenti, i dialetti, e le successive differenti dialettizzazioni della koinè» (SLA, p. 1246) e lo «stingimento dei dialetti come problema linguistico e quindi come problema sociale» (SLA, p. 1254).

Ma veniamo al passo forse più celebre e più citato (e criticato) del testo, quello in cui Pasolini afferma: «Perciò, in qualche modo, con qualche titubanza e non senza emozione, mi sento autorizzato ad annunciare che è nato l'italiano come lingua nazionale» (SLA, p. 1265). Il tono solenne (giustamente sottolineato, come si è detto, da Vignuzzi⁴³) e la presenza della parola *emozione* ha fatto pensare a una valutazione positiva di questa nascita⁴⁴. In realtà, come ha rilevato Rosatti⁴⁵, *emozione* può avere anche il significato, negativo, di 'preoccupazione', 'ansia'. Ce lo possono confermare alcune occorrenze del termine, in questo senso, nei romanzi romani di Pasolini⁴⁶: «“De-Marzi Alfredo,” disse il Lenzetta, facendo altrettanto, con la faccia rossastra e liquefatta che aveva nei momenti d'emozione» (*Ragazzi di vita*, 1955, p. 149); «Tommaso era tutto rosso per l'emozione» (*Una vita violenta*, 1959, p. 104); «la notte,

⁴² PELLEGRINI, *Tra lingua e dialetto in Italia*, cit; DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit.

⁴³ VIGNUZZI, *Discussioni e polemiche novecentesche sulla lingua italiana*, cit.

⁴⁴ Così anche DE MAURO, *Pasolini linguista*, cit., p. 276: «il testo della conferenza sembrava valutare positivamente, entusiasticamente ciò che si cercava di descrivere nella realtà linguistica italiana, quasi che Pasolini intendesse plaudire all'uso letterario e quotidiano di formule derivate dall'italiano tecnologico».

⁴⁵ ROSATTI, *Pasolini e noi. Vecchie e nuove questioni linguistiche*, cit., p. 249.

⁴⁶ Ho recuperato gli esempi grazie al dvd del *Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento*, a cura di T. De Mauro, Utet - Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, Torino 2007 (di seguito citato come *PTLLIN*).

per l'emozione del giorno appresso, non aveva chiuso occhio» (*ibid.*, p. 229); «Tommaso aspettava, non sapendo più che dire, un po' confuso, sbattuto per l'emozione» (*ibid.*, p. 300).

Ed ecco una serie di altre affermazioni pasoliniane, rapide, certo, ma sostanzialmente in sintonia con i risultati di molti studi posteriori, naturalmente meno impressionistici e più solidamente fondati, sulla lingua dei mass media, della politica, della pubblicità. A proposito della lingua dei giornali, Pasolini afferma che «il linguaggio giornalistico italiano ha assunto dei veri e propri caratteri specialistici» (SLA, p. 1259); ricorda certe caratteristiche dell'italiano televisivo («l'eufemismo, la reticenza, il *cursum pseudo-parlato*, la sdrammatizzazione ironica», nonché la «monotonia» della pronuncia dei telegiornali, che «comincia già a essere presa come modulo di discorso parlato serio»; SLA, p. 1260); parla dell'assenza di «perorazione e enfasi» nel linguaggio politico del secondo dopoguerra (SLA, p. 1261)⁴⁷; considera gli slogan pubblicitari «l'esempio di un tipo finora sconosciuto di "espressività" [...] che si potrebbe definire, con una definizione *monstrum*: espressività di massa» (SLA, p. 1262).

Altrettanto in linea con le ricerche successive sono i passi che chiamano in causa l'invasione dei linguaggi tecnici e individuano in modo sostanzialmente corretto tendenze linguistiche che sono poi emerse con maggiore chiarezza: «la nuova stratificazione linguistica, la lingua tecnico-scientifica, non si allinea secondo la tradizione con tutte le stratificazioni precedenti, ma si presenta *come omologatrice delle altre stratificazioni linguistiche e addirittura come modificatrice all'interno dei linguaggi*» (SLA, p. 1264; corsivo del testo); «è questo sottolinguaggio tecnico che il Nord industriale propone, come concorrente al predominio nazionale, contro la *koinè* dialettale romanesco-napoletana» (SLA, p. 1267); «Essendo i linguaggi tecnologici per formazione inter-

⁴⁷ Proprio a proposito del linguaggio politico, Pasolini segnala la perdita, che peraltro attribuisce in generale al linguaggio tecnologico, della «secolare osmosi col latino». Si tratta di un'osservazione non infondata; andrà tuttavia considerato che il latino (a volte mediato dall'inglese) ha ancora una certa presenza, proprio nel linguaggio politico: pensiamo alla recente diffusione di espressioni come *par condicio* o al fatto che le leggi elettorali sono state via via denominate *Mattarellum*, *Porcellum*, *Italicum*: evidentemente, grazie a (pseudo)latinismi moderni come *referendum* e *ultimatum*, la terminazione in *-um* (e quella in *-ellum*) si propone quasi come suffisso dotato una certa produttività per formare parole nuove, per quanto, spesso, negativamente connotate. Cfr. al riguardo Y. GOMEZ GANE, *Dal Mattarellum all'Italicum: produttività dei suffissi pseudolatini -um ed -ellum*, in «Rivista italiana di Onomastica», XXI, 2015, pp. 742-774.

nazionali e per tendenza strettamente funzionali, essi apporteranno presumibilmente all'italiano alcune abitudini tipiche delle lingue romanze più progredite» (*ivi*).

Anche a proposito di alcuni fatti concreti, al netto dell'eccessivo riferimento ai linguaggi tecnici e alla loro localizzazione nei centri settentrionali, le osservazioni pasoliniane appaiono tutt'altro che infondate: così quella sull'avvento di «una sintassi di sequenze progressive, profondamente nominale» (SLA, p. 1283); così il passo in cui torna sulle tendenze alla riduzione della polimorfia e alla semplificazione dell'italiano:

«Una certa propensione alla sequenza progressiva [...] comporterà una maggiore fissità nei diagrammi delle frasi italiane, la caduta di molte locuzioni concorrenti, col prevalere di una locuzione che per caso o per ragioni di uso sia più cara ai più autorizzati utenti di quei linguaggi tecnici, ossia in prevalenza ai torinesi e ai milanesi. [...] Tutto sommato, si tratterà di un impoverimento di quell'italiano che era finora così prodigo della propria ricchezza in quanto disponibilità di forme» (SLA, pp. 1267-1268).

Anche per quanto riguarda la discussa affermazione sul «prevalere del fine comunicativo sul fine espressivo, come in ogni lingua di alta civilizzazione e di pochi livelli culturali» e, conseguentemente, sul fatto che «alla guida della lingua non sarà più la letteratura, ma la tecnica» (SLA, p. 1268), Rosatti cita un passo di Abruzzese che a suo parere conferma la prognosi pasoliniana⁴⁸.

Concludo riportando due affermazioni di Pasolini che segnalano come le aziende sono destinate a sostituire i tradizionali centri di lingua (e di cultura): «Si potrebbe dire [...] che *centri creatori, elaboratori e unificatori di linguaggio, non sono più le università, ma le aziende*» (SLA, p. 1262; corsivo del testo); «Le aziende sostituiscono i monasteri, i municipi, le corti, e le università come centri elaboratori di lingua» (SLA, p. 2444). Ebbene, in questo caso siamo andati oltre le previsioni pasoliniane: l'università e la scuola di oggi sono infatti considerate aziende, e in parte lo sono anche diventate: un semplice confronto tra i testi 'burocratici' (leggi, circolari ministeriali, ecc.) di ieri e quelli di oggi, infarciti di anglicismi aziendalistici, ci porterebbe a dare ancora più ragione a Pasolini, che pure non aveva previsto le

⁴⁸ ROSATTI, *Pasolini e noi*, cit., pp. 252-253.

tre I (inglese, informatica, industria) su cui si sarebbe dovuta basare la scuola del Duemila.

3. Pasolini per l'italiano

Nelle opere di Pasolini – in particolare nei due romanzi romani⁴⁹ – si trovano non di rado le prime attestazioni «italiane» di voci del romanesco o dell'italiano regionale romano passate al linguaggio giovanile nazionale e alla lingua nazionale. Ho io stesso segnalato (e poco importa, ora, se alcune voci sono state in seguito retrodate) i casi di *battona*, *benza*, *bono* 'fisicamente attraente' (prima con tale significato l'aggettivo è attestato solo al femminile), *cazziata*, *coatto*, *comparsata*, *figo* in senso apprezzativo, *lecca lecca*, *manfrina*, *pipinara*, *sampietrino*, *sgamare*, *smandrappato*, *vaffan*⁵⁰.

L'attenzione ai romanzi romani da parte della lessicografia italiana (in particolare del *GDLI* e del *GRADIT*)⁵¹ ha determinato la registrazione, in questa, anche di voci romanesche, usate da Pasolini all'interno di discorsi diretti o in contesti di indiretto libero, compresi alcuni *hapax* il cui uso effettivo è alquanto dubbio (*inciufigato*, *imblusinato*)⁵² e persino alcune evidenti forme erronee: il caso più notevole è forse *sfroccetato* rispetto al corretto *sprocedato* 'ingordo'⁵³. Soprattutto attraverso il

⁴⁹ Ora disponibili anche elettronicamente, come si è detto, grazie al *PTLLIN*.

⁵⁰ Cfr. P. D'ACHILLE, *Sui neologismi. Memoria del parlante e diacronia del presente* [1991], in ID., *Parole nuove e datate. Studi su neologismi, forestierismi, dialettismi*, Cesati, Firenze 2012, pp. 19-91; ID., *Retrodatazioni di parole nuove* [1997], *Ibid.*, pp. 93-128; ID., *Lessico romanesco pasoliniano e linguaggio giovanile (a proposito di paraculo)* [1999], in P. D'ACHILLE, C. GIOVANARDI, *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Carocci, Roma 2001, pp. 151-168.

⁵¹ Scioglio qui le due sigle: *GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Utet, Torino 1961-2009; *GRADIT* = *Grande dizionario dell'italiano dell'uso*, diretto da T. De Mauro, Utet, Torino 1999-2007, con chiave USB.

⁵² Nonostante alcuni dubbi, queste due voci sono state accolte in P. D'ACHILLE, C. GIOVANARDI, *Vocabolario del romanesco contemporaneo. Lettera I, J*. Sezione etimologica a cura di V. Faraoni, M. Loporcaro, Aracne, Roma 2016.

⁵³ Cfr. P. D'ACHILLE, C. GIOVANARDI, *Per un Vocabolario del romanesco contemporaneo: ipotesi di lavoro, fonti, primi materiali* [1999], in ID., *Dal Belli ar Cipolla*, cit., pp. 85-105, p. 103. Sulla forma *sfroccetato* è basata l'erronea etimologia proposta nel *GDLI*, s.v. («comp. dal pref. lat. *ex-* con valore intensivo e da un derivato da *froce*, forma roman. di *frogia*»), che pure registra anche *sprocedato*.

GDLI, molte prime attestazioni pasoliniane sono state registrate anche nel *LEI*⁵⁴, che però è più attento a distinguere le voci ed espressioni qualificate come romanesche⁵⁵ da quelle indicate come gergali o come proprie dell'italiano regionale romano o dell'italiano *tout court*.

Possiamo così aggiungere, tra le voci ed espressioni dialettali, regionali o gergali: *alba* 'giorno della liberazione dal carcere', *battuta* 'azione del rubare', *cacciagomme* 'strumento usato dai meccanici per estrarre i copertoni dalle ruote', *caciottaro* 'venditore di formaggi', *carica (polizia)* 'azione con cui le forze di polizia disperdono un assemblamento', *darsi* 'fuggire', *cespuglione* 'grande ciuffo d'erba', *gabbio* 'prigione', *gattabuia* 'luogo chiuso in cui la vita è insopportabile', *incazzato nero* 'arrabbiatissimo', *pischello* 'ragazzo', *portà l'orecchini ar naso* 'essere ingenui', *prendere d'abbacchio* 'arrabbiarsi'. Tra quelle etichettate nel *LEI* come italiane figurano invece: *bassetto* 'chi è basso di statura', *blocchetto* 'piccolo insieme di biglietti, tagliandi e simili uniti ad una matrice; carnet', *battere* 'esercitare la prostituzione', *borgata* f. 'zona residenziale popolare di Roma, avulsa dalla periferia', *bulletto* 'teppistello, gradasso', *cartolina rosa* 'cartolina precetto', *cassa mutua (malattie)* 'ente per assicurare l'assistenza sanitaria ed economica a favore dei salariati', *fare del palleggio* 'passarsi a vicenda la palla per allenarsi, per divertirsi giocando', *farsi i cavoli propri* 'badare ai propri affari', *sbullonato* 'stanco; di scarsa energia fisica; apatico', *scaricare* 'piantare in asso q. senza alcun riguardo; liberarsi della sua compagnia'.

Più interessanti – per cogliere il rapporto di Pasolini con la lingua 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 – sono le prime attestazioni pasoliniane (tratte da opere diverse, spesso saggistiche) di termini (o significati) italiani. Citiamo⁵⁶: *borghesizzare* 'conferire a q. una mentalità propria del ceto medio' e *borghesizzazione* 'tendenza ad assumere mentalità propria del ceto medio', *neo-decadentismo* 'nuova fase del decadentismo' (1961), *paleocattolico* 'che si riferisce alle forme che il

⁵⁴ *LEI. Lessico etimologico italiano*, diretto da M. Pfister, W. Schweickard, Reichert, Wiesbaden 1999 ss.

⁵⁵ Queste voci sono spesso ricavate dagli studi di M. JACQMAIN, *Appunti sui glossari pasoliniani*, in «Linguistica Antverpiensia», IV, 1970, pp. 105-159, e di R. BRUSCHI, *Intorno al romanesco di P.P. Pasolini*, in «Contributi di dialettologia umbra», I, n. 5, 1981, pp. 315-371.

⁵⁶ Ometto le datazioni quando le fonti lessicografiche indicano genericamente *ante* 1975.

cattolicesimo assume in aree culturalmente isolate e retrive' (1959), *perbenistico* 'caratterizzato da perbenismo' (l'aggettivo è già in Gadda [1962], nel senso di 'conforme alla norma'), *postcapitalista* 'che ha superato il regime capitalistico di produzione', *postdatato* 'fornito di una datazione posteriore a quella generalmente accettata; riportato a un periodo posteriore' e *retrodatato* 'collocato, con anacronismo, in un periodo storico anteriore a quello reale' (già in Borgese [1921], detto 'di un documento, contrassegnato da una data anteriore a quella effettiva'), *rabbuiato* 'corrucciato' (1968), *ricacciare indietro* 'riportare in una condizione arretrata', *sberleffo* 'opera o stile letterario improntato ad amaro sarcasmo o mosso da accesa passionalità o animosità polemica', *sbriciolato* 'andato in rovina', *scavalramento a sinistra* 'superamento ideologico verso la sinistra' (1972), *scatto* 'intuizione improvvisa e fulminea che consente la comprensione di un'opera letteraria' (1973), *sessantottesco*, *struggentemente* 'con intenso rimpianto; in maniera commovente'. E la lista potrebbe continuare. È vero però che per molte coniazioni pasoliniane (che peraltro talvolta costituiscono 'recuperi' di cultismi attestati già in precedenza) alla mancata accoglienza nei dizionari corrisponde una scarsa fortuna nell'uso: è il caso di *stingimento* (termine che compare in un passo citato *supra*, a proposito dei dialetti) e di *ipertassi*, coniazione su *ipotassi*, riferita alla prosa dell'amato Gadda, che è stata ripresa solo occasionalmente.

Maggiore successo hanno avuto i titoli pasoliniani, che a volte sono stati riutilizzati appunto come titoli: è il caso di *La meglio gioventù*, passato dalla raccolta poetica del 1954 al film di Marco Tullio Giordana del 2003, e anche di *Petrolio*, titolo del romanzo incompiuto, edito postumo nel 1992, e di un programma televisivo trasmesso per la prima volta nel 2013⁵⁷. Più interessanti i casi dei titoli che sono diventati voci o espressioni dell'uso comune, come è avvenuto per *Ragazzi di vita* (1955). Riccardo Cimaglia ha mostrato che il significato di 'giovani dediti alla prostituzione' è estraneo al romanzo e che solo dopo la morte di Pasolini, e in relazione ad essa, si è avuto uno slittamento semantico dell'espressione, che era entrata nell'uso già in precedenza

⁵⁷ Il conduttore-autore, il giornalista Duilio Giammaria, ha affermato: «E il titolo, *Petrolio*, non rimanda tanto a Pasolini quanto piuttosto alla consuetudine di dire: non abbiamo il petrolio, ma abbiamo altro» <<http://www.tvblog.it/categoria/petrolio/page/2>> (ultimo accesso: 19.09.2017).

in altro senso⁵⁸. Anche per quanto riguarda *Il vantone* (1963), versione pasoliniana in romanesco del plautino *Miles gloriosus*, il *GRADIT* registra il termine (sia come aggettivo, sia come nome) con il significato di «che si vanta a sproposito» e lo etichetta come centr[ale], ma pone come prima attestazione proprio il titolo pasoliniano: è dunque molto probabile che si tratti di una creazione onomaturgica pasoliniana, ispirata alla produttività nel romanesco del suffisso *-one*, che forse ha fatto da modello al più fortunato *piacione*⁵⁹. Sebbene non lo possa affermare con altrettanta sicurezza, non escluderei che anche l'uso giornalistico di *teorema* nel senso di «interpretazione dei fatti che individua un rapporto fra una serie di episodi, spec. criminali» (*GRADIT*), documentato a partire dagli anni Ottanta, sia legato al titolo del film di Pasolini del 1968. Nel caso di *Affabulazione*, titolo di una tragedia del 1969 portata al successo da Vittorio Gassman nel 1977, la parola, registrata nel *LEI*, s.v. *affabulatio*, come «latinismo ottocentesco», è documentata già nel Tommaseo-Bellini e, prima di Pasolini, era stata usata anche da Mario Luzi nel 1964. Ma il suo successo e quello dei corradicali *affabulatore* e *affabulatorio* – inseriti, assieme ad *affabulazione*, solo nella prima appendice del *GDLI* – si deve certamente all'uso pasoliniano⁶⁰.

A Pasolini, infine, si deve anche il successo, almeno nell'uso giornalistico e nella saggistica, di voci già esistenti, da lui usate (o riusate) a volte con nuovi valori. Il caso più noto è quello di *Palazzo* nel senso di 'centro del potere politico' (che ha un precedente in Guicciardini), tuttora usatissimo nel linguaggio dei giornali, compresi quelli di destra⁶¹.

⁵⁸ R. CIMAGLIA, *Titoli fortunati, ovvero "fari abbaglianti e seducenti sirene" nella lessicografia italiana*, in *Lessicografia e onomastica nei 150 anni dell'Italia unita* (Atti delle Giornate internazionali di studio), Università degli Studi Roma Tre, 28-29 ottobre 2011, a cura di P. D'Achille, E. Caffarelli, Società Editrice Romana, Roma 2012, pp. 225-245, pp. 236-239.

⁵⁹ Di *vantone*, come nome o aggettivo, ho trovato esempi di Gianni Brera (1985), Nantas Salvalaggio (1988), Paolo Guzzanti (1990), Roberto Nepoti (1992) e Pietrangelo Buttafuoco (2013).

⁶⁰ Nel *PTLLIN* trovo solo 3 esempi della parola (in Francesca Sanvitale [1980], Claudio Magris [1987], Ernesto Ferrero [2000]); nel corpus *DiaCORIS* (= *DiaCORIS. Corpus Diacronico di Italiano Scritto*, in rete all'indirizzo <http://corpora.dslo.unibo.it/DiaCORIS/>) non se ne trova alcuna occorrenza nei periodi 1861-1900, 1901-1922, 1923-1945, 1946-1967; mentre se ne hanno 4 nel periodo 1968-2001 (del 1979 [Giuliano Gramigna], 1980 [quello di Sanvitale compreso anche nel *PTLLIN*] e 1995 [Gian Piero Brunetta: 2, di cui una al plurale]).

⁶¹ Cfr. al riguardo T. DE MAURO, *Introduzione*, in ID., *L'Italia delle Italie*, cit., pp. IX-XVI, p. XV; ID., *Storia linguistica dell'Italia repubblicana*, cit., p. 15; I. BALDELLI,

Molto legato a Pasolini è anche il successo di *omologazione* (e anche di *omologare*, *omologante*, *omologatore* e *omologatrice*, tutti attestati nelle *Nuove questioni linguistiche*, e di *omologato*). Il termine è datato nel *GRADIT* al 1803, ma è peculiare dello scrittore il significato di 'uniformazione e adeguamento a un modello culturale o ideologico prevalente'⁶², estesosi al verbo ed esclusivo di *omologatore* e *omologatrice*, che sembrano neoformazioni pasoliniane (il *GRADIT* data *omologatore* al 1973, ma *principio omologatore* e *omologatrice* sono già nelle *Nuove questioni linguistiche*).

Sebbene non sia entrata nel linguaggio comune, anche l'espressione *scomparsa delle lucciole*, che ricorre più volte in un famoso articolo del 1975 (*Il vuoto del potere in Italia*, apparso sul «Corriere della Sera»), è stata spesso ripresa nell'uso saggistico e giornalistico, anche solo allusivamente: basti qui citare il riferimento a Pasolini che si ha in un passo di Giuliano Zincone, da un articolo del «Corriere della Sera» del 2001, che mi sembra adatto anche a chiudere il mio discorso:

«Oriana Fallaci non coltiva queste nausee. Lei impugna la spada e taglia il mondo in due. La sua fede è brutale, ma nutriente, soprattutto perché ci obbliga a inforcare occhiali più lucidi. Sono tutte vere, le cose che scrive? Non è questo il punto. Anche le lucciole di Pasolini non erano affatto scomparse. Ma, in fondo, aveva ragione lui».

È proprio il caso di dirlo, anche a proposito delle *Nuove questioni linguistiche* e di *Volgar'eloquio*: aveva ragione lui.

Il linguaggio neologico politico, in *Il linguaggio del giornalismo*, a cura di M. Medici, D. Proietti, Mursia, Milano 1992, pp. 9-24, alle pp. 21-22; P. D'ACHILLE, 1975. *Palazzo*, in *Itabolario. L'Italia unita in 150 parole*, a cura di M. Arcangeli, Carocci, Roma 2011, pp. 238-239.

⁶² Parlano chiaro, anche in questo caso, le occorrenze (che ho cercato limitatamente al singolare) del *DiaCORIS*, che sono distribuite nei vari periodi così: 1861-1900: 34 (tutti gli esempi sono nella prosa giuridica, usati in senso tecnico); 1901-1922: 20 (1 nella stampa sportiva e 19 nella prosa giuridica); 1923-194: 10 (tutti nella prosa giuridica); 1946-1967: 10 (di cui 3 nella saggistica, in Franco Fornari, *Psicoanalisi della guerra* [1966], e 7 nella prosa giuridica); 1968-2001: 66, di cui 3 nella stampa quotidiana, 15 nella stampa periodica (in vari autori, tra cui E. Bettiza, B. Oliva, G. Vattimo, F. Leonetti, A. Langer e F. Mussi, a volte con riferimento diretto a Pasolini), 1 nella narrativa (P. Levi), 4 nella saggistica (1 in G.P. Brunetta e 3 in G. Nencioni) e 43 ancora nella prosa giuridica.

Claudio Giovanardi

Il romanesco di Pasolini fra tradizione e innovazione

La periodizzazione del romanesco, così come è stata messa a punto da Trifone nel 1992¹, vede nella cosiddetta ‘fase postunitaria’ quella in cui il romanesco compie un altro decisivo balzo verso una progressiva italianizzazione, completando la metamorfosi da un volgare centro-meridionale, per diversi aspetti assai vicino al napoletano, come ci appare nella documentazione medioevale, a un dialetto fortemente imparentato col tosco-italiano, rispetto al quale sembra talvolta costituire una varietà marcata soprattutto in diafasia². In realtà sotto vari riguardi il romanesco contemporaneo, e insieme ad esso anche l’italiano regionale medio-basso, hanno continuato a sviluppare tratti che si oppongono al modello tosco-italiano. Nel campo della fonologia, ad esempio, basterà pensare a fenomeni innovativi come l’evoluzione della cosiddetta *lex Porena*³, la tendenza evolutiva del

¹ Si veda P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, Utet, Torino 1992; la medesima periodizzazione è poi ripresa in ID., *Storia linguistica di Roma*, Carocci, Roma 2008, e ribadita anche da P. D’ACHILLE, *Questioni aperte nella storia del romanesco: una rilettura dei dati documentari*, in *Vicende storiche della lingua di Roma*, a cura di M. Loporcaro, V. Faraoni, A. Di Pretoro, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2012, pp. 3-27.

² Sulla storia interna ed esterna del romanesco rinvio al quadro offerto da TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, cit., poi ripreso e aggiornato, sia pure in sintesi, in ID., *Roma*, in *Città italiane, storie di lingue e culture*, a cura di ID., Carocci, Roma 2015, pp. 247-304. Importante anche *Vicende storiche della lingua di Roma*, a cura di M. Loporcaro, V. Faraoni, A. Di Pretoro, cit., che contiene diversi contributi sia sulla fase antica sia su quella moderna del romanesco.

³ Sulla *lex Porena*, cfr. M. LOPORCARO, *Osservazioni sul romanesco contemporaneo*, in *Le lingue der monno*, a cura di C. Giovanardi, F. Onorati, Aracne, Roma 2007, pp. 181-196, e TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, cit., pp. 100-102. Va peraltro segnalato

nesso *-st-* verso una pronuncia di sibilante intensa *-ss-* (per esempio da *questo a quesso*)⁴, la tendenza a pronunciare con *é* chiusa il dittongo ascendente palatale *-iè-* (esempio *piède* e non *piède*, *fièro* e non *fièro*)⁵. Anche il lessico del romanesco d'oggi, seppure certamente scolorito e italianizzato rispetto alla compagine belliana, presenta tuttavia una certa creatività soprattutto nella varietà giovanile (anche se l'apporto del 'giovanilese' appare meno esteso di quanto si potrebbe a tutta prima pensare)⁶. Nel lemmario della lettera I del *Vocabolario del romanesco contemporaneo*, il 32,6% delle voci non era stato registrato nei precedenti vocabolari: non si tratta sempre di neologismi, ma spesso di semplici recuperi di pregresse omissioni, e però non sono certo poche le neoconiazioni assolute⁷.

Laddove invece il processo di italianizzazione è stato massiccio e a senso unico è nel campo della morfologia e, in particolare, della morfologia verbale. Su tale versante, in effetti, la distanza tra il romanesco contemporaneo e quello belliano appare abissale. Proprio l'assetto della morfologia verbale induce a qualche riflessione aggiuntiva e probabilmente a qualche ripensamento sulla periodizzazione stessa del romanesco.

Occupandomi della lingua del teatro di Giggi Zanazzo, un autore

che Pasolini, anche se non sistematicamente, almeno in *Ragazzi di vita* contrassegna la caduta della *l* con un apostrofo: *'ò fate, 'a rimediamo, mejo de'a tua, da què parti.*

⁴ Su tale fenomeno si vedano G. BERNHARD, *Das Romanesco des Ausgehenden 20. Jahrhunderts. Variationslinguistische Untersuchungen*, Niemeyer, Tübingen 1998, pp. 95-96, e D'ACHILLE, *Questioni aperte nella storia del romanesco: una rilettura dei dati documentati*, cit., pp. 10-11.

⁵ Per tale fenomeno si veda G. BIASCI, *Appunti sulla realizzazione del dittongo tonico ie nell'italiano di Roma*, in «La lingua italiana», VIII, 2012, pp. 171-187. Va anche notato che, al contrario, nell'italiano regionale dei giovani spesso la *è* aperta tende a centralizzarsi e ad avvicinarsi alla *a*, in pronunce che suonano quasi *bane* e *piade* per *bene* e *piede*. Sarà da considerare, nella valutazione del fenomeno, anche il fatto che vi è una confluenza sulla pronuncia con *é* chiusa che va dall'italiano regionale milanese a quello meridionale: cfr. N. DE BLASI, *Geografia e storia dell'italiano regionale*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 73.

⁶ Se ne era dato conto in vari saggi contenuti in P. D'ACHILLE, C. GIOVARDI, *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Carocci, Roma 2001. Per una bibliografia aggiornata sul neoromanesco giovanile, si veda ora IDD., *Vocabolario del romanesco contemporaneo. Lettera I, J*, Aracne, Roma 2016, p. 15.

⁷ Il riferimento è *Ivi*. Sui fenomeni evolutivi del romanesco e dell'italiano regionale di Roma è utile il panorama offerto da G. BIASCI, *L'italiano di Roma oggi. Sviluppi in atto nel repertorio linguistico urbano*, in «La lingua italiana», IX, 2013, pp. 143-170.

romano attivo a cavallo del XIX e del XX secolo, e quindi proprio in pieno periodo postunitario, avevo notato che la fisionomia del suo dialetto è perfettamente aderente a quella del modello belliano sotto tutti i profili: fonetica, morfologia e lessico⁸. Mi chiedevo, in quell'occasione, se l'etichetta di romanesco postunitario non andasse convertita in quella di romanesco 'postbellico', alludendo alla possibilità che la maggior parte dei fenomeni innovativi si sia insediata nel romanesco a partire dal secondo dopoguerra, soprattutto in seguito alle forti ondate migratorie interne, al decollo dei nuovi mezzi di comunicazione di massa (cinema e televisione), e anche come frutto ritardato della politica antidialettale del fascismo. Successivamente sono tornato sull'argomento studiando un *corpus* piuttosto ampio di commedie romanesche che vanno dagli ultimi anni dell'Ottocento fino agli anni trenta del Novecento⁹. L'indagine ampliata ha confermato il quadro emerso a proposito di Zanazzo. Queste le conclusioni cui ero pervenuto in quella circostanza:

«[N]on c'è dubbio che nel cinquantennio 1880-1930 la fisionomia della morfologia verbale assomiglia molto più a quella belliana che a quella contemporanea. Non v'è traccia, o ve n'è scarsissima, di quel processo di progressiva italianizzazione morfologica che ha investito l'italiano regionale romano ma anche il dialetto»¹⁰.

Più recentemente ho preso in considerazione alcuni film del tipo commedia brillante ambientati a Roma e recitati da attori romani nel ventennio 1940-1960. Anche in quel caso le conclusioni sono simili alle precedenti¹¹:

⁸ Cfr. C. GIOVANARDI *Che ne è del romanesco di Giggi Zanazzo?*, in G. ZANAZZO, *Il teatro*, a cura di L. Biancini, P. Paesano, Loffredo, Napoli 2013, pp. 11-19.

⁹ Ne ho dato conto in C. GIOVANARDI, *Romanesco postunitario o romanesco postbellico?*, in *Le mille vite del dialetto*, a cura di G. Marcato, Cleup, Padova 2014, pp. 199-210. Oltre al teatro edito e inedito di Zanazzo, ho considerato opere di Augusto Jandolo, Checco Durante, Ettore Petrolini, nonché alcune prose giornalistiche di Trilussa.

¹⁰ *Ibid.*, p. 208.

¹¹ Nella sua pionieristica indagine sull'italiano parlato (con particolare attenzione alle varietà regionali), pubblicata nel 1956, lo studioso svizzero Robert Rüegg prese in considerazione i dialoghi di vari film, tra cui alcuni di ambientazione romana, scegliendo però prevalentemente film d'autore del filone neorealista: cfr. R. RÜEGG, *Sulla geografia linguistica dell'italiano parlato*, a cura e trad. di S. Bianconi, Cesati, Firenze 2016, pp. 60-61.

«In conclusione possiamo dire che il quadro della morfologia verbale dei film analizzati, compresi nel ventennio 1943-1962, conferma l'ipotesi di partenza, ovvero che l'italianizzazione del sistema verbale nel dialetto di Roma si compie in quel fondamentale lasso di anni a partire dalla fine della seconda guerra mondiale»¹².

Bene, ma Pasolini come si collega a tutto ciò? I due romanzi romaneschi di Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), nonché le successive sceneggiature di film quali *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), costituiscono dei formidabili documenti, certo filtrati alla luce delle intenzioni letterarie e condizionati in parte dalla non perfetta conoscenza del dialetto da parte di Pasolini, del romanesco ultraperiferico in un periodo cruciale nell'evoluzione del sistema dialettale verso la definitiva modernizzazione. Luca Serianni, in un importante saggio sulla lingua della prosa pasoliniana, limitatamente ai due romanzi, ha sostenuto che il romanesco dello scrittore friulano è certamente attendibile sul piano diatopico, nel senso che vi sono poche intrusioni di elementi non autoctoni, ma lo è assai meno sul piano diastratico e diafasico, giacché l'autore non mostra alcun interesse a rappresentare un quadro sociolinguistico articolato, essendo concentrato esclusivamente sui suoi 'pischelli', che uniforma linguisticamente, in quanto tutti appaiati dal medesimo stile di vita e dalle medesime abitudini comunicative¹³. Effettivamente il romanesco dei protagonisti dei romanzi, ma anche di quelli delle sceneggiature, è un dialetto allo stato brado, una forma di comunicazione elementare, spesso violenta, depurata di ogni ricerca di elevazione o di possibile cambio di registro; in questo dunque, Pasolini è molto diverso da Belli, il cui intento documentario si giovava anche di un'attenta calibratura dei diversi registri di cui il dialetto, come ogni lingua, è capace¹⁴. In

¹² Si veda C. GIOVARDI, *Il romanesco nel cinema dal dopoguerra ai primi anni sessanta*, in *Romanice loqui. Festschrift für Gerald Bernhard zu seinem 60.*, a cura di A. Gerstenberg [et al.], Geburtstag, Stauffenburg, Tübingen 2016.

¹³ Si veda L. SERIANNI, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», X, 1996, pp. 197-229, anche per una sintesi delle posizioni degli studiosi (in particolare della Jacquain e di Bruschi) sull'attendibilità del romanesco pasoliniano.

¹⁴ Per un profilo del romanesco belliano è assai efficace la sintesi di TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, cit., pp. 73-84. Importanti L. SERIANNI, *Per un profilo fonologico del romanesco belliano*, in «Studi linguistici italiani», XI, 1985, pp. 50-89; rist. in ID., *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano, Napoli 1989, pp. 297-343; e U.

Pasolini i piscelli, i lenoni, le prostitute, i vagabondi parlano una lingua che pare uscire direttamente dalle viscere, senza alcuna mediazione culturale¹⁵. Ai nostri fini, tuttavia, la basicità del romanesco pasoliniano consente di valutare bene il livello di evoluzione di certi fenomeni linguistici, in particolare nel campo della morfologia verbale. Intendo dire che la parlata del Riccetto, di Agnolo, di Marcello, di Accattone e di tutti gli altri, rappresenta la polarità opposta alla lingua, ed è quindi una cartina di tornasole sensibilissima per apprezzare gli elementi di continuità e di discontinuità rispetto al romanesco belliano.

Gli studi linguistici su Pasolini, in particolare per quanto riguarda i romanzi ambientati a Roma, si sono concentrati soprattutto sul lessico, così come delineato nei due glossari posti in appendice ai romanzi romani¹⁶. Assai poco, invece, ci si è concentrati su altri importanti livelli d'analisi come la fonologia e la morfologia, per non dire della sintassi¹⁷. Eppure la morfologia verbale (ma per certi aspetti anche quella nominale) del romanesco ha subito una doppia profonda metamorfosi nel corso dei secoli. La prima avviene nel passaggio dal romanesco antico a quello toscanizzato, quando si rarefanno fino alla scomparsa forme come *aio* 'ho', *soco* 'sono', *verraio* 'verrà', *annaò* 'andò', *potèrano* 'potrebbero'¹⁸. La seconda si verifica quando il sistema verbale consacrato dal Belli nei *Sonetti* viene terremotato nel

VIGNUZZI, *Nota linguistica*, in G.G. BELLI, *Sonetti*, a cura di P. Gibellini, Garzanti, Milano 1991, pp. 743-753. Si veda anche N. DI NINO, *Giuseppe Gioachino Belli poeta-linguista*, Il Poligrafo, Padova 2008.

¹⁵ È interessante osservare che il già citato Rüegg, relativamente alle fonti letterarie, per Roma sceglie Moravia, ma non il Moravia narratore, bensì il giornalista; viceversa tutte le altre aree geografiche sono rappresentate da opere narrative di vari scrittori: RÜEGG, *Sulla geografia linguistica dell'italiano parlato*, cit., pp. 63-64.

¹⁶ Si vedano almeno: R. BRUSCHI, *Introduzione al romanesco di P.P. Pasolini*, in «Contributi di filologia umbra», I, n. 5, 1981 (numero monografico); C. COSTA, *Ancora sui glossari romaneschi dei romanzi pasoliniani*, in *Pasolini tra friulano e romanesco*, a cura di M. Teodonio, Colombo, Roma 1997, pp. 145-194; P. D'ACHILLE, *Lessico romanesco pasoliniano e linguaggio giovanile (a proposito di paraculo)*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XIII, 1999, pp. 183-202, ristampato in D'ACHILLE, GIOVANARDI, *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, cit., pp. 151-168.

¹⁷ In SERIANNI, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, cit., troviamo diverse notazioni sulla fonologia e la morfosintassi dei romanzi, ma nulla a proposito della morfologia verbale.

¹⁸ Cfr. per un quadro completo delle forme verbali idiosincratiche del romanesco di prima fase, TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, cit., p. 30.

romanesco novecentesco con notevole numero di vittime rimaste sul campo. Si pensi a forme come *stamio* ‘stavamo’¹⁹, *avemio* ‘avevamo’, *stavio* ‘stavate’, *venivio* ‘venivate’, *annassimo* ‘andammo’²⁰, *dassivo* ‘deste’, *avessivo* ‘che voi aveste’, *dessino* ‘dessero’, *parleressi* ‘parleresti’, *dovressimo* ‘dovremmo’, *sapressivo* ‘sapreste’, *fariano* o *farebbono* ‘farebbero’²¹. Di tali forme non v’è traccia nel dialetto odierno. Possiamo insomma dire che l’unico tratto significativo che accomuna il sistema verbale del romanesco antico, di quello di mezzo e di quello contemporaneo, è rappresentato dalle desinenze etimologiche tripartite della prima persona plurale dell’indicativo presente in *-amo*, *-emo*, *-imo*, ovvero i tipi *parlamo*, *vedemo*, *sentimo*²²; la lunga durata di tale fenomeno si può però spiegare anche con l’ampia solidarietà delle altre parlate dialettali e regionali italiane da nord a sud in opposizione al conguaglio toscano-fiorentino in *-iamo*.

Fatte queste doverose premesse, passiamo ora a vedere come si presenta il quadro della morfologia verbale nei due romanzi e nelle due sceneggiature cinematografiche che abbiamo considerato per la presente occasione²³. Va detto che le quattro opere presentano una fisionomia linguistica piuttosto uniforme per il tipo di romanesco esibito, anche se i protagonisti eponimi dei due film, ovvero Vittorio detto Accattone e Mamma Roma, non sono certo dei ‘pischelli’, ma

¹⁹ Sulle sorti dell’imperfetto indicativo in *-amio*, *-emio*, *-imio*, si veda E. PICCHIORRI, *Se vedemio. Osservazioni sulle forme verbali in -mio nel romanesco contemporaneo*, in *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, a cura di E. Caffarelli, M. L. Fanfani, Società Editrice Romana, Roma 2011, pp. 617-631.

²⁰ Non a caso nell’*Idioma gentile* De Amicis cita le forme *magnassimo* e *bevevissimo* dell’indicativo come esempi di romaneschismi da evitare: E. DE AMICIS, *L’idioma gentile*, Treves, Milano 1906², p. 52.

²¹ Ancora per un quadro esauriente delle forme verbali caratteristiche del romanesco belliano il rinvio è a TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, cit., pp. 80-81.

²² Su alcuni tratti di continuità/discontinuità nelle varie fasi del romanesco, si veda il già citato D’ACHILLE, *Questioni aperte nella storia del romanesco: una rilettura dei dati documentari*, cit.

²³ Queste le edizioni di cui mi sono servito: P.P. PASOLINI, *Ragazzi di vita* (sigla: R) in, ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, pp. 523-771; ID., *Una vita violenta* (sigla: V), *Ibid.*, pp. 823-1192; *Accattone* (sigla: A), in ID., *Accattone – Mamma Roma – Ostia*, Garzanti, Milano 1993, pp. 65-232; *Mamma Roma* (sigla: M), *Ibid.*, pp. 239-365. Alla sigla fa seguito la pagina delle edizioni di riferimento.

persone adulte. Diciamo anche che nei film le parti dialogate sono ovviamente di maggior estensione rispetto ai romanzi e che il numero notevole di personaggi fa sì che le sceneggiature presentino un repertorio linguistico più ampio, ove fanno capolino l'italiano colloquiale, ma anche qualche passaggio di italiano standard nel commissario e nel giudice istruttore di *Accattone* e nel prete di *Mamma Roma*²⁴.

L'analisi si soffermerà sia sui tratti della morfologia verbale in continuità con il romanesco belliano, sia su quelli che presentano un andamento oscillante testimoniando una fase di passaggio e di assestamento, sia, infine, su quelli ormai italianizzati.

Tratti conservativi. È pressoché generalizzato in tutte le opere (con qualche eccezione in più nelle sceneggiature) l'uso delle desinenze *-amo*, *-emo*, *-imo* alla prima persona plurale del presente indicativo. Nei romanzi, in particolare, le rarissime presenze della desinenza *-iamo* (ad esempio si trova *rimediamo* in R 559) sembrano sviste dell'autore, e non hanno alcun valore testimoniale di possibili oscillazioni di registro. Mi limito a una parca selezione dalle quattro opere: *annamo* (R 524), *vincemo* (R 549), *salimo* (R 597); *stamo* (V 829), *avemo* (V 877), *uscimo* (V 1072); *damo* (A 72), *semo* (A 83); *camminamo* (M 296), *potemo* (M 275), *venimo* (M 296)²⁵.

Altrettanto pervasivo è l'uso degli infiniti apocopati²⁶. Anche in questo caso ci limitiamo a qualche esempio: *fà* (R 526), *sapé* (R 531), *vede* (R 526), *venì* (R 531); *tirà* (V 864), *beve* (V 872), *venì* (V 867); *fidà* (A 71), *piagne* (A 71), *venì* (A 72); *curà* (M 241), *ride* (M 244), *capì* (M 244). Segnalo una curiosa sopravvivenza di infinito epitetico in *-ne*, *nun t'avveline* 'non ti avvilire' (V 1012), che ci riporta addirittura al romanesco di prima fase²⁷.

I tratti della morfologia verbale che si ricollegano compattamente alla tradizione del romanesco preunitario finiscono qui. Ma non finiscono qui le attestazioni di forme antiquate, accanto alle quali

²⁴ Come curiosità ricordiamo che il ruolo del giudice istruttore fu affidato allo scrittore Stefano D'Arrigo, mentre il ruolo del prete fu interpretato dallo scrittore Paolo Volponi.

²⁵ In M troviamo due casi di *-iamo*: *accostiamo* (M 275), *guardiamo* (M 275). In A *facciamo* (A 131), *torniamo* (A 139).

²⁶ Questo tratto caratterizza il romanesco di seconda fase rispetto a quello medievale: cfr. TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, cit., p. 39.

²⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 29.

però, possiamo trovare anche i corrispettivi italiani.

Tratti oscillanti. Per una serie di voci verbali troviamo tanto l'esito locale quanto quello italiano. Partiamo dalle forme monottongate *vòi* 'vuoi' (R 531)²⁸, *vole* 'vuole' (R 529)²⁹; poi le forme che escono in consonante velare anziché in palatale per attrazione della prima persona singolare: *venghi* 'vieni' (R 537, V 846, A 112, M 268) e *rivenghi* (R 764, A 120)³⁰, *tenghi* 'tieni' (R 538, V 987), *conoschi* 'conosci' (R 615)³¹, *dichi* 'dici' (R 720, V 825, A 131)³². Da segnalare anche le forme con nasale palatale *scegni* 'scendi' (V 879), *scegnemo* 'scendiamo' (R 602). Attestate le forme locali del presente di *essere*, peraltro ancor oggi molto vitali, *so* 'sono' (V 853, A 74, M 244), *semo* (V 835, M 241)³³, *sete* (V 835, A 192)³⁴. Interessante anche la presenza, seppure con grafia non sempre ortodossa³⁵, di forme col prefisso *ari-* come *arriconzolo* 'riconsole' (R 690)³⁶, *arispariambialo* 'risparmiarlo di nuovo' (A 69), *me l'aricordo* (M 311), *m'arispondi* (M 348)³⁷. Altre forme particolari: l'imperativo

²⁸ Però: *Ma che vuoi?* (M 283). In A 123 troviamo *puoi* e non *pòi*.

²⁹ Però: *te 'o può ddi* (R 604), in cui si noti la scarsa attendibilità della sequenza con il verbo servile italiano e l'infinito apocopato romanesco. E ancora: *chi se vuo' comprà un anello?* (A 109) con improbabile forma con dittongo e apocope sillabica. Anche in M troviamo sequenze poco plausibili del tipo *Io vojo dirvi* (M 242), *puoi spende e spande* (M 265).

³⁰ Nel romanesco belliano avremmo però avuto le forme dittongate *vienghi* e *arivienghi*: TRIFONE, *Storia linguistica di Roma*, cit., p. 78.

³¹ Già SERIANNI, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, cit., p. 204 aveva richiamato l'attenzione su alcune forme ricostruite arbitrariamente da Pasolini, come *conoscio* (V 1035) e *conosciono* (R 604) usate al posto di *conosco* e *conoscono*. Va però detto che *conoscio* compare in un verso del poeta ebreo romano Crescenzo Del Monte scritto in giudeo-romanesco: «'unn' 'o conosco altro che de faccia» (cfr. C. DEL MONTE, *Sonetti giudaico-romaneschi, sonetti romaneschi, prose e versioni*, a cura di M. Procaccia, M. Teodonio, Giuntina, Firenze 2007, p. 235). La forma italiana *conosci* è in V 986 e in A 113.

³² Però: *dici* (A 73, M 317); da notare anche *capisci* (A 118) e non il pur possibile *capischi*.

³³ Però: *siamo* (M 297).

³⁴ Però: *che lagne che siete* (R 696); *siete* anche in (A 121).

³⁵ Si vedano: *arrèggete* (M 319), *arriconsolata* (R 563), *arriconzolete* (R 690), con l'incongruo raddoppiamento della *r*.

³⁶ Però: *ce riprovo* (R 538).

³⁷ In M sono tuttavia prevalenti le forme italiane con *ri-*; qualche esempio: *rimediajela* (M 290), *ricordi* (M 330), *ritira* (M 336).

esortativo *daje* ‘dalli’ (V 859), l’esclamazione *anvedi* ‘non vedi’ (A 74)³⁸, le terze persone plurali del presente indicativo *vonno* (A 72) e *ponno* (A 83), la radice *lass-* con sibilante intensa per ‘lasciare’: *lassate* (A 92)³⁹, *lassato* (M 264), la forma *valo* ‘valgo’ rifatta per analogia su *vali* (A 120), l’imperativo di seconda persona singolare di ‘essere’ *essi* ‘sii’ (A 171), la forma contratta *amo* ‘abbiamo’ (A 146) e *hamo* (M 309).

Un discorso a parte merita il vocalismo postonico, un campo nel quale la fase di transizione dal dialetto all’italiano è particolarmente evidente. Seppure si tratti di un fenomeno fonetico, la sua ricaduta sulle forme verbali è molto forte, perché investe anche talune desinenze. Nel romanesco tradizionale, la vocale postonica dei proparossitoni tende a passare a *e*, sia che si parta da *a* (*chiamalo* > *chiamelo*), da *o* (*vendono* > *vendeno*), o da *i* (*lèggiti* > *lèggete*). Oggi il tratto è in forte regresso e il processo di italianizzazione, fatta salva l’incidenza che si può attribuire alle differenze generazionali e sociolinguistiche, si è sostanzialmente generalizzato. Ma diamo uno sguardo al quadro che si ricava dalle opere pasoliniane. In questo caso sarà opportuno procedere analizzando ciascun testo individualmente.

Passaggio a > e in postonia. In R i casi di passaggio ad *e* e quelli di conservazione più o meno si equivalgono. Nell’indicativo prevale però la desinenza *-eno*: *tratteno* (R 566), *lavoreno* (R 725), *staveno* (R 760), *t’acchiappeno* (R 760), di contro ad *abbastano* (R 723); nelle forme imperativali, invece, le voci con *a* e con *e* sono paritarie: *lèvate* (R 685), *lassalo* (R 690), *smorzala* (R 718), e al contrario *ammazzete* (R 569), *arriconzolete* (R 690)⁴⁰, *buttecete* ‘buttatici’ (R 751). In V prevalgono nettamente le forme in *-ano*: *lassano* (V 937), *credevano* (V 920), *sonano* (V 890), *s’alzano* (V 931), di contro a *staveno* (V 868); è invece più paritario il rapporto negli imperativi: *porteme* (V 837), *appoggete* (V 950), *sonece* (V 894), per converso: *appizzateje* ‘avvicinatigli’ (V 871), *lèvate* (V 824), *aspettame* (V 827). In A le forme in *a* e quelle in *e* si equivalgono tanto nella desinenza dell’indicativo quanto nell’imperativo: *dovevano* (A 77), *scartano* (A 83), *pijano* (A 170); *chiameno* (A 91), *paghenno* (A 117), *se ameno* (A 172); *ammazzalo*

³⁸ Anche nella grafia separata *an vedi* (R 540).

³⁹ Però: *lasciateme* (A 123).

⁴⁰ La forma presenta un indebito rafforzamento della vibrante, fatto non raro in Pasolini.

(A 73), *aiutame* (A 104), *prestate* (A 126); *aiuteme* (A 91), *ricordete* (A 112), *porteme* (A 187). Diversamente da A, in M la desinenza *-ano* è vincente: *ammazzano* (M 259), *girano* (M 262), *chiamano* (M 263); più equilibrata la situazione per l'imperativo: *guardala* (M 242), *ménaje* (M 245), *ricòrdate* (M 287); *fermete* (M 243), *insegneme* (M 327), *spieghemelo* (M 336).

Passaggio o > e (i) in postonia. In R non sono pochi i casi in cui il passaggio dalla vocale velare o a quella palatale si spinge sino ad arrivare alla palatale estrema i: *mettemise* 'mettiamoci' (R 547), *famise* 'facciamoci' (R 562)⁴¹, *annamise* 'andiamoci' (R 582), *buttamise* 'buttiamoci' (R 713). Tale fenomeno si ritrova solo in R ed è il primo indizio (altri ne seguiranno) di una romaneschità più marcata in senso tradizionale in R rispetto alle altre opere. In qualche caso si ha il passaggio desinenziale da *-ono* a *-eno*: *vedeno* (R 585), *vengheno* (R 779)⁴². Pochissime le attestazioni in V; mantengono la o: *dicono* (V 976), *credono* (V 830), *piaciono* (V 872); unica forma con e è *tengheno* (V 1071). In A trovo solo occorrenze con o: *te piacciono* (A 127), *dicono* (A 132). In M, invece, si ha sia la conservazione di o (*conoscono* M 270, *servono* M 286) sia il passaggio a e (*vendeno* M 259), *strigneno* (M 321).

Passaggio i > e in postonia. In A è frequente il passaggio di i postonica a e nelle forme verbali proparossitone: *smettela* (A 67), *bévete* (A 84), *fammete* (A 93), *gòdetela* (A 109), *méttete* (A 137). Qualche reperto anche in M: *vestete* (M 317), *arrèggete* (M 319). Non ne trovo esempi in R e V.

Se guardiamo alla situazione odierna, per quanto riguarda il vocalismo postonico dei proparossitoni, notiamo che il processo di italianizzazione del romanesco è assai più avanzato rispetto al quadro offerto da Pasolini. Il conguaglio delle desinenze *-ano* e *-ono* in *-eno* è più che residuale, mentre anche nelle forme imperativi è sempre più raro il passaggio a e, e tanto meno a i; regge meglio il passaggio i > e come in *mettelo*, nonostante in Pasolini tale tratto non abbia una rappresentazione uniforme.

Dedico un brevissimo spazio anche a certi moduli sintattici tipici della parlata romana. Il costrutto *dovere da* + infinito: *devo da venì*

⁴¹ Però: *fàmoze* (R 709).

⁴² Però: *mettono* (R 761).

(R 535), *devi da ddì* (R 552) con incongruo rafforzamento della consonante iniziale in fonosintassi, *te devo da rìcontà* (R 621) con la velare sorda scempia per l'intensa; il costrutto *che + verbo + a + infinito: che l'hai sarvato a ffà* (R 546)⁴³.

E veniamo ora ad analizzare i modi e i tempi verbali più 'sensibili' alla transizione dal romanesco belliano alla situazione contemporanea.

Indicativo imperfetto. In R troviamo un'inaspettata sopravvivenza delle forme in *-mio* per la prima persona plurale: *dovemio* 'dovevamo' (R 569), *eramio* 'eravamo' (R 599), *potemio* 'potevamo' (R 617). Tanto più sorprendente l'uso della desinenza belliana, se pensiamo che a parlare sono dei ragazzi, in un lasso di anni in cui il fenomeno era ormai in via di estinzione, se non proprio estinto⁴⁴. Di contro, la sola attestazione rinvenuta di seconda persona plurale è in italiano: *volevate* (R 731) e non *volevio*. In V trovo due attestazioni di *eravamo* (V 844 e 888), quindi nella veste italiana. Anche in A le forme dell'imperfetto indicativo sono italianizzate: *eravamo* (A 85 e 93), *dovevamo* (A 119), *davamo* (A 157), *potevate* (A 211). In M due attestazioni italiane: *avevamo* (M 273), *annavamo* (M 273). Dunque, fatto salvo R, il quadro dell'imperfetto indicativo, sia pure nella limitatezza delle forme attestate, è tutto orientato verso l'italiano. Come spiegare tale oscillazione? Certo non si può pensare a un fatto di microdiacronia interna (troppo pochi sette anni per dar luogo a significativi cambiamenti). È più probabile, invece, che Pasolini si sia fondato su informatori diversi, dai quali abbia ricevuto indicazioni difformi, puntualmente riportate nelle sue opere⁴⁵.

⁴³ Su questi due costrutti, la loro storia e la loro diffusione, cfr. P. D'ACHILLE, C. GIOVANARDI, *Conservazione e innovazione nella sintassi verbale dal romanesco del Belli al romanaccio contemporaneo*, in *Sintassi storica*, a cura di P. Ramat, E. Roma, Bulzoni, Roma 1998, pp. 469-493; ristampato, con una nota di aggiornamento, in ID., *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, cit., pp. 43-65.

⁴⁴ Cfr. PICCHIORRI, *Se vedemio. Osservazioni sulle forme verbali in -mio nel romanesco contemporaneo*, cit., per il quale l'imperfetto in *-mio* si ferma agli anni Trenta-Quaranta del Novecento.

⁴⁵ È noto il sodalizio che legò Pasolini a Mario Dell'Arco, poeta romanesco, con il quale curò l'antologia *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. Dell'Arco, P.P. Pasolini, Einaudi, Torino 1995 (ristampa).

Indicativo passato remoto. Trovo due forme interessanti in R: *dormissimo* ‘dormimmo’ (R 599), *facessimo* ‘facemmo’ (R 599). Si tratta della desinenza rifatta sul congiuntivo tipica del romanesco belliano.

Congiuntivo. In R accanto alla forma *possino* per la terza persona plurale, sono da segnalare per l'imperfetto gli arcaismi *fussi* (R 605) e *potessino* ‘potessero’: «ve potessino ammazzavve tutti» (R 535). In V, accanto alle forme marcate *dassero* (V 868) e *possino* (V 969), troviamo un discreto numero di forme italianizzate: *avessimo* (V 916), *incontrassimo* (V 916), *dovessi* (V 1083) e al presente *abbia* (V 980). In A trovo l'italiano *facesse* (A 70)⁴⁶. In M, viceversa, fa capolino la forma arcaica *potessivo* ‘poteste’ (M 246). Certamente le occorrenze del congiuntivo nel dialogo dei romanzi e dei copioni non sono e non potrebbero essere cospicue. Ancora una volta R si segnala per scelte più conservative, che però vengono ribadite in M, per altri versi opera molto più innovativa.

Condizionale. In R alla prima persona singolare troviamo la desinenza *-ebbe*, che ancora oggi è possibile, anche se ormai confinata quasi esclusivamente in usi scherzosi: *darebbe* ‘darei’ (R 340), *cecherebbe* ‘cecherei’ (R 566), *farebbe* ‘farei’ (R 656), *sarebbe* ‘sarei’ (R 746); più interessanti le forme per la seconda persona singolare: *sentiressi* (R 559), *poteressi* (R 608), *doveressi* (R 635). Anche in V troviamo la desinenza *-ebbe* per la prima persona singolare: *darebbe* ‘darei’ (V 861), *metterebbe* ‘metterei’ (V 868), *vorrebbe* ‘vorrei’ (V 1033); per la seconda singolare, però, solo forme italiane: *sforneresti* (V 834), *potresti* (V 963), *saresti* (V 1040); spunta alla prima persona plurale un *saressimo* ‘saremmo’ (V 1043) che non ci aspetteremmo. In A la situazione è affine a quella di V; la prima persona singolare è in *-ebbe*: *darebbe* ‘darei’ (A 90), *farebbe* ‘farei’ (A 90), *saprebbe* ‘saprei’ (A 117), *verrebbe* ‘verrei’ (A 163)⁴⁷; alla seconda singolare troviamo *saressi* (A 81), ma *sceglieresti* (A 129); alla prima persona plurale: *rimanessimo* ‘rimarremmo’ (A 118). Infine in M alla prima persona singolare:

⁴⁶ In A sono frequenti gli usi del congiuntivo ottativo e iussivo all'imperfetto, anziché al presente, come d'uopo nell'italiano regionale di Roma e nel dialetto: «Dije che aspettasse un minuto» (A 80), «guardala te, che nun se movesse» (A 81), «Che potessi fa la fine de Nerone» (A 90), «he nun potessi avé 'n'ora de bene» (A 91).

⁴⁷ C'è però anche *vorrei* (A 77).

vorrebbe ‘vorrei’ (M 315), *ciavrebbe* ‘avrei’ (M 515), ma *metterei* (M 295); alla seconda singolare, *faresti* (M 305), però alla seconda plurale troviamo *staressivo* (M 281). Per il condizionale troviamo dunque una situazione diversa da persona a persona: per la prima singolare prevalgono nettamente le forme conservative in *-ebbe*; per la seconda singolare, al contrario, sono decisamente maggioritarie le forme italiane; qualche relitto del vecchio sistema permane alla prima persona plurale e anche alla seconda plurale.

Veniamo a qualche considerazione conclusiva. Il romanesco di Pasolini appare piuttosto uniforme, anche se il primo romanzo, *Ragazzi di vita* si caratterizza per un tasso di conservatività dialettale superiore alle altre opere analizzate. Qualcuno avrà forse notato che nello scenario linguistico delineato da Pasolini nei suoi romanzi e copioni di ambientazione romana c'è un grande assente, che ha il nome di ‘italiano regionale’, una nozione imposta all'attenzione degli studiosi proprio in quel lasso di anni dal glottologo Giovan Battista Pellegrini⁴⁸. Forme locali di italiano sono sempre esistite e spesso segnalate⁴⁹, ma, a partire dal secondo dopoguerra, l'italiano, con venature regionali più o meno marcate, si è sempre più diffuso nell'uso parlato degli italiani, favorito anche dal potente volano rappresentato dal cinema neorealista prima e della commedia all'italiana poi, nonché dal grande successo di autori teatrali come Eduardo De Filippo e Dario Fo, grazie ai quali le varietà di italiano napoletano e lombardo sono state conosciute e apprezzate anche da chi napoletano o lombardo non è⁵⁰. In Pasolini troviamo ancora 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. È del resto nota la diffidenza di Pasolini verso il parlato italiano medio che si

⁴⁸ Si veda G.B. PELLEGRINI, *Tra lingua e dialetto in Italia*, in «Studi mediolatini e volgari», VIII, 1960, pp. 137-153.

⁴⁹ Si veda da ultimo, per una ricostruzione storica della percezione dell'italiano regionale, il bel volume di DE BLASI, *Geografia e storia dell'italiano regionale*, cit.

⁵⁰ Per la lingua del cinema, il riferimento d'obbligo è a S. RAFFAELLI, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere 1992 e a F. ROSSI, *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma 2010. Per un profilo linguistico del teatro novecentesco, mi sia consentito il rinvio a C. GIOVANARDI, P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 91-109 e 205-233.

poteva ascoltare in teatro⁵¹. Il suo apprezzamento per Eduardo si fonda proprio sulla felice scelta linguistica del drammaturgo napoletano:

«Eduardo De Filippo che non è solo il nostro migliore attore, ma un grande attore in assoluto, recita in dialetto. Ma con ciò non fa del naturalismo. Egli parla in realtà, più che il dialetto napoletano, l'italiano medio parlato dai 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»⁵².

Il brano appena citato testimonia che a Pasolini è ben chiara la distinzione tra dialetto e italiano regionale, ma ritiene che quest'ultimo difficilmente sia privo di qualche artificiosità nella resa teatrale (e, potremmo aggiungere, cinematografica), a meno che non sia maneggiato da un artista del calibro di Eduardo.

Resta però confermata l'ipotesi che il vero mutamento del romanesco in direzione dell'assetto attuale prenda corpo e forma proprio nei decisivi anni del secondo dopoguerra, quando l'affermazione e lo 'sdoganamento' di un italiano locale farà da traino al dialetto per consentirgli di liberarsi delle scorie di forme di una fase precedente del romanesco, ormai irrimediabilmente fuori corso.

⁵¹ Si veda, al riguardo, F. TOMASSINI, *Né un pazzo né un poeta. Pasolini e il teatro del Novecento*, Aracne, Roma 2016, pp. 142-169.

⁵² Citato in *ibid.*, pp. 150-151.

Andrea Viviani

Il volto nel nome.

Evocazioni antroponimiche nei romanzi romani di Pasolini

È consustanziale alla tradizione greco-mediterranea l'importanza del nome, spesso *omen*, e dell'epiteto, quando non soprannome: familiare a chi si sia imbattuto, nel *cursus studiorum* dei classici greci e latini, la girandola di nominazioni per il Pelide Achille, l'Ulisse/Odisseo, lo Iulo/Ascanio (la stessa Ilo/Troia) e via elencando; come felicemente sintetizza Antonella Stefinlongo nel suo studio sull'*Antroponimia criminale*:

«L'onomastica letteraria costituisce, in effetti, di un settore di indagine certamente non marginale sia per quanto attiene all'ambito della critica letteraria e sia per quel che concerne la ricognizione storica e etnolinguistica se solo si considera l'apporto che le scelte antroponimiche possono spesso determinare nell'interpretazione del testo letterario (con particolare riguardo al ruolo e alla fisionomia psicologica dei personaggi cui vengono attribuite) così come negli usi e nelle tradizioni linguistiche di un determinato contesto storico, geografico e culturale. Ogni buon autore, infatti, procede nella assegnazione di nomi, soprannomi, diminutivi, tenendo ben presente il contesto narrativo e temporale in cui si vanno a inserire e il valore connotativo ed emotivo che tale nominazione può produrre»¹.

Vero più che mai a Roma, dove la tradizione dell'onomastica anche per accumulo (e la vedremo puntuale pure in Pasolini) esula persino dall'ambito dell'antroponomastica e coinvolge, con raffinata

¹ A. STEFINLONGO, *Antroponimia criminale*, in P. D'ACHILLE, A. STEFINLONGO, A.M. BOCCAFURNI, *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*, Carocci, Roma 2012, pp. 103-116, p. 103.

specializzazione per competenza attiva e passiva, persino nomi di quartiere (quello della mia seconda infanzia e prima giovinezza ne ha tre: Laurentino 38, Ponti, Fonte Ostiense). Ma per vicende a tratto più umano, fatta salva l'eccellente ricognizione storica di Abbate nel suo *Soprannomi fuorilegge*², cui rimando anche perché nel volume che raccoglie gli Atti del convegno del 2007 dedicato proprio a *L'onomastica di Roma – Ventotto secoli di nomi*, nulla meglio di questa sintesi (che trascrivo dalla slide originale tratta da un profilo facebook non più attivo) rende a oggi l'attitudine capitolina alla nomina e soprannominazione degli individui: «L'AMICI TE DANNO UN SOPRANNOME / E / PURE TU MADRE / TE CHIAMA / CO QUELLO??? / SEI de ROMA».

Quale allora, nell'economia di rappresentazione/evocazione del mondo quasi-mitico delle borgate romane, l'impiego dei nomi e dei soprannomi in Pasolini? Perché non è certo un dettaglio, lo sfondo in cui s'animano le vicende, men che meno la composizione sociale dei protagonisti. Pasolini coglie, del vernacolo di Roma, la stessa vena abietta e buffona del Belli ma l'arricchisce, nell'analisi delle dinamiche d'impiego, di tratti che sfuggono (o non interessano) al poeta ottocentesco. Nel suo scritto *Il gergo a Roma*³ colpisce, difatti, il felice acume della sintesi: «La gergalità del dialetto romano dipende da[lla] 'fissazione narcissica' nel tipo medio del parlante, con conseguente esibizionismo»⁴.

Lì è anche introdotto un 'piccolo' campione di quindici voci glossate, cito:

«dal gergo di una piccola banda di ladri [...] il cui relatore è stato un ragazzo – Picchiola, Nicchiola, Negretto, Sciaboletta, Cappellone, Ciambellone, Lupetto, Zelletta, Sbficchio, Luccicotto, Scintillone, Fumetto, Rabadicchio o che altro – il cui nome e cognome non indico nemmeno per iniziali, come usa fare il buon folclorista»⁵.

² M. ABBATE, *Soprannomi fuorilegge: Romanzo criminale e altri personaggi della malavita romana*, in *L'onomastica di Roma. Ventotto secoli di nomi*, a cura di E. Caffarelli, P. Poccetti (Atti del Convegno), Roma, 19-21 aprile 2007, in «Quaderni di RiON», n. 2, SER, Roma 2009, pp. 333-344.

³ Cfr. P.P. PASOLINI, *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane. 1950-1966*, in Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 695-698.

⁴ *Ibid.*, p. 696.

⁵ *Ibid.*, p. 697.

Quindici voci glossate... e tredici soprannomi. Questo scritto è del 1957. Due anni dopo *Ragazzi di vita*⁶, due prima di *Una vita violenta*⁷. Ed è significativo comparare, a testimonianza dell'attimo colto forse qui, in cui il romanziere ragiona in nuce sulla valenza del soprannome nelle dinamiche corali gergo-delinquenziali della Roma esperita anche per lingua, l'apertura dei due romanzi. RDV:

«[I. – IL FERROBEDO – E sotto er monumento de Mazzini... / *Canzone popolare*] Era una caldissima giornata di Luglio. Il Riccetto che doveva farsi la prima comunione e la cresima, s'era alzato già alle cinque; ma mentre scendeva giù per via Donna Olimpia coi calzoni lunghi grigi e la camicetta bianca, piuttosto che un comunicando o un soldato di Gesù pareva un pischello quando se ne va acchitato per i lungoteveri a rimorchiare. Con una compagnia di maschi uguali a lui, tutti vestiti di bianco, scese giù alla chiesa della Divina Provvidenza, dove alle nove Don Pizzuto gli fece la comunione e alle undici il Vescovo lo cresimò. Il Riccetto però aveva una gran prescia di tagliare: da Monteverde giù alla stazione di Trastevere non si sentiva che un solo continuo rumore di macchine. Si sentivano i clacson e i motori che sprangavano su per le salite e le curve, empindo la periferia già bruciata dal sole della prima mattina con un rombo assordante. Appena finito il sermoncino del Vescovo, Don Pizzuto e due tre chierici giovani portarono i ragazzi nel cortile del ricreatorio per fare le fotografie: il Vescovo camminava tra loro benedicendo i familiari dei ragazzi che s'inginocchiavano al suo passaggio. Il Riccetto si sentiva rodere, lì in mezzo, e si decise a piantare tutti: uscì per la chiesa vuota, ma sulla porta incontrò il compare che gli disse: case – Aòh, addò vai? – A casa vado – fece il Riccetto, – tengo fame. – Vie' a casa mia, no, a fijo de na mignotta, gli gridò dietro il compare, – che ce sta er pranzo – . Ma il Riccetto non lo filò per niente e corse via sull'asfalto che bolliva al sole. Tutta Roma era un solo rombo: solo lì su in alto, c'era silenzio, ma era carico come una mina. Il Riccetto s'andò a cambiare»⁸.

Dopo sei parole, entra in scena il protagonista. Soprannominato. È, cito, in «compagnia di maschi uguali a lui», ma anonimi. Dignità di

⁶ Da qui in avanti abbreviato RDV.

⁷ Da qui in avanti abbreviato UVV.

⁸ P.P. PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Einaudi, Torino 1972, nell'edizione digitale *Letteratura italiana*, Einaudi, p. 1.

nome spetta al solo «Don»: non al Vescovo, non al «compare». Diversa storia due anni dopo in UVV:

«[1 CHI ERA TOMMASO] Tommaso, Lello il Zucabbo e gli altri ragazzini che abitavano nel villaggetto di baracche sulla Via dei Monti di Pietralata, come sempre dopo mangiato, arrivarono davanti alla scuola almeno una mezzoretta prima. Lì intorno c'erano già però altri pipelletti della borgata che giocavano sulla fanga. To[m]maso, Lello e gli altri si misero a guardarli, accucciandosi intorno, con le cartelle che strusciavano sulla fanga: poi vennero due o tre con una palla, e gli altri buttarono le cartelle sopra un montarozzetto, e corsero dietro la scuola, nella spianata ch'era la piazza centrale della borgata. Lello e uno che abitava al Lotto secondo, lì accanto, buttarono le dita per dividersi. A Tommasino invece non gli andava di giocare, e si mise a zezza con altri due tre per terra, a guardarsi la partitella. “Che, è arivato er maestro, a Carlé?” chiese a un mignoletto che gli stava appresso. “Che nna so!” rispose quello alzandole spalle. «Chi ce sta oggi, a ffa 'e pulizzie?» chiese dopo un po' Tommasino, che era stato assente in quei due tre giorni, perch[é] aveva avuto la febbre. «Lello, me sa», fece Carletto. «Aòh, me fai fumà?» chiese poi, rivoltandosi di scatto, incazzato, a un altro, che stava fumando lì accanto accucciato s'un tufo. Tommasino s'alzò, e andò verso la porta, dall'altra parte, dove Lello, piegato sulla vita, con le cianchette larghe e le braccia sbragate, ma pronto a lanciarsi, puntava tutto attento il gioco, con la faccia acida. “A Lello!” fece Tommasino. “E vattene, che vòì?”, fece senza filarlo per niente Lello. “Che, ce stai te oggi a ffa' pulizzie, a scola?”[.] “Sine”, rispose secco Lello, senza dare al discorso nessun peso»⁹.

Il protagonista ha dignità di nome piena, trasparente, immediata, fin già dalla 'cornice' all'incipit delle vicende. E non è solo: la dimensione stavolta è corale. Lello è ipocoristico tanto romano da essere ancora ben vivo; Zucabbo è una sfida, tanto opaco è il senso e distante la base cui ricondurlo anche per un romanescofono doc: di Roma sa per certo per via dell'articolo, *il* e non *lo*. Sullo sfondo, ancora a marcare coralità, «altri ragazzini». *Tommaso* in quanto tale reggerà poco: è *Tommasino* già poche righe sotto e oscillerà, oltre e per tutto il testo, nella nominazione alterata o meno, nelle parole dello stesso Pasolini.

⁹ Id., *Una vita violenta*, Garzanti, Milano 1959, nell'edizione digitale *Letteratura italiana*, Einaudi, p. 3.

Vale la pena già ora sottolineare un tratto indicativo: l'attenzione dell'autore alla lingua di Roma si focalizza sul dato lessicale e giocoforza trascura, com'è forse normale a un foresto, il dato fonetico. Il sintagma *il Zucabbo* rasenta l'impronunciabilità, oggi¹⁰, a bocche romane che avrebbero non tanto *er* (affatto sconosciuto a Pasolini: cfr. sopra «er maestro») ma *oo*: *oo Zucabbo* con resa per *Lex Porena* in *o* lunga del (paradossalmente) corretto determinativo *lo*¹¹. Che avesse poco orecchio, il nostro, alla fonetica romanesca è d'altronde testimoniato proprio più sopra; *Rabadicchio o che altro* è opaco al nostro ma trasparente a un romanescofono: procedendo a ritroso, vale a dire sciogliendo l'aferesi, la degeminazione della vibrante e la doppia lenizione delle occlusive scempie, ecco servito il soprannome: *Arrapaticchio*¹².

Ancora, lessico e fonetica s'intersecano a scapito della seconda nella scelta di riportare il lessema *paraculo* sempre e solo a velare sonorizzata:

| | | | |
|-----------------|-------------|-----------------|-------------|
| <i>paragulo</i> | 7 RDV 6 UVV | <i>paraguli</i> | 3 RDV 3 UVV |
| <i>paragula</i> | 5 RDV 4 UVV | <i>paragule</i> | 9 RDV 1 UVV |

Peccato Roma contempi, per quella e altre occlusive, piuttosto la lenizione che la sonorizzazione piena.

Opportuno a questo punto raffrontare i due romanzi più propriamente sul tema del contributo. M'è parso utile operare secondo questo criterio: produco una lista di nomi cognomi e soprannomi secondo l'ordine 'cinematografico' della loro prima apparizione per la stessa porzione di testo (56 pagine circa) nei due romanzi: di poi, verifico la consistenza numerica delle occorrenze avvalendomi della funzione

¹⁰ Sempre più raro, *ill'un zucchero*.

¹¹ Piuttosto che la doppia vocale, Pasolini opta per apostrofo + vocale: «Me fo na bicicletta mejo de 'a tua» (RDV 54), «che, nun ceta sapemo 'a strada noi?» (UVV 7); assente *é* in RDV, presente in UVV: «[...]me butto tra 'e canne che ce stanno, e chi me vedel!» (UVV 132); assieme a *z*, assai significativamente assente proprio il nostro *ò*. Interessante il dubbio, tra interiezione pro-attenzione e determinativo a valenza pronominale, a questa occorrenza: «Aaaaaah, conosci Irene te?» “No', chi è?”, fece l'interpellato» (UVV 161); grafia a parte (la virgola rimarcherebbe la vocazione, ma questa sarebbe unica occorrenza vocativa con *h* di tutto il romanzo: altrove, con *h*, le multiple *a* marcano sospiri o, come qui, compiacimento: «Aaaah, finalmente anche ame me danno un harem!» (UVV 180), la struttura marcata (dislocazione a destra) farebbe propendere per il secondo: *la*; ancora, «E che 'a visto» (UVV 30).

¹² Attestato al 4 febbraio 2010 in Corsera.it: «Una penosa caricatura di playboy arrapaticchio» <http://www.corsera.it/notizia_print.php?id=1800> (ultimo accesso 5.01.2017).

‘ricerca lemma’ del *Primo Tesoro della Lingua Letteraria del Novecento*. Accanto alla prima occorrenza riporto, quando presenti, tutte le forme alterate del nome e/o del soprannome, e ancora in ordine di apparizione. Ecco il quadro di sintesi:

RDV

Ricetto 571 Riccè 10
Marcello 127 Marcè 5
Agnolo 74 (una volta è Agnolo il roscetto), Agnolè 2
Alvaro 34 Alvà 1
Roschetto 1
[un/il] negro 3 Il 12
Antò (lo stracciarolo) 2
Rocco 22
Orazio 5
Giggetto 7
Nicchiola 1
moretto 2
Monnezza 5 (il lessema non è mai, nel romanzo, adoperato a valere ‘immondizia’)
Remo 10 (una volta remo)
Spudorato 3 (una volta spudorato)
Pecetto 1
Ciccione 2 (due volte è il ciccione)
Pallante (senza *il*) 3
Ercoletto 1
Bassotto 1
Guaione 6
[Il napoletano]
Sora Celeste 2
Nadia 20 (7 volte con determinativo la Nadia)
Sora Adele 8
Zambuia 16
Obberdan (er fijo der carzolaro), 2 (Oberdan per otto volte, quando ne parla il narratore)
Bruno 1
Lupetto 3

UVV

Tommaso 936 Tommasino 172 Tomà 26 Spia¹³ 8 Piedizozzi 4
 Lello 184, Lè 8 Le' 10
 Zucabbo 75
 Carlè 3, Carletto 54
 Veleno 1 (cinque volte veleno)
 Trerè 1
 Sergio 2 (una volta Citti), Sergetto 3, Sergè 1
 Zimmì 7, Zimmìo 116
 Pandorfini (il cognome, probabilmente)
 Tinea 2
 Cagone 144
 Tito e Toto 17 (in quasi endiadi, per sette volte sono citati assieme)
 Puzzilli (così chiamato dal maestro e dai questurini, «padre di»), 14
 (quattro volte con l'articolo)
 A¹⁴ 1, Aldo 2
 Cazzitì 2
 [Cacini 1]
 Budda 33
 Nazzareno (senza articolo) 20
 Vecchiona 13
 Ugo 94
 Coletta 15
 Enrico 2
 Matto 48 (sei volte «matto», tutte oltre la metà del romanzo)
 Salvatore 38
 [Un certo] Alberto Proietti 3
 Alduccio 1, moresca 3 (sempre minuscolo)

Qualche notazione minuta prima di procedere al raffronto.

In RDV: 1 volta Agnolo è *Agnolo il roscetto*; *negro*, sempre minuscolo, per 12 volte è *Il negro*: il determinativo, che vedremo però oscillare, è chiara marca di soprannominazione; *Monnezza* è solo soprannome, mai 'immondizia': il nostro parrebbe, con lieve scostamento semantico,

¹³ «Spia, dopo Piedizozzi, era il nuovo soprannome che davano a Tommaso» (UVV 34).

¹⁴ «Che, hai visto Lello, a A?» (RDV 30).

preferirgli nei due romanzi *zella*¹⁵; *Pecetto* realizza una interessante mozione perché *Pecetta* è ben possibile a Roma e consolidato nella mia esperienza, assieme a *Cerotto*, per individui maschi dalla salute cagionevole; *Guaione* sa più di non riconosciuto scadimento a jod della laterale palatale intensa che di accrescitivo di *guaio*; ho cassato dall'elenco *Il napoletano* perché sempre minuscolo e perché sempre m'è parso denotativo, anziché connotativo (per quanto «Il napoletano – che era un salernitano [...]», RDV); *Nadia* ha 7 volte il determinativo, del tutto sconosciuto agli usi romani.

In UVV: per *Spia*, parla Pasolini: «dopo Piedizozzi, era il nuovo soprannome che davano a Tommaso» (UVV 34); le 10 occorrenze di *Lello* troncato per apostrofo hanno fatto suonare un campanello d'allarme: possono coesistere trattamenti diversi per lo stesso fenomeno, il troncamento? In realtà solo qui e, poco oltre, per l'improbabilissimo *A'* per *Aldo*; *Tito e Tòto* sono quasi endiadi: per 7 volte compare *sic* il sintagma; *Puzzilli*, il cognome di Tommaso, è impiegato solo dalle 'autorità', il Maestro, i questurini... e Pasolini; in una occasione lo impiega per presentarsi ed è palese il tenore di sfottò: «“Permette”, fece, “a padre...” e dondolandosi un po' alla malandrina, allungò la mano: “Puzzilli Tommaso”, disse. Il prete gli prese la mano con la punta delle dita e gliela strinse piano. Tommaso faceva il bravo ragazzino» (si noti, cognome e nome, tra il burocratese e la prassi, comune in bassa diastratia, ancora oggi; solo verso il finire del romanzo è impiegato – tre volte – come appellativo dai pari); ho espunto «Cacini», non personaggio ma titolo di comparazione: «un uomo anziano, che pareva il Cacini»; «Alberto Proietti» è l'unico (fin qui al *corpus* e dopo il padre di Tommaso) citato con nome e cognome: pur romanissimi entrambi, c'è presa di distanza, distacco, fastidio, sin dall'apparire: «“Un certo...” e nella caricaturalità: “pareva Alberto Sordi”»; il motivo è lampante: «era già ragioniere, e abitava in un villino prima della Fiorentini» e diviene malcelato stigma (dell'autore, non di Tommaso) della diversa collocazione sociale e anche del mestiere stesso di ragioniere nelle due apparizioni seguenti: «Tommaso gli s'era appiccicato appresso, a fianco di quell'Alberto Proietti amico suo, fiero della compagnia, perchè quelli mica erano dei morti di fame come gli altri compari, su alla borgata»; ancora: «era coperto dal collo ai talloni da un bel capotto, forte proprio, con la martingala bassa, che s'era fatto prestare

¹⁵ «non c'era che sole e zella, zella e sole» (UVV 5).

da Alberto Proietti, quell'amico degli studentini missini di Trastevere, ch'era ormai ragioniere»; «il moresca», al pari de «[II] negro» sopra, è sempre minuscolo, chissà se per affinità cromatica.

Procediamo ora al raffronto delle due porzioni che costituiscono il corpus. Per RDV, 29 occorrenze, di cui 14 nomi propri (due dubbi: *O[b]berdan*¹⁶ e *Pallante*¹⁷), 7 non alterati (non considero, ovviamente, il vocativo tronco): assai significativamente, i personaggi femminili hanno dignità di nome, 2 anche di titolo (*Sora*).

Per UVV una occorrenza in meno, 28, di cui 14 ancora nomi propri e 5, stavolta, non alterati; una sola donna (*Vecchiona*), privata stavolta della dignità del nome.

Se i dati bruti parlano di una sostanziale parità di trattamento quanto a varietà di soprannomi/nomi propri nei due romanzi, il dato delle occorrenze marca una profonda divergenza tra RDV e UVV: 561 tra *Ricetto* e *Riccè* (10), 1134 tra *Tommaso*, *Tommasino* (172) e *Tomà* (26); non dissimile la ratio della seconda occorrenza quantitativa: 132 tra *Marcello* e *Marcè* (5) in RDV, 194 tra *Lello* e *Le'* (10) in UVV. Palese la sterzata in UVV, almeno quanto ai protagonisti 'principali' per identiche sezioni di testo, verso il nome proprio (per quanto, il secondo, diminuito). Delle donne s'è detto; colpiscono, a testimonianza dell'universo femminile tratteggiato da Pasolini almeno in questi assaggi di testo, le 30 occorrenze totali dei nomi propri, e le 13 di *Vecchiona*, verso le 62 di *mignotta/-e* e le 24 di *zoccol**: a conti fatti, il 'mestiere' surclassa 99 a 30 (119 a 10, includendo *Nadia*): interessante, alla luce di questo dato, riconsiderare la possibile vera valenza 'a distinguo' dell'appellativo *Sora* tra i romani, almeno, di borgata.

La romanità dei nomi è palese e predominante (Alvaro, Marcello,

¹⁶ Vero è che «è un nome proprio di persona italiano maschile»; però «si tratta di un nome di ispirazione ideologica, tratto dal cognome di Guglielmo Oberdan, un patriota e irredentista triestino, giustiziato dagli austriaci per l'intenzione di assassinare l'imperatore Francesco Giuseppe; venne usato per la prima volta come nome proprio di persona negli ultimi anni del XVII secolo, perlopiù in ambienti repubblicani, anche se conobbe una certa popolarità anche in periodo fascista» (fonte: Wikipedia). Stride un tantinello con l'occupazione del padre «carzolaro» e fa pensare, forse, a un soprannome legato al domicilio (sempre cognome, nel celeberrimo Lungotevere e nella Via di Tor Lupara intestate al noto Guglielmo).

¹⁷ Epiteto di Atena, «in italiano, è reso con Pallante, utilizzato come nome di una figura maschile, ma le due versioni sono intercambiabili» (fonte: Wikipedia); deve trattarsi del cognome, per quanto stridano censo e diastratia; o, magari, è astuto soprannome da *palla*, *bugia/sciocchezza* a valere, diremmo oggi, *cazzaro*.

Remo, Orazio), ma non esclusiva: come logico nella composizione sociale delle borgate, s'affacciano nomi (specie in UVV), anche di latitudini più basse: Aldo, Salvatore. Il tasso di dialettalità è anche nella fonetica: fatta la tara ai vocativi apocopati, sistematici, e i diminutivi in *-etto*, non sistematici, ecco la fonetica in *Agnolo* per Angelo, il rotacismo in *Pandorfini*, la *z* intensa in *Nazzareno* ma non in *Orazio*, la *g* intensa in *Giggetto*, la *b* intensa nel già citato *Obberdan* (ma scempia, sempre, se a parlarne è il narratore).

Il dato interessante, mi pare, per i soprannomi, è il tasso di opacità che dall'una occorrenza in RDV (*Zambuia*; forse riconducibile a 'giandua'?) lievita alle 5 di UVV: *Zucabbo*, *Trechè*, *Zimmìo*, *Tinea* e [*M]oresca*. Vero è che il pure accorto (v. sopra *Spia*) Pasolini non si perita di glossarli, con l'eccezione di *Vecchiona*: «[...] la chiamavano la Vecchiona, a causa della sua chioma tutta bianca»; pure, si lascia sfuggire ghiotte occasioni¹⁸: «Gridava disperato, con quanta voce aveva nei polmoni, ignudo e secco come un alicione, dietro una fratta» (RDV 224); «un morto di fame come loro, magro come un alicione» (UVV 9)¹⁹; ma, soprattutto, raramente descrive i propri personaggi. Eccezioni sono, tutte in UVV, *Coletta*:

«era un tizio alto di statura, scuro, magro, con una testa lunga e troppi capelli che gli stavano alti di dietro, e con una faccia verdognola tagliata da una bocca storta. Gli occhi li aveva sempre seri, come quelli d'un ragazzino offeso da qualcuno, e guardava fisso, come se covasse sempre dentro di sè dolore e rabbia» (UVV 39).

E *Il matto*, nella descrizione del quale pure troviamo, ancora non glossato, il soprannome di cui (è lecito presumere) egli stesso, a differenza dell'appellativo, doveva essere a conoscenza: «Il matto, con un capotto che gli arrivava quasi ai tacchi e il colletto abbottonato stretto al collo, si chiamava er Buretta. Questo Buretta, tutt'a una botta, fece una faccia ancora più paragula di quanto già ce l'aveva» (UVV 279).

Questo distacco descrittivo, per fattezze e per comportamenti (le due motivazioni ai soprannomi, a ben ragionare) costerà caro a Pasolini; ciò che Stefinlongo sottolinea per *Romanzo Criminale*:

«[i nomi e soprannomi] fanno parte di un patrimonio antroponi-

¹⁸ Un'altra alla nota 15.

¹⁹ Si noti, nei due esempi, l'oscillazione *secco*, locale, e *magro*, standard.

mico ancora vivo e vitale nei quartieri della capitale, nelle borgate e frazioni dell'area romana (già rappresentato, come si ricorderà dai romanzi romani pasoliniani). Un repertorio che si tramanda e si ripete in epoche e luoghi diversi non per filiazione diretta bensì per una qualche forma di partenogenesi che si attiva laddove ricorrono quelle caratteristiche – fisiche, morali, comportamentali, di provenienza – che si rinnovano in individui diversi»²⁰.

Non potendo a quell'altezza cronologica prevedere persino il 'successo' e il rilancio nelle attitudini linguistiche dei giovani (gruppi di teppistelli balzarono alle cronache, si ricorderà, per aver ricostituito bande ispirandosi ai nomi dei componenti proprio ai personaggi para-letterari epicizzati da De Cataldo), non può estendersi al nostro perché nessuno di questi personaggi gli è sopravvissuto (nemmeno Er Monnezza, che a Roma è Tomas Milian, e non paiono, le complesse vicende²¹ legate alla nomina di questo e altri personaggi dell'attore, ricondurre a Pasolini); nessuno di essi, nemmeno *Tommaso*, s'è fatto antonomasia d'alcunché²².

Fa eccezione, anche alle rapide campionature fatte a voce a colleghi e amici nelle settimane che hanno preceduto la presentazione di questa relazione, *Ricetto*. Per motivi che con ogni probabilità esulano dalle dinamiche che decretano, di norma, il successo di un nome proprio o un soprannome. Non poche delle numerose occorrenze dei lessemi *riccil/riccetti* e *riccioletti*²³ hanno, difatti, una palese connotazione virile ed erotica²⁴:

²⁰ STEFINLONGO, *Antroponimia criminale*, cit., p. 108.

²¹ Cfr. <https://it.wikipedia.org/wiki/Er_Monnezza> (ultimo accesso 5.01.2017).

²² Come Il Cacini citato sopra: «La sua caratteristica era quella di provocare la platea con un atteggiamento da sbruffone, con le battute pesanti ed i doppi sensi. E d'altra parte il pubblico a sua volta era solito 'interagire' in modo non leggero con gli attori di avanspettacolo, con duelli coloriti. Da qui la battuta entrata nel parlare comune a Roma e non solo «Ma chi sei, Cacini?», con riferimento alle arie da bullo che l'attore [Gustavo Cacini, Roma 31 dicembre 1890 - Nettuno 31 dicembre 1969] assumeva in teatro, spacciandosi come il vero erede di Primo Carnera» (cfr.: <https://it.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Cacini> (ultimo accesso 5.01.2017).

²³ Non *riccio*: 3 occorrenze di cui una sola a tratto più umano: «Come furono sotto gli archi di Porta Pinciana, trovarono il Negro e un altro riccio, piccolo, con una faccetta gonfia da delinquente e due occhi di porcellana, ch'era uno dell'Acqua Bullicante, di nome Lenzetta, che già gli altri conoscevano» (RDV 69), (le altre, rispettivamente, riferite a una nuvola e all'animale). Zero occorrenze per *ricciolol-i* e *riccioletto*.

²⁴ Questa fa decisamente eccezione: «Lì dentro quel bar erano tutti della malavita,

«Mbè?» fece un giovane con la pelle nera come una padella, e i capelli, più neri ancora, coi ricci unti e sporchi. Se ne stava seduto a gambe larghe in mezzo a una panchina, con allato due comparì. ‘Che, se rimorchia?’ disse il Caciotta eccitato» (RDV 64).

«Amerigo alzò la mano come se fosse di piombo verso il Riccetto; teneva il bavero della giacca rialzato, la faccia era verde sotto i ricci impiastricciati di polvere, e i grossi occhi marroni che fissavano invetriti. Strinse la mano forte, senza parere, come se non ci fosse il minimo dubbio, tra loro, ch’erano tutt’e due dei dritti» (RDV 80).

«“Mo er pastore m’ha visto che me la in[culavo], li mortacci sua, e m’ha dinunciato”. Stava quasi per piangere, con la bocca semi-aperta e le sopracciglia tirate in su, sulla fronte piena di rughe giovanili tra i ricci di statua» (RDV 88).

«“Me guardi?” fece il Riccetto. Era uno con le labbra carnose e screpolate, e una faccetta da delinquente, sotto la nuca piccola piena di ricci come un cavolo» (RDV 93).

«Se ne stava lì cupo e zitto, sul letto ch’era troppo piccolo per lui, con un cesto di capelli ricci, ancora luccicanti di brillantina» (RDV 102).

«Al centro, ma distratto, come uno che fa gli affari suoi, stava Alfio Lucchetti, lo zio più giovane, bruno come Amerigo, con gli zigomi e i ricci come lui, ma più alto e secco: era quello che tre anni prima aveva dato una baionettata nella pancia al padrone del bar lì alla fermata» (RDV 103).

«Ma la ragione dell’allegria che gli aveva rischiarato la faccia già allegra sotto i ricci tosati, era un’altra. Li guardò. Quelli pure s’erano accorti di lui, ma se ne stavano zitti. Il Riccetto continuava a guardarli. E quelli niente» (RDV 237).

compreso il padrone, un panzone pelato coi riccioletti sul collo che pareva Nerone, che faceva il ricettatore» (RDV 40).

«il venticello, nella corsa del tram pei lungoteveri quasi deserti e per viale del Re, gli scapigliava i riccetti in ciuffo sulla fronte e appiccicati intorno agli orecchi, e gli faceva sbattere la camicetta tirata fuori dai calzoni» (RDV 48).

«An vedi che bei riccetti che je so' venuti» diceva Ernestino in un ritaglio della conversazione, guardando la testa del Riccetto» (RDV 79).

«Il Riccetto restò impassibile, in ginocchio come s'era messo, con le gambe un po' divaricate sulla rena: pure lui aveva in testa il cappello messicano, piazzato dietro le orecchie in modo che sulla fronte schizzavano i riccioletti» (RDV 39).

«quello con la maglietta nera si issò sopra una delle due poltrone che stavano sopra il carretto, e vi si distese quant'era lungo, con le gambe larghe e la testa tutta riccioletti appoggiata sulla spalliera. Così si mise a aspirare beatamente quei due centimetri di nazionale che teneva tra le dita» (RDV 58).

«Ma era discretamente allegro. Cantava con la nuca piena di riccioletti appoggiato al muretto scrostato» (RDV 107).

«Il conducente era sceso, e coi riccioletti sull'occhio, se li stava a sentire appioppato a un parafango zozzo del camion, con le mani in saccoccia» (RDV 144).

Assai significativamente in UVV all'eclissi del personaggio de Il Riccetto sopravvivono 3 *riccetti* (per 2 volte di un fattorino, biondi, una volta i residuali di un moribondo) e diversi *riccioletti*; anche corrisponde una marcata eclissi anche della connotazione erotica; fatta salva questa (la prima, peraltro): «Era un cristo di venticinque anni e passa, ancora coi riccioletti sul collo e la scialletta alla malandrina» (UVV 16).

Le altre basculano tra l'orrido e il lercio:

«Gli occhietti celesti quasi bianchi parevano quelli d'un ciecato, sotto i riccioletti essi pure inguacchiati di polvere e di moccio» (UVV 21).

«chiacchierava vestito come fosse Agosto, e con l'umidità che gli faceva cadere i riccioletti fin sulle froce del naso» (UVV 30).

«la bocca che pareva uno sfregetto, con due labbra di carne chiara quasi bianca, gli occhi acquosi e senza sopraccigli, la capoccia già un po' sfrontatella, coi riccioletti zellosi giù per il collo, tutto quanto si era gonfiato in una risata che lo obbligava a abbassarsi fino con la scucchia sopra la botte» (UVV 32).

«Stava accendendosi una paglia: per questo s'era fermato lì all'angolo, e faceva una smorfia che gli arricciava tutta la faccia, sotto le onde e i riccioletti duri come serci» (UVV 37).

«Solo come fu vicino vicino tra i piedi della gente, si poté vedere che aveva la schiena tutta spelacchiata, con dei pezzi di pelle grigia e rognosa, tra qualche raro ciuffetto di riccioletti neri» (UVV 85).

«Pure uno di quelli seduti era un finocchio. Ma non pareva, però. Aveva una faccia da fijo de 'na mignotta, coi riccioletti sporchi sul colletto rialzato di una spolverina grigia, ormai di un colore sconosciuto, per l'anzianità» (UVV 151).

Siamo, è di tutta evidenza, ben lontani dal tenore delle occorrenze sopra. Mi conforta non poco, tra esse, quella di «cesto di capelli ricci» (e anche le 3 in cui si parla di «gambe larghe/divaricate») perché valida un'intuizione forse non del tutto peregrina a un riferimento iconico che può aver trascinato la dedizione, tra tanti, proprio a questo soprannome; il solo, ribadiamolo, che, già non estraneo alla tradizione romana e romanesca (è presente in Belli), il lettore ricordi tra i tanti; e quello che da solo, vale la pena di sottolinearlo, totalizza più occorrenze del totale degli altri nei due romanzi sommati. Penso al quadro di Caravaggio *Amor vincit omnia* (olio su tela, 1601-1602), e, soprattutto, al volto del giovane Ninetto Davoli.

ALTRE FORME DI SPERIMENTAZIONE:
TRA CINEMA E TEATRO

Angela Felice

Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, frus’.
Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano

Il 1944 è un discrimine temporale nella vicenda biografica e letteraria del giovane Pasolini, allora ventiduenne e riparato dall’anno precedente a Casarsa, paese materno e *couche* contadina, per fuggire ai pericoli di guerra che minacciavano Bologna e mettevano a rischio il risiedervi. Lo stesso Pasolini, dopo l’8 settembre 1943 e quanto ne seguì per l’esercito italiano ‘traditore’ dell’alleato tedesco, aveva raggiunto il paese con una avventurosa fuga da Livorno, dove era impegnato nella leva militare, e si era ricongiunto con la madre, il fratello Guido e i parenti del clan Colussi. E proprio la data dell’armistizio segnò l’inizio di una cruenta tragedia collettiva che colpì particolarmente il Friuli, con esiti di sconquasso anche per la piccola Casarsa. Molti avvenimenti drammatici vanificarono dunque le prospettive di una parentesi di presunta sicurezza nell’oasi della piccola comunità defilata, ritenuta protetta dalla sua marginalità di ininfluyente rilievo militare. Il territorio friulano fu occupato dalle truppe naziste, unite ai repubblicani, nell’ipotesi che esso, a guerra vinta e conclusa, diventasse propaggine del Terzo Reich come ‘Litorale Adriatico’, mentre, a contrastare con le armi quegli invasori, nacquero le formazioni partigiane, appoggiate per le loro azioni di guerriglia dall’aviazione alleata.

Fu su quel nuovo teatro di scontri e di scelte di campo che si collocò nel maggio 1944 la decisione del fratello Guido di aderire alla lotta della Resistenza e di staccarsi dal paese e dalla famiglia per un viaggio coraggioso dal quale non avrebbe fatto più ritorno. Il «martire ai vivi»¹, avrebbe chiosato poi Pasolini a pochi mesi dalla conoscenza

¹ Lo scritto *Il martire ai vivi*, siglato da Guido Pasolini (Ermes), fu pubblicato su «Il

del decesso del fratello, quando si spinse a immaginare nel 1945 una fittizia lettera d'addio testamentario in cui il morto eroe, dal nome di battaglia Hermes, parlasse ai posteri dall'aldilà e lasciasse loro in eredità gli ideali per i quali «coscientemente» si era sacrificato, battendosi per la «grandezza spirituale» dell'Italia. Grondano retorica queste parole di finzione, stese da Pasolini quasi per darsi la ragione consolatoria di una morte aureolata dal patriottismo. Per il fratello sopravvissuto, quella morte fu invece uno strappo lacinante e, in tante altre intermittenti ricorrenze testuali², una fonte di rimpianto, e di rimorso, incline a sacralizzare la figura del morente sul paradigma della Passione di Cristo o a sublimarne il fantasma da «tetro precursore»³ nel mistero doloroso del 'morto giovinetto'. Motivo, quest'ultimo, che fin dal componimento *Il nini muart*⁴, prima poesia friulana di Pasolini risalente al 1941 e inclusa in *Poesie a Casarsa*, attraversa e ossessiona l'interiorità del poeta.

Una ferita, dunque, alla quale, nel cruciale 1944, si può aggiungere anche il distacco da Casarsa, quando, a seguito dell'incrudelirsi della guerra, Pasolini lasciò la casa degli avi nell'ottobre di quell'anno e riparò con la madre nella stanzetta affittata in una casa del vicino borgo di Versuta: un minuscolo «villaggio di dieci case»⁵, scrisse, – in cui lui, cittadino, borghese e colto – avrebbe maturato decisive correzioni di rotta culturale e letteraria nell'incontro concreto con la realtà del mondo contadino.

Sono fatti risaputi della biografia giovanile di Pasolini e poco

Stroligut», agosto 1945, p. IV, e oggi è leggibile in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti (1946-1961)*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 1998, pp. 1292-1293. Guido Pasolini fu ucciso nel febbraio 1945 a seguito dell'eccidio di Porzùs, in cui un gruppo di partigiani garibaldini filo-titini massacrò una formazione partigiana della Brigata Osoppo, ostile alle pretese annessionistiche jugoslave. Nel mese di maggio Pier Paolo e sua madre vennero a conoscenza della morte di Guido, che oggi è sepolto nel cimitero di Casarsa in un sacello dedicato ai caduti della Resistenza.

² Si vedano, ad esempio, le liriche *Còrus in muart di Guido* del 1945 e, nel 1946, *A me fradi, La passione del '45, La passione del '45. Epigrafi, Anniversario*, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Mondadori, Milano 1998, rispettivamente in vol. I a pp. 326-328, pp. 329-332, e in vol. II a pp. 779-782, pp. 785-788, p. 789.

³ Di «tetro precursore» con riferimento a Guido parla Hervé Joubert-Laurencin, sulla scorta di Gilles Deleuze, nel saggio *Perdere un fratello: il fantasma di Guido*, in *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, a cura di G.M. Annovi, Transeuropa, Massa 2013, pp. 45.

⁴ *Il nini muart*, in PASOLINI, *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 10.

⁵ L'espressione è in ID., *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti (1946-1961)*, cit., p. 117.

aggiungerebbero alla cronistoria esteriore della sua leggenda esistenziale, se, sia pure senza automatismi, non se ne cogliessero i riverberi nella sensibilità dell'autore e nelle svolte che apportarono alla sua scrittura. Occorre per questo fare un passo indietro. Poeta di «posizione violentemente soggettiva»⁶ fu definito Pasolini da Gianfranco Contini, quando nel 1943 ne recensì e consacrò l'esordio di *Poesie a Casarsa* e per primo, con geniale intuizione critica, adottò per quell'oscuro poetino di provincia categorie lessicali e interpretative destinate alla lunga durata nella bibliografia pasoliniana: vale a dire, da un lato, «scandalo», che i versi friulani del giovane autore avevano insinuato negli «annali della poesia dialettale » e, dall'altro, «narcisismo», sentimento generatore di una peculiare parola dell'io assoluto, conchiuso nell'adorazione di sé e nel suo rimpianto.

L'incoraggiamento dell'autorità di Contini, come suggerisce Franco Zabagli⁷, può aver spinto Pasolini a dare continuità e spessore al motivo esplicito dell'io-Narciso, che infatti, dopo la prima apparizione nella lirica già citata *Il nini muart*, trova nuove articolazioni nel vero e proprio ciclo di Narciso che, con quattro liriche (tre variazioni di *Dansa di Narcis* e *Pastorela di Narcis*), confluisce nella sezione *Suite furlana* della raccolta *La meglio gioventù*. In realtà l'universo narcisistico, in quanto mondo di un io che vede in sé l'oggetto del desiderio e si esaurisce nell'atto di guardarsi⁸, percorre tutto il primo tempo della lirica pasoliniana, con la varia fenomenologia di un io giovinetto solitario e misterioso, compenetrato in una campagna sospesa di piante e acque e irretito nella contemplazione innamorata di sé e del proprio corpo, sull'eco dell'archetipo greco di Narciso che si specchia alla fonte, si invaghisce della propria immagine e muore nell'impulso ad abbracciarla.

⁶ G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, «Corriere de Ticino», 24 aprile 1943. La recensione fu ripubblicata da Pasolini su «Il Stroligut» dell'aprile 1946, ora in P.P. PASOLINI, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, a cura di N. Naldini, Neri Pozza, Vicenza 1994, p. 11 (copia anastatica).

⁷ F. ZABAGLI, *Pasolini e la "zoventùt": motivi e figure*, in *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, cit., pp. 53-54.

⁸ Sul narcisismo, particolarmente omosessuale, si legga Sigmund Freud: «[gli omosessuali] assumono se stessi come oggetto sessuale, vale a dire, partendo dal narcisismo, cercano uomini giovani e simili alla loro persona che li vogliono amare come li ha amati la loro madre», in S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in ID., *Opere*, vol. IV, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 459-460. Il passo è citato anche in ZABAGLI, *Pasolini e la "zoventùt": motivi e figure*, cit., p. 52.

Oppositivo e ossimorico, Narciso è in realtà mito di ambiguità, figura di purezza quanto di dissipazione onanistica, di vita assoluta quanto di atti impuri. E allora, nelle proiezioni liriche di sé in tanti specchi riflettenti, ecco da un lato alter ego giovinetti che sono identificati con i fiori, anche da portare in bocca⁹, come nel caso del bellissimo *Soreli*¹⁰, o che nascono «tal spieli da la roja», nello «specchio della roggia»¹¹, come avviene in *O me donzel*: fiori, specchi e acque che si fanno emblemi di integrità fisica autosufficiente e felice. Ma, su un secondo versante, ecco le figurazioni sdoppiate di un sé «lontàn frut peciadòur»¹², paralizzato dal sentirsi «mostro o pava»¹³, «mostro o farfalla», incapace di uscire da sé e dal suo bipolarismo e di «evolvere in vita vera»¹⁴, mentre intorno anche Casarsa perde i suoi colori e si spegne in un «vagu disperèt», in un «vuoto disperato»¹⁵.

Con movimento tra posizioni diverse cui manca una possibile conciliazione, il giovane poeta risistema in questi modi una permanente auscultazione di sé, dando avvio a una versatile e prodigiosa scrittura alle cui radici permarrà anche in seguito lo sguardo soggettivo, come garanzia, referente e filtro consapevole per l'operazione autoriale e per ogni sua manifestazione¹⁶.

Se è vero che nella peculiare attività letteraria di Pasolini è così in atto una evidente vocazione autobiografica, al punto che Rinaldo Rinaldi ha categorizzato quell'opera come la costruzione di un «gigantesco autoritratto»¹⁷, è anche vero che si tratta di una soggettività particolare,

⁹ Il motivo è di lunga durata in Pasolini, che, come è noto, dipinse nel 1947 anche il suo autoritratto, ritraendosi con un fiore rosso in bocca.

¹⁰ Si vedano i versi di *Soreli*, poesia scritta tra il 1943 e il 1945, ma non inclusa ne *La meglio gioventù*: «Ulì tal soreli pens / al pàusa un zòvin. // Pojàt a un morarùt / ju pai ciamps di versuta / tai so lavris al strens / na primuluta (Là, nel sole intenso, se ne sta un giovane. Appoggiato a un piccolo gelso, giù per campi di Versuta, egli stringe tra e labbra una primoletta)», in PASOLINI, *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 215.

¹¹ La poesia *O me donzel* uscì nel 1942 in *Poesie a Casarsa*, ora *ibid.*, p. 13.

¹² *Ivi*.

¹³ La lirica *Mostro o pava?* uscì nella raccolta *La meglio gioventù*, ora *ibid.*, pp. 72-74.

¹⁴ Si veda il commento alla poesia *Mostro o pava?* nell'edizione de *La meglio gioventù*, a cura di A. Arveda, Salerno editrice, Roma 1998, p. 182.

¹⁵ Cfr. la lirica *Mostro o pava?*, cit., p. 74.

¹⁶ Sulla presenza ossessiva dell'io nell'opera pasoliniana ha particolarmente insistito, con acrimonioso accento demolitorio, A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Savelli, Roma 1979.

¹⁷ R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1982, p. 7.

che si sforza costantemente di uscire dall'urgenza dei motivi strettamente personali e di trasfigurarli in figure di evocazione più generale.

Torna dunque utile la definizione di 'autobiografismo' con cui, fin dal 1990, Stefano Casi ha codificato l'espressione pasoliniana: in questa prospettiva, essa si configura come «costante ed affannosa operazione di gratificazione e arricchimento della propria esistenza col mondo letterario e artistico»¹⁸ e, particolarmente in gioventù, come tensione a depurare l'ostensione di sé dall'inerzia della confessione diaristica e a oggettivarne le manifestazioni in rispecchiamenti chiarificatori. Il motivo della gioventù, insieme parola, valore e mito, si assesta così nel cuore di questo sforzo di decantazione. E il giovane Pasolini, se vi coagula gli impulsi e l'eros della propria età anagrafica, nello stesso tempo procede già in Friuli ad assolutizzarne il significato in simbolo metatemporale e in paradigma interpretativo del reale, che infatti sarà destinato a resistere anche nel futuro dell'opera dell'autore. Qui, appunto, non è nemmeno il caso di ricordare quanto, già dalla fine degli anni Sessanta, Pasolini legga (e rigetti) i mutamenti della stessa società italiana proprio alla luce del metro di giudizio delle giovani generazioni e del loro stravolgimento. I «zuvinìns» angelicati della campagna friulana appaiono così un apriori della sensibilità pasoliniana: sono i referenti sottintesi e i metri di paragone che spiegano il rifiuto implacabile e disamorato dei «giovani infelici»¹⁹ degli anni Settanta, i quali, secondo Pasolini, hanno rovesciato la meglio gioventù di un mitizzato passato, personale e collettivo, in una terrificante massa di morti viventi da abiurare. Né avviene per caso che il Pasolini estremo del 1975, che ormai si autodescrive «un misero e impotente Socrate»²⁰, maestro destituito di ruolo in un mondo irrealista che da tempo non sente più il bisogno della poesia²¹, chiuda con la parola «zoventù» l'ultimo componimento in friulano dell'ultima raccolta *La nuova gioventù*. È un *Saluto e*

¹⁸ S. CASI, *Pasolini. "La coerenza di una cultura"*, in *Desiderio di Pasolini*, a cura di ID., Sonda, Torino 1990, p. 23.

¹⁹ L'articolo *I giovani infelici* apre il libro *Lettere luterane*, uscito da Einaudi nel 1976. In quel testo il polemistista motiva la sua condanna come conseguenza di una «cessazione di amore». Cfr. P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 542.

²⁰ Così nella poesia *Versi sottili come righe di pioggia*, nella raccolta *La nuova gioventù* (1975), ora in ID., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 512.

²¹ Al riguardo si veda la poesia *La mancanza della richiesta di poesia*, nella raccolta *Poesia in forma di rosa* (1964), ora in ID., *Tutte le poesie*, vol. I, cit. p. 1157.

*augurio*²², come suona il titolo, dal sapore di congedo definitivo e, in quanto inevitabilmente testamentario, intriso di verità. Vi è in quel testo straziato quasi la chiusura del cerchio, come se il poeta, fuggendo anacronisticamente dalla sua condizione reale di «veciu», di vecchio, e ricollegandosi al sé giovanile e alla perduta lingua materna, volesse liberarsi dal fardello pesante del suo stesso sapere, staccarsi da un presente mostruoso di cui non gli resta che prendere atto e ritornare «lizèir», come agli inizi della sua avventura mitopoetica.

La leggerezza, rilanciata alla fine quasi fosse il programma utopico di una vita che vuole riavvolgersi all'indietro, non è attribuito convenzionale e logoro: è invece la marca pregnante della condizione ideale dell'esistere sospeso, di cui, in Pasolini, la gioventù è emblema e mito. È la leggerezza appunto dei giovani che vivono sulla soglia delle cose, in una condizione volatile di libertà tra la mancanza di autonomia e la tensione a conquistarla, tra infanzia e maturità, tra norma e trasgressione o, secondo il narcisismo sdoppiato di Pasolini, tra innocenza e impurità. Questa condizione evidentemente liminale è un 'lusso' e un'invenzione dell'epoca moderna e occidentale, che l'ha isolata e valorizzata a partire dall'Ottocento e poi, con enfasi, nel Novecento, il «secolo lungo»²³ dei giovani, come è stato definito. Ma il tema trova terreno particolarmente fertile nell'io pasoliniano, eterno adolescente tormentato dalle scissioni, che esalta la gioventù a età dell'oro della 'diversità' irriducibile rispetto ai padri, ma nel contempo è consapevole della transitorietà di quel momento della vita e ne verifica, e ne patisce, l'inevitabile sfiorire. La crisi della gioventù è nella sua crescita per il Pasolini friulano, che, dopo la luce piena dei vent'anni, esaltati sulla traccia di Machado²⁴, fissò a venticinque anni il suo «addio alla giovinezza»²⁵, in questo caso con ricorso a Gozzano. Il riferimento va qui a un passo delle pagine diaristiche di *Atti impuri*, che peraltro sono tutte marcate da una selva minuziosa di dati temporali – giorni, mesi, anni – chiamati a puntellare la cronaca personale di un esistere vissuto con la consapevolezza

²² *Saluto e augurio* chiude la silloge de *La nuova gioventù* (1975), in ID., *Tutte le poesie*, vol. II, pp. 513-518.

²³ La definizione è in P. DOGLIANI, *Storia dei giovani*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

²⁴ Pasolini premise a epigrafe della sezione *Suite furlana* de *La meglio gioventù* i versi di Antonio Machado «Mi juventud, veinte años / en tierra de Castilla».

²⁵ PASOLINI, *Atti impuri*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 112. Pasolini rinvia in modo esplicito a Gozzano, che nel primo dei suoi *Colloqui* fa riferimento alla vecchiaia dei 'venticinque anni'.

del suo fluire.

In Pasolini, del resto, l'ossessione a fissare paletti temporali fuoriesce dal codice della scrittura confessionale privata, che per statuto di 'genere' contempla l'uso della datazione, e infatti trova le sue ricorrenze significative anche nella decantazione della lirica friulana. Lì il poeta Narciso e i suoi doppi sono spesso siglati da fermo-immagini che ne dichiarano l'età con precisione: «tredis àins», per esempio, ha il piccolo oste de *L'ort da l'ostaria*; «cutuàrdis àins» compare per il Narciso della *Pastorela*; «disivòt àins» è il tempo in cui si va soldati, come per il giovane di *Rissòt di amòur*; e, ancora, «vinc' àins» è il fiore della giovinezza nei testi *La Domènia uliva*, *Biel coma un ciaval* (nella variante di Marzini «vinti ani») o *Chan Plor*²⁶.

Ma poi è soprattutto il vocabolario della lingua friulana a garantire la possibilità di definire con dettagli sintomatici la tettonica a strati della condizione giovanile, dal suo primo sbocciare al suo trascolorare e disperdersi nell'età adulta. E Pasolini attinge infatti dal ricco serbatoio del lessico locale tutta una gamma di sfumature presenti nella parlata casarsese e nelle sue varianti, non senza l'apporto di un personale idioletto.

Sulla straordinaria fioritura di parole e suoni adottati per le apparizioni della «zoventùt» nei versi friulani di Pasolini la critica ha già posto l'accento²⁷, ma giova sottolineare ancora che quelle voci non sono equivalenti, su un piano orizzontale, ma si dispongono in verticale, secondo i livelli distinti di un'ideale gerarchia anagrafica. L'asse principale è data dall'opposizione tra «frut» e «zòvin» o tra «frut» e «fantàt», lemmi che marcano i confini opposti di un'età che inizia con la grazia della fanciullezza e si esaurisce nella tappa che prelude alla fuoriuscita dall'Eden e alla condizione di «òmis»: uomini, il cui richiamo lessicale compare non a caso solo nella seconda sezione della *Meglio gioventù*, dove, finito l'incanto, entrano in campo la storia, la guerra, le fatiche del vivere.

«Frut» e «zòvin» o «fantàt» sono le voci più usate, entrambe intrise

²⁶ Nell'edizione mondadoriana *Tutte le poesie*, già citata, i componimenti compaiono rispettivamente alle pagine 224, 70, 143, 35, 116, 287.

²⁷ Si veda ancora ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, cit., p. 365: «A legger Pasolini, si direbbe che nessuna lingua più del friulano sia ricca di vocaboli indicanti i bambini e i giovinetti, ciascuno dei quali porta in queste poesie già di per sé così gentili e preziose un sapore ancora più accentuato di grazia e affettuosità».

spesso di tenerezza per l'uso di tanti diminutivi affettivo-amorosi, che sfumano quelle parole in «frutìn» e «frutùt», da un lato, e in «zuvinìn» e «zovinùt» dall'altro, così come anche «fantàt» si sfrangia in «fantassìn» e «fantassùt». Ma poi, nella terra di mezzo tra questi due estremi, è tutto un fiorire di voci, di volta in volta ancorate all'uno o all'altro polo, voci che l'italiano della traduzione in calce non riesce a restituire se non con il ricorso al blando equivalente vocabolaristico delle parole «bambino, fanciullo, ragazzo, giovane», talora ingentilite dal diminutivo.

Sul tema dell'infanzia, risuonano così le variazioni di «nini, ninìn, rissòt, pithu», fino alla rara occorrenza di «bambín», un *unicum*²⁸. Poi, per l'età intermedia dell'adolescenza appena di poco spostata in avanti, compaiono i lemmi rari di «donzel» o «fiol», fino a quelli rarissimi di «soranel» e «bocia», questi ultimi alonati da un'impercettibile eco sociologica. Il primo, secondo la definizione zootecnica del vocabolario friulano del Pirona tenuto sott'occhio da Pasolini²⁹, significa in senso proprio «soranno, vitello sopra l'anno» e perciò rimanda a una qualche sfumatura di ambiente contadino. Il secondo, usato nel componimento *Spiritual*, si situa al crocevia di un duplice senso: se da un lato corrisponde per assonanza al «boy» della poesia *Brass Spittoons* di Langston Hughes di cui i versi pasoliniani vogliono fornire la trascrizione friulana, dall'altro richiama, con sguardo impietosito, le teste rasate a zero dei bambini poveri, per difesa contro i parassiti³⁰. Da ultimo, la lirica friulana di Pasolini accoglie l'ulteriore sfumatura di «cumpàins», di compagni che affollano al plurale le brigate di amici in festa paesana, già prossimi a maturare in 'compagni' con il fazzoletto rosso al collo

²⁸ Lo spoglio di queste voci non è sistematico, ma pare comunque significativo. La voce rara «bambín» compare nella poesia *Beputi e Fiorina* ed è tradotto da Pasolini con la parola «amore», in ID., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 142.

²⁹ «Quel libretto era scritto in friulano: un curioso friulano che una appassionata lettura del Pirona, previe s'intende le mie predilezioni per la lingua letterariamente assoluta dei provenzali e le delizie di una poesia popolare quale poteva essere quella dei Canti del popolo greco del Tommaseo, [...], aveva trasformato da casarsese in una specie di *koinè* un po' troppo raffinata da un parte un po' troppo candida dall'altra». Con il saggio *Poesia d'oggi*, in «La Panarie», XVII, n. 97, maggio-dicembre 1949, Pasolini definisce in questi termini le scelte e le fonti linguistiche per il friulano del «libretto» *Poesie a Casarsa*, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano, 1999, p. 322.

³⁰ Devo queste riflessioni a P. RIZZOLATTI, *Pasolini: "Spiritual"*, in *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, a cura di A. Ferraro, S. Serafin, in «Oltreoceano», n.10, 2015, pp. 27-35.

e in militanti per il 'sogno di una cosa'³¹. Dal mito si precipita così nella storia e lì muore anche la gioventù, così come muoiono uccisi gli uccellini – cardellini, lucherini, usignoli – che in diverse occasioni testuali tematizzano l'ombra di fine che incombe sull'età dell'oro dell'uomo e, già nel presente, ne anticipano la perdita e la rievocazione nostalgica³². Una sfumatura di morte, intrecciata alla vita, a ben vedere, è implicita anche nel titolo scelto nel 1954 per la raccolta *La meglio gioventù*, in cui Pasolini risistemò la produzione lirica friulana, quasi prendendone congedo. Era lì contenuto infatti il ritratto in versi della gioventù più bella, la migliore, ma avviata alla morte, come nel canto alpino della grande guerra da cui quel titolo era ripreso e nel quale i giovani fanti, non certo martiri-eroi per i vivi ma masse mandate al macello, finivano «soto tera»³³.

Il tema della gioventù, con le sue varie sfaccettature interne, è dunque decisivo, fondante, e infatti si espande anche al di fuori del laboratorio lirico in cui, con esiti altissimi, il giovane Pasolini friulano allestisce la festa sonora del suo narcisismo e vi costruisce insieme un simbolo di portata universale. Appunto, esso attraversa e impronta anche la scrittura per il teatro, il cui esercizio è particolarmente intenso nella stagione giovanile e corrisponde con evidenza ancora maggiore all'intenzione di liberare l'io dall'ossessione autobiografica. Per statuto di genere, impegno comunicativo, destinazione sociale, il teatro pare consentire una scrittura in cui il soggetto sia proiettato, polverizzato, occultato nella dialettica centrifuga di figure e posizioni esterne a sé, entro una scena di 'maschere' frantumate e già potenzialmente di «idee», come Pasolini avrebbe teorizzato poi nel suo *Manifesto per un nuovo teatro*³⁴.

Non per nulla il maggiore investimento nella drammaturgia si

³¹ Si vedano, tra diversi esempi e con varianti tra «cunpài», «cumpaj» o «cumpagno», le poesie *Li colombis*, *L'ort da l'ostaria*, *L'amòu dal cunpaj*, *El Testament Coràn*, in PASOLINI, *Tutte le poesie*, vol. I, cit., rispettivamente a pp.85, 224, 265, 121.

³² Il motivo degli uccellini uccisi compare per esempio nei componimenti friulani *Aleluja*, *Il lùjar*, *L'amòu dal cunpaj*, *Da li Germaniis* e, nei testi de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in *La passione e L'usignolo*. Cfr. ID., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., rispettivamente a pp. 23, 86, 265, 125, 391, 395.

³³ Il titolo *La meglio gioventù* è ripreso da un canto alpino della prima guerra mondiale, *Il ponte di Bassano* («la mejo zoventù l'è sotto tera»), canto che poi la Brigata alpina Julia, impegnata nel 1940 in Grecia, mutò in *Il ponte di Perati* e che Pasolini riprese ancora nel 1975, nell'inizio lugubre di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

³⁴ «Le idee [...] sono i reali personaggi di questo teatro», in P.P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2484.

accelera nel 1944, anno di snodo, come si è già detto, al quale ora torniamo. In quel tempo il poeta Narciso solitario è costretto a confrontarsi con la realtà drammatica della storia, a immergersi nella vita del «pàis» e a maturare una progettualità letteraria pragmatica, motivata dalla volontà della partecipazione. Risale dunque al 1944 la stesura di due testi che si possono considerare esemplari di questo sforzo di oggettivizzazione, che porta a un frutto più pieno precedenti esperimenti connotati maggiormente dal sottinteso autobiografismo, come *La sua gloria*, del 1938, e *Edipo all'alba*, del 1942³⁵. Il rimando va dunque alla tragedia friulana in un atto *I Turcs tal Friùl*, risalente a maggio, e alla 'favola' in italiano *I fanciulli e gli elfi*, progettata in autunno. Sono testi che, va detto, sono usciti postumi e, nel caso dei *Fanciulli*, in edizione tuttora incompleta³⁶, ma che, collazionati con le coeve espressioni liriche, possono essere letti anche come ulteriori manifestazioni della mitologia pasoliniana della gioventù. A uno sguardo di superficie, tutto parrebbe separarli: il codice linguistico, la situazione da inscenare, la destinazione di rappresentazione popolare e identitaria, da un lato, di gioco a scopo didattico, dall'altro.

Il dramma *I Turcs tal Friùl* fu stimolato infatti dall'intenzione di dotare la comunità contadina della coscienza della propria storia e della propria tradizione, come provvede a chiarire indirettamente una *Nota* apparsa sullo «Stroligut di cà da l'aga» dell'agosto 1944³⁷,

³⁵ Con *La sua gloria* il liceale Pasolini partecipò nel 1938 al concorso di scrittura drammatica dei Ludi Juveniles, istituiti da Bottai per gli studenti delle medie superiori. Il dramma è stato pubblicato postumo, a cura di S. Casi, A. Serra, in «Rendiconti», n. 40, marzo 1996. Sapere di esordio e di esercizio ha anche nel 1942 il rifacimento tragico *Edipo all'alba*, tuttora inedito nella sua interezza. Brani dei due lavori si possono leggere in ID., *Teatro*, a cura di W.Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano, 2001, pp. 3-38.

³⁶ Brani parziali della 'favola' drammatica *I fanciulli e gli elfi*, tuttora inedito nella sua interezza, si trovano *ibid.*, pp. 97-106.

³⁷ Nella *Nota* apparsa sullo «Stroligut di cà da l'aga» dell'agosto 1944, Pasolini rimarcava la necessità di strappare il «pàis» al sonno fatalista di una vita arcaica e immobile, inchiodata al giro della stessa ruota, «lavorà, preà, patì, murì», in cui, «four di un incendi, di na pesta, e da l'invasion dai Turcs», pareva che non fosse successo nulla di memorabile. Non mancava inoltre di esplicitare lo scopo dello scavo nel passato: «Ma ència se la storia dal nustrì pais a è la pì ùmila, la pì puareta dal mond, in stes i no vin di dismintiàsi di ic. Parsè che suvignìsi di vei na storia, a vòul disi crodi in un passat; a vòul disi conservà li usancis vecis, c'a son semprì li pì bunis; a vòul disi mantignìsi fjdei a la Religion vera» [«Ma anche se la storia del nostro paese è la più

secondo numero della rivista che Pasolini fondò in quell'anno cruciale, confermando, anche con quel canale editoriale, la volontà del contatto reale con la società esterna a sé. Su quello stesso numero uscì anche la splendida *Prejera* che poi, messa in bocca con minime varianti al personaggio di Pauli, compare come incipit del «mistero contadino»³⁸ dei *Turcs*, organizzato nella partitura testuale all'incrocio tra la tragedia greca e la sacra rappresentazione medioevale. Occasione contingente della scrittura poté derivare anche dalla ricorrenza dei cinquecento anni dalla fondazione della Parrocchia di Casarsa (1444-1944), spunto per uno strabismo temporale e un corto-circuito cronologico che si riverbera anche nel testo. È noto infatti che la minaccia dell'invasione turca in Friuli, che fornisce il pretesto del dramma ed effettivamente lambì la Destra Tagliamento nel 1499, si incrocia e si confonde con l'altra minaccia di morte portata nel 1944 dagli occupanti nazisti. Sono le sovrapposizioni di una inquietante numerologia che, nell'allegoria dei *Turcs*, induce a interpretare il non-tempo della vita arcaica del paese contadino come un ciclico ripetersi di pericolo, violenza e morte.

Tutt'altro discorso vale per *I fanciulli e gli elfi* che, senza modelli di riferimento nella tradizione, scaturisce come gioco originale dall'esperienza pedagogica del maestro Pasolini e si presenta come un pionieristico esempio di teatro-scuola. Lo stesso Pasolini, dopo sei mesi di prove, provide, a guerra finita, a curarne la rappresentazione in due occasioni (il 15 luglio 1945 nel teatro dell'Asilo di Casarsa e subito dopo nella vicina frazione di San Giovanni³⁹), coinvolgendo nell'allestimento i suoi scolari e addossandosi un compito da teatrante tuttofare, regista, trovarobe, costumista, perfino attore, mescolato alla troupe dei suoi ragazzi e grottescamente vestito nei panni caricaturali di un Orco, padre cannibale di selvaggi elfi. Un ruolo – e un'auto-esposizione pubblica – che provocò tra l'altro la rottura definitiva dell'amicizia con Pina Kalç, la violinista responsabile delle musiche di scena, turbata, o preoccupata, dalle ambigue allusioni omofile che quel personaggio

umile, la più povera del mondo, ugualmente non dobbiamo dimenticarcelo. Perché ricordarsi di avere una *storia*, significa credere in un passato; significa conservare le usanze antiche, che sono sempre le migliori; significa mantenersi fedeli alla Religione vera». Cfr. PASOLINI, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, cit., p. 9 (copia anastatica).

³⁸ L'espressione compare in P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo* (1957-1959) della raccolta omonima (1961), in ID., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 967.

³⁹ Su queste repliche la fonte è lo stesso Pasolini, in ID., *Atti impuri*, cit., pp. 25-27.

lasciava trapelare⁴⁰.

Lo stesso contenuto dei testi parrebbe confortare l'impressione di una radicale differenza. Con i *Turcs*, è portata in scena la tragedia dell'avanzata all'orizzonte di oscuri nemici, i Turchi appunto, che poi, a dispetto del titolo, non compaiono mai nella vicenda e dei quali si sentono in lontananza solo i canti corali, come per dei fantasmi sonori. È interessante notare che questa situazione metterà radici nell'immaginario pasoliniano, trovando un'eco a vent'anni di distanza, nel 1964, nella poesia *Partitura barbarica*⁴¹. Lì, nella platea borghese e mondana raccolta per la prima del film *Matrimonio all'italiana*, irrompe il ragazzo Ninetto dagli occhi «dolci e ridarelli», quasi un messaggero che dà l'annuncio dell'arrivo dei Persiani alla frontiera.

La minaccia, insomma, diventa occasione e stimolo di verità e realtà, e così avviene anche nei giovanili *Turcs*, la cui chiave infatti è non nel pericolo in sé, ma nelle reazioni al suo profilarsi e nelle prese di posizione che ne conseguono nei minacciati: dapprima nella famiglia Colùs e poi, a ondate di espansione, in tutta la comunità, finalmente mobilitata alla discussione sul da farsi. In questo scenario, già evidentemente «di idee», si colloca lo scontro tra due fratelli, mentre un terzo, il più piccolo Nisiuti, non può che essere relegato nel ruolo di spettatore: da un lato sta Pauli, il riflessivo, contemplativo e religioso, che preferisce attendere, pregare, piegarsi al destino; dall'altro sta Meni, il ribelle, bestemmiatore e 'diverso', che sceglie di reagire, armarsi, affrontare il nemico a viso aperto. Sull'esempio dei due, proiezioni autobiografistiche dell'anima bipolare dello stesso autore, si spacca il paese, diviso tra i vecchi, prudenti e rassegnati, e i giovani coraggiosi, che infine si uniscono a Meni e lo seguono nella lotta, mentre a fare da cerniera di mediazione tra le parti inconciliabili si pongono le madri e il prete, officiante di *pietas* impotente. Né vi può essere la sintesi in questo testo che nel finale 'sospende' il canone⁴²: il sacrificio di Meni, che perde la vita negli scontri, non serve come capro espiatorio, se i Turchi ritornano nel buio da cui sono sbucati e risparmiano il paese solo perché si è alzato un vento «teribil e spauròus»⁴³. E dunque, mentre il sopravvissuto Pauli assorbe il ribellismo del fratello

⁴⁰ *Ibidem*, p. 27.

⁴¹ Nell'edizione mondadoriana già citata *Tutte le poesie*, vol. II, il componimento *Partitura drammatica* è incluso nella silloge *Poesie marxiste*, pp. 982-986.

⁴² Pasolini parla di «canone sospeso» in *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2483.

⁴³ *Id.*, *I Turcs tal Friùl*, in *Id.*, *Teatro*, cit., p. 80.

ucciso, mutandosi in un velleitario e ormai inutile contestatore a parole, non resta – conclude il prete – che umiliarsi a quel «nuja» che è il vivere umano, «pognès tal grin dal Signòur»⁴⁴, rannicchiati nel grembo di un Signore dal corpo evidentemente materno.

Siamo invece in un bosco stregato nella partitura dei *Fanciulli*⁴⁵ e, come tutti i boschi delle favole per bambini, anche questo è tenebroso: ci vivono da selvaggi i pagani, maligni e sboccati elfi, sottomessi all'Orco, un brutale e rozzo padre-padrone, assuefatti alla sola legge della natura e dell'istinto e, a loro modo, innocenti. Qui penetrano per una loro scappatella i fanciulli del vicino villaggio, una decantata Versuta con la sua chiesetta rosa, i quali sono invece cristiani e buoni, già educati al sentimento e al piacere disinteressato del gioco, della conoscenza e della bellezza. Nell'incontro choc tra i due gruppi, anche qui contrapposti senza mediazioni, saranno i fanciulli a 'convertire' gli elfi e a convincerli a uscire dal bosco, e dallo stato di natura, insieme al loro Zio, sopraggiunto nel frattempo a cercare i ragazzi. Lo sconfitto è dunque l'Orco, un goffo re del male, un Tersite di campagna, che infine, battuto dallo Zio in una schermaglia tutta verbale, sbeffeggiato e disarmato del suo coltellaccio-talismano, è abbandonato da tutti, figli elfi compresi, e ridotto a tirare la «cinghia»⁴⁶, ambigua parola che nel finale allude alla ineducabile fame cannibale di carne fresca.

Quale differenza più abissale, dunque? Invece, al di là delle divaricazioni, un'aria comune apparenta le due *pièce* e le palesa frutto di una stessa matrice. Analoga è, innanzitutto, la strategia di un dispositivo testuale che punta a mettere a contrasto due mondi opposti e inconciliabili: Turchi contro cristiani; Pauli contro Meni; giovani contro vecchi; elfi contro fanciulli; selvaggi contro acculturati; natura contro cultura. Questo schema binario e anti-dialettico, privo di sintesi pacificante, incrina anche l'apparente lieto fine dei *Fanciulli*, che pare chiudersi con la sconfitta dell'Orco e la conversione dei selvaggi. Non è così, in realtà, se gli elfi imparano dai loro coetanei del villaggio non solo le lacrime, le emozioni, il gioco e tante parole nuove, ma anche le bugie e il raggio, strumenti inevitabili per uscire dall'«ingenuità» e per ingannare

⁴⁴ *Ivi*.

⁴⁵ Per una riflessione su questo testo, in assenza della sua partitura testuale completa, mi rifaccio alla memoria visiva dello spettacolo che, su autorizzazione di Graziella Chiarocci, la Compagnia Roccalta Musica Teatro di Soriano del Cimino, per la regia di Ilaria Passeri, ha rappresentato a Casarsa il 22 novembre 2013.

⁴⁶ P.P. PASOLINI, *Da "I fanciulli e gli elfi"*, in ID., *Teatro*, cit., p. 106.

e uccidere, simbolicamente, il loro padre, *alias* il loro stesso maestro.

E tuttavia, parrebbe dirci Pasolini, è solo con l'incontro-scontro tra gruppi separati che si accende la miccia del cambiamento, sia pure devastante, secondo uno schema che, volendo, si potrà rintracciare in seguito anche nell'impianto di base dei film *Teorema* e *Medea*. Intanto, nei testi teatrali friulani, che siano i contadini assediati e terrorizzati dai Turchi, che siano gli elfi messi in crisi dal contatto con i fanciulli civilizzati, le parti ne escono mutate, anche nel senso della corruzione. Ciò avviene nel paese minacciato, che la paura ha costretto al dibattito interno e condotto a forme embrionali di democrazia. E ciò avviene anche nello scambio delle parti della 'favola', in cui i fanciulli imparano dagli elfi il fascino oscuro dell'istinto e il brivido della paura e, a loro volta, gli elfi imparano dai fanciulli i principi vincenti – ma con zone d'ombra di ipocrisia – del bene, dell'affetto senza scopo, del perdono.

Non è senza rilievo che questa possibilità fluida di metamorfosi e di disponibilità al cambiamento riguardi i giovani rispetto alla posizione rigida in cui gli adulti e i vecchi si identificano e si arroccano. Siamo qui a un punto centrale, che anzi costituisce il collante più forte tra i due testi apparentemente divergenti. Di fatto, Pasolini organizza in entrambi un ulteriore ritratto della gioventù, di cui, in poesia, cantava intanto la grazia non meno che le scissioni. È una fase della vita, colta nella sua mobilità e nell'apertura alla trasgressione, che anzi è posta al centro della situazione e ne è protagonista e motore. Sono i giovani Pauli e Meni, nei *Turcs*, a scatenare per primi la diatriba sulle soluzioni da prendere nell'emergenza del pericolo e a introdurre elementi nuovi di crisi nel mondo degli adulti, ossificati nella conservazione di immobili consuetudini antiche. Nei *Fanciulli*, sono altrettanto dinamici gli adolescenti, «ragazzini»⁴⁷ selvaggi o civilizzati, che si rendono protagonisti di iniziative di baratto e contaminazione reciproca e agiscono in una sorta di simbolica zona franca sottratta alla tutela dei grandi, l'Orco e lo Zio. Questi ultimi compaiono in scena bloccati nella sola maschera rigida del padronato parentale e, tra l'altro, risultano incapaci di dialogare tra loro e di schiodarsi dalle proprie posizioni.

In entrambe le partiture, la gioventù è colta dunque nel suo essere

⁴⁷ La parola rinvia qui a *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante (Einaudi, Torino, 1968), su cui Pasolini scrisse una doppia poesia-recensione in versi con lo stesso titolo, poi confluita in P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, ora in *Id.*, *Tutte le poesie*, vol. II, cit., pp. 35-54.

vita scalpitante e dinamica, che cerca di conquistarsi autonomia e spazi della libertà. Questa metafora comune comporta ricadute esemplari anche per quanto riguarda le scelte lessicali, in particolare nei *Turcs*, che la veste linguistica adottata non può non corredare con il ricco e stratificato lessico friulano della «zoventùt». Se l'italiano dei *Fanciulli* ricorre a un repertorio vocabolaristico più incolore per la definizione dell'adolescenza, di 'fanciulli' appena variati da sinonimi vagamente toscaneggianti («marmocchi», «sbarbatelli» e simili), il friulano dei *Turcs* sfoggia possibilità semantiche ben più ricche, che tra l'altro aprono significativi spiragli anche sul punto di vista dei parlanti. «Infanzia», «zoventùt» e «esistenza»⁴⁸, sentenza il prete, impegnato a fissare e sintetizzare in tre tappe il percorso prefissato di ogni vita umana, per lui ritmata dal nascere, vivere, invecchiare e morire. Ma, di fronte ai litiganti Pauli e Meni e soprattutto al sovversivismo di quest'ultimo, gli adulti del paese, vecchi e madri, paiono voler invertire quel ciclo o quanto meno bloccare il tempo, quasi a vanificare l'ansia di autonomia reclamata dai giovani. In bocca al maturo Zuan Colùs suona così come un rimprovero dispregiativo il «bocia»⁴⁹ affibbiato al ribelle Meni che bestemmia Dio, al quale non spetta giudicare il Signore e che, insomma, deve stare al suo posto di «frut» e di sudditanza. A ben diversi anacronismi lessicali, carichi di affetto, ricorre invece Lussia, madre dolente di due figli ormai cresciuti che si stanno staccando anche da lei. Nel linguaggio regressivo dell'amore, essi restano sempre «frus» e «frutùs», eterni bambini frutti del suo ventre: una condizione da «feto adulto»⁵⁰ che alla madre suggerisce gli struggenti vocativi di «creatura» e «vissaris», cioè viscere⁵¹, variantistica tutta friulana della sacralità creaturale e viscerale annidata nella parola «frut». E non per nulla, alla fine del dramma, quando Meni sarà riportato cadavere in paese, Lussia scambierà la barella improvvisata che lo trasporta per una culla, «un jetùt di ramassis», «di vinciars», «di fuejutis fres'cis»⁵² in cui, con il visionario abbaglio di chi non vuole vedere, quel figlio ucciso pare ancora dondolarsi come un neonato.

⁴⁸ Id., *I Turcs tal Friùl*, cit., p. 61.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰ L'espressione compare nei versi di *Poesie mondane*, frammento datato 10 giugno 1962, in Id., *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1099.

⁵¹ Id., *I Turcs tal Friùl*, cit., pp. 61 e 64.

⁵² *Ibid.*, pp. 75-76.

Pauli e Meni, invece, sono, si sentono e si definiscono «fantàs», «plens di vita e di bramis»⁵³, come dice la vecchia Anuta Perlina con uno sguardo reso saggio dal disincanto. Vogliono maturare, diventare uomini e lì magari finire, come grida Meni che, se deve morire, vuole farlo «da omp»⁵⁴. Fissato in un monosillabo duro, «omp», che non a caso non conosce varianti sinonimiche, è qui il punto di passaggio tra un prima e un dopo del vivere, la linea non revocabile del confine da cui non si torna indietro e oltre il quale si entra nel territorio delle regole e dei doveri. E su quella soglia muore anche la gioventù, con tutta l'incantata libertà delle sue possibilità e contraddizioni. Nella tessitura dei due testi, che allora si lasciano leggere anche come riti teatrali di iniziazione a quell'inevitabile trapasso, muore fisicamente Meni, come il cardellino del fratellino «frut» Nisiuti, che in precedenza egli ha ucciso per un'esemplare educazione alla crudele legge dell'esistere. E, a ben vedere, muoiono simbolicamente anche gli elfi 'convertiti' e i fanciulli già plasmati, avviati tutti sul sentiero di un comune, probabile conformismo adulto.

'Scandalosamente' anacronistico e ostinato nell'inseguimento del mito della perenne gioventù fu invece Pasolini, che non fu padre e non ne sentì la «volontà»⁵⁵, nemmeno immaginaria, di fronte ai ragazzi contestatori del Movimento che potevano essergli figli nella oggettiva realtà anagrafica. Il poeta-intellettuale poteva semmai avvertirsi fratello maggiore o, al massimo, pedagogo di generazioni sempre nuove che non sanno «che luce è nel mondo intorno a loro»⁵⁶. Del resto, l'aveva scritto in una poesia del 1950, a ventotto anni, già oltre la linea di frontiera della maturità: «Adulto? Mai – mai, come l'esistenza che non matura»⁵⁷. Il che, autobiograficamente, è un programma chiaro di vita e di letteratura.

⁵³ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁵ Il riferimento va qui all'intervento *La volontà di non essere padre*, uscito nella rubrica *Il caos* sul «Tempo» del 9 novembre 1968, ora in *Id.*, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1137-1138.

⁵⁶ L'espressione è tratta dalla seconda parte della sezione *La ricchezza*, apparsa su «Paragone», marzo 1958, e poi confluita nella raccolta *La religione del mio tempo* (1961), ora in *Id.*, *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p.913.

⁵⁷ È l'incipit della poesia presente in *Diario. Roma 1950*, in *Ibid.*, p. 699.

Francesca Tomassini

Tra teoria e scrittura.

La sperimentazione drammaturgica di Pasolini

Il teatro rappresenta da sempre per Pasolini la forma d'arte più spontaneamente propensa a sperimentazioni di tipo letterario, linguistico e pedagogico. L'inclinazione pasoliniana nei confronti della scena e della scrittura drammaturgica affonda le proprie radici già negli anni giovanili, durante l'esperienza di educatore che Pasolini vive nella sua terra materna, il Friuli, dove tra il 1944 e il 1945, mentre la guerra affliggeva l'intero paese, diede vita alla sua *Academiuta di lengua friulana*, una sorta di scuola locale che intendeva sostenere la valorizzazione della dignità linguistica e letteraria del friulano.

È quindi un percorso lungo e complesso quello che lo porterà a dichiarare, molti anni dopo, in un'intervista condotta dalla rivista «Sipario» nel maggio del 1965: «vado a teatro molto poco e ogni volta giuro di non tornarci più»¹. Nel corso della sua produzione saggistica, Pier Paolo Pasolini ha affrontato una consistente varietà di tematiche sociali, culturali e politiche in cui si evince sempre un punto di vista coraggioso, originale e lungimirante, tanto che la critica degli ultimi anni tende a considerare gli scritti critici i migliori esiti dell'attività letteraria pasoliniana.

Riguardo alle sue considerazioni teoriche in ambito teatrale, però ad oggi, nonostante il poeta friulano abbia condotto, sin dagli anni giovanili trascorsi tra Bologna e Casarsa, la sua personale sperimentazione drammaturgica, non appare ancora chiara la riflessione che precede l'elaborazione del *corpus* delle sei tragedie borghesi del 1966 e

¹ P.P. PASOLINI, *Irrealtà accademica del parlato teatrale*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 2785.

del *Manifesto per un nuovo teatro*, testi che rimangono, senza dubbio, i suoi tentativi drammaturgici più strutturati e messi a fuoco².

È solito far risalire e concentrare i contributi teorici pasoliniani sul teatro nel triennio che va dal 1965 al 1968, arco di tempo in cui l'autore elabora alcuni dei più importanti testi relativi alla sua attività di regista cinematografico, oltre alla pubblicazione del già citato *Manifesto teatrale* del 1968. Nonostante effettivamente, in questi anni, l'esperienza cinematografica e la parola teatrale si contaminino a vicenda, tanto che *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Orgia* (1966-1968), *Porcile* (1969), *Affabulazione* (1966-1969), *Medea* (1970), possono essere considerate le tappe principali di questo percorso che coincide con la crisi del modello gramsciano e con il conseguente accostamento a nuovi metodi conoscitivi, è necessario, a mio avviso, recuperare la scissione che l'autore riconosce inizialmente tra le due esperienze artistiche³ per poter rintracciare alcuni punti di riferimento fondamentali nella ricostruzione della complessa e frammentata riflessione teorica pasoliniana relativa all'arte scenica. Mentre, infatti, come è noto, il poeta friulano si avvicinò alla settima arte completamente «digiuno di tecnica», per il teatro è possibile articolare un discorso ben più lungo e complesso che ha le sue prime radici negli anni bolognesi e friulani per poi proseguire nel primo decennio romano. L'ingenuità imputata al Pasolini teorico del cinema non può, infatti, trovare uguale riscontro nelle molteplici sperimentazioni teatrali anche se spesso solo tentate o abbozzate.

C'è da rilevare che nei *Saggi giovanili*, raccolti nei volumi dedicati ai *Saggi sulla letteratura e sull'arte* dei Meridiani curati da Walter Siti e Silvia De Laude, non compaiono scritti dedicati interamente alla drammaturgia anche se, in quegli stessi anni, il poeta non esita a misurarsi

² Ricordiamo però che delle sei tragedie Pasolini ne pubblicò in vita solo una, *Calderón* (1973), e curò la regia di *Orgia* nella rappresentazione tenuta a Torino, il 27 novembre 1968 al Deposito del Teatro Stabile. Le altre furono pubblicate tutte postume, sintomo di come l'autore comunque non riconoscesse i suoi testi come realmente finiti.

³ «In quanto spettacolo, si usa paragonare il cinema al teatro. Ma è pura follia. Le due espressioni non hanno nulla a vedere l'una con l'altra» dichiarazione poi contraddetta nella conversazione con Jon Halliday durante la quale il poeta dichiara: «Ciò che ho fatto è stato demolire l'idea convenzionale secondo la quale teatro e cinema sono cose profondamente diverse, in realtà sono la stessa cosa, anche se possono essere tecniche diverse: tutte e due sono sistemi di segni che coincidono con il sistema di segni della realtà». Cfr. P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 1383.

con la forma teatrale. Risalgono a questo periodo diversi esperimenti drammaturgici: la stesura de *La sua gloria* (1938), primo dramma teatrale scritto da Pasolini per partecipare ad un concorso letterario dei *Ludi Juveniles*, promosso dal fascismo sul modello dei più noti Littoriali; la lavorazione della tragedia in prosa e in versi *Edipo all'alba*, testo che però non vedrà mai la luce; e la scrittura della favola drammatica *I fanciulli e gli elfi*, elaborata per essere messa in scena con gli allievi della scuola di Versuta. Sono anche gli anni in cui, a Bologna, Pasolini assiste ad alcune significative rappresentazioni di opere teatrali italiane e straniere tra cui ricordiamo: le rappresentazioni delle opere dell'irlandese Synge e di *Questa sera si recita a soggetto* del nostro Pirandello⁴.

Forse, però, possiamo far coincidere l'inizio di una più organica riflessione teatrale pasoliniana con il 1950, l'anno dell'arrivo a Roma. Il Cinquanta, in realtà, coincide con un periodo di crisi della scena italiana, soprattutto dal punto di vista economico, con la registrazione di una forte diminuzione nelle vendite dei biglietti, e anche il momento in cui si affermano attori e registi come Vittorio Gassman, Eduardo De Filippo, Luchino Visconti e Giorgio Strehler. Il palcoscenico continua a rimanere un mondo ben lontano dalla realtà antropologica e linguistica italiana, il Pasolini gramsciano può, quindi, riconoscersi in questa tendenza.

Il rinnovato interesse di Pier Paolo per il teatro va ricercato nell'incontro con una donna che segnerà la sua vita intellettuale, personale e artistica: Laura Betti. Arrivata nella Capitale da Bologna, Laura ha poco più di vent'anni e si fa notare per la sua eccentrica concezione della recitazione. È un incontro di anime, un'esplosione di creatività. Betti, con il suo carattere istrionico e irrequieto, sprona inconsapevolmente il poeta a mettersi alla prova in veste di drammaturgo. Insieme a lei Pasolini ritrova uno spiccato interesse per la scena contemporanea e comincia a frequentare i teatri capitolini. Il rapporto con Betti e la voglia di misurarsi con le interessanti doti artistiche dell'attrice muovono Pasolini ad elaborare un atto unico dal titolo *Un pesciolino*, datato 1957.

Nonostante la messa in scena dell'atto fosse stata annunciata con una pubblicazione sul numero della rivista «Il Caffè», nel settembre

⁴ In una lettera a Franco Farolfi datata 1941 scriverà: «Abbiamo poi fatto idolo dei nostri pensieri il teatro: abbiamo deciso di metter su una compagnia ed eventualmente recitare alla casa del Soldato». Cfr. Lettera a Franco Farolfi, in ID., *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 23.

del 1957⁵, lo spettacolo verrà pubblicato solo postumo. Probabilmente Pasolini pensò che nonostante *Un pesciolino* presentasse una certa completezza formale, un linguaggio originale, colorito da frequenti gergalismi e spezzato da una frenetica punteggiatura, non fosse all'altezza della sua produzione narrativa e lirica, con i clamori e i dibattiti sollevati dalla pubblicazione di *Ragazzi di vita* e de *Le ceneri di Gramsci* (raccolta poetica uscita proprio nello stesso 1957 e che finalmente aveva ricevuto il consenso della critica e dei lettori). L'importanza di *Un pesciolino* è nel suo testimoniare il rinnovato interesse pasoliniano per il teatro e la voglia di confrontarsi con i palcoscenici capitolini. Ma dovranno passare cinque anni perché Pier Paolo torni a scrivere un testo teatrale, con la stesura di un balletto cantato, dal titolo *Vivo e Coscienza*⁶ (1963) che approfondiremo più avanti.

Già la data del nuovo componimento ci orienta nella novità delle scelte drammaturgiche pasoliniane: siamo all'inizio degli anni Sessanta e il teatro, anche con il successo e il proliferare delle avanguardie, comincia a delinearci come uno dei pochi terreni in cui è possibile inscenare quella protesta sociale e politica che agita le piazze d'Italia e comincia ad offrire davvero a Pasolini «una possibilità di contatto diretto con un popolo spaccato dagli eventi politici, stirato fra normalizzazione postfascista e irrequietezza di una vasta area di sinistra desiderosa di portare, magari perfino con la forza, il comunismo al potere»⁷.

Dopo gli anni casaresi, dopo il teatro della *polis* friulana, dopo l'esperienza pedagogica sperimentata con l'*Academiuta*, possiamo constatare come il nostro autore abbia instaurato effettivamente con il palcoscenico un rapporto conflittuale: fa parte della sua formazione di umanista e di intellettuale impegnato, ma nello stesso tempo, non si sente ancora pronto a cimentarsi fino in fondo in una scrittura teatrale e nell'elaborazione di un dramma che possa essere riconosciuto all'altezza dei felici risultati ottenuti in ambito poetico, narrativo e cinematografico.

⁵ Cfr. *Pasolini e il teatro*, in «Il Caffè», settembre, 1957 citata in S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, p. 65: «P.P. Pasolini ha terminato una commedia-monologo in un atto, *Il pesciolino*, che ha assegnato alla compagnia dei Satiri. Il giovane scrittore friulano sta inoltre scrivendo un'altra commedia in tre atti, che ha per protagonista un prete innamorato di una ragazza, il cui titolo sarà *Storia interiore* o *Venti secoli di storia*».

⁶ Anche questo testo verrà pubblicato postumo in occasione della messa in scena di *Pilade e Calderón*, entrambi diretti da Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino (1993).

⁷ CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 91.

Oltre a Laura Betti, c'è un altro personaggio che inizia a catturare l'attenzione e la curiosità artistica di Pasolini. Sin dalla metà degli anni Cinquanta, il dibattito teatrale italiano si concentra, infatti, sulla teoria e sui tentativi teatrali di un genio indiscusso: Berthold Brecht. Nel 1953 erano stati messi in scena i testi *Un uomo è un uomo* con la regia di De Bosio e *Madre Coraggio* diretto da Lucignani, ma l'impatto determinante ci fu con la rappresentazione de *L'Opera da tre soldi* al Piccolo Teatro di Milano, con la regia di Giorgio Strehler. Il 1963 sarà poi l'anno dello spettacolare adattamento de *La vita di Galileo*. Brecht è al centro del dibattito culturale e intellettuale italiano, ma inizialmente non c'è traccia di uno studio accurato da parte di Pasolini delle teorie e dell'opera del drammaturgo tedesco che ha rivoluzionato il teatro europeo del Novecento.

Il primo approccio con Brecht avviene proprio all'inizio degli anni Sessanta. Con la stesura di testi quali *Vivo e Coscienza* e *Italie magique*, è possibile rintracciare la teoria dalla quale muovono i tentativi teatrali pasoliniani proprio in quella brechtiana. L'autore tedesco rappresenta un punto di riferimento per i nuovi teatri che continueranno a proliferare per tutto il decennio successivo e tra le quali si contano esperienze importanti come quella del Living Theatre o di Peter Brooks. Non a caso l'interesse nei confronti dell'opera brechtiana si accende in Pasolini proprio nel momento in cui proliferano le diverse riflessioni teoriche relative all'idea di un nuovo teatro ed esplose il successo delle avanguardie. È grazie a Brecht che il poeta friulano scopre la varietà di codici e di trasformazioni che il teatro offre, in quanto «dimensione ibrida e popolare in cui si sperimentano dispositivi drammaturgici che destrutturano lo spettacolo mediante l'inserimento di materiale eterogeneo, come nel cabaret»⁸. Il riferimento a questo genere teatrale non è affatto casuale: Stefano Casi, infatti, ha rintracciato il momento esatto del primo vero contatto di Pasolini con la teoria del teatro brechtiano con l'interpretazione di Laura Betti, nel maggio del 1961, de *I sette vizi capitali*, all'Eliseo di Roma, diretto da Luigi Squarzina, con le coreografie di Jacques Lecoq. Effettivamente la prima citazione brechtiana di Pasolini è reperibile nelle *Ballate della violenza*, scritte e pubblicate proprio tra il 1961-1962. È determinante, ancora una volta, il ruolo della Betti nel lento ma inesorabile avvicinarsi di Pasolini alla drammaturgia.

⁸ V. VALENTINI, *La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini*, in *Corpus Pasolini*, a cura di A. Canadè, Pellegrini, Cosenza 2008, p. 210.

L'impatto originario con l'opera brechtiana si verifica, quindi, in maniera del tutto singolare, non tramite le letture intellettuali della cultura di sinistra o le rielaborazioni tradizionali di Giorgio Strehler ma bensì attraverso l'interpretazione di un'attrice poliedrica e anticonvenzionale come Laura Betti, a metà strada tra il cabaret, il teatro e la canzone, in grado di sperimentare una varietà di codici interpretativi e recitativi come la musica e la danza. Nei *Sette vizi capitali* Pasolini riconosce la stessa matrice simbolica e metaforica propria delle tragedie greche ma con novità strutturali e teoriche che gli forniscono gli strumenti per analizzare con maggior lucidità le diverse potenzialità del codice teatrale. «*I sette vizi capitali* gli suggeriscono uno slittamento dal massiccio teatro politico eschileo a un più guizzante e ironico teatro ideologico brechtiano. Senza dichiarare un'adesione ai contenuti di Brecht, Pasolini mostra un'adesione sostanziale alle sue invenzioni più appariscenti»⁹.

Il risultato di questo cambio di rotta in termini di sperimentazione e di modelli teatrali è da individuarsi nell'elaborazione dell'opera teatrale, già citata, *Vivo e Coscienza*, testo coreografato e musicato che, nella struttura e nella caratterizzazione dei personaggi tende a ricalcare le trovate brechtiane dei *Sette vizi capitali*, tanto che Pasolini ricerca nel compositore Bruno Madera un sodalizio artistico (mai riuscito) pari a quello che aveva legato Brecht e Kurt Weill¹⁰.

Torna quindi il 1963 come data cruciale per la svolta personale, intellettuale e artistica di Pasolini: è l'anno della maturità anagrafica segnata dal compimento dei quarant'anni di età¹¹; è l'anno della messa

⁹ CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 106.

¹⁰ Kurt Weill (1900-1950) fu un importante compositore tedesco, interprete dell'impetuoso slancio verso il nuovo che animò l'arte tedesca negli anni Venti. Anche se la collaborazione con Brecht è circoscritta a pochi anni, il loro sodalizio fu in grado di rivoluzionare nello spirito e nello stile il teatro musicale del Novecento, con la messa in scena di opere come *Ascesa e caduta della città di Mahogany*, *Happy End* e *L'Opera da tre soldi*.

¹¹ Cfr. il calligramma di *Nuova poesia in forma di rosa* aperto da una citazione ricavata da *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht, in cui Pasolini spiega come nel neo quarantenne tormentato sopravviva ancora lo spirito del ragazzo ventenne: «Il vero dolore è capire una realtà: questo mio essere / di nuovo nel '63 ciò che fui nel '43» in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, vol. I, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2003, p. 1205; e ancora: «Quarant'anni è l'età in cui l'uomo è più "illuso", crede di più nei cosiddetti valori del mondo, prende più sul serio il fatto di dovervi partecipare, di dover impossessarmene. Il ventenne, nei confronti del quarantenne, è

in discussione dei punti di riferimento intellettuali (da Gramsci al teatro tragico greco); è l'anno delle prime riflessioni sulla problematica linguistica ed è anche l'anno dell'uscita nelle sale cinematografiche de *La ricotta*, pellicola che viene sequestrata nello stesso giorno in cui esce nelle sale perché accusata di «vilipendio alla religione di stato»¹². Possiamo quindi fissare questa data come il momento in cui Pier Paolo concepisce per la prima volta un teatro pronto ad abbandonare il carattere strettamente politico proprio della *polis* greca (carattere che invece ha segnato maggiormente i suoi tentativi drammaturgici giovanili e da cui sicuramente tutto è scaturito) per promuovere un teatro ideologicamente schierato, aderente alla realtà sociale e alle complesse barbarie da essa prodotte e determinato a porre seriamente il problema di una nuova lingua italiana che fosse in grado di interpretare pulsioni ed esigenze di un 'nuovo' paese.

In questo articolato processo di cambiamento che porterà Pasolini al concepimento del *corpus* delle sei tragedie, Brecht svolge un ruolo fondamentale in quanto intellettuale di sinistra integrato nel sistema teatrale, che consente al poeta friulano la libertà di mettersi alla prova con una sostanziale pluricodicità e un ricercato plurilinguismo.

Dopo *Vivo e Coscienza*, il 1964 è l'anno di *Italie magique*, testo in cui le influenze brechtiane vengono rilette in chiave parodistica¹³ senza essere stravolte e le citazioni dell'autore tedesco entrano realmente a far parte della scena con l'ingresso sul palcoscenico di un cartello con su scritto «citazione brechtiana» attraverso cui l'autore introduce i propri commenti ed alcune istruzioni registiche. La stesura di *Italie magique* rappresenta il momento in cui Pasolini comincia ad avvertire l'urgenza di sperimentare il genere teatrale sconvolgendo codici e canoni, qui infatti «le regole vengono stirate e infrante, il dramma comprime al suo interno un caleidoscopio di possibilità che travalicano sistematicamente la forma teatrale, portandola verso altri lidi»¹⁴. Si tratta, insomma di un interessante segno di sfida alla rappresentabilità. Ci sono tracce di tutte quelle riflessioni teoriche e linguistiche che catturano l'attenzione e

un mostro di realismo»: in ID., *Italo Calvino. Le città invisibili*, in ID. *Descrizioni di descrizioni*, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 1724.

¹² Tra il 6 e il 7 marzo dello stesso anno, Pasolini viene processato e condannato a quattro mesi di reclusione (per poi essere assolto qualche anno più tardi).

¹³ Per un'attenta analisi del recupero di elementi strutturali brechtiani nell'immagine dei protagonisti di entrambe le opere si veda: CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 105-117.

¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

lo studio di Pasolini in questi anni: il problema del carattere politico e dell'impegno civile della letteratura, il rapporto tra lingua scritta e orale e la preoccupazione per il drammatico futuro capitalistico che avanza inesorabilmente.

L'interpretazione pasoliniana di Brecht è mediata dai saggi e dagli scritti di Roland Barthes dedicati all'opera dell'autore tedesco: il poeta friulano riprende la riflessione del semiologo francese sul teatro a 'canone sospeso' brechtiano, secondo cui l'autore doveva mirare ad una sospensione del significato del testo, lasciando aperte alcune problematiche proposte dall'opera stessa: «io mi domando se questo senso impegnato dell'opera di Brecht, non è in fin dei conti, a modo suo, un senso sospeso... C'è senz'altro nel teatro di Brecht un senso, un senso fortissimo, ma questo senso è sempre una domanda»¹⁵. Lo stesso concetto viene poi ripreso nel comma 3 del *Manifesto*, appena poche righe dopo aver annunciato la fine dei tempi di Brecht e la necessità di superarlo, Pasolini scrive: «vi si leggerà una preghiera: di non applaudire: i fischi e le disapprovazioni saranno naturalmente ammessi, ma, al posto degli eventuali applausi sarà richiesta da parte dello spettatore quella fiducia quasi mistica nella democrazia che consente un dialogo, totalmente disinteressato e idealistico, sui problemi posti o dibattuti (a canone sospeso!) dal testo»¹⁶.

La presenza di Brecht nell'idea pasoliniana di teatro è reale e concreta ma nel momento in cui il poeta friulano tenta davvero di mettere in scena spettacoli che possano definirsi brechtiani (cioè tra il 1963-1964 con i citati tentativi di *Vivo e coscienza* e *Italie magique*, momento che può essere considerato come il più estremo per la sperimentazione del codice drammaturgico) non riconosce questa forma drammaturgica come la più idonea alla sua idea di teatro che, invece, svilupperà tra il 1966-1968 con le tragedie e con la pubblicazione del *Manifesto*. Le proposte avanzate e azzardate sotto il segno di Brecht si riveleranno, infatti, fondamentali per l'elaborazione del moderno teatro pasoliniano, poiché per la prima volta Pasolini si interroga su problematiche quali il rapporto tra parola scritta e recitata, il carattere prettamente politico e ideologico che deve caratterizzare l'opera teatrale

¹⁵ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, in ID. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 1422-1423.

¹⁶ ID., *Manifesto per un nuovo teatro*, in ID. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 2493.

(questo forse è l'aspetto più fortemente brechtiano riscontrabile nelle tragedie) e la volontà di concepire il teatro, strumento da sempre considerato borghese, per descrivere l'alienazione e il degrado in cui versa la borghesia. Pasolini attraversa Brecht, lo scruta, lo ammira, lo studia, lo vede rappresentato e ne rimane affascinato, rispettando, ancora una volta, il pensiero di Roland Barthes secondo cui «chiunque voglia riflettere sul teatro e sulla rivoluzione dovrà incontrarsi fatalmente con Brecht»¹⁷, ma poi effettivamente lo supera e con le tragedie concepisce un teatro che non può e non vuole definirsi brechtiano.

In Italia l'attenzione nei confronti dell'opera del drammaturgo tedesco appare sempre legata alla sfera ideologica e politica¹⁸ più che a quella strettamente poetica. In un certo senso la stessa sorte toccò anche al poeta friulano ma, per quanto riguarda la drammaturgia, la scoperta dell'opera brechtiana indica a Pasolini una via per superare la crisi ideologica e artistica in cui versano gli intellettuali di sinistra: «il caso Brecht si prestava a dare sostanza alla posizione di Pasolini che cercava un impegno che tenesse conto dei problemi di senso e di forma»¹⁹. Nel *Manifesto* l'autore antepone al drammaturgo tedesco la lezione di Majakovskij e di Esenin²⁰ ma nella sostanza, definendo la sua posizione teorica, tiene sempre a modello il teatro didattico dell'ultimo Brecht, teso quindi a imporre al pubblico quesiti e problemi attuali, politici e sociali. Il riferimento, seppur celato, alle teorie brechtiane permette a Pasolini di prendere maggiormente le distanze dalle avanguardie e di sviluppare la sua personale riflessione critica che, paradossalmente, proprio per la sua complessità e singolarità non venne accolta con entusiasmo ma anzi additata come reazionaria. Il suo pensiero lo conduce ad affrontare problematiche riguardo la linearità della narrazione senza dover però rinunciare ad un racconto

¹⁷ R. BARTHES, *I compiti della critica brechtiana*, in ID., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, p. 31.

¹⁸ Si veda l'*excursus* nella rassegna stampa in occasione del cinquantenario della morte di Brecht raccolto da Bartolini in S. BARTOLINI, *Brecht in Italia*, in «Cultura tedesca», n. 36, 2009, pp. 29-37.

¹⁹ VALENTINI, *La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 209.

²⁰ «Non fraintendete. Non è un operaismo dogmatico, stalinista, togliattiano, o comunque conformista, che viene qui rievocato. Viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakovskij, di Esenin, e degli altri commoventi e grandi giovani che hanno operato con loro in quel tempo. Ad essi è idealmente dedicato il nostro nuovo teatro», cfr. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2488.

impegnato che indagasse sulla realtà sociale.

Siamo arrivati al 1965, l'idea di elaborare un articolato progetto teatrale è ormai messa a fuoco nella mente dell'autore e la sua esigenza di mettersi alla prova con il teatro, in età matura, sembra essere impellente.

Prima di concepire il *corpus* delle sei tragedie, Pasolini riprende in mano il dramma *Il cappellano*, testo su cui aveva già lavorato durante gli anni giovanili, nel tentativo di renderlo finalmente ben strutturato, in quattro atti, dal titolo *Nel '46!*. Lo stesso autore spiega il tema del dramma nell'apparato dei personaggi che anticipa la pubblicazione del testo: «Tema: i primi barlumi di coscienza democratica in una persona repressa dal Cattolicesimo»²¹. La stesura di questo testo, in cui si registra un intreccio particolarmente articolato, rimane per anni chiusa nella mente e nei cassetti di Pasolini. Sporadicamente nel corso del ventennio che intercorre tra il primo abbozzo di *Il Cappellano* fino ad arrivare alla scrittura di *Nel '46!*, Pier Paolo riprende in considerazione la sua idea: nel 1960, su «Il Giorno», pubblica una sorta di diario che racconta il suo processo di riscrittura del *Cappellano* che prendeva il titolo di *Storia interiore*, dramma in cui l'autore inizia raccontando i turbamenti e il dolore vissuto nei giorni immediatamente successivi alla morte del fratello, per arrivare poi a confessare, attraverso il personaggio di un prete che vive angosciosamente il desiderio sessuale, il suo dissidio interiore. Risalgono a questa fase, alcuni importanti modifiche rispetto al progetto iniziale: l'inserimento di una voce fuori campo annuncia l'antefatto del dramma, si insinua l'idea di sostituire al cappellano la figura di un professore come protagonista, variazione che però non si realizza subito²². Ma tutto il lavoro e le diverse fasi di riscrittura e revisione non portano a nulla e *Storia interiore* è destinata a rimanere nel cassetto²³. La versione definitiva, intitolata *Nel '46!*, verrà messa in scena il 31 maggio 1965, al teatro dei Satiri, diretta da Sergio Graziani con numerose differenze rispetto ai tentativi precedenti.

È possibile riconoscere in *Nel '46!* alcune tematiche care al Pasolini

²¹ ID., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 167.

²² Cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di W. Siti, S. De Laude, *ibid.*, pp. 1139-1145.

²³ Calvino scrive in una lettera a Pasolini, il suo commento (negativo) dopo aver letto *Storia interiore*: «Caro Pier Paolo, mi è capitato tra le mani il manoscritto di *Storia interiore* e l'ho letto. Ma cosa ti succede? Ritira immediatamente tutte le copie del manoscritto che sono in giro e fa' in modo che chi lo ha letto non ne parli. Come mi impegno a fare io. Da amico». In P.P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, vol. II, Einaudi, Torino 1988, p. 489.

drammaturgo come quella della metamorfosi e del sogno. Il testo risulta di particolare importanza all'interno delle riflessioni teoriche drammaturgiche pasoliniane perché conferma, una volta per tutte, l'idea che il palcoscenico possa essere il luogo ideale per rappresentare «la denuncia della diversità in chiave politica/soggettiva, secondo una *necessità* intrinseca che arriva al suo culmine nel martirio conclusivo del protagonista, perseguitato perché scandalosamente attratto da chi non dovrebbe amare»²⁴.

Il momento in cui esplode definitivamente la crisi delle ideologie pasoliniane è probabilmente il 1965, l'anno del secondo convegno del Gruppo 63, a Palermo, in cui era stata definitivamente condannata la cosiddetta letteratura dell'impegno, genere egemone nel decennio precedente. Rispetto a tale presa di posizione della neoavanguardia, Pasolini toccò con mano quel sentimento d'isolamento e di diversità che, latente, si portava dentro da tutta la vita. Questo sentimento inizia a determinare una profonda stanchezza personale e una complessiva crisi ideologica nell'animo e nelle riflessioni dell'intellettuale.

Questo il clima culturale e le riflessioni teoriche che precedono l'effettiva stesura delle sei tragedie, testi in versi che risentono dello stato di crisi in cui versa la poesia pasoliniana e che presentano la loro cifra innovativa nell'interscambio tra antico e moderno, nella dialettica fra recupero delle fonti classiche e volontà avanguardistica attraverso cui l'autore intraprende un'originale riprospettazione in chiave moderna dei grandi miti della tradizione.

Il Manifesto per un nuovo teatro viene pubblicato su «Nuovi Argomenti», all'inizio del 1968, suscitando subito scandalo e attirando le solite critiche in grado però di stimolare i dibattiti dell'ambiente teatrale e culturale italiano come solo le opere pasoliniane hanno saputo fare. Si è fatta più volte, ma mi sembra comunque doveroso e corretto ribadire, una premessa riguardo all'analisi e alla lettura del *Manifesto*: troppo spesso le sei tragedie sono state lette e interpretate attraverso uno studio capillare del testo teorico, come se questo potesse semplificare l'interpretazione di drammi che invece racchiudono, al loro interno e nella loro struttura, una serie di richiami, di echi europei, di denunce sociali e politiche che non possono essere riassunte e teorizzate nel *Manifesto*²⁵. Il mio approccio a questo testo mira soprattutto

²⁴ CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 128.

²⁵ A conferma di questa interpretazione del documento anche Walter Siti, Silvia

a collocare ancora di più il teatro pasoliniano all'interno di una vasta riflessione umanistica e sociale dell'autore rispetto al panorama letterario e culturale italiano, europeo e statunitense.

Se è vero che «gli scritti pasoliniani sul cinema compiono in quegli anni un vero e proprio *scarto* rispetto al dibattito in cui si collocano»²⁶, in ambito teatrale invece la necessità di scrivere e pubblicare un vero e proprio manifesto al fine di spiegare la propria opera drammaturgica ben si colloca nel clima di fermento degli anni Sessanta. Torna subito alla memoria il più celebre manifesto della letteratura italiana teatrale del Novecento: cioè quello del teatro futurista²⁷ in cui Filippo Tommaso Marinetti dichiarava la volontà di prendere decise distanze da ogni forma teatrale tradizionale, per portare in scena un teatro che riuscisse a smuovere l'Italia, indirizzandola verso un'ideologia bellica.

Anche negli anni '30 si registra la pubblicazione di due documenti firmati da un autore fondamentale per le riflessioni drammaturgiche di Pasolini e della neoavanguardia italiana: Antonin Artaud pubblica tra il 1932 e 1933 due manifesti per sintetizzare le teorie che lo portarono all'elaborazione del cosiddetto 'Teatro della Crudeltà', teorizzando uno spettacolo in cui fossero impiegati e considerati, sullo stesso livello, tutti i mezzi d'azione (gesto, movimento, luce e parola) atti a scuotere e sconvolgere lo spettatore, ottenendone la partecipazione incondizionata²⁸. Possiamo ipotizzare che la conoscenza di Pasolini

De Laude hanno deciso di non pubblicare il *Manifesto* all'interno del volume dei Meridiani dedicato interamente al teatro pasoliniano «per non dare l'impressione di una necessaria dipendenza dei testi dalla teoria; semmai è la teoria che è derivata dai testi, caricandoli di desiderio politico ma anche irrigidendoli». Cfr. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. CXIV.

²⁶ R. DE GAETANO, *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, p. 80.

²⁷ Il primo manifesto del teatro futurista fu pubblicato nel gennaio del 1911, intitolato *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, in cui venivano riassunte le critiche al teatro presente e passato e le novità portate dal nuovo. Poi nel 1915 Filippo Tommaso Marinetti pubblicò presso l'Istituto Editoriale Italiano di Milano i due volumi dal titolo *Teatro futurista sintetico* che raccoglievano circa settanta testi firmati da una serie di autori tra cui Umberto Boccioni, Corrado Govoni, Luciano Folgore e ovviamente Marinetti.

²⁸ Nel 1965 viene pubblicato un numero monografico della rivista «Sipario» dedicato all'autore francese; l'uscita contribuisce a divulgare la nozione artaudiana nel nostro Paese, che effettivamente, nel biennio 1965-1967 conosce una straordinaria fortuna. Contribuiscono alla realizzazione effettiva di tale nozione soprattutto le

dell'opera di Artaud, nel 1966, fosse ancora notevolmente lacunosa, la diffusione dei testi dell'autore francese era ancora molto limitata. Una svolta si deve alla pubblicazione, da parte di Adelphi, proprio in quello stesso 1966, dell'antologia *Il paese dei Tarahumara e altri scritti*, che raccoglieva alcuni testi di Artaud. Nonostante questa conoscenza poco approfondita, Pasolini seppe cogliere l'essenza e la diversità di quel teatro, tanto forte da rompere ogni legame con il teatro tradizionale ed essere assunto come punto di riferimento dal teatro avanguardistico.

Tornando al decennio in cui Pasolini pubblica il suo *Manifesto*, il 1968 è anche l'anno in cui il mostro sacro del teatro italiano, Giorgio Strehler, scrive e rende noto il documento dal titolo *Esplosione Manifesto Strehler*. Pubblicato a settembre su «Dramma» (rivista considerata di area di centro-destra e antagonista di «Sipario»), quindi circa due mesi prima di quello pasoliniano, il documento avvalorava la posizione polemica del drammaturgo nei confronti di quello spirito rivoluzionario, innovativo, avanguardistico che dilagava nei palcoscenici improvvisati italiani. Il testo presenta un carattere prettamente ideologico e politico, non c'è spazio per riflessioni strettamente teoriche sul teatro e per le novità che stanno investendo quest'universo. Siamo negli anni della gloriosa alba delle avanguardie e il tradizionale teatro strehleriano comincia ad entrare in crisi.

Nella stessa Milano del 'maestro' Strehler, si agita anche un'altra anima teatrale, completamente estranea al pubblico impegnato del Piccolo: stiamo parlando di Giovanni Testori, anche lui autore di un manifesto dal titolo *Il ventre del teatro*, pubblicato sulla rivista «Paragone», diretta da Roberto Longhi, nel giugno dello stesso vivace 1968. Testori si presenta al pubblico come artista eclettico, in grado di spaziare tra la pittura, la narrativa, la drammaturgia e la poesia e con un debole per le borgate milanesi che lo lega ideologicamente a Pasolini. Il testo, nonostante contenga l'idea di teatro, le riflessioni sulla lingua e sulla parola e sulla concezione di spettacolo, sembra però rispondere maggiormente alla volontà di marcare lo stato di isolamento artistico e intellettuale del suo autore, all'interno del panorama milanese e nazionale.

Citiamo infine un ultimo ma importantissimo documento che molto probabilmente fu quello che più di tutti suscitò interesse in

esperienze teatrali del Living Theater, di Grotowski e di Genet, tutti nomi che lasciano traccia nelle riflessioni drammaturgiche pasoliniane (e anche nel suo *Manifesto*).

Pasolini al momento della sua pubblicazione: stiamo parlando di un altro manifesto dal titolo *Per un nuovo teatro*, pubblicato nel novembre del 1966 su «Sipario», la più prestigiosa rivista teatrale dell'epoca, presentato poi a Ivrea nel 1967, in un memorabile convegno e firmato dai nomi più illustri della nuova e dirompente cultura italiana, comprendente critici, attori, musicisti, scenografi e registi²⁹. Grazie a questo testo «venne alla luce una bollente, appassionante, magmatica, situazione in cui si affollarono tutte le pulsioni, i desideri, le velleità, le speranze, le voglie di rissa le proteste gli attacchi al potere o meglio a tutti i poteri, istituzionali, compresi i Teatri Stabili accusati di essere la faccia addomesticata del teatro *colto o d'arte*»³⁰: tra i bersagli principali c'era anche il già citato Giorgio Strehler. Il testo presentato ad Ivrea si apre così: «la lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica»; c'è quindi anche qui la volontà di interpretare il teatro in una dimensione più ampia che non si limiti alla sola rappresentazione scenica, ergendolo a strumento di lotta (parola abusata nel lessico politico degli anni Sessanta) e di contestazioni in grado di rompere le barriere imposte dal Potere.

Come è possibile riscontrare da questa breve rassegna, il teatro del Novecento e, in particolare, il 'nuovo' teatro degli anni Sessanta è costellato dalla pubblicazione di manifesti, che molto spesso nascono dall'esigenza dei propri autori di sottolineare scelte ideologiche, artistiche e soprattutto politiche più che prettamente teoriche ma che comunque documentano il clima di fermento culturale in cui collocare la genesi del manifesto di Pasolini che, nonostante possa essere riconosciuto come una voce fuori dal coro, rimane storicamente una forma comunicativa propria delle avanguardie e, come queste, si rivolge agli intellettuali più irrequieti e animati da una forte passione etica e civile.

Il documento redatto da Pasolini ci consegna delle chiare 'indicazioni' per decifrare e interpretare la sua idea di teatro ma tralasciando

²⁹ I firmatari furono: Corrado Augias, Giuseppe Bertolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda, Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Massimo De Vita, Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo.

³⁰ I. MOSCATI, *Pasolini teatro, nell'epoca dei manifesti e del brodo primordiale*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di S. Casi, A. Felice, G. Guccini, Marsilio, Venezia 2012, p. 174.

l'analisi dei singoli commi appare importante evidenziare che il testo vada inteso sempre più non come mera dichiarazione teorica ma come strumento attraverso cui l'autore può portare avanti la sua polemica contro la società borghese e stimolare la riflessione e il pensiero della collettività. Fatte queste dovute premesse il *Manifesto* si presenta comunque come un documento indiscutibilmente rivoluzionario e innovativo nell'acceso dibattito teatrale diffuso nella cultura degli anni Sessanta (come le riflessioni sui ruoli che spettatori e attori devono assumere per la riuscita della tragedia) e stabilisce il legame indissolubile tra rinascita del teatro e centralità del testo e della parola³¹. Molte delle affermazioni presenti nel *Manifesto* saranno tuttavia destinate a rimanere teoriche provocazioni poco realizzabili sul palcoscenico. La questione dell'azione scenica, per esempio, si delinea come un nodo della drammaturgia pasoliniana ancora da sciogliere. Il radicalismo pasoliniano che esige la marginalità dell'aspetto corporale nella drammaturgia, non trova poi corrispondenza nella messa in scena, durante la quale la parola e il corpo si combattono e «l'azione sta nell'espressione, nella parola detta e compresa, passa nel caldo della trasmissione orale»³².

La forza del *Manifesto* risiede, infatti, anche e soprattutto nella sua ambiguità, nelle sue contraddizioni (conformi alla personalità e alle scelte artistiche del suo autore): è un testo sfuggente, difficile da inquadrare nelle ampie riflessioni pasoliniane di quegli anni, in polemica contro la cultura di massa, da salotto, contro l'emergente omologazione portata dalla televisione.

Gerardo Guccini, confermando l'idea che il *Manifesto* debba essere letto non strettamente come una dichiarazione teorica, rintraccia in esso anche una funzione pedagogica, maieutica, particolarmente cara a Pasolini, che sperava di poter contribuire a formare una generazione, quella del '68, capace di credere nella forza e nella possibilità di un cambiamento³³. In effetti, seguendo il ragionamento e la lettura di

³¹ Già nel 1966, nell'articolo *Amo troppo scrivere per il teatro*, pubblicato su «Sipario», Pasolini scriveva: «Se dovessi essere un uomo di teatro lo sarei in modo molto tradizionale. Punterei tutto sulla parola, non cercherei di sfuggire a questo fatto centrale del teatro attraverso forme mimetiche e avanguardistiche o espressionistiche a via dicendo. Non mi piacerebbe semplicemente. Amerei un teatro fondato sulla parola, quello cioè che in Italia non è possibile». Cfr. P.P. PASOLINI, *Amo troppo per scrivere per il teatro*, in «Sipario», n. 247, novembre 1966, p. 6.

³² L. PACELLI, *Pasolini e Moravia: il teatro*, in «Sincronie», X, n. 20, 2006, p. 63.

³³ «Le motivazioni esplicite del *Manifesto* non riguardano le esperienze prettamente

Guccini, anche la decisione di optare per un teatro di Parola, diventa ancora più incisiva: attraverso esso l'autore può indirizzare il suo pubblico designato, i cosiddetti «gruppi avanzati della borghesia», alla pratica scenica della parola, trattando tematiche e argomenti affini alle loro attese e ai loro interessi politici, culturali e sociali.

Il dialogo tra l'arte scenica e la pedagogia è stato, infatti, già rintracciato nella strategia didattica messa in atto dal giovane maestro Pasolini in Friuli, attività che motivò alcune delle sue prime riflessioni saggistiche in cui «il ricorso al teatro trapela come rilevante accorgimento strategico delle lezioni dramatizzate. [...] Il maestro si autodescrive spesso in veste di “attore” e di lettore recitante, abile [...] a mantenere il giusto mezzo tra l'immediatezza spontanea del dono educativo e il controllo calcolato della performance didattica»³⁴.

Probabilmente l'insuccesso a cui il teatro pasoliniano andò incontro lascia pensare che l'autore fallì il suo tentativo pedagogico, non riuscendo ad attirare nella sua platea quelle frange attive politicamente, potenzialmente in grado di apprezzare le tragedie e attingere da queste per ulteriori dibattiti sociali.

Se isoliamo gli espliciti contenuti teorici del *Manifesto*, emerge l'idea di un teatro schematico, spesso in conflitto con le stesse sperimentazioni drammatiche di Pasolini, mentre se contestualizzato all'interno del dialogo che l'autore instaurò sia con le nuove generazioni avanguardistiche sia con le pulsioni più tradizionaliste che animavano il dibattito teatrale degli anni Sessanta, si deduce che l'intera teoria drammaturgica pasoliniana rappresenta la risposta personale di un umanista illuminato, generata da un'ampia riflessione sociale, politica, antropologica, pedagogica e soprattutto culturale dell'intero Paese.

drammaturgiche dell'autore, ma quella pulsione pedagogica che accompagna tutta l'opera pasoliniana, dalle esperienze a Casarsa fino alle rubriche giornalistiche, che costituiscono il più immediato antecedente del “teatro di Parola”» Cfr. G. GUCCINI, *(S)velare il «Manifesto»*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 205-206.

³⁴ A. FELICE, *Pasolini maestro di teatro-scuola. L'“unicum” de I fanciulli e gli elfi*, in *Pasolini e la pedagogia*, a cura di R. Carnero, A. Felice, Marsilio, Venezia 2015, p. 70. Sulla centralità della funzione recitativa pasoliniana in chiave pedagogica cfr. anche: CASI, *I teatri di Pasolini*, cit. pp. 71-72.

Stefania Rimini

The Imitation Game.

Variazioni del personaggio-Pasolini fra scena e schermo

A oltre quarant'anni dai fatidici fatti di Ostia quello di Pasolini è ancora un corpo-icona impossibile da archiviare, sempre al centro di continui investimenti teorici e artistici, legati alla 'dismisura' del personaggio, intorno a cui si addensano ipoteche biografiche e scandali letterari. Già prima della diffusione degli scatti dell'omicidio, impressionanti per la ferocia dei dettagli, per la livida evidenza del suo *body of proof*, Pasolini aveva 'dissipato' la propria immagine pubblica e privata in virtù di quella inclinazione a «gettare il corpo nella lotta» appresa dalla viva esperienza delle sottoculture americane alla quale avrebbe improntato gran parte della sua avventura, autorizzando così quel processo di simbolizzazione che l'episodio della morte violenta contribuì solo ad amplificare¹. La deriva mediatica che lo ha coinvolto (e che lui stesso ha innescato) è questione estremamente complessa, che intreccia discorsi e discipline diverse (*Film, Television, Cultural, Visual, Fashion e Sociological Studies*) determinando la scomposizione della sua immagine in schegge, frammenti, tessere mobili².

Tra le tante piste visuali individuabili all'interno di questo mosaico in perpetuo divenire risulta particolarmente interessante, e per certi aspetti ancora poco indagata, quella che riguarda le declinazioni

¹ Sull'«insolarizzazione» del trauma del massacro di Ostia si rimanda a A. MICONI, *Pier Paolo Pasolini. La poesia, il corpo, il linguaggio*, Costa&Nolan, Milano 1998.

² Per un ragionamento intorno alla consistenza delle immagini di Pasolini ci sia consentito di rimandare a *Album PPP. Appunti per una galleria da farsi*, a cura di M.A. Bazzocchi, S. Rimini, M. Rizzarelli, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», III, v. 6 <<http://www.arabeschi.it/collection/album-ppp-appunti-per-una-galleria-da-farsi/>> (ultimo accesso 21.01.2017).

cinematografiche del personaggio-Pasolini, stretto per lo più dentro traiettorie identitarie didascalicamente ancorate al profilo biografico dell'autore (e soprattutto all'episodio del suo assassinio) e solo raramente votato a significativi processi di reinvenzione. Il catalogo di opere filmiche dedicate all'esistenza dello scrittore offre una galleria di volti, pose ed espressioni che evidenziano uno sforzo imitativo notevole da parte degli attori, decisi a somigliare il più possibile al modello originale, a non infrangere la sua aura mitica³. Se è vero che per statuto il *biopic* impone il criterio di somiglianza dell'attore al protagonista non deve sfuggire nel caso del personaggio-Pasolini l'effettivo condizionamento del corpo-icona dell'autore: la sua ingombrante eredità massmediale finisce col mettere in crisi, come vedremo più avanti, le consuete regole di impostazione della recitazione, generando in certi casi l'oggettiva convergenza fra immedesimazione e imitazione⁴.

1. *Una danza di spettri*

Le cose non cambiano se ci si sposta dentro l'orizzonte della scena, dove negli ultimi anni si è assistito al moltiplicarsi di spettacoli ispirati a Pasolini, in ragione di una ritrovata 'teatrabilità' dei suoi testi e della sua stessa esistenza⁵. Difficile dar conto in poche battute di una

³ L'elenco di film dedicati a Pasolini comprende opere di genere e stili diversi, che testimoniano il tentativo degli autori di rendere omaggio a una delle figure cruciali del nostro Novecento. Lasciando fuori i tanti documentari, spesso di pregevole impatto come nel caso di *La notte quando è morto Pasolini* e *Ittiburtinoterzo* di Roberta Torre (entrambi del 2009), i titoli di riferimento sono: *Ostia* di Justin Cole (1988), *Pasolini, un delitto italiano* di Marco Tullio Giordana (1996), *Nerolio e Un giorno d'amore* di Aurelio Grimaldi (rispettivamente del 1996 e del 2003), *Pasolini* di Abel Ferrara (2014), *La macchinazione* di David Grieco (2016).

⁴ Per una ricognizione puntuale intorno alle differenze fra recitazione immedesimata e imitativa si rimanda a C. VICENTINI, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema e televisione*, Marsilio, Venezia 2007 (con particolare riferimento ai capitoli *Fingere e imitare*, *Le tecniche dell'imitazione*); sulla possibilità di un bilanciamento fra i due modelli si veda invece almeno J. NAREMORE, *Film Acting and the Arts of Imitation*, in «Film Quarterly», v. 65, n. 4, Summer 2012, pp. 34-42.

⁵ Il paradossale destino teatrale di Pasolini ha fatto sì che per molto tempo le sue tragedie fossero considerate quasi irrepresentabili mentre i suoi testi letterari, poetici e perfino saggistici a più riprese trovavano la via della scena; nel biennio 2015-2016, in corrispondenza del quarantennale della morte, si è registrato un proliferare di adattamenti, riduzioni, allestimenti che costringe ad aggiornare il denso capitolo della fortuna teatrale del Nostro. Per una prima attenta ricostruzione si rimanda a S.

produzione tanto variegata e proteiforme come quella stimolata dalle opere dello scrittore bolognese; si passa infatti quasi senza soluzione di continuità dal teatro di regia (Ronconi, Tiezzi e Latella) a forme di convinta sperimentazione (Motus), giungendo perfino a distillare tutta la crudezza e la potenza degli appunti di *Petrolio*⁶. Raramente si è scelto di trasformare lo scrittore in personaggio a tutto tondo, ma spesso il cono d'ombra e di luce della sua immagine ha disegnato sul palco traiettorie impreviste. Si pensi alla dettagliata caratterizzazione con cui Dany Greggio incarna il personaggio di Carlo in *Come un cane senza padrone* di Motus (2003), sovrapponendo tratti propri del protagonista di *Petrolio* a quelli del suo autore, in un fitto intreccio di segni⁷. Greggio appare in carne e ossa ai bordi del palco nei panni di Carlo insieme a Franck Provvedi (il Carmelo degli Appunti 58-62) ma, per una felice divaricazione di piani, la sua *performance* è declinata per lo più su uno schermo, attraverso il fluire di immagini registrate. È dentro le sequenze fuori fuoco di un film senza audio che avviene la sovrapposizione con Pasolini, attraverso la scelta di un look molto riconoscibile (grazie soprattutto all'impermeabile e agli occhiali), la ripetizione di gesti e pose, l'abbandono agli 'atti impuri' di un erotismo senza censure. A complicare la rete dei rimandi autobiografici interviene anche il calco, collocato al centro del palco, di un'Alfa GT identica a quella posseduta da Pasolini: nell'articolazione dello spettacolo la macchina diviene feticcio teatralmente simbolico, in grado di richiamare la 'disperata vitalità' dello scrittore.

Quasi sulla stessa lunghezza d'onda, rispetto alle dinamiche di messa in forma del corpo di Pasolini, si muove *L'ospite* (2004) sempre del gruppo riminese Motus, opera decisamente audace sia sul piano drammaturgico sia su quello della scrittura scenica. Anche qui il confronto con la figura pasoliniana avviene *par image*, tramite il pedinamento cinematografico di un novello (Pier)Paolo; tra le dune della

CASI, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, pp. 307-318.

⁶ Si deve alla sensibilità e all'intuito di Mario Martone la promozione del *Progetto Petrolio*, capace di mettere in rete artisti e istituzioni culturali di diversa inclinazione nel tentativo di 'continuare' idealmente l'opera di Pasolini. Cfr. *Petrolio*. Un progetto di Mario Martone a partire da *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini, Cronopio, Napoli 2003.

⁷ Sulle modalità di transcodificazione di *Petrolio* ad opera di Motus si veda S. RIMINI, *Dire, fare, guardare: retoriche visuali nel Progetto Pasolini di Motus*, in «Between», IV, 7 (maggio 2014) <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1164/976>> (ultimo accesso 21.01.2017).

Tunisia, solcate da una luce accecante, il gruppo riminese va in cerca di un'immagine-cerniera che possa sublimare il senso dello spettacolo e la trova dentro uno spazio caro alla fantasia pasoliniana, il deserto. Il piano sequenza con Dany Greggio consegna allo spettatore negli ultimi istanti della performance un'epifania di sogno in cui evapora il grido di *Teorema*: il fantasma di Pasolini è ancora presente e riluce senza peso⁸.

Fa eccezione, rispetto al quadro delle imitazioni, la parabola disegnata da Fabrizio Gifuni in *'Na specie de cadavere lunghissimo* (2004) per la regia di Bertolucci, capace di mescolare brani del Pasolini corsaro e luterano (più alcuni innesti romanzeschi) con *Il Pecora. Poemetto in due deliri* di Giorgio Somalvico. Lo spettacolo, esito di un attento spoglio condotto da Gifuni, giunge a creare «una sorta di agone tragico (inteso come “scontro” ma anche come “agonia”) tra un Padre e un Figlio, vissuto in scena da un solo corpo e una sola voce, che de-genera [...] in una reazione a catena culturale e linguistica»⁹. La frizione fra lingua letteraria e dialetto viene ricomposta dalla salda *performance* di Gifuni, che dissipa tutta la sua energia senza mai un cedimento, forte di una maturità interpretativa (modulata anche grazie al cinema) che gli consente di abitare il palco con un bagaglio doppio, fatto di tecnica e *personal feeling*¹⁰. In un crescendo di toni e di ritmo, culminante nel delirio finale del Pecora, l'attore riesce a restituire il *pathos* della scrittura pasoliniana trasformandosi in «una formidabile icona, smaterializzata, senza volto, che si accende di parole e di pensiero»¹¹.

⁸ Per cercare di cogliere le sottili analogie fra il personaggio e il modello pasoliniano si legga la descrizione delle fasi di lavorazione dello spettacolo: «C'è una strada dritta, che attraversa il lago; in alcuni mesi dell'anno è invasa dall'acqua, che ora invece è bassissima e presente solo in alcune zone: pozze riflettenti, che raddoppiano il mondo, come in un'allucinazione. [...] Dany scende dall'auto con i suoi immancabili occhiali e l'abito sgualcito, inizia a camminare sul bordo dell'asfalto, sull'abisso bianco, mentre noi lo seguiamo riprendendolo dal finestrino dell'automobile: inizia una gara folle, lui corre, l'auto l'affianca, frena, slitta, lui riparte e corre ancora più forte, non riesco nemmeno a metterlo a fuoco, il suo corpo è un'ombra furiosa, che grida sullo stridio dei pneumatici... porta le mani alla faccia, l'immagine nell'obiettivo si scompone, perde consistenza... sembra un fantasma»: E. CASAGRANDE, D. NICOLÒ, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Ubulibri, Milano 2007, p. 144.

⁹ F. GIFUNI, *Gadda, Pasolini e il teatro, un atto sacrale di conoscenza*, in G. BERTOLUCCI, F. GIFUNI, *Pasolini e Gadda: antibiografia di una nazione*, Minimum fax, Roma 2012, p. 8.

¹⁰ NAREMORE, *Film Acting and the Art of Imitation*, cit., p. 35.

¹¹ G. BERTOLUCCI, *Il percorso di un attore*, in BERTOLUCCI, GIFUNI, *Pasolini e Gadda: antibiografia di una nazione*, cit., p. 14.

Al di là del sapiente scavo letterario, nonché dell'altrettanto efficace montaggio drammaturgico, la linea di forza dello spettacolo va colta

«nel livello di spoliazione da qualsiasi identità psicologica o carattere che Fabrizio Gifuni ha raggiunto, identificandosi [...] completamente nella “forma del discorso” pasoliniano. Fabrizio è riuscito a materializzare un pensiero e a tradurlo in una presenza che si aggira tra il pubblico, senza diventare un fantasma e senza mai diventare un personaggio: non è mai Pasolini, ma sempre solo il suo pensiero o il suo discorso»¹².

La feconda anomalia di Gifuni in realtà non fa che confermare quanto sia difficile interpretare il ruolo di Pasolini, in scena e sullo schermo, senza cedere al ‘ricatto’ della sua immagine: la «sopravvivenza *corporale*»¹³ dello scrittore bolognese nell'immaginario contemporaneo, garantita dal suo inedito protagonismo mediale, determina una sorta di ‘fissazione’ al modello che interferisce con le consuete dinamiche recitative, contribuendo alla prevalenza quasi assoluta dell'opzione imitativa.

2. *Un corpo-matrice*

Le ragioni di tale condizionamento risalgono senza dubbio alla «televisizzazione del personaggio»¹⁴, alla sua persistente esposizione pubblica, che trova nell'esperienza d'attore un importante *turning point*. Il debutto sullo schermo è accompagnato da una riflessione critica che dimostra, una volta di più, la capacità dello scrittore di intuire le dinamiche della società dello spettacolo per poi sfruttarle a proprio vantaggio, attraverso una continua ‘rimediazione’ del ruolo di intellettuale.

«Sentivo chiaramente, *in corpore vili*, cioè nel mio proprio corpo, che l'identità personale dell'attore cambia, che per il pubblico, realmente, l'attore diventa il personaggio, e che il giudizio su quest'ultimo diventa il giudizio sul primo. [...] Insomma

¹² ID., *Cosedadire*, Bompiani, Milano 2011, p. 100. Sullo spettacolo si veda almeno M. MARELLI, *Il pensiero si fa corpo. 'Na specie de cadavere lunghissimo*, in *Album PPP. Appunti per una galleria da farsi*, cit. <<http://www.arabeschi.it/47-il-pensiero-si-fa-corpona-specie-de-cadavere-lunghissimo-/>> (ultimo accesso 21.01.2017).

¹³ MICONI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 157.

non ero più Pasolini, ma Leandro, il Monco: e il giudizio su Leandro il Monco diventava un giudizio su Pasolini. [...] Ho sperimentato concretamente cosa significhi il rapporto col pubblico che ha un attore: profondamente diverso da quello di un regista, o di uno scrittore. È molto più difficile per un attore essere quello che il pubblico non vuole. [...] Io probabilmente vedevo il Monco in un modo, Lizzani in un altro, l'operatore in un altro ancora. Questi elementi si sono fusi meccanicamente, ed è venuto fuori quel Monco là; che vedete sullo schermo, che non sono io, ma che si proietterà su di me, cercando spudoratamente e prepotentemente di integrarmi»¹⁵.

Sul set di Lizzani Pasolini ha modo di respirare tutta l'aridità di una condizione in cui «la tua giornata non è più tua, è degli altri»¹⁶, allo stesso tempo però avverte la fascinazione per questo gioco delle parti al punto che, poco prima della conclusione, si chiede: «rifarei l'attore? Forse sì, naturalmente se il regista fosse un mio amico, e così gli altri attori»¹⁷. È quello che accade non solo nel *Requiescant* di Lizzani (1966) ma nei suoi film, attraverso i quali Pasolini rinnova quel processo di «traslazione dell'identità»¹⁸ che aveva già sperimentato all'altezza degli anni Sessanta e che lo avrebbe trasformato nell'ultimo «scrittore-oracolo»¹⁹. Scegliendo di entrare dentro la cornice dello schermo Pasolini assegna al suo corpo l'insegna del feticcio, autorizzando di fatto la (con)fusione fra autore e personaggio, fra soggetto e oggetto dello sguardo. Raramente uno scrittore ha saputo conquistarsi uno spazio di testimonianza così ampio, come ben si coglie nelle parole di Abruzzese:

«Esiste una differenza tra chi è destinato al ruolo di testimone e chi è affidato al ruolo di interprete. L'uno è plateale, l'altro è segreto. Il primo parla di se stesso fatto *mondo*, il secondo del mondo fatto *altro*. L'immaginario collettivo non [...] si limita alla trama di un individuo, ma cerca le mille trame a cui l'individuo si

¹⁵ P.P. PASOLINI, *Nei panni di un ragazzo di vita*, in C. LIZZANI, *Il Gobbo*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1960, ora in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, vol. II, Mondadori, Milano 2001, pp. 2765-2767.

¹⁶ *Ibid.*, p. 2767.

¹⁷ *Ivi*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 2765.

¹⁹ ID., *Il cinema e la poesia*, in «Vie Nuove», n. 49, a. XVII, 6 dicembre 1962, ora in ID., *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, (a cura di) G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1977, p. 243.

è ed è stato intrecciato»²⁰.

Il corpo-matrice di Pasolini si incarna così in molte opere, conficcandosi tra le pieghe di un'*imagery* che sembra ossessionata dalle sue fattezze, tanto da determinare un vertiginoso gioco di imitazioni performative. L'ombra dello scrittore trascina con sé un preciso sistema di segni fisici, vocali, gestuali, ideologici con cui ogni attore è costretto a fare i conti: può scegliere di procedere verso una piatta restituzione dell'originale o rischiare di spingersi oltre, in ogni caso *Essere Pier Paolo Pasolini*²¹ rappresenta una sfida.

3. *Pasolini sono io*

«L'ho incontrato solo una volta, poco prima che venisse ucciso, nello spogliatoio di un campo di calcio. Mi disse: "Ma lo sai che è proprio vero? Noi due ci assomigliamo"».

M. Ranieri

Lo sa bene Massimo Ranieri, protagonista del recente *La macchinazione* di David Grieco (2016), film che riannoda le piste sull'omicidio Pasolini attraverso un coraggioso atto d'accusa, frutto di un intenso lavoro di ricerca e d'archivio. Il regista, che era stato amico e collaboratore di Pasolini, tenta la via del film inchiesta, sollevando alcune ipotesi sui fatti di Ostia; la sua ricostruzione si basa su una serie di prove indiziarie, raccolte nel volume *La macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte* (Rizzoli, 2015), e soprattutto su una notevole lucidità di sguardo che lo conducono a confezionare un'opera onesta, appassionata, ma purtroppo condizionata da ristrettezze produttive. Non sempre gli inserti diegetici obbediscono a una logica stringente, a tratti la narrazione degrada verso abusati *cliché* televisivi eppure la visione suscita un discreto interesse, grazie anche alla interpretazione di Massimo Ranieri. Girato a breve distanza dal *Pasolini* di Abel Ferrara, *La macchinazione* ripropone alcune questioni già sollevate dalla pellicola

²⁰ A. ABRUZZESE, *L'immaginario collettivo*, in *La stampa italiana nell'età della tivù*, a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 493-494.

²¹ Qui si parafrasa il titolo del film di Spike Jonze *Being John Malkovich* (1999), nel tentativo di replicarne l'ambiguità di fondo, cioè il divertito gioco fra identità reale e identità simulata.

del regista newyorkese, prima fra tutte quella del rapporto fra attore e personaggio²².

Il dato che salta subito agli occhi, e che naturalmente non era sfuggito allo stesso Pasolini, riguarda la sorprendente somiglianza fra lo scrittore e il cantante, quasi una ‘maledizione’ per il povero Ranieri («Mi avevano già chiesto altre volte di impersonarlo: avevo sempre detto di no»²³). Dopo una lunga serie di rifiuti finalmente accetta la parte, ma l’inizio delle riprese coincide con un significativo blocco emotivo: «Con David ci conosciamo da 30 anni e, pur morendo dalla paura di dare vita a un personaggio immenso, ho accettato subito. Poi il primo giorno delle riprese mi è venuta una febbre psicosomatica che mi ha bloccato per un po’...»²⁴. La sincerità della testimonianza lascia intendere il senso di responsabilità con cui l’attore si accosta al ruolo, la deferenza verso una figura difficile da riprodurre. Nonostante l’incertezza iniziale, la sua interpretazione risulta in grado – a detta di Zappoli – di «far scomparire l’attore nello scrittore e nell’uomo [...] tanto da ricordare, sul piano della prestazione, il Gian Maria Volontè de *Il caso Moro*»²⁵. Il critico non spiega le ragioni di tale paragone, lasciando allo spettatore il compito di rintracciare eventuali analogie, ma in effetti la maggior parte dei giudizi sul film si limita a constatare l’impressionante somiglianza fra Pasolini e Ranieri senza soffermarsi sulle concrete traiettorie della sua *performance*. L’unico dettaglio che rimbalza da una recensione all’altra riguarda la leggera inflessione napoletana dell’attore; Grieco difende questa scelta in virtù dell’audace espressionismo messo in atto dallo stesso Pasolini («anche Pasolini fece

²² Sulla vischiosa recitazione di Willem Dafoe si rimanda a S. RIMINI, *Corpi che scrivono. Miti letterari nel cinema contemporaneo*, in *Scritture del corpo* (Atti del convegno), Catania 22-24 giugno 2016, ETS, Pisa 2017 (in corso di stampa). L’azzardo con cui Ferrara risolve alcuni brani di *Petrolio* e di *Porno Theo Kolossal* e, in generale, l’impianto diegetico-stilistico dell’intera opera sono stati al centro di roventi polemiche da parte dei più attenti studiosi pasoliniani (severissimo il giudizio pronunciato da Roberto Chiesi sulle pagine della rivista «Cineforum»: cfr. R. CHIESI, *Senza vita*, in «Cineforum», n. 539, settembre 2014, pp. 12-14), anche se non sono mancate sorprendenti aperture (si veda M.A. BAZZOCCHI, *La distanza da Pasolini*, in «Arabeschi», III, n. 5 <<http://www.arabeschi.it/la-distanza-da-pasolini/>> (ultimo accesso 22.01.2017).

²³ M.L. G., *Massimo Ranieri: Pasolini sono io*, «Io donna», 24 marzo 2016.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ G. ZAPPOLI, *La macchinazione*, «Mymovies.it» <<http://www.mymovies.it/film/2016/lamacchinazione/>> (ultimo accesso 22.01.2017).

il *Decameron* in napoletano»²⁶), ai più però la patina dialettale sembra un elemento di inverosimiglianza che viene quindi rubricata tra gli errori di caratterizzazione²⁷. In verità spetta ad Anton Giulio Mancino aggiungere almeno un altro tratto rilevante in riferimento alla questione della aderenza al personaggio, cioè la differenza di età.

«Gli si può rimproverare di aver voluto un attore come Massimo Ranieri, che non ha l'età di Pasolini. Ma non far finta che nella sua sobrietà e turbata pensosità, nonché nell'aderenza fisica (dove trovare un volto altrettanto scavato in una società dello spettacolo di attori pascenti e pasciuti), Ranieri riesca dal principio a darsi a vedere come simulacro di spessore in grado di far dimenticare persino il problema dell'evidenza immediata»²⁸.

Nel caso del personaggio-Pasolini sembra porsi innanzitutto un problema di superficie: se non si può prescindere dall'obbligo della somiglianza fisica con lo scrittore, l'interpretazione deve garantire l'effetto simulacro, cioè la duplicazione del modello, anche a costo di qualche forzatura. La qualità del volto di Ranieri, insieme con la «sua turbata pensosità», consegna al personaggio una patente di verità in grado, per Mancino, di superare l'ipoteca anagrafica ma forse non del tutto l'inconveniente (!) dialettale, che pure risponde a un più spinto processo di imitazione stilistica.

A ben guardare la recitazione di Ranieri si muove in direzione di un mimetismo volenteroso, tenace, a tratti didascalico ma mai banale. Bastano i piani di apertura del film, con l'inquadratura ravvicinata dello zigomo, il risalto degli occhiali, il profilo quasi a tutto schermo,

²⁶ C. CATALLI, *La macchinazione: Pasolini ucciso dai "figli di Don Abbondio"*, «Wired.it» <<https://www.wired.it/play/cinema/2016/03/25/macchinazione-pasolini-ucciso-dai-figli-don-abbondio/>> (ultimo accesso 22.01.2017).

²⁷ «Massimo Ranieri è tanto impressionante nella somiglianza (come seppe riconoscere lo stesso Pasolini) e impeccabile nella mimesi, quanto stranante nel suo lieve accento napoletano»: A. ERCOLANO, *La macchinazione, perché Pasolini fa ancora paura*, «Il fatto quotidiano», 2 aprile 2017.

²⁸ A.G. MANCINO, *David Grieco. La macchinazione*, in «Cineforum.it» <http://www.cineforum.it/recensione/La_macchinazione> (ultimo accesso 22.01.2017). Di ben altro avviso Massimo Bertarelli, che stigmatizza la performance in poche battute: «Ranieri somiglia al personaggio, ma è troppo vecchio»: M. BERTARELLI, *La macchinazione*, «Il Giornale», 24 marzo 2016.

per suggerire la centralità della faccia come segno d'espressione: i bordi del viso sono il fulcro attorno al quale ruota la performance dell'attore, la cui intensità si misura a fior di pelle. Accanto all'esemplarità dello sguardo, più volte sottolineata da riprese in dettaglio degli occhi (quasi un'immagine-guida), il film pone in rilievo la tensione muscolare di Ranieri, la plasticità dei movimenti del busto, l'energia con cui il suo corpo attraversa l'opera. Il suo Pasolini rivela così una fermezza di voce (e di gesti) che disegna una piega imprevista, e giunge a 'ritoccare' quel tratto di fragilità proprio dell'originale. Pur facendo leva sull'evidenza della somiglianza fisica, l'interprete restituisce al personaggio un'inclinazione personale, una specifica tonalità di accenti e pose che rendono certamente più mossa la superficie del quadro rispetto a quanto rilevato dalla critica. Ranieri rinuncia a derive enfatiche, non eccede in manierismi ma riesce a far slittare l'immagine dello scrittore attraverso sottili variazioni di stile. La consuetudine eduardiana gli consente di raggiungere, senza eccessi, un livello di «naturalzza organica»²⁹ non privo di complessità che perfino Pasolini avrebbe ammirato.

4. *Looking for PPP: il caso Jarman*

«Pasolini aveva indovinato il suo bersaglio. Mi chiedo se gli piacerebbero i miei film; come i suoi, appartengono a una tradizione antica e questo è il motivo per cui vengono fraintesi».

D. Jarman

Se la performance di Ranieri finisce col rimuovere l'ipoteca della mera imitazione grazie a un calibrato gioco di sfumature, quella di Derek Jarman vira decisamente verso i toni di uno straniato paradosso per via di un insolito mix fra verità storica e astrazione pop. Per cogliere tutta la forza della provocatoria interpretazione jarmaniana occorre ricordare preliminarmente quanto, per il regista inglese, Pasolini rappresentasse una sorta di modello assoluto, l'esempio di un'audacia letteraria ed erotica che fin dalla giovinezza aveva eletto a paradigma. Sono almeno tre i livelli di convergenza tra i due autori: il primo, e più immediato, è quello biografico-artistico, che si traduce

²⁹ NAREMORE, *Film Acting and the Art of Imitation*, cit., p. 35.

in una serie di analogie dai risvolti interessanti³⁰; il secondo è invece di natura stilistico-formale e riguarda non solo la scelta di attraversare tutti i generi (pittura, narrativa, cinema, poesia) ma anche l'adozione da parte di Jarman di marche espressive scopertamente pasoliniane³¹; il terzo livello, infine, è di ordine tematico e si declina attraverso costanti rimandi all'opera dello scrittore³².

Ad accendere la trama di interferenze fin qui menzionate ci pensa lo stesso Jarman quando nel 1988 veste i panni di Pasolini nel film di diploma del semisconosciuto Julian Cole, *Ostia*, a cui presta probabilmente più che la sua interpretazione³³. Già nel 1985, infatti, Jarman aveva scritto un abbozzo di sceneggiatura intitolato *PPP in the garden of Earthly Delight*³⁴, ennesimo indizio di quella che a tutti gli effetti può dirsi una 'fulgurazione'. Lo *script* si compone di appena tre sequenze, distribuite in scene di diversa ampiezza che contrappongono l'asciutta solitudine di esterni notturni alla caotica eccitazione del set

³⁰ Anche Jarman, come Pasolini, vive un rapporto conflittuale col padre, uomo d'ordine di una severità esemplare, mentre riserva alla madre un affetto esclusivo: i suoi diari manifestano tutta la complessità di relazioni parentali che finiranno col segnare profondamente il suo percorso artistico. Alla luce di tale rapido quadro familiare è facile intuire le somiglianze con la vita di Pasolini, che però non si limitano al dato meramente biografico ma si traducono presto in una sorta di reciprocità di destino e di sentimenti.

³¹ È il caso della sperimentazione, da parte di Jarman, di soluzioni espressive distanti dalle pose del cosiddetto cinema narrativo e aperte invece a contaminazioni linguistiche che ricordano molto da vicino il pasoliniano «cinema di poesia»: su questi temi si veda almeno S. DILLON, *Derek Jarman and Lyric Film. The Mirror and the Sea*, Austin, University of Texas Press 2004.

³² I motivi pasoliniani più presenti dentro l'opera filmica di Jarman sono l'evidenza del corpo nudo, l'esuberanza (gioiosa e disforica) dell'eros, la volontà di rivedere alcuni paradigmi del passato combinandoli con le ambigue icone del presente. L'ombra di Pasolini si allunga su quasi tutti i film: si pensi al vivido sottotesto di *Caravaggio* (1986), alle vibrazioni oniriche di *The garden* (1990), alla citazione di *Salò* presente in *The Last of England* (1987). Per un'analisi della presenza di Pasolini dentro la scrittura diaristica di Derek Jarman si veda S. RIMINI, *Un bacio che brucia, brucia e muore. Ciò che resta di Derek Jarman*, in «Uzak», nn. 16-17, autunno-inverno 2014 <<http://www.uzak.it/rivista/16-17-2014/lo-stato-delle-cose/727-un-bacio-che-brucia-brucia-e-muore-cio-che-resta-di-derek-jarman-incroci-fra-letteratura-e-cinema.html>> (ultimo accesso: 23.01.2017).

³³ Molto probabilmente la seconda sequenza, e le scene quattro, cinque e sei dello *script* sono confluite – anche se con espliciti rimaneggiamenti – nel film di Cole, che costituisce una sorta di risarcimento involontario e di ulteriore omaggio a Pasolini.

³⁴ D. JARMAN, *PPP in the Garden of Earthly Delights*, in «Afterimage», 12, Autumn 1985, pp. 23-25.

di *Salò*, ricreato dentro il quadro di Bosch – come suggerito dal titolo. Dai pochi appunti rimasti emerge la dimensione metacinematografica del racconto, la costruzione di uno sguardo doppio, interno ed esterno alla storia. L'ultimo giorno di vita di Pasolini, alternato alle riprese di *Salò*, diviene per Jarman il banco di prova di uno stile al quadrato, capace di sviare l'orrore dello sterminio della villa attraverso l'insistito rimando all'artificio del cinema.

Non essendo riuscito a portare a termine il progetto di un film interamente dedicato a Pasolini, Jarman si 'consola' sul set di Cole trasformando il proprio corpo nel simulacro del suo idolo, secondo un processo combinato di immedesimazione e imitazione che diviene potente metafora. Girato con un *low budget*, il film di Cole presenta un'ambigua struttura narrativa e un taglio visuale marcatamente anni '80, con luci al neon, moda *casual* e una patina *british* che prende le distanze dalla romanità delle borgate evocata dal titolo, offrendo una chiave di lettura eccentrica e affatto banale. Il racconto si apre con un breve prologo che recupera alcune immagini di repertorio del funerale di Pasolini: la morte è insieme fuori e dentro il quadro, è un antefatto ma anche il focus principale del discorso, secondo una logica di duplicazione dell'evento-trauma. In poco più di venti minuti il regista mette in scena gli ultimi istanti di vita del personaggio attraverso la progressiva immersione in un flusso di pensieri da cui si evince una profonda consapevolezza degli snodi espressivi e biografici dell'opera di Pasolini. L'espedito della *voice over* crea un efficace effetto di risonanza tra il corpo di Jarman/Pasolini e il corpus letterario dello scrittore; la figura abita lo spazio grazie alla mediazione del commento sonoro, il paesaggio non è mera illustrazione ma incarnazione di un destino.

Nel dare forma ai gesti e alle espressioni del 'suo' poeta Jarman non rinuncia alla spudoratezza che lo contraddistingue, segnalandosi come uno degli interpreti più originali e disinvolti. Il suo volto si offre alla macchina da presa quasi sempre senza il filtro degli occhiali à la Pasolini, rinunciando così al più evidente degli effetti di mascheramento. La postura del corpo, la camminata, l'articolazione dei movimenti delle mani ricordano da vicino i tratti dei personaggi di Jarman (audaci, disinibiti ma a volte anche fragili e indolenti) e creano pertanto un certo stacco rispetto ai cliché dei film su Pasolini. Anche gli abiti rompono il rigido *dress code* dei tanti doppi pasoliniani apparsi sullo schermo: se Pino Pelosi strizza l'occhio alla moda degli anni Sessanta-Settanta, e con lui anche gli altri *teddy boys* che popolano il

racconto, il protagonista si libera dal ‘giogo’ di jeans a zampa e giacca di pelle, con buona pace della verosimiglianza d’ambiente³⁵. Lo strappo più evidente rispetto alle consuete dinamiche di rappresentazione del personaggio-Pasolini riguarda però la disposizione nei confronti dei ragazzi di vita; l’atteggiamento sorvegliato, remissivo, o altrimenti didascalicamente paternalistico, nei confronti di Pino Pelosi qui cede il posto a un piglio risoluto, consapevole a tratti perfino agonistico. Jarman è complice, spavaldo, non retrocede di fronte alle provocazioni del giovane, neanche nel duello fatale che precede l’assassinio: fino al momento in cui viene colpito alla testa con un masso, il suo corpo brama, lotta e gode con impressionante vitalità.

Pur nella sua brevità, quindi, *Ostia* annovera una serie di scene cult, ora ad alto tasso erotico ora invece nostalgicamente spettrali, nelle quali l’assunzione dello stigma sacrificale di Pasolini da parte di Jarman fa scintille. Una delle sequenze più emblematiche in tal senso è quella in cui Cole mette in quadro, dentro la cornice di un televisore vintage, un’intervista televisiva in bianco e nero con Jarman nelle vesti del Pasolini polemistia apparso spesso in tv. Nel corso della breve apparizione in video il protagonista invita a non accettare la manipolazione dei media, rivendica la natura ‘poetica’ della sua arte, la scelta di esprimere la propria soggettività, di «gettare il proprio corpo nella lotta». Re-citando una delle espressioni più care a Pasolini, guarda caso già annotata nella pagina di apertura di *Dancing Ledge* («*My body was thrown into the struggle, bringing me into a spotlight in a way I never expected or wanted*»)³⁶, Jarman spinge fino in fondo ‘il gioco delle parti’.

³⁵ Che la verosimiglianza non sia il criterio-guida del film lo si capisce fin dalle prime battute, dal brusco passaggio dalla spiaggia di Ostia al campetto di una anonima periferia inglese, in cui di fatto è ambientata la vicenda; altro indizio della spiccata libertà inventiva di Cole (e Jarman) è certamente la lunga sequenza nei luoghi del *battuage*, risolta attraverso un netto stacco tra il vicolo dell’amore mercenario immerso in luci rossi e blu e l’assolato deserto in cui si aggira un Pasolini eremita che ricorda alla lontana il Pasolini-Giotto del *Decameron*: la frammentaria mescolanza dei due cronotopi richiama il cinema visionario dello stesso Jarman, il suo spiazzante gioco di piani e di stili diversi.

³⁶ D. JARMAN, *A Footnote to My Past*, in ID., *Dancing Ledge*, Minneapolis, University of Minnesota 2010 [1984], p. I.

RILEGGERE LA POESIA

Giuseppe Leonelli

*Introduzione alle Ceneri di Gramsci*¹

Le ceneri di Gramsci uscirono in volume nel 1957 e raccoglievano undici poemetti, tutti già pubblicati (*Il pianto della scavatrice* solo parzialmente), per la maggior parte in rivista, tra il 1951 e il 1956. L'opera cadeva in un momento particolarmente delicato per la cultura di sinistra, in crisi dopo l'«anno terribile» (così sarebbe stato definito da Amendola il 1956), che aveva visto, in rapida successione, il XX Congresso del Pcus in Urss, con la condanna di Stalin che tante speranze, ma anche tanto sconcerto aveva suscitato, e l'evento drammatico dell'invasione dell'Ungheria, cui seguì la diaspora degli iscritti dal Pci, che s'era schierato a fianco dei carri armati russi. In questo contesto, il libro di Pasolini, assemblato intorno al poemetto eponimo, che faceva spicco tra gli altri, giunse particolarmente ricco di un'attualità politica e civile di cui non è facile per il lettore odierno, soprattutto quello più giovane, farsi un'idea adeguata, in un mondo che, a mezzo secolo da quegli eventi, è cambiato fino a rendersi irricognoscibile.

Ne risultò un successo di vendite del tutto insolito per un libro di poesia, che provocò molte discussioni tra i critici. Si distinse per severità il giovane Citati, che parlò di «poesia prefabbricata», mentre un illustre letterato della vecchia guardia, Giuseppe De Robertis, si mostrò perplesso, ma non pregiudizialmente ostile. Fortini, come talora gli accadeva di fronte al talento altrui, ebbe non poco da eccepire; Salinari, che non aveva apprezzato nel 1955 *Ragazzi di vita*, questa volta riconobbe d'aver di fronte «il primo libro di poesia della nuova

¹ Si ripropone l'introduzione pubblicata da Giuseppe Leonelli in *Le Ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 2009.

generazione veramente importante», pur appiattendo un po' schematicamente la «musa» pasoliniana nella «disperazione» dell'intellettuale scisso tra mente e viscere, che sente «la fine della civiltà borghese individualistica», ma non riesce ancora a «prefigurare il nuovo». Le letture più illuminanti risultarono quelle di Garboli, il primo a soffermarsi sui valori stilistici del libro, e di Pampaloni, che aggirava brillantemente ogni possibile ipotesi politica, compresa quella dell'autore (Pasolini aveva accennato a «un'operazione culturale idealmente precedente l'operazione poetica»), definendo a suo tempo le *Ceneri*, in una recensione uscita a libro appena stampato, non «poesia ideologica», ma «poesia dell'ideologia, in un senso affine a quello per cui si parlò di poesia della letteratura e, nello stesso tempo, in un senso affine a quello per cui tanta poesia moderna è poesia delle ragioni della poesia».

Era il modo giusto di leggere *Le ceneri di Gramsci*, un antidoto contro gli opposti moralismi, sia di destra sia di sinistra, subito scesi in lizza a disputarsi l'opera con valutazioni aprioristiche. Oggi, nella luce crepuscolare del post-moderno, in cui tutte le vacche tendono a risultare grigie, corriamo un altro, diverso e simmetrico pericolo. L'autorizzazione a fare di un testo quel che vogliamo, anche a considerarlo un prodotto di cui disfarcì dopo il consumo, come un vuoto a perdere, potrebbe toglierci ogni volontà di capire, di trasformare le parole di uno scrittore, come amava sottolineare il Calvino del *Mare dell'oggettività*, in «coscienza vera tagliente, come una lama». Le coscienze attuali sembrano troppo spesso aver perso il filo, fino ad assomigliare a posate di plastica.

Che bel sogno, quell'idea d'allora, così centrale nelle *Ceneri di Gramsci*, che la letteratura, invece di costituirsi come un infinito repertorio citazionale impegnato solo a inseguire se stesso, potesse servire, a fecondare il corpo della realtà, ovvero, come Pasolini scrisse nel 1959, rispondendo a un'inchiesta sul romanzo, a «far parlare le cose». Non è la fiducia in tale «operazione», per usare la parola pasoliniana, la *conditio sine qua non* di ogni ideologia? E poesia non ideologica come precisava Pampaloni, ma dell'ideologia, non è tradurre quella fiducia, sviluppatasi da un luogo della mente, e da intendersi in senso più ampio di quello specificamente politico, in un'emozione? L'emozione (ma a questo punto faremmo meglio a chiamarla «passione», con parola più pasoliniana), nelle *Ceneri di Gramsci*, da qualunque punto muova, non sta mai ferma, percorre in un lampo tutte le strade del mondo arricchendosi delle più varie implicazioni d'umanità. Si incide sfolgorando

anche nella pura figuratività degli oggetti, apparentemente neutri, trasformandoli in correlativi di se stessa e si spinge sino a collegare e fondere i contrari tra loro. Operazione, quest'ultima, particolarmente cara e rimproverata a Pasolini, sia pure senza fondamento, in una logica *autre* come quella poetica; etimo psicologico, per dirla con il linguaggio di Spitzer, della sequela di ossimori e sineciosi che affollano il tessuto dei poemetti, ben noti, e così cari, al lettore delle *Ceneri*, dalla «tristezza serena» alla «passione mite», alla «luce... frutto di un buio seme», alla gente «nel mistero/ chiara, perché pura e corrotta».

Pasolini rimase nell'organizzazione profonda della psiche, per tutto l'arco della non lunga vita, il fanciullo dell'*Usignolo della chiesa cattolica*, l'adolescente innamorato di sé, per il quale il mondo risulta un'espansione vertiginosa e straziata del proprio io. Il movimento che lo porta alla poesia è quello di un Narciso incline a riflettersi numinosamente sulla superficie della realtà come su uno specchio, irradiando un'intensa energia erotica sull'essere che lo circonda: tutto si trasforma in un infinito predicato della propria libido; anche le ustioni provocate dal contatto con l'alterità sono esibite come stimate odiosamate.

Passione e ideologia, accostate, ma anche distinte nel nesso copulativo che dà il titolo alla raccolta di saggi del 1960, tendono a sovrapporsi sino a coincidere nei componimenti delle *Ceneri di Gramsci*, sigillate formalmente in strofe di terzine di endecasillabi, di origine pascoliana-dantesca: versi zoppicanti, e quindi imperfetti, come pure è stato sottolineato più volte, ma in realtà affannati, come sottesi da una sorta di extrasistole metrica, un segno tra i più intensi di una volontà insieme irruenta e ansiosa, anch'essa costellata di passione, di comunicare con il lettore.

La terzina incatenata è un metro narrativo per eccellenza, che aveva permesso al poeta di *Myrica* (possiamo considerare le *myrica* di Pasolini *l'Usignolo della chiesa cattolica*, scritto prima delle *Ceneri*, ma pubblicato dopo) di legare in una volontà di discorso oggettivo, un'intelaiatura sintattica le epifanie del mondo e di se stesso raccolte nel suo primo libro; di scrivere i *Poemetti*, *Primi* e *Nuovi*. Al centro di questo sogno di oggettività pascoliano, è un'immagine di *umile Italia* antichissima e perenne, già cara a Dante e Virgilio, riapparsa al Manzoni del primo coro dell'*Adelchi* sotto forma di «volgo disperso che nome non ha». È, in Pascoli, l'Italia dei poemetti georgici (*La sementa*, *L'accestire*, *Italy*, *La morte del papa*), popolata da una umanità sobria e schiva, estranea ad ogni forma di sviluppo storico, fissa da

sempre nell'uso dell'antico linguaggio montanino (le «parollette che mal s'intendono...vive ancora, dopo tanti secoli» sulle «appartate montagne» di Lucchesia, come le definisce Pascoli nella nota al glossario che accompagna la seconda edizione dei *Canti di Castelvecchio*), legata ai cicli della natura e natura essa stessa.

Il tema affascina profondamente Pasolini, che ne coltiva la conoscenza negli anni di studi demopsicologici il cui frutto sono le due antologie *Poesia dialettale del Novecento*, in collaborazione con Mario Dell'Arco, pubblicata nel 1953, e il *Canzoniere italiano*, del 1955. *L'umile Italia*, infortita, rispetto a quella più gentile, ruskiniana e pre-raffaellita, del Pascoli, da tinte caravaggesche (Pasolini era stato, all'Università di Bologna, allievo entusiasta di Roberto Longhi), si presenta già nel primo poema delle *Ceneri di Gramsci*, intitolato *l'Appennino*, come una fantasia, un grande affresco storico in forma di *ekphrasis*, che inquadra in una rapida carrellata attraverso il tempo le contrade d'Italia, dalla Lucchesia a Napoli. Al centro del componimento, è la figura di Ilaria del Carretto, scolpita da Jacopo della Quercia, addormentata sotto le palpebre di marmo nel «claustrale transetto» del duomo di Lucca. Ilaria si fa emblema dell'Italia, «perduta nella morte», nei «secoli vuoti» di storia. Sullo sfondo di quel grave, immemore sonno, che è quello della nazione, cominciato quando «la sua età fu più pura e necessaria» e ancora perdurante, si dispiega la vita del popolo attraverso i secoli, dall'immagine bellissima di «Orvieto illeso tra i secoli», tra «i campi arati da orefici» dove «azzurri gli etruschi dormono», all'«infetta membrana delle notti italiane» contemporanee. L'inquadratura culmina nell'immagine delle «disfatte borgate/ irreligiose, dove tutto si ignora/ che non sia sesso, grotte abitate/ da feci e fanciulli», ove, ai confini della Roma odierna, è accampato un esercito barbarico, «nell'attesa/ di farsi cristiano nella cristiana città».

Sono motivi che rimbalzano dall'*Appennino* (titolo bertolucciano: si veda *L'Appennino rivisitato* in *Lettera da casa*. Richiamano la poesia di Bertolucci anche il fondo pittorico del poemetto e la tecnica dell'aggettivazione) al *Canto popolare* e all'*Umile Italia*; passano, addolcito dalla memoria personale, attraverso i *Quadri friulani* («Tu lo sai quel luogo, quel Friuli/ che solo il vento tocca, ch'è un profumo») e si attestano, nella versione più nota, più drammaticamente incisa, personalizzata e concettualizzata, nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*. Testo, questo, così ricco, come ha rilevato Walter Siti (nel saggio *Tracce scritte di un'opera vivente*, che introduce l'edizione dell'opera omnia pasoliniana edita nei

‘Meridiani’ di Mondadori), di «“indicazioni di lettura” dell’autore (lo “scandalo del contraddirsi”, il sottoproletariato e i ritardi del Pci...)», da far sospettare «i critici migliori», che «il segreto dev’essere altrove». È un segreto che scorrerebbe sotto la superficie del tema problematico dell’impegno civile, scandito dall’immagine purissima, quasi francescana, di Gramsci giovane, «non padre, ma umile fratello», intento con la «magra mano» a delineare «l’ideale che illumina»: Siti lo definisce «un’onda di gioia prenatale», una sorta di «annullamento mistico» nella rappresentazione del reale. È questo il fiume carsico che attraversa tutta l’opera di Pasolini (lo sentiamo circolare, in quegli stessi anni, nel profondo di *Ragazzi di vita*). Pasolini ne aveva coscienza: allude, nelle *Ceneri di Gramsci* a «qualcosa/ di diverso, forse, di più estasiato/ e anche di più umile, ebra simbiosi/ d’adolescente di sesso con la morte». Ma è poi un segreto da scoprire, in contrasto con quella che sarebbe la falsa pista, deviante, del motivo ideologico attestato alla superficie del carne? Perché ‘falsa’ pista? La passione pasoliniana, è, giova ripeterlo, ubiqua, come tutto ciò che appare estroflessione dell’io: essere con Gramsci e contro di Gramsci, dentro e fuori del mondo, chiuso in sé e smarrito nelle «più sperdute strade», sempre intento alla nostalgia del nido-grembo (ritorna il parallelismo con Pascoli e s’introduce anche un’armonica proveniente dal Penna di «Io vivere vorrei addormentato/ nel dolce rumore della vita»), dove la vita coincide con il sogno di se stessa e la morte non appare un’alterità inconciliabile, ma sottende e nutre, quasi in ebbrezza sessuale, la vita.

La divaricazione tra io e mondo, tra l’intellettuale borghese raffinato e il popolo, si risolve e sublima sul piano estetico. Tra l’immagine della «vita proletaria» elaborata nella mente, rappresentata dalla figura di Gramsci, e l’altra depositata nelle «buie viscere» («Ma a che serve la luce?»), forse figura di grembo anch’essa, si crea una differenza di potenziale che produce un incessante passaggio di energia poetica. È la stessa che rende così profondamente toccante, quasi insostenibile alla lettura il *Pianto della scavatrice*, fin dai primi, folgoranti versi: «Solo l’amare, solo il conoscere/ conta, non l’aver amato,/ non l’aver conosciuto. Dà angoscia/ il vivere d’un consumato/ amore. L’anima non cresce più».

Pasolini amava e insieme temeva quella che, nelle *Ceneri di Gramsci*, definisce «l’estetica passione», ovvero «la stupenda, adusta sensualità/ quasi alessandrina, che tutto minia/ impuramente accende» nel «vuoto della storia». Ma «l’estetica passione», ovvero l’estetismo,

così sospetto alla cultura degli anni Cinquanta, può rovesciarsi, quando si è poeti veri, in esiti insospettati. Ne è un esempio il poemetto *La terra del lavoro*. Già definito da Pampaloni «bellissimo», la critica l'ha saltato o se ne è occupato sempre di sfuggita, non di rado fraintendendone il senso. È un testo straordinario e ci presenta un'immagine del popolo molto diversa da quella che appare negli altri poemetti. Tutto è nemico alla gente miserabile che viaggia nel treno che va verso Sud, anche la «vecchia passione», che illumina esteticamente la pietà di chi la osserva. Pasolini disinnesca il proprio io e chiude il poemetto in una sorta di silenzioso raccoglimento. Dimostra, qualora se ne sentisse il bisogno, la ricchezza di una creatività che sa incendiare anche quelle che si considerano le proprie scorie e trarne una fiamma di diversa, altrettanto vitale purezza.

Monica Venturini

*«Dove l'Italia sogna»:
la patria perduta nella poesia di Pasolini*

Sono un prodotto dell'Unità d'Italia.
(P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*)

Jacopo con Ilaria scolpì l'Italia
perduta nella morte, quando
la sua età fu più pura e necessaria.
(P.P. Pasolini, *L'Appennino*)

Più che nelle cattedrali distrutte la casa è nella nostra lingua. Lingua
dei dialetti contadini e cittadini, lingua dei libri, l'Italia è nella sua
antichissima e nuova lingua che serba quanto è vivo della tradizione
e prepara tutto il futuro. Anche nelle parole.
(F. Fortini, *Il silenzio d'Italia*)

Nel secondo dopoguerra l'Italia conosce una profonda trasformazione: il trauma della seconda guerra mondiale segnerà indelebilmente la cultura italiana e lascerà ferite con cui non sarà facile convivere. Un'intera generazione dovrà fare i conti con le rovine di un mondo distrutto e con la nascita di un nuovo immaginario, più complesso, attraversato da forze centripete in grado di stravolgere il volto del paese. Nel 1942, sul «Setaccio», Pasolini offre un'importante definizione dell'Italia e della 'patria' in un momento storico estremamente difficile: «Si può credere poeticamente nella patria, come si può credere poeticamente a Dio. È una fede che, imitando la vera, la equivale: ed è forse il nobile mezzo per conquistarla. Noi siamo orgogliosi di una siffatta fede nella patria [...]. La patria è chi l'ama: e in questo pensiero la fede non mi accea»¹.

¹ P.P. PASOLINI, *Ragionando sul dolore civile*, in «Setaccio», III, n. 2, dicembre 1942 ora

Sono per lui anche gli anni del cosiddetto ‘periodo friulano’, nel quale nasce e si sviluppa la sua produzione poetica in dialetto, la *recherche*² pasoliniana, quel «tempo di elegia e di tormento»³, che rappresenta una fase determinante, ricca di suggestioni e tematiche che saranno poi elaborate e riprese costantemente nelle opere successive, «un ciclo di formazione», «umana e intellettuale dove tutti gli esperimenti e le frequentazioni dei generi hanno luogo»⁴.

Nel 1949 escono le diciotto poesie in dialetto della raccolta *Dov'è la mia patria*, «esperimento estremo di poesia politica»⁵, con intenti che si avvicinano, ma non coincidono con la propaganda neorealista dell'immediato dopoguerra. Se il grande affresco popolare qui realizzato per la prima volta non può dirsi privo di forzature ed elementi ancora non del tutto controllati, è però il primo tentativo di fare del dialetto uno strumento popolare e della raccolta un esperimento di epica popolare. Il componimento che dà il titolo alla raccolta *Dulà ch'a è la me patria* (Dov'è la mia patria) è interamente costruito intorno al concetto di patria, interpretato tramite un'intensa *vis* civile:

Si clamaràia italia?
 Ciantaràn tal so grin
 miliòns di muàrs tal so grin,
 i ciantaràiu tal so grin?
 – italia, nòn lusìnt?
 No, fantà!
 La gnoransa,
 la pasiensa,
 li passìons,
 li passìons senza amoùr.
 No, fantà!
 La gnoransa,

in ID., *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2003, pp. 23-24. Si veda anche *Ultimo discorso sugli intellettuali*, in «Setaccio», III, n. 5, marzo 1943 poi *ibid.*, pp. 25-28.

² Cfr. R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1982.

³ G. GIUDICI, *Prefazione*, in P.P. PASOLINI, *Bestemmia. Tutte le poesie*, [1995], vol. I, a cura di G. Chiarocci, W. Siti, Garzanti, Milano 1999, p. XVI.

⁴ RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

la pasiensa,
li passìons.
Sinc àins di lementàrs,
mil àins di lavòur
bestemis e ombrena
di pensadis rudis,
patria!
Scuela, bestemis e ombrena,
e cròus dal lavòur
dut pierdùt ta la gnoransa,
la pasiensa, l'italia
e i mil àins di lavòur.
No, fantàt!
La patria a è par me na sèit
Sierada ta un sen àrsit dal sec.
Nissùn a no ama i me mil àins di lavòur,
la me patria a è ta la me sèit di amòur.
No, fantàt!⁶

Attraverso la mescolanza di diversi modelli – da quello pascoliano allo *spiritual* americano a suggestioni europee – Pasolini realizza qui un'operazione estremamente interessante perché la riflessione sulla lingua si combina con l'impegno politico in un'unica, sebbene ancora non perfettamente decifrabile direzione, che condurrà a *Le ceneri di Gramsci*. Secondo Santato, in *Dov'è la mia patria?*, «l'incanto lirico-idillico si condensa, con un'evidente tendenza all'oggettivazione realistica, in immagini concrete, fisicamente riconoscibili»⁷. L'Italia non

⁶ P.P. PASOLINI, *Dulà ch'a è la me patria*, in ID., *Dov'è la mia patria*, Edizioni dell'Accademiaiuta, Casarsa 1949, ora in ID., *Tutte le poesie*, t. I, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2009, pp. 266-267. Trad.: «Si chiamerà italia? Canteranno nel suo grembo milioni di morti, nel suo grembo? Canterò nel suo grembo? – italia, nome lucente? No, giovane! L'ignoranza, la pazienza, gli scontenti, gli scontenti senza amore. No, giovane! L'ignoranza, la pazienza, gli scontenti. Cinque anni di elementari, mille anni di lavoro, bestemmie e ombra di pensieri grezzi, patria! Scuola, bestemmie e ombra, e la croce del lavoro, tutto perso nell'ignoranza, la pazienza, l'italia e i mille anni di lavoro. No, giovane! La patria è per me una sete chiusa in un petto bruciato dall'arsura. Nessuno ama i miei mille anni di lavoro, la mia patria è nella mia sete di amore. No, giovane!».

⁷ G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980, p. 78. Cfr. F. CADEL, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce 2002;

è un ideale, ma una realtà concreta e, soprattutto, corale e linguistica. L'io del poeta, dominante nella prima fase della produzione dialettale pasoliniana, si fa collettivo, interprete di un sentimento popolare, di una condizione che non affonda più le proprie radici esclusivamente nella storia individuale, ma a partire da quelle esperienze, dalla patria personale – Casarsa e il Friuli – si fa sempre più collettiva, patria degli umili, di chi lavora e fatica, di chi fa l'Italia in silenzio. Non è un caso che il punto di partenza – si potrebbe dire – di qualsiasi progetto o riflessione pasoliniana sia appunto la lingua. Si realizza qui, infatti, un «concreto impatto sperimentale con una più larga geografia linguistica, ovvero con la geografia dialettale friulana. [...] Questa pluralità di accenti dialettali tende anzi a configurarsi come *coralità di voci*»⁸. Dal dialetto di Casarsa si passa ad una varietà di dialetti friulani che testimoniano tale apertura, una ricerca che si spinge ben oltre la patria personale. Ciò è evidente in uno dei componimenti più intensi della raccolta, poi incluso ne *La meglio gioventù*, nella sezione intitolata *Romancero* (1947-1953), *El testament Coràn*:

Mi eri un pithu de sèdese ani
 con un cuòr rugio e pothale
 cui vuoç coma rosi rovani
 e i ciavièj coma chej de me mare.
 Scuminthievi a dujà a li bali,
 a ondi i rith, a balà de fiesta.
 Scarpi scuri! ciamesi clari!
 dovenetha, tiara foresta!⁹

[...]

In mieth da la platha un muàrt
 ta na potha de sanc glath.
 Tal paese desert coma un mar

G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012.

⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁹ P.P. PASOLINI, *El testament Coràn*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., vv. 9-16, p. 119. Trad.: «Io ero un ragazzo di sedici anni, con un cuore ruvido e disordinato, con gli occhi come rose roventi e i capelli come quelli di mia madre. Cominciavo a giocare alle carte, a ungere i ricci, a ballare di festa. Scarpe scure, camicia chiara, giovinezza, terra straniera!».

quatro todèscs a me àn ciapàt
e thigànt rugio a me àn menàt
ta un camio fer in ta l'umbría.
Dopo tre dis a me àn picciàt
in tal moràr de l'osteria.

Lassi in redività la me imàdin
ta la cosientha dai siòrs.
I vuòj vuòditi, i àbith ch'a nasin
dei me tamari suddòurs.
Coi todescs no ài vut timòur
de lassà la me dovenetha.
Viva el coragiu, el dolòur
e la nothentha dei puarèth!¹⁰

Senza dubbio, uno dei componenti più importanti della raccolta: qui si narra l'autobiografia postuma di un ragazzo ucciso per rappresaglia dai tedeschi nel 1944. Potrebbe dirsi il primo compiuto poemetto epico-narrativo di Pasolini, come sottolinea Santato, il testo che emblematicamente segna una vera e propria svolta poetica nella produzione pasoliniana e che introduce con forza alla seconda maniera friulana. L'andamento del testo ricorda gli autoepitaffi dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, mentre il titolo e la metrica (strofe di otto versi suddivisi in due quartine a rime alterne) sono invece modellati sul *Testament Villon*¹¹. Il *leit-motiv* della giovinezza interrotta, motivo evidentemente autobiografico, si incontra nella raccolta unito ad una forte volontà di ricerca che trova in alcuni dei testi qui presenti prove certamente significative.

In *Unìnsi* ('Uniamoci'), sette quartine di prevalenti novenari a rima alternata, a parlare è una donna, una delle poche donne che compare

¹⁰ *Ibid.*, vv. 57-72, p. 122. Trad.: «In mezzo alla piazza c'era un morto in una pozza di sangue agghiacciato. Nel paese deserto come un mare quattro tedeschi mi hanno preso e gridando rabbiosi mi hanno condotto su un camion fermo nell'ombra. Dopo tre giorni mi hanno impiccato al gelso dell'osteria. Lascio in eredità la mia immagine nella coscienza dei ricchi. Gli occhi vuoti, i vestiti che odorano dei miei rozzi sudori. Coi tedeschi non ho avuto paura di lasciare la mia giovinezza. Viva il coraggio, il dolore e l'innocenza dei poveri!».

¹¹ *Note e notizie sui testi* a cura di W. Siti [*et al.*], in PASOLINI, *Tutte le poesie*, t. I, cit., p. 1491.

nella poesia pasoliniana, portavoce di una condizione di povertà comune. Questa rara figura femminile attira inevitabilmente l'attenzione: soprattutto perché seguita da una serie di anafore – «Unìnsi!» (Uniamoci!) ai versi 17, 21 e 25 – e da alcune espressioni-chiave – come quelle al verso 9 «Nu i crodìn» (Noi crediamo) e al verso 11 «li nustris vitis son montanis» (le nostre vite sono fiumi in piena) – che rinforzano il senso di una collettività così rappresentata; è possibile individuare in tale immagine quella del paese, di un'Italia ancora una volta raffigurata come donna povera e madre anziana:

Un dì l'altru i vivevi
Bessola cu li me passìons:
nassuda puareta i morevi
dì par dì: il mal no'l à fons.

[...]

Nu i crodìn, vergognòus, senza anima,
ta la miseria coma in Diu,
li nustris vitis son montanis
e i no vin peràulis par dilu¹².

Unìnsi! La nula a ven ploja,
la siminsa a ven furmìnt,
il resultùm al ven roja:
i puarès varàn sintimìnt!¹³

Al contrario di quanto ha recentemente affermato Lisa Gasparotto, secondo la quale in *Dov'è la mia patria* «lo spazio della patria si manifesta come fatto assai più individuale che collettivo e assai più intrapsichico che sociale»¹⁴, l'Italia di Pasolini sembra qui aprirsi ad

¹² PASOLINI, *Unìnsi*, in ID., *Dov'è la mia patria*, in ID., *Tutte le poesie*, t. I, cit., vv. 1-4 e 6-9, p. 263. «Un giorno dopo l'altro vivevo sola con i miei scontenti; nata povera morivo giorno per giorno: il male non ha fondo. [...] Noi crediamo, vergognosi, senza anima, nella miseria come in Dio; le nostre vite sono fiumi in piena e non abbiamo parole per dirlo».

¹³ *Ibid.*, vv. 14-17, p. 264. «Uniamoci! La nube diviene pioggia, il seme diviene grano, la sorgente diviene ruscello: i poveri avranno coscienza».

¹⁴ L. GASPAROTTO, *Una transizione imperfetta. Dov'è la mia patria di Pier Paolo Pasolini*,

una dimensione più esplicitamente politica, e la scelta di scrivere in un dialetto friulano che non è però quello dell'amata Casarsa non risulta di poco conto. «Anche se entra in gioco il nome proprio», secondo Gasparotto, il paese non sarebbe definito politicamente¹⁵ e resterebbe più nucleo simbolico che realtà politica, una precisa dimensione che dura poi almeno fino al 1954: ne *L'Umile Italia* la natura deve ancora 'farsi nazione'. Se è possibile concordare in parte con questa tesi, dal momento che non esiste in questa fase ancora una salda consapevolezza linguistico-politica, è altrettanto certo però che già in questi anni si manifesta la bozza di un progetto che lega strettamente piano individuale e collettivo e stringe inesorabilmente le sorti del Pasolini poeta a quelle del Pasolini intellettuale e scrittore. Si tratta di tensione, contraddizione, dialettica e scontro, mai di sovrapposizione o fusione di intenti. La stessa contraddizione tra passione e ideologia, di cui tanto si è parlato, trova la sua forza proprio nel fatto di non essere risolta e di non potersi risolvere. E qui, in *Dov'è la mia patria*, vi è già, benché *in nuce*, il disegno che si realizzerà nelle opere successive.

Pasolini, come è noto, aderisce nel 1945 all'associazione Patrie tal Friul che aveva un programma politico autonomista, nel 1947 prende parte al movimento per l'autonomia regionale del Friuli; ma poi, nello stesso anno, decide di iscriversi al PCI (anche in seguito alla perdita del fratello Guido ucciso sui monti friulani)¹⁶. E dunque matura anche sul piano intellettuale e politico la sua posizione, in seguito a scelte mirate che non possono che riflettersi anche nella sua produzione poetica.

Il tema dell'identità è peraltro al centro anche delle poesie diaristiche che Pasolini pubblica nel 1945¹⁷ e poi nel 1954¹⁸ e di alcuni testi presenti o comunque legati a *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*. *L'identità (Diario 1950)* è il titolo di una sezione che comprende il

in *Lingua e identità a 150 anni dall'unità d'Italia*, a cura di M. Brera, C. Pirozzi, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 127-144. Anche Daniela Brogi afferma a proposito di quest'opera: «La patria si conferma come cronotopo dell'interiorità»: D. BROGI, *Un'estetica passione: la patria di Pasolini*, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di R. Luperini, D. Brogi, Manni, Lecce 2004, p. 151.

¹⁵ GASPAROTTO, *Una transizione imperfetta. Dov'è la mia patria di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 141.

¹⁶ Cfr. E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2015 [1978]; SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, cit.

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Diarii*, Accademiat, Casarsa 1945.

¹⁸ ID., *Dal diario (1945-47)*, Edizioni Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1954.

testo omonimo, esclusa dalla raccolta: anche qui domina la ricerca di una dialettica tra destino individuale e destino collettivo: «Dentro lo spazio del cuore perso nello spazio / un canto alpino...»¹⁹.

Nel corso degli anni Cinquanta, Pasolini scrive contemporaneamente ben cinque libri: i versi de *Le ceneri di Gramsci* (1957) e *La religione del mio tempo* (1961), le prose romanzesche-romanesche di *Ragazzi di vita* (1955) e di *Una vita violenta* (1959), i saggi poi compresi in *Passione e ideologia* (1960). Successivamente con le *Poesie incivili* de *Il glicine* e *La rabbia* e l'insorgere della passione per il cinema comincia un'altra stagione²⁰.

Non solo, ma è in questa fase, dopo l'uscita di *Ragazzi di vita* e delle *Ceneri*, nel pieno della stagione di «Officina», che Pasolini realizza una «consapevole operazione culturale di “reinvenzione della tradizione”, ovvero sceglie di riattualizzare i contenuti sentimentali della poesia in dialetto, testimoniando l'accanita volontà di difendere, almeno sul piano letterario ed estetico, un modello ideale della patria e della cultura popolare che la storia smentisce ogni giorno»²¹.

Sono questi gli anni in cui Pasolini lavora anche alle sue due maggiori fatiche da filologo e saggista: *Poesia dialettale del Novecento* e *Il Canzoniere italiano*. Quest'ultimo viene poi pubblicato nel 1955: qui si fa la distinzione tra la poesia epico-narrativa dell'Italia del nord e quella lirico-soggettiva dell'Italia centro-meridionale; il Friuli rappresenta, in quest'ottica, un'eccezione, poiché pur essendo una regione settentrionale non ha, però, una tradizione epico-narrativa, ma piuttosto lirica. Ed è proprio con i testi del *Romancero*, ispirati ai *Canti popolari del Piemonte* di Nigra, che Pasolini sembra voler colmare questa lacuna²².

In questo senso va intesa la proposta del *Canzoniere italiano*, un progetto troppo spesso sottovalutato che raccoglie un *corpus* di circa ottocento testi suddivisi per regioni e per aree linguistiche. L'obiettivo era quello di rendere note le espressioni tipiche della cultura popolare per salvare e conservare un patrimonio nazionale destinato per sua

¹⁹ ID., *Toccata*, in ID., *L'identità (Diario 1950)*, in ID., *Tutte le poesie*, t. I, cit., p. 575.

²⁰ Cfr. A. ASOR ROSA, *Prefazione*, in P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1994.

²¹ BROGI, *Un'estetica passione: la patria di Pasolini*, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, cit., p. 150.

²² Cfr. *Note e notizie sui testi* a cura di W. Siti [et. al.], in PASOLINI, *Tutte le poesie*, t. I, cit., p. 1492.

natura a disperdersi e scomparire.

Proprio in occasione di tale progetto, si fa più decisamente netta la dicotomia tra letteratura 'popolare' e letteratura 'ufficiale'. Una dicotomia che invade, poi, gli scritti saggistici di questi anni, prefigurando così una costellazione di riferimenti e riflessioni intorno alla lingua e al paese che già testimoniano un'evoluzione importante nella visione politica e poetica di Pasolini. Come sottolinea Asor Rosa²³, in *La confusione degli stili*, Pasolini individuando all'interno della situazione italiana una condizione connotata di fatto dal trilinguismo (dialetti negli strati popolari, *koinè* nella borghesia e gergo letterario nelle *élites*) offre un ritratto della nazione italiana nel suo complesso, in particolare della sua «imperfetta e manchevole unità politica»²⁴:

«Il bilinguismo, dunque, prima che una teoria è un dato di fatto, una componente essenziale del vissuto, e come dato di fatto esplicita nella maniera più coerente un trauma storico e sociale, orizzontale e verticale, che fa dell'Italia, e della sua borghesia, qualcosa di diverso da tutte le altre nazioni e borghesie europee moderne. Se non se ne prende atto, e si parla o si scrive una lingua rappresentativa della fittizia unità conseguita da un piccolo gruppo dominante, anche se si è progressisti ci si comporta da reazionari»²⁵.

Il problema della lingua e dello stile è per Pasolini una questione politico-ideologica strettamente connessa alla definizione dell'identità nazionale: ad una situazione sociale connotata dal trilinguismo non può che corrispondere un paese spaccato, attraversato da fratture – in prima istanza quella tra Nord e Sud – apparentemente impossibili da ricomporre in un disegno unitario. Da qui l'ansia di intervento nella società per fare della condizione intellettuale non solo un ruolo attivo, ma anche una vera e propria missione politica calata nel 'farsi della storia':

«Per una qualsiasi sintesi, siamo troppo immersi in questo farsi della storia; ci è possibile pensare meglio che contemplare: pensare in un incalzante susseguirsi di decisioni pratiche da prendere e di scelte stilistiche. Al di là della divisione, ci sarà pure – coniamo l'irrazionale definizione – un "tono storico": un'*anima* del tempo; se non altro, appunto, nel dramma, nel dolore della

²³ Cfr. ASOR ROSA, *Prefazione*, cit.

²⁴ *Ibid.*, p. XIII.

²⁵ *Ibid.*, p. XIV.

divisione: da attingere – se ci è lecito moraleggiare un poco – attraverso una grande intransigenza interiore o una grande pietà per il mondo esterno»²⁶.

E, se il trauma, dunque, che si esprime attraverso la moltiplicazione delle lingue e degli stili, non è solo storico e sociale, ma anche psichico e intellettuale, e comunque perfettamente individuale e personale²⁷, è possibile affermare che la ricerca pasoliniana conduce sempre, anche nel caso della poesia, ad un disegno che fa conflagrare le tensioni individuali con un orizzonte politico-sociale che, soprattutto da un certo momento in poi, non viene mai a mancare.

Lo sperimentalismo che lo stesso Pasolini distingue da quello del modello di Pascoli presuppone «una lotta innovatrice non nello stile ma nella cultura, nello spirito»²⁸. Ne *La poesia popolare italiana* afferma: «Con la Toscana, siamo nel centro, non solo geografico, e non solo della letteratura popolare: il lettore ha già dunque dentro di sé, assimilati per nascita o educazione, i caratteri di questa regione come caratteri categorici dell'intera vita italiana»²⁹.

Anche in *Dal Pascoli ai neo-sperimentali*, Pasolini esprime questa visione 'a tutto campo' della cultura, tracciando un quadro della poesia italiana del Novecento e individuando alcuni essenziali passaggi in essa e, tramite il riferimento costante al Gramsci di *Letteratura e vita nazionale*, elabora così una serie di puntuali riflessioni in merito all'italianità, sul duplice versante della storia della letteratura da una parte, e della storia delle mentalità dall'altra, come accade nella sezione relativa all'amato Pascoli. Qui vi è un confronto tra Francia e Italia, ripreso dall'analisi gramsciana in base al quale l'Italia avrebbe risentito di una situazione di 'artificiosità' nell'Ottocento, per il fatto di non aver conquistato lo stesso contatto con le masse popolari, rispetto alla Francia rivoluzionaria, condizione dalla quale, secondo Pasolini, deriverebbero le tendenze involutive in atto nella società italiana tra Otto e Novecento:

«Sicché sono fin da quel tempo internamente in atto [...] quelle tendenze involutive di cui noi in questi ultimi decenni abbiamo

²⁶ PASOLINI, *La confusione degli stili*, in ID., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1994, p. 384.

²⁷ *Ibid.*, p. XIV.

²⁸ PASOLINI, *La libertà stilistica*, in ID., *Passione e ideologia*, cit., p. 538.

²⁹ ID., *La poesia popolare italiana*, in ID., *Passione e ideologia*, cit., p. 217.

goduto i risultati. Comunque si era, bisogna dire, in pieno, e qualificato, fervore: nel fervore di una nazione che si era appena istituita e di una classe sociale che si apprestava a farsene dirigente. Non si dimentichi che è in quei due o tre decenni che si gettano le basi (bene o male, ma con fondamentale onestà) le fondamenta filologiche su cui impiantare una interpretazione della storia letteraria italiana; e non si dimentichi – dato il periodo di esperienze coatte e omologate, politicamente e linguisticamente, che abbiamo appena superato – la varietà e la libertà delle ricerche erudite di quel tempo: dal De Sanctis al Nigra, dal D'Ancona al Pitrè, dal Comparetti al Rajna, per non fare che qualche nome»³⁰.

Per tornare all'analisi della produzione poetica, ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), in particolare il lungo poemetto diviso in cinque capitoli intitolato *L'Italia*, risalente al 1949 (comparso per la prima volta nell'*Antologia della poesia italiana* curata da Spagnoletti nel 1950), si pone come diretto antecedente degli ampi scorci descrittivi de *L'Appennino*. Secondo Santato, infatti, è «un'Italia immobile, solare, ancora immersa nel sonno questa contro la quale il giovane eretico lancia la sua rivolta»³¹. In questo che si potrebbe definire il «primo esperimento di poesia-racconto in lingua», perdura in parte una certa fiducia nel valore del canto civile: «Tu, Italia, troppo inquieta o tranquilla, / non senti, dormendo, l'usignolo della pazzia... [...] L'Italia rinasceva con l'alba della terra / vergine profumata di galli e radici, / stupendamente ignara della lingua / con cui, geloso della luce mattutina, / tentavo di dar voce alla sua Anima»³².

«L'Italia rappresenta una dimensione nazionale affatto nuova per Pasolini, che fino ad allora si era mantenuto all'interno della piccola patria friulana: questo allargamento di prospettive corrisponde, oltre che allo sviluppo di una nuova geografia poetica, all'evoluzione linguistica testimoniata da *Lingua*, al collocarsi della parola in un ambito diverso, alla scelta di un nuovo interlocutore, di un nuovo pubblico ("Tu, Italia...")»³³.

³⁰ PASOLINI, *Dal Pascoli ai neo-sperimentali*, in ID., *Passione e ideologia*, cit., pp. 293-294.

³¹ SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, cit., p. 132.

³² PASOLINI, *L'Italia*, Capitolo IV, in ID., *L'Usignolo della chiesa cattolica*, in ID., *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., vv. 19-20 e 30-34, pp. 387-388.

³³ SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, cit., p. 133.

Con *Le ceneri di Gramsci*³⁴ (1957) Pasolini si fa scrittore nazionale, «vate di eventi auspicabili e fustigatore di vizi italiani»³⁵, senza abbandonare quello slancio e quella speranza già presenti nei testi de *L'Usignolo*, nonostante l'acuirsi di tensioni di carattere politico-sociale che si innesteranno sul fallimento degli ideali resistenziali.

In *L'Appennino* (1951), ampio affresco dei paesaggi appenninici italiani, domina la figura, scolpita da Jacopo della Quercia, di Ilaria del Carretto, giovane moglie di Paolo Giunigi, signore di Lucca tra il 1400 e il 1430, morta a venticinque anni nel dare alla luce la figlia. Giovane moglie e madre, già cantata da d'Annunzio in *Elettra* – «Ora dorme la bianca fiordaligi / chiusa ne' panni, stesa in sul coperchio / del bel sepolcro; e tu l'avesti a specchio / forse, ebbe la tua riva i suoi vestigi. // Ma oggi non Ilaria del Carretto / signoreggia la terra che tu bagni, / o Serchio»³⁶ – e da Quasimodo in *Ed è subito sera* nella poesia intitolata *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto*³⁷ – «e tu / tenuta dalla terra, che lamenti? / Sei qui rimasta sola. Il mio sussulto / forse è il tuo, uguale d'ira e di spavento. / Remoti i morti e più ancora i vivi, / i miei compagni vili e taciturni»³⁸ – Ilaria è nel poemetto pasoliniano allegoria dell'Italia:

Jacopo con Ilaria scolpi l'Italia
perduta nella morte, quando
la sua età fu più pura e necessaria³⁹.

³⁴ Il libro, almeno fino al 1954, avrebbe dovuto intitolarsi *L'umile Italia*. Cfr. W. SITI, *Oltre il nostro accanito difenderla*, introduzione a P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Einaudi, Torino 1981.

³⁵ ASOR ROSA, *Prefazione*, cit., p. XX.

³⁶ G. D'ANNUNZIO, *Le città del silenzio*, in ID., *Elettra*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, Mondadori, Milano 1984, pp. 371-372.

³⁷ Modello che, secondo Santato, sembra completamente estraneo allo sviluppo allegorico operato da Pasolini. Cfr. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, cit., p. 158.

³⁸ S. QUASIMODO, *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto*, in ID., *Ed è subito sera*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, [I ediz. 1971], a cura e con introduzione di G. Finzi, prefazione di C. Bo, Mondadori, Milano 1989, vv. 10-15, p. 105. Si veda anche sul tema la poesia scritta nel 1947, *Il mio paese è l'Italia*, raccolta in *La vita non è sogno*: «Il mio paese è l'Italia, nemico più straniero, / e io canto il suo popolo e anche il pianto / coperto dal rumore del suo mare, / il limpido lutto delle madri, canto la sua vita», p. 157.

³⁹ P.P. PASOLINI, *L'Appennino*, in ID., *Le ceneri di Gramsci*, prefazione di G. Leonelli, Garzanti, Milano 2009, p. 5.

[...]

Nelle chiuse palpebre d'Ilaria trema
L'infetta membrana delle notti
italiane...⁴⁰

Come afferma Giuseppe Leonelli, nella prefazione alle *Le ceneri di Gramsci*, Ilaria diventa immagine dell'Italia «sullo sfondo di quel grave, immemore sonno, che è quello della nazione», dove si dispiega «la vita del popolo attraverso i secoli»⁴¹.

Il sistema dei riferimenti si mostra particolarmente complesso se si pensa che agiscono insieme ad attitudini decadenti, questa volta più dannunziane che pascoliane, anche innesti di sapore ermetico e più dichiaratamente novecentista. L'espressione «chiuse palpebre», infatti, presente nei versi citati, richiama apertamente i versi ungarettiani di *Sentimento del tempo*: «A corredo di un breve saggio pubblicato sul "Setaccio" nel 1942 *Per una morale pura in Ungaretti*, Pasolini citava infatti un passo di *Memoria d'Ofelia d'Alba*, non certo uno dei testi più noti del *Sentimento del tempo*»⁴².

Pasolini «si immerge qui nella descrizione di questo popolo di esclusi, di emarginati della civiltà e della storia, e sopravvissuto perciò intatto nella violenza originaria di una condizione più ferina che umana. [...] L'assenza-esclusione del popolo (di questo popolo) dalla storia nazionale viene sentita, più che come ingiustizia storica, come uno stato quasi rousseauiano, vergine e primitivo, mantenutosi proprio grazie a quell'esclusione»⁴³.

Ne *Il canto popolare*⁴⁴ (1952-53) vi è l'elaborazione di un nuovo

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹ G. LEONELLI, *Prefazione*, in PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. IX.

⁴² SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, cit., p. 158.

⁴³ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁴ Si veda il testo escluso da *L'Usignolo della chiesa cattolica* e dalle *Ceneri* intitolato *Scrivendo "Il Canto popolare"* in PASOLINI, *Appendici a "L'Usignolo della Chiesa Cattolica"*, in ID., *Tutte le poesie*, t. I, cit., p. 597: «Ride e piange l'Italia / se da qui, col canto // d'un ragazzo, improvviso, il suo esistere esprime. / Luna domenicale, / io, se sono vivo, // lo sono in questa terra, lo sono per la gioia / di conoscerla, e darmi / ad essa per averla». Si veda anche *L'italiano è ladro*, pubblicato su «Nuova Corrente» nel 1955 ora in ID., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo

concetto di popolo («il popolo: muta in lui l'uomo il destino» recita il verso 36; e si noti anche la reiterazione del verso: «E il popolo canta») che è l'assoluto protagonista del poemetto, centro dell'intera utopia pasoliniana.

Picasso (1953), pubblicata per la prima volta su «Botteghe Oscure» nel novembre del 1953 segna il passaggio dal concetto di popolo a quello di nazione: la nazione è definita «calda», «silenziosa», «innocente e impura». Si può individuare qui una «decisa accentuazione della tendenza ragionativa e polemica, anzi l'assunzione della poesia a sede, ancor più significativa perché non specifica, del dibattito ideologico»⁴⁵: si accelera il processo dialettico passione-ideologia a favore di quest'ultima, che domina anche nella rappresentazione di un'Italia sempre più disgregata e distinta in classi che non comunicano fra loro: «Non è questo / che l'atto in cui si sbriciola un'Italia / istituita [...] qui // è più acceso il senso di un'Italia / vibrante in un'antica nota / di pace, in una morte dolce come l'aria, // dove la classe più alta regna immota». Nonostante, poi, l'ultimo verso indichi una strada già abbandonata da tempo: «Bisogna / essere folli per essere chiari».

Ne *L'umile Italia*⁴⁶ (1954), poemetto strutturato sulla violenta opposizione tra paesaggio settentrionale e paesaggio meridionale, viene rappresentato un paese diviso da contraddizioni, dove però ancora resta superstita un senso di minima resistenza alla violenza imperante. L'attacco, non a caso di deciso sapore leopardiano, fa del recupero memoriale il motivo centrale, uno degli antidoti allo sfaldarsi dei valori tradizionali.

Le ceneri di Gramsci (1954), sezione V del poemetto che dà il titolo alla raccolta, rappresenta il momento di massimo *pathos*, confermato anche dalla struttura data all'intera opera che infrange l'ordine cronologico (precedente e non successivo a *Quadri friulani* del 1955): «E intorno ronza di lietezza / lo sterminato strumento a percussione / del sesso e della luce: così avvezza // ne è l'Italia che non ne trema, come / morta nella sua vita».

A questo gruppo di testi si affianca il secondo nucleo di poemetti

di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2003, t. II, p. 794: «e mi penso che tra gli uccelli e il sole, / tra gli uccelli e il sole, c'erano le nostre risa, / mi penso che si telava dai casali / giù verso i posti frequentati dalle allodole, tra le Prealpi e il mare, lungo le correnti / dei fiumi, dove l'Italia sogna», vv. 27-32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁶ PASOLINI, *L'umile Italia*, in ID., *Le ceneri di Gramsci*, in ID., *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., p. 204.

delle *Ceneri*, tutti risalenti al 1956, dove «l'estetica passione della patria muta intonazione»⁴⁷ e l'ideologia detta le proprie inderogabili legge. E non si deve dimenticare il ruolo che l'esperienza di «Officina» ha per Pasolini proprio in questi anni; la sua funzione va inquadrata necessariamente in un'ottica generazionale, nell'ambito di un impegno condiviso – da Leonetti a Roversi a Volponi a Pasolini – in base al quale si tentava di coniugare l'istanza di impegno e di intervento nella società italiana con quella relativa alla ricerca espressiva e stilistica di un linguaggio 'integrale' che consentisse nuove modalità comunicative:

«La rivista rispecchia tutte le contraddizioni, le novità e i ritardi di un destino intellettuale italiano in bilico tra vecchio e nuovo: aperto cioè ai nuovi fermenti della cultura, ma senza soluzione di continuità rispetto ai tradizionali modelli di centralità e di autonomia del campo letterario [...]. L'impegno a ricostruire un'identità letteraria lavorando sulle macerie della tradizione nazionale appare, a distanza, la tendenza dominante di «Officina» e trova proprio in Pasolini il suo promotore più convinto. Del resto, l'orientamento per un'identità letteraria che valga anzitutto nel senso di "eredità culturale" e che perciò sia tutta interna ai confini dell'italianità è coerente con il recupero della poesia popolare e dialettale compiuto da Pasolini in quegli stessi anni (*l'Antologia della poesia popolare* esce nel 1955). [...] L'alternativa al novecentismo consiste, essenzialmente, nella *reinvenzione di una tradizione* risorgimentale e prenovecentesca che rimuove la cultura internazionale della crisi»⁴⁸.

Da qui deriva anche l'importanza del poemetto narrativo come genere al confine tra poesia e narrativa e alcuni fondamentali tratti di quella linea antinovecentesca che poi avrà importanti sviluppi nei decenni successivi. Tale tentativo, non privo di un grande slancio utopico, non troverà corrispondenza, se non per breve tempo, nella società di quegli anni.

La negatività e un senso di una patria ormai perduta dominano definitivamente, invece, nei successivi *La religione del mio tempo* (1961) e *Poesia in forma di rosa* (1964). In *Nuovi Epigrammi* (1958-1959), raccolti ne *La religione del mio tempo*, si legge *Alla mia nazione*, uno dei testi forse più espliciti e amari che Pasolini abbia dedicato all'Italia.

⁴⁷ BROGI, *Un'estetica passione: la patria di Pasolini*, cit., p. 158.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 133-134.

L'identità nazionale è intesa qui «come tema strettamente pertinente alla parola poetica»⁴⁹, nucleo problematico intorno al quale tutto il testo si costruisce. Non è però possibile definire l'Italia se non attraverso la negazione, se non tramite quella particolare attitudine del soggetto poetico, inevitabilmente connotata, non solo dal desiderio – come scrive Brogi – ma anche dal bisogno di declamare la propria solitudine in pubblico:

«Non popolo arabo, non popolo balcanico, non popolo antico,
/ ma nazione vivente, ma nazione europea: / e cosa sei? Terra
d'infanti, affamati, corrotti, / governanti impiegati di agrari, /
prefetti codini, / avvocatucci unti di brillantina e i piedi sporchi,
/ funzionari liberali carogne come gli zii bigotti, / una caserma,
un seminario, una spiaggia libera, un casino!»⁵⁰.

Si va definendo nella parabola della produzione pasoliniana e nella società italiana di quegli anni la fine di qualsiasi mandato sociale conferito all'intellettuale: «Il privilegio di un tempo, la coscienza, si rovescia in condanna, in una mancanza di coscienza che decreta l'inferiorità e la vergogna italiana nel quadro internazionale»⁵¹. Non a caso, ne *La Guinea*, poemetto pubblicato per la prima volta nel 1962 e poi in volume, in *Poesia in forma di rosa*, si registra questo profondo senso di stanchezza e sconfitta e si associano, come scrive Luperini, la fine di una salda identità nazionale e quella altrettanto decisiva di funzione sociale degli intellettuali: «Così mi risveglio, il mattino, in Italia, // con questa idea dei millenni stanchi / bollata nel cervello [...] l'Europa è così piccola, non poggia // che sulla ragione dell'uomo, e conduce / una vita fatta per sé, per l'abitudine, / per le sue classicità sparute»⁵².

In *Progetto di opere future* (pubblicata in «Nuovi Argomenti», nel numero di marzo-giugno del 1964 e poi in *Poesia in forma di rosa*) si torna ancora una volta al problema della lingua e dello stile: «Se avrò poi cuore bastante / scriverò anche una “PASSIONALE STORIA DELLA POESIA ITALIANA”»⁵³. Ma lo slancio è bloccato, la tradi-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁰ PASOLINI, *Alla mia nazione*, in ID., *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., vv. 10-14, p. 555.

⁵¹ R. LUPERINI, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*, cit., p. 19.

⁵² PASOLINI, *La Guinea*, in ID., *Poesia in forma di rosa*, in ID., *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., p. 628.

⁵³ ID., *Progetto di opere future*, in ID., *Poesia in forma di rosa*, in ID., *Tutte le poesie*, cit.,

zione invocata – Dante innanzitutto – cambia di segno e si nega, come risuona in quel «No», dove l'eco dell'*Inferno* dantesco viene esibita e si carica di negativi presagi: «Gioco dialettico sprofondato nel profondo, oh / sì!, da ricostruire stilema per stilema, / perché in ogni parola scritta nel Bel Paese dove il No // suona, c'era opposto allo stile quel Sema / impoeduto, la lingua di un popolo / che doveva ancora essere classe, problema // saputo e risolto solo in sogno»⁵⁴.

L'Italia, «piccola nazione», al centro di falsi dilemmi, è quasi irriconoscibile in questi versi, un'idea, un'atmosfera, qualcosa che continuamente sfugge: «E infatti la cosa è qua: / nell'atmosfera d'una piccola nazione, / che nella fattispecie è l'Italia – si dà // un falso dilemma tra la Rivoluzione e un'Entità / che vien detta Centrosinistra – con rossore dei Linguisti...»⁵⁵. E il poemetto si conclude, come è noto, con il lapidario verso «La Rivoluzione non è più che un sentimento»⁵⁶.

Poesia in forma di rosa segna, dunque, la fine di ogni egemonia letteraria dell'identità nazionale, si consuma con gli anni Cinquanta, il senso utopico di una patria-nazione unita e si apre un tempo segnato da nuove incertezze, che investono non solo questo particolare aspetto culturale ma il senso stesso della poesia e della letteratura. Da qui in avanti il concetto di identità subirà una graduale trasformazione non consentendo più un diretto rispecchiamento tra 'io' e 'noi': il senso di una disgregazione generale investirà il panorama culturale per lasciare spazio solo ai frammenti di un disegno divenuto sbiadito. Le modalità di rappresentazione dell'Italia velocemente si trasformano e sfuggono ad una visione d'insieme, per farsi schegge di un discorso che non permette sintesi, né racconto, poiché vengono a mancare i nessi, il collegamento tra tradizione passata e cultura a venire, in uno scenario che muta e non smette di mutare e che, ancora oggi, non prende completamente forma.

p. 1248.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1249. Allusione dantesca a *Inferno* XXXIII, 80 («del bel paese là dove 'l sì suona»). Si veda anche *L'Italia fascista*, testo conservato presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, ora in P.P. PASOLINI, *Versi 1972-1974*, in ID., *Tutte le poesie*, vv. 19-26, cit. p. 1244: «L'Italia era come una povera isola in mezzo a nazioni / dove l'agricoltura era in declino, / e il poco grano era un oceano immenso / dove cantavano tordi, allodole, gli attoniti uccelli del sole / Le adunate si scioglievano sui palchi cadeva la brezza / e tutto era vero, / le bandiere continuavano a sventolare / al vento che non le riconosceva».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1256.

⁵⁶ *Ivi.*

Se Brogi individua in Pasolini una divaricazione tra i concetti di patria e nazione – da una parte la patria che rimanderebbe all’universo simbolico materno e, attraverso questo, ad un sistema di corrispondenze che ha nella natura il suo fulcro e dall’altra la nazione che invece rinvierebbe al tempo della storia e al cosiddetto «paterno stato traditore» (*Le ceneri di Gramsci*) – che certamente emerge con più evidenza nella sua prima produzione fino agli inizi degli anni Cinquanta – è innegabile che poi però il discorso si complichì ulteriormente. La dicotomia tra patria e nazione, ma si potrebbe anche dire tra ossessione e sperimentalismo o tra passione e ideologia, di cui tanto si è parlato, trova nel caso dell’identità nazionale una sintesi, non rassicurante, né priva di forti tensioni, ma certamente vitale, sul duplice versante della produzione poetica e prosastica; come se l’elemento materno – la natura – e quello paterno – la storia – avessero trovato sulla pagina un punto d’incontro e scontro estremamente ricco di implicazioni e conseguenze, una ‘contraddizione’ certo, ma estremamente fertile, nonostante il senso tragico da cui è connotata, una lotta interna così forte nei versi ma che ha una voce chiara, potente, che raggiunge ogni luogo, classe, individuo.

All’idea di centro si sostituisce un’immagine spaziale connotata da ‘più margini’, da forze centrifughe che portano ad oltrepassare frontiere, che siano reali o metaforiche, che sia il Friuli recuperato attraverso la memoria, lo spazio ‘romanizzato’ delle borgate romane, l’orizzonte utopico del Terzo Mondo o la tormentata appartenenza ad una lingua, ad una tradizione, ad una patria.

Indice dei nomi

- ABBATE, MARTA 89
ABRUZZESE, ALBERTO 66, 140-141
ADORNO, THEODOR 34
AFRIBO, ANDREA 55
AGAMBEN, GIORGIO 29, 36, 37
ALBINATI, EDOARDO 18
ALIGHIERI, DANTE 14, 33, 35, 53 e n, 60
e n, 63n, 153, 173 e n
AMBROSINO, NUCCIO 132n
AMENDOLA, GIORGIO 151
ANCESCHI, LUCIANO 43
ANNOVI, GIAN MARIA 104n
ANTONELLI, GIUSEPPE 55n-56n
ARCANGELI, MASSIMO 71n
ARNOLD, PAUL 42
ARTAUD, ANTONIN 130 e n-131
ARVEDA, ANTONIA 106n
ASOR ROSA, ALBERTO 32, 41n, 106n, 109n,
164n, 165 e n, 168n
AUGIAS, CORRADO 132n
AUERBACH, ERIC 32, 34-35
BACHMANN, GIDEON 18
BAFFO, GIORGIO 45
BALDELLI, IGNAZIO 71
BANDINI, FERNANDO 8, 158n, 170n
BARTHES, ROLAND 48, 126, 127 e n
BARTOLINI, SIMONETTA 127n
BATTAGLIA, SALVATORE 67
BATTISTA, PIERLUIGI 24
BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO 16, 135n,
142n
BELLEZZA, DARIO 17
BELLI, GIUSEPPE GIOACCHINO 67n, 74 e
n-80 e n, 83 e n-84, 88, 100
BELLINI, BERNARDO 70
BELLOCCHIO, MARCO 132n
BELLOCCHIO, PIERGIORGIO 158n
BELLONCI, GOFFREDO 64
BELLONCI, MARIA 64
BENE, CARMELO 132 e n
BENEDETTI, CARLA 26n
BERBERIAN, CATHY 132n
BERTARELLI, MASSIMO 143n
BERTOLUCCI, GIUSEPPE 18, 132n, 138 e n,
154
BETOCCHI, CARLO 45
BETTI, LAURA 17, 25n, 121, 123-124
BETTIZA, ENZO 71 n
BIANCINI, LAURA 75n
BIANCONI, SANDRO 75n
BIASCI, GIANLUCA 74n
BO, CARLO 68n
BOCCAFURNI, ANNA MARIA 87n
BOCCIONI, UMBERTO 130n
BONGHI, RUGGERO 54n
BONGRANI, PAOLO 63n
BORGESSE, GIUSEPPE ANTONIO 69n
BOSCH, HIERONYMUS 146
BOTTAI, GIUSEPPE 112n
BRECHT, BERTHOLD 123-127
BRERA, GIANNI 70 n
BRERA, MATTEO 163 n
BROGI, DANIELA 163 n-164 n, 171 n-172
BROOKS, PETER 123
BRUNETTA, GIAN PIERO 70n-71n
BRUSCHI, RENZO 68n, 76n-77n
BUSSOTTI, SYLVANO 132 n
BUTTAFUOCO, PIETRANGELO 70n
CACINI, GUSTAVO 97n
CADEL, FRANCESCA 159n
CAFFARELLI, ENZO 70n, 78n, 80n
CALENDA, ANTONIO 132n
CALVINO, ITALO 18 e n, 24-26, 28 n, 125n,
128n, 152
CANADE, ALESSANDRO 123n
CAPRIOLO, ETTORE 132n
CARAVAGGIO 48n, 100, 145n
CARNERA, PRIMO 97n
CARNERO, ROBERO 16, 29, 134n
CASAGRANDE, ENRICO 138n
CASI, STEFANO 16, 107 e n, 112n, 122
n-125, 129n, 132n, 134n, 137n
CASTELLANI, ARRIGO 63 e n
CASTRONOVO, VALERIO 141n
CATALLI, CLAUDIA 143n
CAVANI, LILIANA 132n

- CERAMI, VINCENZO 29n
 CHELLI, GAETANO CARLO 41-42
 CHIARCOSI, GABRIELLA 29n, 39n, 115n,
 158n
 CHIESI, ROBERTO 142n
 CIMAGLIA, RICCARDO 69-70n
 CITATI, PIETRO 151
 CODREANU, CORNELIU ZELEA 35
 COLASANTI, DONATELLA 23
 COLE, JUSTIN 136, 145 e n-147 e n
 COLETTI, VITTORIO 62 e n
 COLUSSI, SUSANNA 28-29n
 COMPAGNA, FRANCESCO 55n
 CONTINI, GIANFRANCO 31-105n
 CORTELLAZZO, MICHELE 57n
 CORTELLESA, ANDREA 21-22
 COSTA, CLAUDIO 77n
 COSTA, SIMONA 3, 6, 10
 D'ACHILLE, PAOLO 3, 61n-62n, 67n, 70n-
 71n, 73n-74n, 77n-78n, 83n
 DAFOE, WILLEM 142n
 D'ANCONA, ALESSANDRO 167
 D'ANNUNZIO, GABRIELE 168n
 DARDANO, MAURIZIO 58
 D'ARRIGO, STEFANO 79
 DAVOLI, NINETTO 100
 DE AMICIS, EDMONDO 78
 DE BERARDINIS, LEO 132n
 DE BLASI, NICOLA 74n, 85n
 DE BOSIO, GIANFRANCO 123n
 DEBORD, GUY 29
 DE CATALDO, GIANCARLO 97
 DE FILIPPO, EDUARDO 85-86, 121
 DE GAETANO, ROBERTO
 DE LAUDE, SILVIA 46n, 54n, 78n, 88n,
 104n, 107n, 110n, 112n, 119n, 12,
 124n, 128n, 130n, 158
 DEL CARRETTO, ILARIA 154, 168
 DELEUZE, GILLES 29, 104n
 DELLA QUERCIA, JACOPO 154, 168
 DELL'ARCO, MARIO 83n, 154n
 DELLA VALLE, VALERIA 63n
 DELLA VOLPE, GALVANO 41
 DEL MONTE, CRESCENZO 80n
 DE MAURO, TULLIO 53-55, 59 e n, 64 e n,
 67, 70
 DE NONNO, MARIO 5
 DE ROBERTIS, GIUSEPPE 151
 DE SANCTIS, FRANCESCO 167
 DE VITA, MASSIMO 132n
 DIDI-HUBERMAN, GEORGES
 28-29 e n
 DILLON, STEVEN 145n
 DI NINO, NICOLA 77n
 DI PRETORO, PIERO A. 62n, 73n
 DOGLIANI, PATRIZIA 108n
 DOTTI, UGO 25n
 DURANTE, CHECO 75n
 EIRÍKSDÓTTIR, SÍGRÚN ÁSTRÍÐUR 61n
 ELIADE, MIRCEA 34-35n, 38
 ERNÈ, CLAUDIO 28n
 ESENIN, SERGEJ ALEKSANDROVIČ 127n
 ESPOSITO, ROBERTO 25
 FADINI, EDOARDO 132n
 FALDELLA, GIOVANNI 49
 FALLACI, ORIANA 33, 71
 FANFANI, MASSIMO 78n
 FANFANI, PIETRO 56
 FARAONI, VINCENZO 67n e 73n
 FAROLFI, FRANCO 121n
 FELICE, ANGELA 3, 16, 28n-29, 57n, 132n,
 134n
 FERRARA, ABEL 136n, 141-142n
 FERRARO, ALESSANDRA 110n
 FERRERO, ERNESTO 70n
 FERRETTI, GIANFRANCO 140n
 FINZI, GILBERTO 168n
 FO, DARIO 85
 FOLENA, GIANFRANCO 56n
 FOLGORE, LUCIANO 130n
 FORNARI, FRANCO 71n
 FORTINI, FRANCO 7, 151, 157
 FRANCESCO GIUSEPPE I D'AUSTRIA 95n
 FREUD, SIGMUND 105n
 GADDA, CARLO EMILIO 44, 69n, 138n
 GALLI DE' PARATESI, NORA 58-59n
 GARGIULO, MARCO 61n
 GASMANN, VITTORIO 121
 GASPAROTTO, LISA 162 e n-163
 GAZZOLO, VIRGINIO 132n
 GERSTENBERG, ANNETTE 76n
 GHINASSI, GHINO 63n

- GHIRA, ANDREA 20, 24
 GIBELLINI, PIETRO 77n
 GIFUNI, FABRIZIO 138 e n-139
 GIORDANA, MARCO TULLIO 69, 136n
 GIORDANO, CATERINA FRANCESCA 10
 GIOTTO 147n
 GIOVANARDI, CLAUDIO 3, 67n, 75n-77n,
 83n, 85n
 GIUNIGI, PAOLO 168
 GOETHE, JOHANN WOLFGANG 32
 GOLDMANN, LUCIEN 32
 GOLINO, ENZO 16
 GOMEZ GANE, YORICK 65n
 GOVONI, CORRADO 130n
 GOZZANO, GUIDO 108 e n
 GRAMIGNA, GIULIANO 70
 GRAMSCI, ANTONIO 120-121, 124, 155,
 166
 GRAZIANI, SERGIO 128
 GRIECO, DAVID 136n, 141-143
 GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA 59
 GRIMALDI, AURELIO 136n
 GREGGIO, DANY 137-138
 GROTOWSKI, JERZY 130n
 GUICCIARDINI, FRANCESCO 70
 GUICCIARDINI, ROBERTO 132n
 GUCCINI, GERARDO 132n-134
 GUIDO, GIANNI 24
 GUZZANTI, PAOLO 70
 HABERMAS, JÜRGEN 37
 HAGEN, MARGARETH 61n
 HALLIDAY, JON 120n
 HUGHES, LANGSTON 110
 IZZO, ANGELO 24
 JACQMAIN, MONIQUE 68n, 76n
 JARMAN, DEREK 144, 147
 JOUBERT-LAURENCIN, HERVÉ 104 n
 KALÇ, PINA 113
 KANT, IMMANUEL 32
 KREKIC, ANNA 18n
 LANGER, ALEXANDER 71n
 LA PORTA, FILIPPO 3, 18
 LATELLA, ANTONIO 137
 LAVAGNINI, ENZO 16
 LECOQ, JACQUES 123
 LEONELLI, GIUSEPPE 3, 168-169 e n
 LEONETTI, FRANCESCO 71n
 LEOPARDI, GIACOMO 32, 170
 LERICI, ROBERTO 132 n
 LEVI, PRIMO 71n
 LIBEROVICI, SERGIO 132n
 LIVING THEATRE 123, 130n
 LIZZANI, CARLO 140 e n
 LOLINI, ATTILIO 50
 LONGHI, ROBERTO 48 e n, 131, 154
 LOPEZ, ROSARIA 24, 27
 LOPORCARO, MICHELE 67n, 73n
 LUCIGNANI, LUCIANO 123
 LUKÁCS, GYÖRGY 32
 LUKOSCHIK, RITA UNFER 62n
 LUPERINI, ROMANO 163, 172 e n
 LUZI, MARIO 70
 LUZZATI, EMANUELE 132n
 MACHADO, ANTONIO, 108 e n
 MACONI, LUDOVICA 60n
 MADERA, BRUNO 124
 MAGNÚSDÓTTIR, ÁSDIS R. 61n
 MAGRIS, CLAUDIO 70
 MAJAKOVSKIJ, VLADIMIR VLADIMIROVIČ
 127 e n
 MALATO, ENRICO 59n
 MANCINO, ANTON GIULIO 143 e n
 MANTEGAZZA, RAFFAELE 16
 MANZONI, ALESSANDRO 54n-56n, 59n,
 63n, 153
 MARAINI, DACIA 47-49
 MARASCHIO, NICOLETTA 62n
 MARAZZINI, CLAUDIO 55-60, 62 e n
 MARCATO, GIOVANNA 75 n
 MARIANI, ALESSANDRO 29n
 MARIANI, GAETANO 56n
 MARINETTI, FILIPPO TOMMASO 130 e n
 MARRAMAO, GIACOMO 29n
 MARTELLI, SEBASTIANO 57n
 MARTONE, MARIO 137 e n
 MARX, KARL, 15, 32-33n, 43, 114n
 MARZANO, MICHELA 25n
 MASTERS, EDGAR LEE 161
 MATT, LUIGI 62 e n
 MAURO, EZIO 36
 MEACCI, GIORDANO 16
 MEDICI, MARIO 71n

- MENGALDO, PIER VINCENZO 57 e n
 MILIAN, TOMAS 97
 MONDELLO, ELISABETTA 24n
 MORANTE, ELSA 116n
 MORAVIA, ALBERTO 17, 77n, 133n
 MORGANA, SILVIA 62n
 MORO, ALDO 142
 MOSCATI, ITALO 132n
 MOTUS 137
 MUSSI, FABIO 71n
 NALDINI, NICO 16-17, 105n, 121n, 128n,
 158n-159n, 170n
 NAREMORE, JAMES 136n, 138n, 144n
 NENCIONI, GIOVANNI 56 e n, 71n
 NEPOTI, ROBERTO 70n
 NESI, ANNALISA 62n
 NIEVO, STANISLAO 18 e n, 28n
 NIGRA, COSTANTINO 164, 167
 NONNIS, FRANCO 132n
 OBERDAN, GUGLIELMO 95n
 ONORATI, FRANCO 73n
 ORIOLES, VINCENZO 57n
 OTTO, RUDOLF 35
 PACCAGNELLA, IVANO 56n
 PACELLI, LAURA 133n
 PAESANO, PAOLA 75n
 PAMPALONI, GENO 37, 152, 156
 PARIS, RENZO 16-17
 PARLANGELI, ORONZO 55n-56n, 61n
 PASCAL, BLAISE 31-33, 38
 PASCOLI, GIOVANNI 31, 153-155, 159,
 166-167, 169
 PASOLINI, GUIDO 103-104n, 163
 PASOLINI, PIER PAOLO
 PASSERI, ILARIA 115n
 PELLEGRINI, GIOVAN BATTISTA 62n, 64
 e n, 85 e n
 PELOSI, PINO 146-147
 PENNA, SANDRO 22, 155
 PERRELLA, SILVIO 26n
 PETROLINI, ETTORE 75n
 PETRUCCIANI, MARIO 56n
 PFISTER, MAX 68n
 PICCHIORRI, EMILIANO 78n, 83n
 PIERANGELI, FABIO 3, 18n
 PIRANDELLO, LUIGI 121
 PIROMALLI, ANTONIO 54
 PIRONA, IACOPO 110 e n
 PIROZZI, CARLO 163n
 PISANI, VITTORE 55n
 POCCHETTI, PAOLO 88n
 POUND, EZRA 53n
 PROCACCIA, MICAELA 80n
 PROIETTI, DOMENICO 61n, 71n
 PROVVEDI, FRANCK 137
 QUADRI, FRANCO 132n
 QUARTUCCI, CARLO 132n
 QUASIMODO, SALVATORE 168n
 RACINE, JEAN 32
 RAFFAELLI, SERGIO 78n, 86n
 RAMAT, PAOLO 83n
 RANIERI, MASSIMO 141-144
 RIMBAUD, ARTHUR 27
 RINALDI, RINALDO 106n, 158n
 RIZZARELLI, MARIA 135n
 RIZZOLATTI, PIERA 110n
 ROMA, ELISA 83n
 RONCAGLIA, AURELIO 46n
 RONCONI, LUCA 132n
 ROSATTI, STEFANO 61 e n, 64 e n, 66 e n
 ROVERETTO, MASSIMILIANO 29n
 ROVERSI, ROBERTO 171
 RÜEGG, ROBERT 75n, 77n
 SABATINI, FRANCESCO 62 e n-63
 SADE (DE), DONATIEN-ALPHONSE-FRANÇOIS
 18, 20, 25n
 SALINARI, CARLO 151n
 SALSANO, ROBERTO 3
 SALVALAGGIO, NANTAS 70n
 SANTATO, GUIDO 19, 159-161, 163n,
 167-169n
 SANVITALE, FRANCESCA 70n
 SCABIA, GIULIANO 132n
 SCARFOGLIO, DOMENICO 54
 SCARPA, RAFFAELLA 60 e n
 SCHIOZZI, MASSIMILIANO 28n
 SCHWEICKARD, WOLFGANG 68n
 SERAFIN, SILVANA 110n
 SERIANNI, LUCA 56n, 58n, 76-77 e n,
 80n
 SERRA, ALESSANDRO 112n
 SIMONE, RAFFAELE 55n

- SITI, WALTER 9, 13n, 22n, 46n, 54n,
78n, 88n, 104n, 107n, 110n, 112n,
119n, 120, 124n, 128n-129n, 140n,
154-155, 158n-159n, 161n, 164n,
168n-169n
- SOCRATE 107
- SOMALVICO, GIORGIO 138
- SORDI, ALBERTO 94
- SPAGNOLETTI, GIACINTO 167
- SPITZER, LEO 44, 153
- SQUARZINA, LUIGI 123
- STALIN, IOSIF 127, 151
- STEFINOLOGO, ANTONELLA 87 e n, 96, 97n
- STREHLER, GIORGIO 121, 123-124, 131-
132
- SYNGE, JOHN MILLINGTON 121
- TEODONIO, MARCELLO 77n, 80n
- TESI, RICCARDO 60n
- TESTA, ENRICO 55 e n
- TESTORI, GIOVANNI 131
- TIEZZI, FEDERICO 137
- TOMASSINI, FRANCESCA 3, 7, 86n
- TORRE, ROBERTA 136n
- TRANFAGLIA, NICOLA 141n
- TREVI, EMANUELE 34
- TRICOMI, ANTONIO 13n-14, 21
- TRIFONE, PIETRO 58n, 63 e n, 73 e n,
76n-80n, 85n
- TRILUSSA 75n
- TRIONFO, ALDO 132n
- TUROLDO, DAVID MARIA 28 e n-29
- UNGARETTI, GIUSEPPE 41, 169
- VALENTINI, VALENTINA 123n, 127n
- VATTIMO, GIANNI 71n
- VENTURINI, MONICA 3, 7
- VICENTINI, CLAUDIO 136n
- VIGNUZZI, UGO 56 e n, 64 e n, 77n
- VISCONTI, LUCHINO 121
- VITALE, MAURIZIO 56 e n
- VIVIANI, ANDREA 3
- VOLONTÈ, GIAN MARIA 142
- VOLPONI, PAOLO 32, 79n, 171
- VOZA, PASQUALE 24n
- WARBURG, ABY 29
- WEILL, KURT 124 e n
- ZABAGLI, FRANCO 105 e n, 141n
- ZANAZZO, GIGGI 74-75
- ZANZOTTO, ANDREA 25n
- ZAPPOLI, GIANCARLO 142 e n
- ZIGAINA, GIUSEPPE 17
- ZINATO, EMANUELE 55 n
- ZINCONI, GIULIANO 71

Dipartimento di Studi
UMANITICI

