

SESTANTE



COLLANA DIRETTA DA
ANDREA MAZZUCCHI

CONDIRETTORI
ANTONIO GARGANO E MATTEO PALUMBO

45

Salerno editrice

ANTONIO TRICOMI

PASOLINI



SALERNO EDITRICE
ROMA

ISBN 978-88-6973-399-4

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2020 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

PREMESSA

In fondo, li ha pretesi e, in un certo senso, costruiti lui: lettori e spettatori che, scoperta la sua onnivora, bruscamente interrottasi opera di costante interlocuzione col proprio tempo, faticassero poi ad affrancarsi dal desiderio di interrogarla piú e piú volte. Per estrarne via via significati nuovi, come si fa con ogni testo che si voglia inconsumabile perché deliberatamente oracolare. O per rimettere in questione analisi di essa già tentate, se le aporie e gli improvvisi cambi di rotta, giocoforza connaturati a un simile *work in progress*, addirittura richiedono esegeti pronti a tornare quasi ossessivamente sulle loro valutazioni per confermarle, correggerle, persino ripudiarle.

Da viscerale «dittatore mite» quale in *Petrolio* si descrive, li ha insomma presi in ostaggio Pasolini stesso i propri interpreti. Chiedendo loro una fedeltà alla sua opera da intendersi, però, non già come idolatrice celebrazione di essa e del vieppiú disilluso autore civile capace di darle forma, ma come intenso, disinibito, se necessario finanche livoroso corpo a corpo con tale sterminata messe di pagine e fotogrammi, di umori e persino dipinti: con lui. Perché il solo modo di rispettare i maestri – egli ci ricordava in *Uccellacci e uccellini* appropriandosi in totale libertà di una frase di Pasquale – è mangiarseli «in salsa piccante». Renderne cioè controversa, e appunto cosí farne rivivere, la lezione, non certo venerarne con fanatico o remissivo zelo la memoria (che poi vuol dire: omaggiarli giusto in quanto monumenti e, dunque, cadaveri).

E invece, tanto piú se si vuol essere i lettori o gli spettatori auspicati per sé da Pasolini, tocca impegnarsi periodicamente, anche in conflitto con pur invincibili tendenze critiche di segno opposto, a smitizzarlo. A saggiare la propria effettiva disponibilità a percepirlo come Sciascia – quasi in apertura di un testo a lui idealmente dedicato, *L'affaire Moro* – confessava di averlo sempre sentito: «Fraterno e lontano». ¹ E questo non per negare la testardamente generosa, benché in ultimo umoristicamente disperata, capacità dei suoi libri, dei suoi film di cogliere la realtà senza tuttavia arren-

1. L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, in ID., *Opere [1971.1983]*, a cura di C. AMBROISE, Milano, Bompiani, 2004, p. 468.

dersi ad essa, cioè continuando sempre a pensarla anche solo in minima parte modificabile. Viceversa, per non condannare le sue opere a quella paradossale forma di illeggibilità cui le destina chi di fatto si esima dal vagliarne i precisi significati accontentandosi di giudicarle profetiche, e non magari satiricamente utopistiche pur quando esse si dichiarino impotenti.

Perché, oltre a Sciascia, anche La Capria, per esempio, non tardava a notarlo: diversamente da quanto affermano gli *Scritti corsari*, negli anni Settanta le lucciole non erano affatto scomparse, né del resto si sono estinte oggi. Solo che «la forza della metafora di Pasolini è rimasta, con tutta la sua carica rivelatrice», per l'ovvia ragione che essa non voleva risultare la veridica presa d'atto di un «fatto minimo e apparentemente irrilevante», né ambiva a pronosticare chissà quale evento. Piuttosto, intendeva convertire in un'immagine *assolutamente lirica* la percezione di una catastrofe storica – l'eclissi del mondo contadino, il tramonto della civiltà umanistica – per l'autore già consumatasi e, infatti, da lui esplorata maniacalmente nei propri lavori tutti. E sondata, in ciascuno di essi, traslitterandone poeticamente gli esiti tragici, se compito di un artista è appunto tradurre «nella giusta forma», e rendere in tal modo ineludibili, quelle verità del presente che i contemporanei, pur avendole sotto gli occhi, si ostinano a misconoscere.²

Non c'è quindi da giustificarsi se, una volta ancora, si è cercato il dialogo con un organismo testuale che, più di recente, Montesano ha definito «una forma che si decomponeva mentre si generava, e trovava spesso la voce di un Io ironico che masticava letteratura sputando realtà e viceversa».³ D'altro canto, lo hanno sempre saputo e tuttora lo accettano i massimi esegeti di Pasolini, da Fortini a Siti: se si sceglie un primo confronto critico con la sua poetica, al tempo stesso, manieristica e gestuale, con la sua attitudine, insieme, al falso e alla pura *performance* autoriale, è poi difficile resistere alla tentazione di prodursi, con lui, in un prolungato, inesausto, talora persino sfibrante regolamento di conti. Pur sapendo di esporsi così al rischio di doversi infine ammettere vampirizzati dal proprio oggetto di studio.

2. R. LA CAPRIA, *Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 74-75.

3. G. MONTESANO, *Lettori selvaggi. Dai misteriosi artisti della Preistoria a Saffo a Beethoven a Borges la vita vera è altrove*, Firenze, Giunti, 2016, p. 1577.

E, a dirla tutta, neppure c'è qui da proporre, rispetto a quello abbozzato in altre occasioni, un qualche canone nuovo interno all'opera di Pasolini. Che, come poeta, resta anzitutto l'autore delle *Ceneri di Gramsci* e della *Meglio gioventù*. In veste di prosatore, spicca per *Ragazzi di vita* ma, ancor più, per *Petrolio*. Si dimostra uno straordinario saggista soprattutto con gli *Scritti corsari*, le *Lettere luterane*, *Descrizioni di descrizioni*. Ci ha offerto testi teatrali in versi che – specialmente *Orgia* e, a suo stesso dire, *Calderón* – più passa il tempo, più confermano il loro valore. Il meglio di sé lo ha dato, al cinema, con *Accattone*, con *Uccellacci e uccellini*, con *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, con i medio e cortometraggi: in particolare, con *La ricotta*.

Nel licenziarle, c'è dunque semplicemente da dedicare queste pagine alla memoria di un'amica carissima, che per anni, e con tanta passione quanta intelligenza, nella promozione degli studi pasoliniani si è spesa, letteralmente, anima e corpo. Ecco: se solo Angela Felice avesse fatto in tempo a discuterne con l'autore il dattiloscritto, questo libro presenterebbe ora meno forzature, dimenticanze, imprecisioni.

A.T.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

Salvo diversa indicazione, tutte le citazioni da lavori o missive di Pasolini provengono dall'edizione completa delle sue opere, in dieci volumi, diretta da Walter Siti per la collana dei «Meridiani» Mondadori o dall'edizione delle sue lettere, in due tomi, curata per Einaudi da Nico Naldini. Con la sigla *NN* si è inteso rimandare alle *Note e notizie sui testi* che corredano ciascun volume dell'appena ricordata edizione completa delle opere pasoliniane. Alla quale, così come alla succitata edizione delle lettere dell'autore, ci si è invece riferiti, nel libro, con le seguenti abbreviazioni:

- C1* = *Per il cinema*, a cura di W. SITI e F. ZABAGLI, Milano, Mondadori, vol. 1 2001.
- C2* = *Per il cinema*, a cura di W. SITI e F. ZABAGLI, Milano, Mondadori, vol. 2 2001.
- L1* = *Lettere 1940-1954*, a cura di N. NALDINI, Torino, Einaudi, 1986.
- L2* = *Lettere 1955-1975*, a cura di N. NALDINI, Torino, Einaudi, 1988.
- P1* = *Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, Milano, Mondadori, vol. 1 2003.
- P2* = *Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, Milano, Mondadori, vol. 2 2003.
- R1* = *Romanzi e racconti*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, vol. 1 1998.
- R2* = *Romanzi e racconti*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, vol. 2 1998.
- SLA1* = *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, vol. 1 1999.
- SLA2* = *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, vol. 2 1999.
- SPS* = *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999.
- T* = *Teatro*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 2001.

UNA FORMAZIONE DA POLIGRAFO

1. CONTADO MATERNO, PATERNA BORGHESIA

Pier Paolo Pasolini nasce a Bologna il 5 marzo 1922. È figlio di Carlo Alberto, promosso ufficiale di fanteria del regio esercito italiano per il valore dimostrato durante la prima guerra mondiale, e di Susanna Colussi, maestra elementare. Dopo un lungo fidanzamento, iniziato quando la Grande Guerra non è ancora scoppiata e nel corso del quale vede clandestinamente la luce un figlio, vissuto però pochi mesi, i due si erano uniti in matrimonio nel dicembre 1921 nel luogo d'origine della sposa, Casarsa della Delizia, paesino del Friuli occidentale in cui si erano conosciuti. La coppia avrà un secondogenito, Guidalberto, che nascerà nel 1925 a Belluno, una delle tante città di provincia dell'Italia settentrionale nelle quali il capofamiglia sarà via via trasferito per motivi di carriera. Tra il 1923 e il 1924 i Pasolini erano stati a Parma e a Conegliano, dove torneranno nel 1927, e, prima di stabilirsi nuovamente a Bologna nel 1937, vivranno sempre per brevi periodi, a Casarsa, Sacile, Idria, Cremona, Scandiano. In questi anni, la famiglia conserverà comunque un'abitudine, mantenuta pure in seguito: trascorrere l'estate a Casarsa.

Carlo Alberto appartiene a un'illustre famiglia di Ravenna, i Pasolini dall'Onda, nobili degli Stati della Chiesa. Durante l'adolescenza, aveva visto il padre dilapidare il patrimonio ereditato assecondando una passione per il gioco d'azzardo che anche in lui sarà forte. È un uomo più interiormente lacerato di quanto dia a vedere: ligio alle mitologie nazionalistiche dell'epoca e subito pronto a far sue le parole d'ordine del fascismo, non rivela nessuna sensibilità religiosa, è capace di irrefrenabili accessi d'ira. A turbarlo sembra anzitutto essere la crescente freddezza della moglie, che gli si conserverà fedele ma stringe col primogenito un legame tanto intenso da non apparire esclusivo al marito soltanto: anche Guido avrà talora a soffrirne. Promosso maggiore, nel 1941 Carlo Alberto sarà inviato nell'Africa Orientale Italiana per combattere contro l'esercito inglese. In quello stesso anno, a giugno, verrà decorato al valore militare,

ma, poco dopo, sarà fatto prigioniero assieme all'intero esercito italiano e finirà internato in un campo del Kenya, dove rimarrà sino al termine della seconda guerra mondiale. Di nuovo in patria nel 1945, morirà tredici anni piú tardi, convinto di essere sempre stato invisibile a Pier Paolo.

Susanna proviene invece da una famiglia di origini contadine della quale si ha notizia a Casarsa fin dal 1499, anno in cui il paese si salvò da un'invasione turca e, per questo, riconfermò, in segno di gratitudine a Dio, la propria fede cristiana. Tuttavia, quando la donna convola a nozze, il padre è da tempo divenuto un piccolo industriale dell'agricoltura: possiede una distilleria di grappa e alcune trebbiatrici meccaniche. Susanna è cattolica, sí, ma non praticante: se diffida della retorica politica, non giudica meno turpe quella religiosa. Il suo è un cristianesimo intimista e al contempo sensuale. Affine, insomma, a quello, esasperato da voluttuose fantasie di martirio cristologico, che accende precocemente l'animo del figlio maggiore.

Vale allora subito la pena citare un libro curato da Duflot, *Il sogno del centauro*, in cui confluiscono due colloqui con Pasolini, rispettivamente, del 1969 e del 1975 e che, apparso in Francia nel 1970 quale trascrizione, rivista dall'autore, della prima di tali conversazioni, viene ripubblicato, undici anni dopo, in un'edizione accresciuta che include anche la seconda intervista.¹ Quasi in apertura, il poeta vi afferma:

Dirò semplicemente che ho provato un grande amore per mia madre. La sua «presenza» fisica, il suo modo di essere, di parlare, la sua discrezione e la sua dolcezza soggiogarono tutta la mia infanzia. Sono rimasto convinto per molto tempo che tutta la mia vita emozionale ed erotica era stata determinata esclusivamente da questa passione eccessiva, che ritenevo addirittura una forma mostruosa dell'amore. Ora ho appena scoperto, molto recentemente, che anche le mie relazioni di amore con mio padre hanno avuto la loro importanza, tutt'altro che irrilevante. Non si tratta quindi solo di rivalità e di odio (SPS, p. 1407).

Si tratta invece, per Pasolini, di ammettere, intanto, la sua inclinazione a rivestire «di ragioni ideologiche» quel che egli aveva fin dal principio ri-

1. J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfond, 1970; ID., *Pier Paolo Pasolini. Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, ivi, id., 1981. La prima traduzione italiana del libro, basata sulla seconda edizione del testo, è P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. DUFLLOT, Roma, Editori Riuniti, 1983.

fiutato del genitore, reo di aver accettato il fascismo «senza troppi problemi di coscienza». E poi di confessare che, con siffatte manifestazioni d'astio, era sempre stato per lui possibile denegare la persistenza, in sé, di un sentimento d'amore verso il padre sbocciato nei «due o tre primi anni» di vita (SPS, pp. 1408-9).

Non è la seconda precisazione – di fin troppo scolastica matrice freudiana, se essa ad altro non allude che alla formazione del complesso edipico in un individuo – a interessarci, ma la prima. Perché quello in cui Pasolini cresce è un ambiente, sia familiare sia culturale, tipicamente borghese. E però, come noterà Fortini, egli si rivelerà sempre, «nella vita e nella scrittura, ossesso dalla categoria sociologica e morale del piccolo-borghese, e travolto dagli sforzi eroicomici di uscirne». ² Del resto – per esempio, in un intervento apparso su «Tempo» il 6 agosto 1968 –, lo scrittore giungerà a considerare «non più sufficiente riconoscere la borghesia come classe sociale» invece che «come malattia», ritenendola «in concreto» capace, «attraverso una civiltà tecnologica, che né Marx né Lenin potevano prevedere», di far «coincidere» la propria «storia» con «l'intera storia del mondo», sì da proporsi al pari dell'ineludibile modello stesso dell'umano (SPS, pp. 1097-98). E insomma, egli viepiù si curerà di rimarcare l'ispirazione polemicamente anti-borghese della propria opera tutta.

Ebbene, Pasolini identifica precocemente «con l'immagine paterna» – apprendiamo ancora dal *Sogno del centauro* – tutti quei «simboli dell'autorità e dell'ordine, il fascismo, la borghesia», verso cui nutre «un odio viscerale, profondo, irriducibile». Un odio che definisce «mitico», se non addirittura «religioso», quando è appunto rivolto «contro la borghesia, la sua sufficienza, la sua volgarità» o, in altre parole, il suo eticamente neutro pragmatismo, la sua morale esclusivamente formalistica (SPS, p. 1410). Di qui, per lui, l'immediata necessità, psicologica ancor prima che intellettuale, di avversare il padre, o i padri tutti, per fuggire l'impronta borghese originariamente ricevuta in famiglia.

Viceversa, sta sin dal principio dal lato del materno, in Pasolini, e sempre si collocherà simbolicamente sul versante di quel che va amato, identificandosi con l'immagine della genitrice, tutto ciò che egli di volta in

2. F. FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. LENZINI, Milano, Mondadori, 2003, p. 1695. Si veda il contributo anche in F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 239-40.

volta riterrà non artificio ma natura: non storia, e quindi prodotto borghese, ma pre-storia, ossia mito. Qualità che, negli anni della formazione, egli vieppiù giudicherà di poter attribuire alla religiosità arcaica, a quei corpi, anzitutto di ragazzi, non ancora modellati sui *dichés* borghesi, alla vecchia lingua contadina che andrà via via scoprendo in una Casarsa infine perciò promossa, con atto coscientemente arbitrario, a microcosmo materno. Il friulano, ammetterà infatti lo scrittore sempre nel *Sogno del centauro*, non fu la sua autentica «“lingua” materna», ma un dialetto di cui egli lentamente si appropriò stando «in mezzo ai contadini, senza mai però parlarlo veramente». E Casarsa, per lui, divenne presto un piccolo Eden giacché luogo in cui assecondare le propensioni ereditate, secondo una sua mitologia personale, da Susanna: quella «a un certo misticismo, a una contemplazione mistica del mondo»; nonché la tendenza, acquisita durante l'infanzia, «a una sorta di venerazione», a una specie «d'irresistibile bisogno di ammirare la natura e gli uomini, di riconoscere la profondità là dove altri scorgono soltanto l'apparenza esanime, meccanica, delle cose» (*SPS*, pp. 1411, 1421-22).

2. UNA BULIMICA VOGLIA DI SAPERE

«Quanto alla poesia, ho cominciato a sette anni: / ma non ero precoce se non nella volontà. / Sono stato un “poeta di sette anni” – / come Rimbaud – ma solo nella vita» (*P2*, p. 1261). Così Pasolini in *Poeta delle Ceneri*, poemetto autobiografico steso tra il 1966 e il 1967, verosimilmente concepito quale replica a un intervistatore statunitense e apparso postumo nel 1980 su «Nuovi Argomenti» a cura di Siciliano. Si tratta però di versi che potrebbero trarre in inganno, facendo magari supporre, nel futuro scrittore, una propensione alla lirica da subito, e tirannicamente, esclusiva.

Quando non ha ancora compiuto cinque anni, Pasolini scopre invece una passione che lo accompagnerà per tutta la vita: quella per il disegno. Tanto che egli si troverà, nei primi anni Quaranta, ad esporre proprie opere in mostre collettive organizzate nell'ambiente bolognese della Gioventù Italiana del Littorio e, poco oltre, a prendere parte, in Friuli, a mostre regionali come quella, dedicata al ritratto nel Triveneto, tenutasi a Udine nel 1948. Solo negli anni Cinquanta, trasferitosi a Roma, la sua «attività di pittore e disegnatore» subirà un brusco processo di rarefazio-

ne, «per ritornare intensa nel decennio successivo, in coincidenza, ma non propriamente in relazione, con l'esordio nella regia cinematografica». E anzi, sarà anche il disegno a facilitarlo nell'«organizzazione visiva delle prime sceneggiature cinematografiche, per compensare la leggendaria “ignoranza tecnica” del tempo di *Accattone* e di *Mamma Roma* – fino alla sognante stesura fumettistica delle scene di *La terra vista dalla Luna*».³

In piú, «la carriera pubblica di Pasolini non comincia con la poesia ma con il teatro».⁴ Nel 1938, egli presenta infatti un dramma in tre atti e quattro quadri, *La sua gloria*, a un concorso di scrittura drammatica bandito dai Ludi Juveniles, istituiti da Bottai per gli allievi delle medie superiori sul modello dei Littoriali, destinati invece agli studenti universitari.⁵ E se, per l'esordio poetico, si dovrà attendere il 14 luglio 1942, quando, pubblicata dall'autore a sue spese, uscirà, presso la Libreria Antiquaria Mario Landi di Bologna, la raccolta *Poesie a Casarsa*, prima di allora Pasolini ha già provveduto a licenziare altri testi di natura diversa. Intanto, una sceneggiatura cinematografica che quasi somiglia a un poemetto visivo, *Il giovine della primavera* (C2, pp. 2585-99), e un radiodramma, al quale egli allude in una missiva indirizzata a Farolfi (L1, p. 22), proposti a due concorsi organizzati, rispettivamente, dal Cineguf nel 1940 e dai Prelittoriali nel 1941. E poi una recensione a *Microcosmo* di Siria Masetti e il saggio «*Umori*» di Bartolini, apparsi, nell'aprile e nel maggio 1942, sul sesto e sul settimo numero di «Architrave», il mensile della Gioventú Universitaria Fascista nato a Bologna nel 1940 (SLA1, pp. 13-18). La varietà delle prove offerte entro i vent'anni annuncia insomma quel che Pasolini, specie nell'ultimo quindicennio di vita, in effetti diverrà: un *poligrafo* capace d'imporsi – forse in compagnia, almeno tra gli autori italiani, del solo Zavattini – come «il primo artista di grande livello internazionale che possa definirsi multimediale».⁶

3. F. GALLUZZI, «Una delle cose piú affascinanti del mondo». Disegno e passione per le immagini in Pasolini, in P.P. PASOLINI, *Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, a cura di F. ZABAGLI, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 13-18, alle pp. 13-15.

4. S. CASI, *Prima della tragedia*, in AA. VV., *Contributi per Pasolini*, a cura di G. SAVOCA, Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 19-38, a p. 20.

5. A cura di S. Casi e A. Serra, *La sua gloria* è stato pubblicato per la prima volta in «Rendiconti», 1996, 40 pp. 43-70. Se ne leggano stralci significativi in T, pp. 3-18.

6. T. DE MAURO, *Pasolini critico dei linguaggi*, in «galleria», xxxv 1985, 1-4 pp. 7-20, a p. 8.

Del resto, fin da giovanissimo, egli si rivela un lettore onnivoro e un cultore dei saperi i piú disparati. Se divora, da ragazzino, i romanzi di Salgari, piú avanti, mentre cominciano a farsi giornalieri i suoi esercizi poetici, lo avvincono Omero, *I Lusjadi* di Luís Vaz de Camões, Pascoli, poi Carducci, D'Annunzio. Tanto che, in una lettera a Spagnoletti del gennaio 1950, ricorderà d'aver compiuto, da adolescente, «tutti gli errori di gusto immaginabili (Carducci, D'Annunzio...), riempiendo di manoscritti addirittura una cassapanca» (*L1*, p. 379). E ancor piú assidue si faranno le sue letture, e piú consapevoli diverranno le sue curiosità intellettuali, quando, dopo il ginnasio frequentato a Reggio Emilia e insieme con Serra, lí divenuto suo intimo amico, Pasolini si iscriverà, nel 1937, al Liceo «Galvani» di Bologna, dove troverà, fra i coetanei, interlocutori presto fidati: il già menzionato Farolfi, e poi Parini, Bignardi, Melli, Manzoni, Telmon. Anche in virtù della frequentazione, nel capoluogo felsineo, delle bancarelle di libri usati del Portico della morte, egli trascorrerà pomeriggi interi con Tolstoj e con Dostoevskij, con Shakespeare e con poeti romantici quali Novalis o Coleridge. Mentre, per merito di un giovane supplente, il poeta Antonio Rinaldi, scoprirà, durante l'ultimo anno di liceo, non solo Rimbaud, ma anche la poesia italiana del tempo, a cominciare da Montale e Ungaretti. Il primo non troppo amato: «Ho letto *Le Occasioni* di Montale che mi è piaciuto ma non mi ha entusiasmato», confesserà a Farolfi in una lettera del settembre 1940 nella quale spiegherà di essere stato semmai folgorato da *I lirici greci*, il libro di traduzioni pubblicato in quell'anno da Quasimodo (*L1*, p. 14). Il secondo, invece, molto apprezzato: in una missiva dell'inverno 1941, anch'essa destinata a Farolfi, egli dirà infatti di sentire «forte» Ungaretti, come pure di coltivare Freud e di idolatrare Cézanne (*L1*, p. 28).

Quando allora, diciassettenne, s'iscrive alla Facoltà di Lettere, naturalmente a Bologna, Pasolini sembra già avere un gusto sufficientemente formato da permettergli di muoversi, talvolta con troppa esuberanza, in pur relativa autonomia nel confronto, richiesto dai suoi studi universitari, col canone letterario. Si legge per esempio in una lettera a Serra dell'agosto 1941:

Sono stomacato dai classici: quelli che leggo per conto mio e quelli per l'Università (Angiolieri, Belcari, Manzoni, Folgore, Tasso, Alfieri, ecc.). L'unico che non

mi abbia stancato è il Petrarca, che è salito moltissimo nella mia valutazione. Di Rilke ho letto un'Elegia e mezza, poi l'ho piantato lì, molto annoiato: Rilke è, con Rimbaud e Juan Ramon, uno di quei poeti venerati come dei, e considerati venerandissimi padri della poesia moderna, che io non riesco a digerire. Ciò in parte mi avvilisce. Molto male A. Grande. Ho letto metà Fichte, di cui, ovviamente, non posso dare un giudizio (L1, pp. 70-71).

Come sa, Pasolini, di non poter articolare ragionamenti troppo arguti sui maestri di una disciplina che neanche intende approfondire: la filosofia. Così egli scrive, al solito Farolfi, nella primavera 1943:

Quanto a cercare dell'esistenza una giustificazione logica, cioè filosofica, non la cerco nemmeno. Non mi interessano quelle cose astratte che sono Dio, Natura, Parola. I filosofi non mi interessano affatto se non in certi brani poetici. Non trovo nulla di più vano e doloroso che prendere a prestito un linguaggio usato da secoli e servirne per una nuovamente astratta costruzione filosofica. Tanto più che io trovo una specie di consolazione ed equilibrio attraverso le immagini poetiche, come dicevo. L'unica filosofia che io senta moltissimo vicina a me è l'*esistenzialismo*, con il suo poetico (e ancora vicinissimo a me) concetto di «angoscia», e la sua identificazione esistenza-filosofia (L1, pp. 170-71).

La poesia – quella moderna, s'intende, perché invece i classici (e in special modo Tasso e Alfieri, veri e propri idoli polemici) «letti poco alla volta, bene, ma lette di seguito le loro “opera omnia” fanno morire d'inedia» – è insomma ormai diventata, insieme con i «moderni critici» e le «monografie d'arte», l'interesse precipuo di Pasolini, come è sempre Farolfi a scoprire in una missiva dell'estate 1941 (L1, p. 78). Con la quale contrasta – in ossequio a un'ambivalenza tipicamente pasoliniana nei riguardi della tradizione – una lettera a Serra dello stesso periodo, significativa, però, non tanto perché il futuro autore di *Poesie a Casarsa* rivendichi, viceversa, la propria passione per la storia letteraria e i suoi maestri – «io amo anche troppo i classici, *Carducci compreso*, perché tu me li venga ad esaltare» –, quanto perché l'aspirante poeta vi confessa il nome dello scrittore, per lui, a quell'altezza più importante: «Ma soprattutto il Foscolo: è il mio autore, il mio maestro e duca. Non so quante volte ho riletto le sue odi i suoi sonetti, i Sepolcri! Ora sono in preda follemente alle “Grazie”, di cui leggo ogni minimo frammento, ogni stesura iniziale, ogni rifacimento ecc.; sono entusiasta di questo lavoro» (L1, pp. 81, 83).

Non va tuttavia trascurata l'indicazione, fornita da Pasolini a Farolfi, circa i propri entusiasmi sí per la critica ma, ancor piú, per la storia dell'arte. Com'è infatti noto, a imporsi all'attenzione della matricola universitaria, fin dalle prime lezioni, quale maestro dal cui sapere lasciarsi addirittura plasmare, è Longhi. Lo ribadirà Pasolini stesso in una commossa recensione al volume *Da Cimabue a Morandi*, curato da Contini, che apparirà su «Tempo» il 18 gennaio 1974 e poi confluirà in *Descrizioni di descrizioni*. Prima di precisare che fu proprio «attraverso» Contini che Longhi appunto gli si rivelò, alcuni anni piú tardi, il suo «vero maestro», egli ci offrirà infatti quest'imprescindibile pagina autobiografica e, al contempo, critica:

Che cosa faceva Longhi in quell'auletta appartata e quasi introvabile dell'università di via Zamboni? Della «storia dell'arte»? Il corso era quello memorabile sui *Fatti di Masolino e di Masaccio*. Non oso qui entrare nel merito. Vorrei solo analizzare il mio ricordo personale di quel corso: il quale ricordo è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di «forme». Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E *agiva* nel senso che una «inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si «opponeva» drammaticamente a una «inquadratura» rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco. Il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine... Il Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante... Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una «forma» a un'altra «forma» (*SLA2*, p. 1978).

E neppure va misconosciuto, in questa pagina, il desiderio di Pasolini di alludere, mercé l'accostamento tra il metodo didattico di Longhi e il linguaggio filmico, a un'esperienza che, proprio nello stesso periodo in cui assisteva al corso su Masolino e Masaccio, egli veniva sempre piú intensificando: quella di spettatore cinematografico. Ancora nel *Sogno del centauro*, Pasolini spiegherà infatti che la «prima immagine-ricordo» del cinema, «il primo *choc* "cinematografico"» custodito nella memoria, risale al suo quarto o quinto anno di vita: un manifesto in cui era ritratta «una tigre scatenata, che stava divorando un uomo» del quale «il meno» che egli «possa dire è che aveva l'aria di soffrire squisitamente». Preciserà poi di rammentarsi solo «confusamente» dei «primi film muti» e di «un paio di

film di guerra» visti da ragazzino. E chiarirà, infine, di aver appunto scoperto una piú vera passione per il cinema a Bologna, dove, da studente universitario, gli fu possibile «vedere al cineguf un po' di film classici, alla rinfusa: Renoir, Chaplin, Clair, Dreyer, ecc.» (SPS, p. 1428). Cineasti che resteranno sino in ultimo tra i suoi prediletti, come ribadiranno le riflessioni affidate a un giornalista inglese, Dragazde, e apparse postume su «Gente» il 17 novembre 1975 col titolo *Questo è il mio testamento*. Alla voce «Registi preferiti», nel contributo si legge:

Dreyer (assolutezza sacrale degli oggetti e dei volti); Buster Keaton (perfezione formale); Murnau (il piú bel film del mondo è *L'ultima risata*); Mizoguchi (grande come Giuseppe Verdi); Renoir e Tati (gli unici che hanno saputo fare della poesia sulla piccola borghesia); Bergman (non quello feudale, ma quello borghese di *Luci d'inverno*); Godard (come si fa a non amarlo?); il buono e matto Fellini; Charlot (i piú grandi piaceri del cinema). Aggiungerò, per completare il quadro, che non amo nessuno dei miti dei «Cahiers du cinéma», cioè Hawks, Hitchcock, Ford. E detesto Ejzenštejn (SPS, pp. 865-66).

In sostanza, quella del Pasolini ventenne si rivela dunque una già complessiva formazione umanistica che – proprio in quanto deliberatamente idiosincratca, cioè figlia di un vitalistico entusiasmo promosso a prima e sempre indubitabile attestazione del valore intellettuale di chi l'ha acquisita, e poi perché aperta alla contemporaneità, oltre che incline a scorgere in un linguaggio specifico, quello della poesia, la somma espressione dello spirito – non può che ambire in fretta – tanta d'altro canto appare la coscienza che essa ha ormai di sé – a farsi coerente proposta pubblica. E così – mentre anche persevera nella pratica di varie attività sportive, tra cui quella del gioco del calcio, con la quale si diletterà per tutta la vita –, fin dal 1941 troviamo Pasolini alla prese con un progetto orientato alla fondazione di un periodico. In questo caso, «Eredi». Rivista che egli spera di inaugurare assieme a Serra e ad altri due studenti universitari conosciuti da poco: Roberto Roversi e Francesco Leonetti.

3. DA «EREDI» A *POESIE A CASARSA*

Anche a causa delle restrizioni ministeriali sull'uso della carta, «Eredi» non nascerà. A differenza di un periodico, «Il Setaccio», che, in qualità di

rivista ufficiale del Comando Federale di Bologna della Gioventù Italiana del Littorio, esordirà nel novembre 1942, cesserà nel maggio dell'anno seguente, avrà Pasolini tra i fondatori e principali redattori.⁷ Per almeno due ragioni, in ogni caso, il programma di lavoro finalizzato alla costituzione di «Eredi» è uno snodo essenziale nella maturazione intellettuale e artistica dello scrittore.

Intanto, per le intenzioni culturali che, dal punto di vista di costui, dovrebbero guidare quell'impresa collettiva e persino motivare il titolo immaginato per la testata. In una lettera del 10 luglio 1942 indirizzata a Serra, Pasolini mostrerà infatti di non nutrire più alcun dubbio su di sé o sull'amico: «Noi siamo poeti. L'ambizione è coscienza di noi. Il futuro è certo» (L1, p. 135). E ad ogni poeta – egli scriverà al medesimo interlocutore nell'agosto 1943 – tocca «una missione non di potenza o di ricchezza, ma di educazione, di *civiltà*» (L1, p. 185). Spetta cioè il compito di stringere un legame con la tradizione affine a quello con essa intessuto da Pasolini sino alla morte, dopo averlo precocemente teorizzato in due contributi che appunto risalgono al periodo in cui egli lavora a «Eredi»: *Cultura italiana e cultura europea a Weimar* (edito sul decimo numero di «Architrave», che reca la data del 31 agosto 1942, ma poi riproposto sul terzo numero di «Il Setaccio», uscito nel gennaio 1943) e *I giovani, l'attesa* (ospitato nel fascicolo d'esordio di quest'ultima rivista).

Il primo di tali saggi nasce come resoconto del Convegno europeo degli scrittori tenutosi a Weimar nell'ottobre 1942, cui aveva preso parte una delegazione dall'Italia che comprendeva, fra gli altri, Pintor e Vittorini, durante il quale avevano avuto modo di incontrarsi parecchi giovani universitari provenienti dall'area nazifascista e chiusi con un discorso di Goebbels. Impossibile non scorgere, nelle parole di Pasolini, il desiderio di muovere una critica, giocoforza prudente, al regime mussoliniano e alla sua asfittica retorica culturale. Come pure la certezza che, a favorire il superamento di quanto egli definirà, nella succitata lettera a Serra del 1943, la «spaventosa miseria italiana» (L1, p. 185), potrà esclusivamente essere un'impetuosa riappropriazione, da parte dei giovani, di un patrimonio di saperi non solo nazionale di cui imparare a sentirsi appunto eredi al fine,

7. Si veda, al riguardo, l'antologia *Pasolini e «Il Setaccio». 1942-1943*, a cura di M. Ricci, Bologna, Cappelli, 1977.

però, di aggiornarlo, anzitutto rivitalizzando l'incancrenita, ma non estinta, consuetudine letteraria e, in special modo, poetica: «La tradizione non è un obbligo, una strada, e neanche un sentimento o un amore: bisogna ormai intendere questo termine in un senso antitradizionale, cioè di continua e infinita trasformazione, ossia antitradizione, scandita da una linea immutabile, che è simile alla storicità per la storia» (SPS, p. 6).

E ancora, quasi a prefigurare imminente, nell'Europa intera, un unico moto collettivo di rivolta giovanile alle tirannie imperanti:

È del tutto antistorica, allora, quella tradizione ufficiale che, ora, in tutte le nazioni, si va esaltando da una malintesa propaganda, come unica risoluzione in arte dell'odierna condizione politica e sociale europea. Ma i giovani europei, con cui ho parlato, mi hanno privatamente assicurato che nella vecchia Europa l'intelligenza, come libertà, è ancora ben viva; così viva da non soltanto contrapporsi beffardamente e gagliardamente alla tradizione ufficiale degli organi propagandistici, ma da adeguarsi, per conto proprio, al tempo e alla storia con un atto imprevedibile, ma ormai giustificato, di parificazione o liberazione. (Parlo, s'intende, della cultura di noi giovanissimi, che noi avvertiamo, ma che è ancora soltanto probabile, ed ignota) (SPS, pp. 6-7).

Non diversamente, Pasolini apre *I giovani, l'attesa* indicando la sorte che immagina riservata alla propria generazione una volta affrancatasi, magari, dalle comode, ma già logore, mitologie fasciste: «Abbandonata senz'altro la facile pompa di una giovinezza intesa come gagliardia o fresca prepotenza, ci ritroveremo dispersi ed umili, in mezzo alla folla che ci soverchia» (SPS, p. 10). Sicché egli passa a illustrare il compito, di matrice tanto etica quanto culturale, che assieme ai suoi coetanei lo attende e che lo chiama a favorire, di concerto con questi ultimi, il rinnovamento complessivo della nazione:

Fatica, estrema autoconoscenza, travaglio interiore individuale e collettivo, sofferza sensibilità critica, saranno gli attributi del nostro nuovo entusiasmo, poiché, ripeto, sia in sede politico-economico-sociale, sia in sede di cultura, succediamo immediatamente a un riscoprimto sulla cui strada dobbiamo proseguire, non già meccanicamente, ma con intenso e lucido approfondimento, che verrà a discriminare nella eredità affidatoci – nel nuovo sentimento dell'esistenza – quanto c'è di realmente nuovo e quanto è rimasuglio, avanzo o malafede (SPS, p. 12).

Fiducia che spinge Pasolini a teorizzare, per ciascun giovane come lui, la

necessità di un rapporto con la tradizione identico a quello già descritto in *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*: «Come non siamo fascisti, se senza mutare il senso della parola, possiamo chiamarci italiani, così non vogliamo chiamarci, genericamente, né moderni né tradizionalisti, se modernità o tradizione non significano altro che viva aderenza alla vita vera» (*SPS*, p. 13).

Non solo le prime prove di Pasolini, a qualsivoglia genere letterario (saggistica, scrittura teatrale o per il cinema, poesia) esse appartengano o in qualunque ambito espressivo (la pittura, per esempio) urga poi collocarle, ma l'intera opera, che egli costruirà nell'arco di una vita, scaturiscono da questo primigenio, indissolubile rapporto, critico e al tempo stesso autocritico, con la tradizione già lucidamente riconosciuto dall'autore come specifica matrice della propria attività intellettuale nei contributi appena scorsi e al quale, di riflesso, anche avrebbe dovuto uniformarsi la linea politico-culturale di «Eredi», se mai la rivista fosse nata. Coglierà dunque nel segno uno scrittore più giovane di lui di un solo anno, Calvino, quando definirà il poeta delle *Ceneri* «il più classico, il più virgiliano, il più appassionatamente professore di tutti noi», giacché «l'unico per cui la tradizione è carne della sua carne». ⁸ Né i lavori di Pasolini abiueranno mai un'attitudine *manieristica* e, in pari grado, *gestuale*, se essi ambiranno, da un lato, a rivisitare svariate lezioni formali e cospicui paradigmi di sapere per aggiornarne il magistero anzitutto etico-civile e vorranno, dall'altra parte, sporcare, violare o persino smentire i modelli infedelmente ricalcati pur di convertirsi, e di convertirli, in spregiudicate ricognizioni del presente e della storia, in dissacranti proposte utopistiche.

A rendere in secondo luogo cruciale, per l'avvio della carriera pubblica di Pasolini, l'attività legata a «Eredi» è il fatto che ad essa si deve, in un certo senso, *Poesie a Casarsa*, giacché, non potendolo concretare nell'elaborazione di una rivista, gli amici coinvolti in quel progetto decidono di concluderlo licenziando, ciascuno, un proprio libretto di versi. Tra il 1941 e il 1942 usciranno dunque *Poesie* di Roversi, *Canto di memorie* di Serra, *Sopra una perduta estate* di Leonetti e, appunto, *Poesie a Casarsa*. Volume che ospiterà testi scritti tra gli ultimi mesi del 1941 e i primi mesi dell'anno

8. I. CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, in ID., *Saggi*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, vol. 1 1995, p. 100.

successivo e che, per molti aspetti, somiglia a un *work in progress*. Nato come silloge di componimenti in italiano arricchita da alcune liriche in dialetto, esso cambia infatti gradualmente pelle per diventare, alla fine, una raccolta di lavori friulani che, in lingua italiana, si limita a mantenere, in dodici casi su quattordici, i titoli delle poesie e, al piede, la loro traduzione in prosa, oltre alle didascalie con cui sono indicati i personaggi che parlano in quella seconda sezione del libro, *La Domenica uliva*, interamente occupata dal poemetto omonimo.

Ad accorgersi subito di *Poesie a Casarsa* è Contini. Il quale, in una recensione di capitale importanza per Pasolini, nota quanto avrà poi modo di ripetere, ossia che la concezione del dialetto esibita dal libro «non ha nulla in comune con quella piú o meno connessa col verismo regionale ottocentesco», se essa viceversa scaturisce dall'elegante sforzo felibrista e dalla cultura «nettamente simbolistica» di un giovane formatosi, come abbiamo appreso, su Pascoli e Ungaretti, sui grandi autori del decadentismo europeo.⁹ Predilezioni che, in contrasto col clima provinciale dell'Italia del tempo, attestano un preciso punto di contatto tra la prima opera poetica di Pasolini, articoli come quelli da lui licenziati su «Architrave» o «Il Setaccio» e la proposta culturale di cui, al pari degli altri ideatori della rivista, egli immagina debba farsi latrice «Eredi».

Infatti, tutti questi lavori o progetti – e i componimenti di *Poesie a Casarsa* proprio perché impiegano il dialetto «novecentisticamente», pur in polemica col monolinguisimo della tradizione letteraria ed evitando «una riproduzione obbediente dei piú tipici motivi novecenteschi» – certificano e aprono a prospettive nuove di senso alcune delle «inquietudini che serpeggiavano nella generazione dei giovani dei GUF – il cosiddetto “fascismo critico” o “di sinistra” – in cui suggestioni religiose, ansie morali e sogni georgici costituivano i surrogati dell'irraggiungibile dimensione politica».¹⁰ Non per nulla, Pasolini dedica al padre il volume che lo rivela poeta, sí da compiere – ribadirà nel *Sogno del centauro* – «un gesto di sfida» non solo contro il genitore (la cui «ostilità al friulano» era un modo di

9. G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1994, p. 1025. Si è inoltre alluso a ID., *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

10. F. BREVINI, *La lingua che piú non si sa: Pasolini e il friulano*, in «Belfagor», xxxiv 1979, 4 pp. 397-409, a p. 401; ID., *Pier Paolo Pasolini*, ivi, xxxvii 1982, 4 pp. 407-35, a p. 408.

tormentare la moglie «sentendosi spalleggiato dall'opinione pubblica "universale", nonché dalla conformità con il disprezzo per il dialetto apertamente sfoggiato dai fascisti») ma, appunto, anche contro il regime, agli occhi del quale «tutto ciò che sfuggiva al suo controllo e rispecchiava una vita particolare, delle libertà particolari, era sospetto» (SPS, p. 1409).

Che poi la maniera, implicitamente scelta dallo scrittore esordiente per dichiarare tanto fasulle quanto socialmente distruttive le spinte modernizzatrici imposte dalla dittatura mussoliniana, sia la celebrazione di una cultura e, pur letterariamente rivisitata, di una lingua conservatesi ai margini della moderna storia borghese, rende fin dal principio evidente quello che vieppiù diverrà un tratto distintivo dell'opera intera di Pasolini e della sua stessa fisionomia di intellettuale. Egli cioè s'inserirà, insieme coi propri lavori, in una «tradizione essenziale» che, trovando il suo «prototipo» in Baudelaire, «attraversa gli ultimi due secoli della nostra storia letteraria»: quella costituita dagli «antimoderni», ossia dai «moderni non entusiasti dei Tempi moderni, del modernismo o della modernità»; dai «moderni che furono tali loro malgrado»; dai «moderni lacerati» o, persino, dai «moderni intempestivi».¹¹

4. «ACADEMIUTA DI LENGHA FURLANA» E DINTORNI

La favorevole accoglienza riservata a *Poesie a Casarsa* da Contini, allora docente di Filologia romanza a Friburgo, convince Pasolini, ancora tentato di scommettere sul proprio talento di pittore, che la sua strada è invece quella della scrittura. Persino a distanza di un trentennio, egli ricorderà l'entusiasmo generato in lui dagli elogi del critico, come attesta la prefazione, intitolata *Al lettore nuovo*, concepita per l'auto-antologia *Poesie*, volume pubblicato per Garzanti nel 1970 e che riproporrà, tutte assieme, le principali raccolte di componimenti in lingua licenziate fin lì dall'autore:

Una quindicina di giorni dopo che il libro era uscito ho ricevuto una cartolina postale di Gianfranco Contini, che mi diceva che il libro gli era tanto piaciuto che l'avrebbe immediatamente recensito.

11. A. COMPAGNON, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 7.

Chi potrà mai descrivere la mia gioia? Ho saltato e ballato per i portici di Bologna; e quanto alla soddisfazione mondana cui si può aspirare scrivendo versi, quella di quel giorno di Bologna è stata esaustiva: ormai posso benissimo farne per sempre a meno (*SLA2*, p. 2514).

In maniera per certi aspetti affine, è una serie di circostanze esterne a condurre lo studente universitario Pasolini sulla strada della critica letteraria. Egli vorrebbe laurearsi in storia dell'arte. Ne parla dunque con Longhi, che, da un lato, non ne convalida le ambizioni né di pittore né di studioso della sua disciplina ma, dall'altro, gli accorda una tesi sulla pittura italiana contemporanea: trattazione che, però, si fermerà ai tre capitoli iniziali. Pasolini ne perderà infatti il manoscritto nelle drammatiche fasi seguite all'armistizio dell'8 settembre 1943, giorno in cui – mentre è a Livorno come caporale maggiore del corso Allievi Ufficiali di complemento con sede a Pisa, dove era stato chiamato alle armi una settimana prima – riuscirà a sottrarsi ai tedeschi, che lo avevano catturato assieme al suo reparto, e saprà fuggire alla volta di Casarsa, raggiunta l'indomani. A quel punto, non appena gli sarà possibile tornare ai propri studi, egli deciderà di rivolgersi al docente di Letteratura italiana, Carlo Calcaterra, per chiedergli una tesi sulla poesia di Pascoli che infine discuterà – innanzi al padre, da poco tornato dalla prigionia in Kenya – il 26 novembre 1945, ottenendo la laurea «magna cum laude».

Edita postuma nel 1993, l'*Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti* – questo il titolo della dissertazione di Pasolini – si rivela ben più che il lavoro di uno studente: ribadisce, invece, che sulle pagine di «Architrave» o del «Setaccio» aveva fatto il suo esordio un già maturo critico letterario e della cultura.¹² E altresì conferma come nello scrittore vi sia fin dalla giovinezza quel nodo inestricabile tra spinta creativa (o, per essere più precisi, volontà poetica) e sforzo intellettuale (o, per dir meglio, intenzione saggistica) già evidente in *Poesie a Casarsa* e che, in seguito, renderà reversibile l'uno nell'altro, e anzi *intercambiabili*, tali moventi originari della sua arte o delle sue riflessioni letterarie, sociologiche, politiche. Non a caso, il libro di versi del 1942 era nato anche da una valutazione del dialet-

12. Si veda perciò P.P. PASOLINI, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M.A. BAZZOCCHI, Torino, Einaudi, 1983.

to friulano quale lingua neolatina minore a tutti gli effetti, e quindi come lingua trasfigurabile in una colta poesia neo-simbolista, avallata dagli studi di glottologia condotti, fra gli altri, da Ascoli. Sicché Pasolini, in un articolo, *Si ridurranno ad essere degli inventori di «slogans»?*, licenziato nel gennaio 1962 su «L'Illustrazione italiana», potrà chiarire di pensare a sé, quando torna con la mente agli inizi della sua carriera letteraria, «come a uno che “proviene dalla critica”». Per poi precisare con queste parole le ragioni che gli suggeriscono un simile autoritratto:

Forse perché agli albori degli anni Quaranta, appunto, il mio maggiore entusiasmo – che del resto era poetico – lo dedicavo agli studi di filologia romanza e alla storia dell'arte (la memorabile serie di lezioni di Roberto Longi su Masaccio). Il fatto stesso che i miei primi versi pubblicati (e tuttora non ripudiati) di diciottenne, fossero in friulano, stanno a dimostrare che la mia operazione poetica avveniva sotto il segno di un'ispirazione fortemente critica, intellettuale (*SLA2*, p. 2768).

Pochi mesi prima di essere proclamato dottore in Lettere, Pasolini ha però vissuto un lutto che segnerà anche la sua formazione culturale. Procediamo tuttavia con ordine e, in attesa di chiarire quale sia il tragico evento cui si è appena alluso, proviamo a ricostruire alcune delle iniziative che lo vedono protagonista nel periodo grossomodo compreso tra la pubblicazione di *Poesie a Casarsa* e il conseguimento della laurea.

Alla fine del 1942, la famiglia del poeta lascia Bologna e, ritenendola un rifugio migliore in cui aspettare l'epilogo della guerra, si trasferisce a Casarsa. Qui, alcuni mesi dopo la caduta del fascismo nel luglio 1943, Pasolini torna a pensare, con un manipolo di giovani appassionati di poesia, alla costituzione di una rivista diversa da «Eredi» e che, questa volta, potrà in effetti nascere, inaugurando le sue pubblicazioni nell'aprile 1944: «Stroligút di cà da l'aga».

Come suggerisce il titolo (che in italiano suona «Lunario pubblicato al di qua dell'acqua», ossia del corso del Tagliamento), il periodico intende rivendicare la possibilità di un uso letterario di quel dialetto casarsese che esso contrappone al friulano parlato a Udine e nobilitato dalla Società Filologica della città, pronta ogni anno a stampare l'almanacco «Lo strolig furlan» (vale a dire, «L'astrologo friulano»). Ospitando versi composti nel friulano di Casarsa e attraverso la collaborazione di un pubblico regionale, piú che paesano, si vorrebbe conseguire cioè l'obiettivo – chiarito da Pa-

solini in *Dialet, lenga e stil*, saggio che funge da presentazione del primo numero della rivista (*SLA1*, pp. 61-67) – di rendere il dialetto di quella piccola patria ideale, conservatosi nei secoli esclusivamente come tradizione orale, una lingua non solo scritta ma addirittura poetica, si da procedere sulla via già battuta dal direttore e principale animatore degli «Stroli-gut» nella sua silloge d'esordio: una via autorevolmente avallata dalla recensione di Contini a quel libro. In una lettera al poeta goriziano De Gironcoli del 3 novembre 1945, Pasolini potrà quindi sostenere:

Credo che siano considerazioni di ordine inferiore il richiamarci al *félibrige*, al *trobar clus*, alle laudi iacoponiche; credo che sia di ordine inferiore il considerare il friulano come una specie di dialetto greco o cristiano, vicino al momento in cui Adamo ha pronunciato le prime parole; e mi sembra ormai considerazione di ordine inferiore anche l'intendere la poesia in friulano come un limbo consentito a chi voglia sfuggire a un impulso morale di troppa e assoluta sincerità. Per me ormai lo scrivere in friulano è il mezzo che ho trovato per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'800 hanno tanto cercato (e anche il nostro Pascoli, per quanto malamente), cioè una «melodia infinita», o il momento poetico in cui si sente l'infinito nel soggetto (*L1*, pp. 209-10).

E a licenziare sullo «Stroli-gut» testi poetici in friulano generalmente brevi, che in molti casi non sanno affrancarsi da una mera dimensione vernacolare ma che vorrebbero convalidare il disegno pasoliniano – alimentato da un'iniziale adesione alla teoria esposta nel celebre saggio pascoliano *Il fanciullino*, e poi dal tentativo di superare il modello per costruire, sulla scia del decadentismo d'oltralpe, una sorta di musicale «dialetto-violino» capace di rimandare, «piú che all'italiano del Pascoli, al francese di Verlaine» –,¹³ saranno anche i giovanissimi allievi dello scrittore. Al principio dell'anno scolastico 1944, Pasolini inaugura infatti in casa propria una scuola privata per gli studenti che, in ragione dei bombardamenti, sono impossibilitati a recarsi nei loro rispettivi istituti d'istruzione, ubicati a Udine e Pordenone. Esperimento didattico cui ne segue, poco dopo, uno simile, che si protrarrà fino all'intero 1947, quindi ben oltre la fine del secondo conflitto mondiale. Nell'ottobre 1944 il poeta e la madre si stabiliscono cioè in un

13. F. CADEL, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002, pp. 23, 48.

piccolo borgo nei pressi di Casarsa, Versuta, dove da qualche tempo il primo ha preso in affitto una stanzetta in un casolare, e decidono, in quella nuova dimora, di aprire una scuola gratuita rivolta ai ragazzini delle elementari e delle medie per i quali, a causa della guerra, risulti difficile raggiungere San Giovanni e San Vito, sedi dei loro istituti scolastici. Ebbene, Pasolini esorterà i discepoli a redigere poesie in friulano da leggersi e discutersi, tutti insieme, durante i vari incontri domenicali organizzati, a turno, nelle case dei contadini di Versuta e poi da pubblicarsi, qualora degni, nei fascicoli dello «Stroligut».

Sicché, il 18 febbraio 1945, nascerà l'«Academiuta di lenga furlana», fondata dallo scrittore assieme ad alcuni amici (Cesare Bortotto, Pina Kalê, Federico De Rocco, Virgilio Tramontin) e a un gruppuscolo di studenti (il cugino Nico Naldini, Bruno Bruni, Ermes e Ovidio Colussi, Fedele Ghirart) formatisi, alcuni, grazie alle sue lezioni. A darne notizia – in un editoriale che prende il titolo dal nome dell'associazione, il cui stemma è un cespo di *ardilut* (ossia di dolcetta) e il cui motto è «O cristian Furlanut plen di veça salut» – sarà «Il Stroligut», nuova denominazione dello «Stroligút di cà da l'aga», del quale erano frattanto apparsi due numeri. E – nel contributo che s'incarica appunto di presentare l'iniziativa – provvederà ovviamente Pasolini a illustrare il programma della neonata «Academiuta di lenga furlana».

Egli spiega che approvata da ogni affiliato è la scelta, come lingua per le proprie composizioni in versi, del «Friulano occidentale, finora unicamente parlato», da non confondersi con quella «“lingua” friulana» storicamente capace di produrre solo autori «dialettali» e nel quale è quindi lecito rinvenire «una vivezza, e una nudità, e una cristianità che possono riscattarlo dalla sua sconsolante preistoria poetica». Come pure precisa, Pasolini, che, se appare «tuttavia necessaria una tradizione non unicamente orale» per chi abbia «fantasie letterarie» da realizzare, ai membri dell'«Academiuta» toccherà scovarne una non nella moderna tradizione letteraria della loro regione, la quale, specie nell'Ottocento, si rivela «tutta vernacola», bensì in quel Trecento in cui sarà dato reperire «poco friulano, ma tutta una tradizione romanza, donde doveva nascere quella friulana, e che invece è rimasta sterile». Perché, continua lo scrittore, obiettivo suo e dei suoi sodali è in sostanza proseguire la consuetudine che «si trova nell'odierna letteratura francese ed italiana» ma che – a differenza di quel-

la cui essi intendono dar lustro, valorizzandone la «rustica e cristiana purezza» – sembra «giunta ad un punto di estrema consumazione» delle lingue impiegate. E poi perché si tratta, egli conclude, di rivendicare un'idea della poesia come esito integrale di una specifica concezione di società che autorizzi infine gli esponenti dell'«Academiuta» – nel dichiarare il proprio «disinteressatissimo e deciso amore per l'Italia», ma anche la loro «tendenza ad una parziale, o piuttosto ideale, autonomia della Piccola Patria» friulana – a riconoscersi in un progetto oltremodo ambizioso: «Così la nostra estetica non si chiude in se stessa, essendo un'estetica del cuore, non del cervello, e perciò configurerà a sé quanto si troverà intorno. Configurerà a sé l'arte; configurerà a sé la politica; configurerà a sé la grafia; la quale ultima dovrà essere lo specchio di quell'estetica: friulanità assoluta, tradizione romanza, influenza delle lettere contemporanee, libertà, fantasia» (*SLA1*, pp. 74-75).

Né la piccola comunità che partecipa all'esperienza dell'«Academiuta» si dedicherà alla sola poesia. Al contrario, sia a Versuta sia a Casarsa e in altri paesini del circondario, allestirà una serie di recite teatrali e spettacoli musicali che vedranno impegnati, come attori, i ragazzi di quei luoghi e, in qualità di direttrice del coro di giovani perciò istituito, Pina Kalč, abile violinista. E se sarà nell'ambito di questi appuntamenti che verrà messa in scena, e persino replicata, una «favola drammatica» di Pasolini, *I fanciulli e gli elfi* (*T*, pp. 97-106), ancor più interessante è forse notare che l'amicizia con la musicista appena citata spingerà lo scrittore a maturare una passione per il violino e, soprattutto, a stendere un saggio mai licenziato, *Studi sullo stile di Bach*, rilevante per due ragioni almeno. Intanto, giacché testimonia la genesi di una predilezione musicale che durerà nel tempo, se Pasolini, per le colonne sonore dei suoi film, ricorrerà più volte a opere del compositore tedesco. E poi perché, muovendo da un'esplicita premessa teorica, cioè dalla necessità di distinguere «una musicalità della poesia da una musicalità della musica» (*SLA1*, p. 78), esso conferma quanto, in questi anni, il suo giovane autore si impegni in una riflessione sulla maniera di ottenere, coi propri versi, qualcosa di simile a una perfetta sonorità.

Obiettivo cui infatti tendono, a ribadire l'originario e neppure in questa fase abiurato bilinguismo di Pasolini, due raccoltine di testi in lingua italiana che – l'una per una piccola sigla editoriale di San Vito al Tagliamen-

to, Stamperia Primon, e l'altra come pubblicazione dell'«Academiuta» – escono datate al 1945, benché la seconda veda in realtà la luce nel gennaio dell'anno seguente: *Poesie e Diarii*. Caratterizzata, la prima, dalla regolarità metrica dei testi – in endecasillabi o in endecasillabi e settenari, con qualche rima sparsa di tipo leopardiano – che la compongono. Ed entrambe contraddistinte, più del libretto d'esordio, da un'ambivalenza che segna fin da principio i lavori non solo friulani di Pasolini: dall'«oscillazione», cioè, «fra assolutezza e diarismo, fra una disposizione puramente lirica e musicale e un bisogno di annotazione autobiografica», dunque dall'«alternanza fra manierismo e visceralità».¹⁴

Gli anni delle piccole scuole private aperte a Casarsa e a Versuta, degli «Stroligut» e dell'«Academiuta» sono perciò anche gli anni in cui conosce una prima, compiuta manifestazione quella persino esasperata inclinazione didattica che accompagnerà Pasolini per tutta la vita ispirandone l'opera intera, pronta spesso ad assumere, non a caso, peculiari forme dialogiche. Perché, dirà Zanzotto, a guidare subito lo scrittore nella sua attività pubblica è una «ricerca, fino all'ossessione, di quello che si vorrebbe chiamare un "iperspazio" ove costituire un'etica, una pedagogia futuribili e aperte al massimo, apedagogiche». E ciò affidandosi, in prima battuta, a una poesia intesa quale arte, a propria volta, «il più possibile polimorfa»; pensata, insomma, come «didascalia proveniente da tutto, rivolta a tutto, eppure crescente anche da sé e in sé», così da «farsi carico di ogni responsabilità» e «rendersi visibile luogo dei mali comuni e delle loro proiezioni in traumi privati».¹⁵

Sono però anche gli anni, questi della più intensa esperienza pedagogica vissuta da Pasolini, di una sua costante preoccupazione per il destino di Guido e, infine, del dolore lancinante causatogli dalla morte del fratello. Alla memoria del quale i fondatori dedicheranno l'«Academiuta di lenga furlana».

14. BREVINI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 408. Si può leggere *Poesie* in *P2*, pp. 627-56. L'analisi, che qui si è riproposta, della partitura metrica della silloge proviene da *NN* (a cura di W. SITI, M. CARERI, A. COMES, S. DE LAUDE, C. PETRECCA), in *P2*, pp. 1629-33.

15. A. ZANZOTTO, *Pedagogia*, in *Id.*, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 142, 144.

II

IL FRIULI, TRA MITO E STORIA

1. IN MEMORIA DEL PARTIGIANO ERMES

Mentre Pier Paolo intensificava, con gli studi, anche la propria attività letteraria e pittorica, nonché il suo progetto felibrista, Guido andava viepiù scoprendo la politica. Nei giorni seguenti all'armistizio, egli aveva nascosto in casa armi e munizioni scovate, con alcuni amici, in una caserma abbandonata. E, poco più tardi, si era profuso in una serie di iniziative antifasciste culminate nel suo arresto e, per le ansie causate da tale evento, nell'inattesa morte della nonna materna. Decesso rievocato da Pier Paolo in un libriccino, *I pianti*, che include versi di varia misura tipograficamente disposti a epigrafe e che, apparso nel 1946 come pubblicazione a cura dell'«Academiuta», lo scrittore dedica allo zio materno Gino Colussi (P2, pp. 671-87).

Ormai certo di volersi unire alla Resistenza, che pure a Casarsa si era andata organizzando, e conseguita la maturità scientifica nell'aprile del 1944, Guido era allora partito, nel giugno successivo, per raggiungere la Brigata Osoppo-Friuli, composta da antifascisti liberali, monarchici, cattolici. Egli risultava già iscritto al Partito d'Azione pur essendo «intimamente socialista», apprenderemo da una memoria autobiografica, affidata a «Vie Nuove» il 15 luglio 1961, nella quale Pier Paolo ascriverà a sé il merito di aver «convinto all'antifascismo più acceso» il fratello e confesserà le proprie inclinazioni liberali del tempo, dunque la sua predilezione, all'epoca, per l'azionismo e la sua completa ignoranza, in quegli anni, dei testi marxiani (SPS, pp. 948-49). Così come Pasolini mirerà, con quell'articolo, a rivendicare implicitamente la supposta pari dignità tra i due diversi modi scelti da Guido e da lui per aderire, all'indomani della caduta del regime, alla lotta antifascista: impugnare le armi per contribuire alla liberazione del Paese; rendere viepiù sistematico, allo stesso fine, il proprio impegno di intellettuale e pedagogo. Né una tesi differente egli aveva in fondo sostenuto, un ventennio prima, in un'opera teatrale mai licenzia-

ta e stesa – non per una mera coincidenza – alla vigilia della partenza del fratello: *I Turcs tal Friul*.¹

Testo sul cui valore, in una lettera del 29 novembre 1945 a D'Aronco, l'autore confesserà di non avere dubbi – tanto da ritenerlo «forse la miglior cosa che io abbia scritto in friulano» (*L1*, p. 213) – e nel quale si nota, rispetto a quello, squisitamente lirico, previsto dalla sua coeva produzione poetica, un uso diverso del dialetto, maggiormente piegato in direzione epico-realistica. E tuttavia anche dramma che – nell'attingere alle memorie tramandatesi nella famiglia d'origine del poeta per evocare un episodio storico cui si è accennato, ossia l'invasione turca del Friuli, avvenuta nel 1499, e nell'alludere, in tal modo, a un presente che vede gli abitanti della regione chiamati alla lotta contro fascisti e tedeschi – si caricherà presto di un'angosciosa valenza profetica. Esso infatti narra anche le vicende di due fratelli dall'opposto destino: l'uno morto, dopo aver preso le armi per fronteggiare l'aggressore; l'altro invece salvatosi, grazie alla scelta di rifugiarsi in casa per dedicarsi al lavoro e – nella speranza così di guadagnarsi il favore di Dio verso l'intera sua comunità – alla preghiera.

Ebbene, la notizia arriverà ai suoi cari in ritardo: il 12 febbraio 1945 Guido ha trovato la morte per mano di partigiani come lui e in seguito ad assurde circostanze che, nel succitato contributo edito su «Vie Nuove», il fratello tornerà, una volta di piú, a riassumere. Negli anni della guerra antifascista, «la Jugoslavia tendeva ad annettersi l'intero territorio» della Venezia Giulia, non solo «quello che, in realtà, le spettava». Nacque perciò «una lotta di nazionalismi», nell'ambito della quale «la Resistenza jugoslava, ancor piú che quella italiana, era comunista». E l'azionista e socialista Guido, non accettando «che un territorio italiano, com'è il Friuli, potesse esser mira del nazionalismo jugoslavo», finí con l'aver per «nemici gli uomini di Tito», inclusi vari italiani «le cui idee politiche egli in quel momento sostanzialmente condivideva, ma di cui non poteva condividere la politica immediata, nazionalistica». Sicché, conclude Pasolini, il fratello «morí in un modo che non mi regge il cuore di raccontare: avrebbe potuto anche salvarsi, quel giorno: è morto per correre in aiuto del suo comandante e dei suoi compagni. Credo che non ci sia nessun comunista

1. La prima edizione del testo è P.P. PASOLINI, *I Turcs tal Friul*, a cura di L. CICERI, Udine, «Forum Julii», 1976. Lo si legga ora in *T*, pp. 39-80.

che possa disapprovare l'operato del partigiano Guido Pasolini» (SPS, p. 949).

Desiderio, questo di rivendicare l'eroismo del fratello, che, nell'immediato dopoguerra, aveva già spinto Pasolini – frattanto divenuto un militante comunista – a indirizzare un'accurata lettera aperta al direttore del «Mattino del Popolo» l'8 febbraio 1948. In occasione, cioè, dell'anniversario dell'eccidio consumatosi a Porzûs, luogo in cui, appunto, gli uomini delle Brigate Garibaldi avevano preso di sorpresa la Brigata Osoppo e ne avevano fatti prigionieri i membri – tra i quali il partigiano Ermes, ossia Guido – per sottoporli a processi sommari e, nei giorni seguenti, ucciderli quasi tutti, senza che alla carneficina si opponesse la Federazione Comunista di Udine. A distanza di tre anni, tale vicenda sembra ormai diventata occasione di uno scontro, partitico ancor prima che politico, solo propagandistico e, in quanto congiunto di una delle vittime, ciò indisponibile Pasolini. Che dunque, in *Ermes tra Musi e Porzûs*, titolo dell'appena citata lettera aperta, da un lato si ribella al tentativo, proprio della DC, di presentare i morti di Porzûs come martiri caduti per difendere la patria dalla minaccia comunista. Ma non può accettare, dall'altra parte, che il PCI, per celare le proprie responsabilità in quel massacro, opponga alla «tesi retorico-patriottica dei democristiani» un'ambigua tesi giustificazionista, affermando che «il nazionalista osovano Bolla fosse da eliminarsi e con lui i suoi “innocenti” compagni» perché questo rientrava «nella necessità implacabile della storia del partito». Così, dopo aver preteso chiarezza e – specie dalla Federazione friulana del PCI – onestà intellettuale nel valutare siffatta scabrosa pagina della vicenda resistenziale, egli può concludere il proprio appello con un commosso ritratto di Guido, la cui memoria dichiara sempre viva in sé e che, aggiunge, gli sembra costantemente di scorgere ancora giovane e forte mentre s'incammina da Musi a Porzûs, e quindi verso la morte:

Vedo in lui tutta la storia della nostra esistenza familiare, la nostra educazione, gli ideali alla cui luce si viveva quasi disumanamente, senza cioè quegli egoismi e quelle distrazioni, magari invidiabili, che rendevano i nostri compagni diversi da noi. Noi avevamo sempre rivolto il pensiero a non so che imprese eroiche e generose, i nostri giochi erano sempre crudelmente interessati al realizzarsi di una fantasia ossessionata dal Buono e dal Cattivo. Ma ora mi accorgo quanto la natura di Guido fosse sincera e intatta, e quanto assolutamente egli credesse alla *verità*

della nostra storia familiare e alla *certezza* dei nostri ideali. Vedendolo camminare da Musi a Porzûs verso una morte che egli avrebbe scelta per essere fedele a una vita così breve ma così creduta, qualche volta mi sembra di non resistere all'angoscia, e mi sembra che per lui sua madre, i suoi libri, i suoi divertimenti debbano avere più valore di qualsiasi cosa al mondo; e allora lo chiamo perché torni indietro verso Musi: «Guido!» lo chiamo. Ma Ermes continua a camminare dritto, sicuro, senza pentimenti (*SPS*, pp. 62-64).

Anche leggendo brani come questo, ci si accorge allora che c'è molto del vero in quanto ha notato Bellocchio. Quello di Pasolini sembra in effetti «un caso di scrittore congenito», la cui «vita è subito, nel bene e nel male, letteratura». Quindi la vita di un *atleta* della poesia in costante esercizio e che da ventenne, al di là di ogni sua successiva dichiarazione, resta tutt'al più «a-fascista», isolandosi «felicitemente in un mondo a parte» persino mentre impazza una guerra mondiale. Tragedia che in lui – «esuberante di vitalità», e capace di rilasciare un'«impressione complessiva» di «superiore innocenza» e «splendida salute mentale e fisica» – solo accresce, in forma reattiva, una «ripugnanza per la violenza» e una «mansuetudine» connotate in maniera assai precisa, se esse derivano «da un profondo senso della cultura e della tradizione» e sono «concepite quasi come fatti naturali ed eterni, fuori da un processo storico che comporta sempre violenza e distruzione (di altre culture e tradizioni)».²

Il sacrificio di Guido, tuttavia, sembra di colpo spingere Pasolini stesso a giudicare acerba, ossia troppo velleitaria, se non addirittura colpevolmente estetizzante, la sua del resto ancora irrisolta coscienza civica. Limitatasi, fin lì, a permettergli – come egli dirà, all'inizio degli anni Settanta, nella già ricordata prefazione a *Poesie* – di non considerarsi più un «fascista "naturale"» da quel giorno del 1937 in cui a scuola, lo si è anticipato, aveva scoperto *Le bateau ivre* di Rimbaud, subito convertendosi a un antifascismo «puramente culturale» (*SLA2*, p. 2514). È insomma come se, all'improvviso, ancor più si trattasse – per un entusiasta, benché sempre fedifrago cultore della tradizione umanistica che non aveva voluto prendere attivamente parte alla Resistenza – di dare libero corso a un'intuizione già affidata alle pagine dei *Turcs tal Friul*. Di dimostrare, cioè, che alla tutela di

2. P. BELLOCCHIO, *Dalla parte del torto*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 147-52.

una comunità si può contribuire non solo agendo, e arrivando a offrire magari la vita per il bene pubblico, ma anche dedicandosi totalmente all'arte. Almeno quando si abbia, di quest'ultima, una concezione squisitamente politica.

Insieme con le esperienze e le scoperte socioculturali che di lì a poco egli farà, un trauma anzitutto privato, il martirio del fratello, è dunque all'origine della vocazione civile che Pasolini, dagli anni Cinquanta in poi, costantemente attribuirà a ciascuna delle sue opere, tanto più rivendicandone l'afflato pedagogico quanto più crederà la propria parola di poeta, giacché parola per l'appunto letteraria, progressivamente delegittimata da una comunità sempre meno propensa ad assegnare un qualche ruolo etico-pubblico all'intera tradizione umanistica. Atteggiamento, questo dello scrittore, che ogni volta parrà anche scaturire dal bisogno, anzitutto psicologico, di rimuovere il senso di colpa, di vergogna e, addirittura, di minorità intellettuale avvertito – proprio in quanto poeta, e quindi cultore comodamente imbelles di un facile miraggio arcadico di astratta giustizia e sterile bellezza – innanzi ai resti del partigiano Ermes.

Di qui almeno una quota dell'oltranzismo, sia pure vieppiù disilluso, con cui, specie negli anni Sessanta e Settanta, Pasolini nutrirà il proprio «impolitico» desiderio – per citare Asor Rosa – di incarnare – spiega invece Luperini, facendo sua una definizione di Scalia – il prototipo stesso dell'intellettuale «volutamente e programmaticamente *disorganico*», cioè «isolato, privo di puntuali corrispondenze in precisi movimenti reali (anche minoritari)». La propria ambizione, insomma, a presentarsi – sono ancora parole di Luperini – come «il primo “intellettuale del dissenso” di una società in via di americanizzazione ove l'intellettuale non milita in uno schieramento di classe, ma crea “opinione pubblica” solo per quello che è e che dice». ³ Di qui, però, anche la generosità con la quale Pasolini s'impegna, mentre la seconda guerra mondiale volge al termine e, soprattutto, negli anni successivi, in un profondo riesame del proprio ruolo di scrittore.

3. Si vedano: A. ASOR ROSA, *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 389-99; R. LUPERINI, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, pp. 34-35; G. SCALIA, *La mania della verità. Dialogo con Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Cappelli, 1978; ID., *Pasolini vivo*, in AA.VV., *Perché Pasolini. Ideologia e stile di un intellettuale militante*, a cura di G. DE SANTI, M. LENTI, R. ROSSINI, Firenze, Guaraldi, 1978, pp. 63-70.

2. NEL PCI, CON GRAMSCI

Guido, morto dunque anche per difendere la sua terra d'origine dalle mire annessionistiche nutrite dai partigiani jugoslavi, è tumulato a Casarsa il 21 giugno 1945. E il fratello, il 30 ottobre successivo, aderisce all'Associazione per l'Autonomia Regionale Friulana. Da cui nascerà, il 19 gennaio 1947, quel Movimento Popolare Friulano per l'Autonomia Regionale che Pasolini, dopo averne firmato il manifesto fondativo assieme ad Ermacora e D'Aronco, lascerà nel febbraio dell'anno seguente, accusandolo di provincialismo. Nel frattempo, sul finire del 1947, egli è divenuto docente di materie letterarie presso la scuola media di Valvasone e, insieme coi redattori, ha provveduto, nel giugno precedente, a modificare il titolo della rivista «Il Stroligut» in «Quaderno romanzo», avviando, anche grazie ai consigli di Contini, un programma di rinnovamento del periodico – all'insegna del dialogo con altre letterature neolatine – certificato, sul primo numero della testata uscito con tale diversa denominazione, dall'ospitalità offerta a un'antologia della poesia catalana curata da Carles Cardó, religioso, giustappunto catalano, allora esule a Friburgo. E se questo sarà, ad ogni modo, anche l'ultimo fascicolo della rivista,⁴ ancora per qualche tempo continueranno, invece, le riunioni dell'«Academiuta di lenga furlana», che però si terranno, dal principio del 1948, in un piccolo salone rustico ottenuto dal padre dello scrittore – ricongiuntosi con la moglie e il figlio – in uno spazio attiguo all'originaria casa di Casarsa, semidistrutta dai bombardamenti, ricostruita con pazienza e, in ultimo, fissata dalla famiglia Pasolini come sua nuova dimora.

Non sono però queste appena ricordate le esperienze decisive per il poeta nell'immediato dopoguerra. Né determinanti appaiono, per la sua maturazione di autore, altri sodalizi che egli stringe nel medesimo arco temporale: le collaborazioni con alcuni quotidiani regionali («Libertà», il già citato «Il Mattino del Popolo», «Il messaggero veneto») cui destina raccontini, recensioni, interventi saggistici di varia natura; gli incontri, in occasione di un paio di trasferte romane, con critici e scrittori attivi nella

4. In copia anastatica, i cinque numeri dei periodici legati all'esperienza dell'«Academiuta di lenga furlana» possono leggersi in *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, a cura di N. NALDINI, Vicenza, Neri Pozza, 1994.

capitale (Bassani, Falqui, De Concini) che iniziano a interessarsi al destino editoriale dei suoi versi e gli offrono di pubblicare su riviste quali «Poesia» o «La Fiera Letteraria».

Fondamentale, a quest'altezza, si rivela piuttosto, per Pasolini, il graduale avvicinamento al PCI, che pur si era pronunciato, in molte occasioni, contro ogni forma di autonomismo friulano. Egli si iscriverà al Partito nel 1947, divenendone subito un acceso militante, assai noto nella regione. Sarà infatti nominato segretario della cellula di San Giovanni di Casarsa e s'impegnerà intensamente nella campagna elettorale legata alle elezioni del 1948. Soprattutto, prenderà parte a una manifestazione – organizzata dalla Camera del Lavoro presso il centro mandamentale di San Vito nel gennaio di quell'anno – che, contro i proprietari terrieri oppostisi all'entrata in vigore di tale legge, chiederà invece l'applicazione del Lodo De Gasperi, provvedimento varato per migliorare le condizioni sia degli agricoltori disoccupati, sia dei mezzadri che avessero subito danni a causa della guerra. Iniziativa pubblica, questa appena ricordata, ritenuta da Pasolini stesso – che all'epoca ha già leggiucchiato Marx e si accinge ad approfondire la conoscenza dell'opera di Gramsci, i cui *Quaderni del carcere* appariranno, in una prima edizione supervisionata da Togliatti, proprio tra il 1948 e il 1951 – la vera svolta nel suo percorso intellettuale.

Il passo proviene dal *Sogno del centauro*, e ne precede un altro in cui lo scrittore ribadisce che sempre, dal suo punto di vista, «le rivoluzioni vengono fatte nel mondo» dai popoli «più vicini alla terra», persino «la Rivoluzione di ottobre» in Russia, nel 1917, essendosi dimostrata «una rivoluzione di contadini», come anche lo saranno, negli anni Cinquanta, quelle cubana e algerina:

Le ho parlato di un lungo soggiorno in Friuli, nel dopoguerra. In quel periodo, in cui tornavo alle fonti di una lingua primitiva, per opposizione a quanto allora rifiutavo, i contadini del Friuli conducevano un'aspra lotta contro i grandi proprietari fondiari della regione. Lì ho fatto una prima esperienza della lotta di classe. La lotta dei lavoratori agricoli destava in me tutta una nostalgia della giustizia, al tempo stesso in cui soddisfaceva la mia inclinazione alla poesia. Quindi l'idea di comunismo è venuta naturalmente associandosi, fondendosi a quella delle lotte contadine, alle realtà della terra. Può darsi che persino la mia adesione al PCI sia stata sentimentalmente determinata da quell'esperienza... (SPS, p. 1416).

Brano che precisa, intanto, la natura di quello che, in una lettera a Silvana Mauri del 10 febbraio 1950, Pasolini definirà il suo «povero comunismo» (*LI*, p. 392), mai successivamente rinnegato e simile, già in principio, non solo a una pretesa di legittimazione culturale degli stessi afflitti populistici che la critica, a partire dagli anni Cinquanta, tenderà spesso a stigmatizzare in lui, ma anche all'orizzonte, effettivamente pauperista, entro cui, specie nell'ultimo lustro di vita, egli sembrerà muovere le proprie accuse al sistema capitalistico. Non per nulla, in un saggio del 1959 apparso su una rivista di cui dovremo riparlarne, cioè «Officina», e significativamente intitolato *Marxisants*, Pasolini auspicherà che il PCI smetta di «imperniare la propria azione sulla "aristocrazia" operaia e su una tradizione di intelligenza ideologica e filosofica» per divenire, invece, «il "partito dei poveri"». O meglio, di quei «sottoproletari» sospinti nel «baratro» da una penuria di risorse che, da un lato, vieta loro di partecipare ai processi economici in atto, ossia alla riduzione di ciascun cittadino in consumatore piccolo-borghese, ma, dall'altro, ne salva paradossalmente la dignità di esseri umani, rendendoli i soli individui cui riferire ogni sensato progetto di autentico progresso sociale (*SPS*, pp. 86-87).

E però lacerto, quello del *Sogno del centauro* succitato, dal quale può nondimeno evincersi il motivo per cui, anche dopo aver magari ultimato la lettura dei *Quaderni del carcere*, Pasolini parrà comunque continuare a ritenere Gramsci l'autore anzitutto, se non soltanto, di uno di quei brogliacci: la raccolta di appunti che era stata intitolata *Letteratura e vita nazionale*. Lo confermano queste dichiarazioni rilasciate ancora a Dufлот:

Contemporaneamente, in quegli anni '48-49, scoprivo Gramsci. Il quale mi offriva la possibilità di fare un bilancio della mia situazione personale. Attraverso Gramsci, la posizione dell'intellettuale – piccolo-borghese di origine o di adozione – la situavo ormai tra il partito e le masse, vero e proprio perno di mediazione tra le classi, e soprattutto verificavo sul piano teorico l'importanza del mondo contadino nella prospettiva rivoluzionaria. La risonanza dell'opera di Gramsci fu per me determinante (*SPS*, p. 1415).

Sul finire degli anni Quaranta, Pasolini sente insomma il bisogno di ripensare il suo tragitto di autore, avviando una decennale riflessione sui rapporti tra scrittori e società che subito gli intima di lavorare al progetto di un'arte e di un discorso pedagogico che, da un lato, siano di parte, cioè orientati alla difesa degli ultimi pur senza ridursi a propaganda. E che, dall'altro, non

cessino di esibire un loro indubitabile ancoraggio nella tradizione letteraria o, piú in generale, umanistica, ammettendo dunque la propria intrinseca natura di prodotti culturali borghesi. Pasolini non dubita infatti che l'intero sapere socialmente formalizzato resti un appannaggio della classe egemone. Di appartenere perciò, che egli lo voglia o no e appunto in quanto scrittore, a quest'ultima. Che è allora suo preciso dovere di artista in dissenso col potere veicolare – attraverso le proprie opere fisiologicamente borghesi e destinate, altrettanto inevitabilmente, a un pubblico di borghesi – coerenti valori etico-civili di matrice, però, anti-borghese. Egli inizia insomma ad assegnarsi il compito di sensibilizzare alla causa degli oppressi almeno i gruppi culturalmente avanzati del ceto dominante, se necessario anche scandalizzandoli con l'esibizione della propria disponibilità a rigettare i vincoli morali imposti dal comune sentire. L'auspicio è che essi vivano, in tal maniera, crisi di coscienza tanto profonde da spingerli a tentativi di trasformazione in senso egalitario del vigente ordine sociale.

E dunque non si tratta, per Pasolini, di ripudiare la propria vena piú preziosamente letteraria, coltivata nella gran parte dei componimenti poetici, sia in lingua sia in dialetto, fin lí stesi. Si tratta invece di saldare piú e meglio siffatta quota istintivamente maggioritaria della propria ispirazione con un'opposta, ma con essa niente affatto inconciliabile, attitudine allo sperimentalismo stilistico e formale, all'abiura delle norme espressive, a quel timbro epico-realistico comunque riscontrabile, fin quasi da principio, in certa sua produzione. Convivenza, questa resasi presto obbligatoria tra moduli compositivi in conflitto tra loro ma del tutto complementari, che è del resto attestata da una serie di esperimenti narrativi, già da tempo avviati dallo scrittore, di cui sta per arrivare il momento di occuparci e, nondimeno, da alcune delle varie altre raccolte di poesie, oltre a quelle effettivamente edite e sin qui citate, alle quali Pasolini aveva iniziato a lavorare all'alba degli anni Quaranta, continuando a pensarci, in taluni casi, pure dopo aver letto Gramsci. D'altro canto, egli subito si rivela – secondo l'impeccabile giudizio che ne darà Fortini – il poeta dell'«antitesi», di «quella sottospecie dell'*oxymoron*, che l'antica retorica chiamava *sineciosi*, e con la quale si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari».⁵

5. F. FORTINI, *Saggi italiani*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 588; ID., *Attraverso Pasolini*, cit., pp. 21-22.

3. IL LABORATORIO POETICO

Pasolini non licenzierà mai *I confini*, *Canzoniere per T.* e *Via degli Amori*, raccolte di versi che egli progetta, rispettivamente, tra il 1941 e il 1942, tra il 1945 e il 1946, in quest'ultimo anno. E che, pur nell'ambito della produzione in italiano, sembrano voler tutte rilanciare la sua vena lirica, esaltata dal libro d'esordio e dal tentativo, ricalcato sull'allora appena scoperta proposta ermetica, di costruire una lingua poetica formalmente squisita grazie alla libera reinvenzione letteraria del dialetto. Non per nulla, la prima di queste ipotizzate sillogi include testi, ottenuti con versi liberi tendenti però all'endecasillabo, che in alcuni casi compaiono, tradotti in friulano, in *Poesie a Casarsa* e che, dal punto di vista metrico, trovano in Quasimodo un sicuro modello. Come pure sofisticato è lo schema metrico rispettato dai componimenti inclusi nella seconda delle succitate raccolte e tutti dedicati a Tonuti Spagnol, un giovane contadino a quel tempo amato da Pasolini: la quartina cosiddetta "saffica", ossia ricavata dalla successione di tre endecasillabi e un quinario. E l'endecasillabo, pur sciolto e con diverse infrazioni, è la misura di riferimento anche in *Via degli Amori*.⁶

Né Pasolini pubblicherà mai *Le cose* e *Hosas de linguas romanas*, raccolte cui lavora, in un caso, dal 1942 al 1947 e, nell'altro, nel 1945. La prima ipotizzata silloge appare soltanto irrisolta, giacché la sua varietà metrica è dovuta non a un coerente disegno sperimentale, ma al piano fino in ultimo incerto dell'opera. Più interessante è allora la seconda, perché lo spagnolo maccheronico dei testi che vi sono inclusi certifica proprio il tentativo dell'autore di cercare strade diverse dall'usuale suo raffinato lirismo.⁷

Invece, appunto a ribadire l'insopprimibile presenza di quest'ultima inclinazione espressiva nell'ambito della propria poetica, Pasolini darà semmai alle stampe – quando però avrà lasciato il Friuli – altre prove riconducibili a quel suo filone diaristico di cui abbiamo già avuto modo di parlare e che, nato nei primi anni Quaranta, continuerà a essere nutrito dallo scrittore, trasferitosi ormai a Roma, sin quasi alla metà del decennio successivo. Egli quindi licenzierà: *Dal diario (1945-1947)*, raccolta edita nel

6. Si leggano queste raccoltine in *P2*, pp. 531-75, 689-709, 711-25. In merito alla loro metrica, cfr. *NN*, in *P2*, pp. 1609-18, 1645-50, 1651-59.

7. Le si veda in *P2*, pp. 595-619, 657-70. Anche in questo caso, per una più puntuale descrizione della loro metrica si rimanda a *NN*, in *P2*, pp. 1623-27, 1635-37.

1954 da Sciascia; *Sonetto primaverile*, volume uscito per Scheiwiller nel 1960 e che include testi concepiti nel 1953; *Roma 1950*, libriccino apparso esso pure presso Scheiwiller e anch'esso nel 1960, ma in cui troviamo versi che perlopiú risalgono all'anno indicato nel titolo. Lascerà viceversa inedita la silloge *Venti pagine di diario (1948-1949)*, né recupererà mai, in libri successivi, quei testi, stesi tra il 1950 e il 1951, provvisoriamente raggruppati sotto i titoli pensati per due possibili raccolte o sezioni di raccolte: *Ritmo romano* e *Poesia con letteratura*. Tutti esercizi, questi diaristici appena elencati, che aspirano a una ricercata cantabilità e che, come loro misura di riferimento, scelgono dunque l'endecasillabo sciolto, pur senza vietarsi, appunto per suonare ancor piú squisiti, di violare episodicamente tale norma.⁸

Ma soprattutto, nel 1949, con qualche mese di anticipo sul proprio congedo forzato dal Friuli, Pasolini licenzierà per le Edizioni dell'«Academiu» *Dov'è la mia patria*, cui, quattro anni dopo, farà seguire, presso le Edizioni di Lingua Friulana, la pubblicazione di *Tal còur di un frut*. Nella prima di queste raccoltine di versi friulani egli includerà due testi concepiti nel 1947 (*Fiesta e Spiritual*) e sedici componimenti che invece risalgono all'anno seguente e che, con quelli altri, condividono la particolarità di non attingere piú al solo dialetto del paese d'origine della madre, come accadeva in *Poesie a Casarsa*, ma di voler rimodulare in chiave letteraria finanche le lingue parlate a San Giovanni di Casarsa, Ligugnana, Valvasone, Cordenons, Bagnarola, Cordovado, Marzinis, Bannia, Caorle e Pordenone. Località tutte puntualmente elencate nella *Nota*, posta in chiusura del volumetto, che informa su questa intenzione dell'autore. In *Tal còur di un frut* confluiranno invece – oltre a un testo recuperato da *Poesie a Casarsa*, ossia *La domènia uliva* – poesie scritte tra il 1942 e il 1952 e organizzate in modo che il libro risulti infine suddiviso in quattro sezioni, ciascuna delle quali chiamata a ospitare altrettanti componimenti.⁹

8. Siffatta produzione diaristica di Pasolini è ospitata in *P1*, pp. 601-772, in una sezione, [*Diari 1943-1953*], nella quale si trovano anche le poesie confluite in un'altra silloge cui si è già accennato: i *Diarii* del 1945. Per un'analisi metrica dei vari componimenti di queste raccoltine, si rinvia a *NN* (a cura di W. SITI, M. CARERI, A. COMES, S. DE LAUDE), in *P1*, pp. 1585-1624.

9. In *P1*, mentre può leggersi per intero *Poesie a Casarsa*, di *Dov'è la mia patria* e *Tal còur di un frut* sono pubblicati (pp. 163-93, 247-89) solo i testi che Pasolini non includerà in una raccolta della quale dovremo ovviamente parlare: *La meglio gioventù*. La succitata *Nota* d'autore che chiude la forma originaria di *Dov'è la mia patria* la si legga in *NN*, in *P1*, pp. 1513-16.

Ebbene, entrambe le raccolte esibiscono quel desiderio di ripensare la propria originaria poetica sorto, in Pasolini, quasi a ridosso della pubblicazione del volume d'esordio – come dimostra, su un altro versante espressivo, *I Turcs tal Friul* –, ma in lui divenuto vieppiù impellente negli anni all'incirca compresi fra la scelta di Guido di farsi partigiano, la tragica morte di costui e la propria adesione al PCI, corroborata dalla lettura di Marx e Gramsci. Sforzandosi di tradurre in letteratura almeno una quota dell'incredibile varietà delle parlate locali, i versi confluiti in *Dov'è la mia patria* non intendono infatti piú ricavare un'adamitica, musicale lingua inesistente in natura, ma cercano – sulla scia di quanto appunto avveniva nel testo teatrale – di crearne una capace, al contempo, di risultare realistica (perché mimesi, pur poeticamente infedele, dei dialetti in uso) e di suffragare l'ambizione, tanto politica quanto mitografica, che sorregge il libro intero. Ricalcato, non a caso, sul modello delle raccolte di canti popolari, se Pasolini aspira a lasciar parlare, in ognuno dei testi in esso inclusi, tutta una serie di ragazzi friulani, veridicamente connotati, dei quali perciò costruire una partecipe epopea che sappia sí celebrarne l'innata vitalità contadina, ma anche, alludendo alle difficili condizioni materiali delle loro esistenze, ritrarli quali vittime della società borghese. Intento evidente, per esempio, in un componimento quale *El testament Coràn*. E che in *Tal còur di un frut*, dove esso forse risulta meno esplicito, spinge comunque il poeta a dedicare un testo, *Da li Germaniis*, «ai giovani friulani reduci dai campi di concentramento», come Pasolini precisa in una lettera all'editore, Luigi Ciceri, successivamente posta in chiusura del libro.¹⁰

Scelte, queste che ispirano la stesura di *Dov'è la mia patria* e *Tal còur di un frut*, capaci dunque di segnalare un deciso cambio di prospettiva rispetto a *Poesie a Casarsa*. Che era invece l'esito dell'urgenza, percepita da un io lirico assetato di letteratura, non già di sporgersi effettivamente incontro al mondo reale, per offrirne una trasfigurata e però verosimile rappresentazione poetica, ma di ridurre i dati esterni di suo piú autentico interesse, cioè l'intero ambiente fisico e culturale per lui rilevante, alla stregua di una propria proiezione autobiografica: di un pur quasi fiabesco teatro per le spinte affettive, psichiche, intellettuali che egli sente muoversi in sé. Perché – nota Santato – quel libro evocava il tempo non della storia, ma di un

10. Cfr. NN, in *P1*, p. 1517.

«mito» che veniva liricamente a coincidere con le lontane origini stesse «della religiosità arcaica e contadina del Friuli cristiano», così rivelando la «fascinazione estetica», addirittura «ossessiva», esercitata sull'autore dalle varie «forme della liturgia cristiana». E altresì descriveva la tendenza a immedesimarsi col «Cristo crocifisso», e quindi a testimoniare l'eresia fino al martirio, coltivata da un poeta pronto a rispecchiarsi idealmente in un giovinetto, anzi in un «Narciso», che, scoperta l'irriducibilità dei propri desideri soprattutto erotici alla morale dominante, optasse per precise forme di «trasgressione», inclini «paradossalmente a conservare la norma, ovvero il sistema di opposizioni che rende possibile la violazione», non per fuggire ma per trovare una «morte prematura» che ne compisse «il ciclo», consacrandolo e in eterno mantenendolo fanciullo.¹¹

Come pure traguardi, quelli che Pasolini si prefigge di raggiungere con *Dov'è la mia patria* e *Tal còur di un frut*, non molto differenti dai però ancor più radicali obiettivi che, intorno alla fine degli anni Quaranta, egli inizia a immaginare debba conseguire un'altra sua silloge, poi non realizzata: *Inferno e paradiso proletario*. Progetto d'opera che, fra i lavori in versi solo abbozzati o anche licenziati dallo scrittore durante la sua stagione friulana, è quello che con maggiore estremismo ne testimonia il graduale tentativo di emanciparsi da una primigenia concezione liricamente monologica della parola poetica per costruire, invece, una letteratura risolutamente civile, e di taglio epico-realistico, all'insegna di un ardito sperimentalismo stilistico e formale, di una spericolata propensione plurilinguistica.

Almeno in una fase della sua redazione, la raccolta avrebbe dovuto infatti suddividersi in due parti. La prima costituita da una sorta di poema in versi, *L'italiano è ladro*, che Pasolini licenzierà in forma scorciata su «Nuova Corrente» nel 1955 e che descrive un vero e proprio scontro di classe, quello annunciato dall'io narrante: un povero diavolo che, dopo aver ricordato una giovinezza che l'aveva visto compagno di giochi di un ricco coetaneo, confessa di meditare l'assassinio dell'amico di un tempo usando la fionda invidiatagli da costui quando i due erano ragazzi. La seconda parte occupata, invece, da testi di vario genere. Da un prosimetro, *La passione del '45*, che, rievocando la tragica sorte di Guido, si offre quale dolo-

11. G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci, 2012, pp. 53-55, 69.

rosa riflessione sulle aporie, oltre che sulle eroiche motivazioni etico-civili, connaturate alla Resistenza. E da quei *Cantari alto-italiani* che – scanditi in *Tre testi maccheronici friulani* e negli altrettanti movimenti del *Romancero romagnolo*, per poi concludersi con un'appendice intitolata *Cantari di Germani Bruno* – ambiscono a dar conto di una lotta, quella tra servi e padroni, antica sí come il mondo, ma fattasi piú aspra dopo la Liberazione, quando le differenze tra poveri e ricchi addirittura si accentuarono e ciascuna delle due fazioni definitivamente si convinse di avere Dio dalla propria parte: l'una ritenendo Cristo e il suo Vangelo indiscutibili alleati dei vinti; l'altra potendo contare sull'appoggio delle alte gerarchie ecclesiastiche. Come anche è possibile ricondurre al disegno complessivo di *Inferno e paradiso proletario* le undici composizioni del 1950, intitolate *La marcia della gioventú*, che Pasolini destinerà alla rivista «Città aperta» nel 1957 e che istituiscono un'analogia sia tra le lotte per l'unità d'Italia e quelle di liberazione dal fascismo, sia tra l'ordine sociale prodottosi in un caso e quello venutosi a creare nell'altro: il graduale collasso delle piccole comunità locali, l'aggravarsi delle differenze di classe.¹²

È quindi vero che, con *Inferno e paradiso proletario*, Pasolini aspira a fare dell'evento capitale della raccolta, cioè la morte del fratello, «il vettore della zona piú “neorealista” della sua produzione in versi».¹³ Ma ancor piú interessante è forse un'altra sua intenzione, ugualmente sottesa a tale progetto d'opera e, in particolare, alla versione estesa dell'*Italiano è ladro*. Contraddistinta da uno sperimentalismo, anche metrico, addirittura irrefrenabile, che conduce il poemetto non solo a ripudiare ogni convenzione letteraria e la continenza espressiva in genere rispettata dagli autori nei propri testi, ma persino a implodere e, in alcuni suoi lacerti, a risultare quasi illeggibile pur di rivelarsi l'esito di un pensiero, un'idea di poesia e uno stile blasfemi. Non per nulla, dopo aver ammesso il possibile «valore estetico di una bestemmia», nel diario che accompagna la stesura del poema Pasolini arriva a «immaginare una poesia semanticamente blasfema e foneticamente sacra» (*P2*, p. 868).

12. Si legga *Inferno e paradiso proletario* in *P2*, pp. 733-73. Sul piano previsto per l'opera, cfr. *NN*, in *P2*, pp. 1663-71. In *P2*, pp. 793-98, 809-62, si trovano anche le due versioni – quella scorciata e quella piú lunga – dell'*Italiano è ladro*. In merito alla stesura e all'architettura del quale si rimanda a *NN*, in *P2*, pp. 1675-91.

13. Così in *NN*, in *P2*, p. 1663.

Ciò che appunto la versione piú lunga, e migliore, dell'*Italiano è ladro* ambisce a essere. Anzitutto, perché vuol rivendicare la piena legittimità sociale, e persino la dignità letteraria, delle bestemmie di un povero al quale – simile non a Capaneo, ma a Cristo, che, prima di morire in croce, lamenta il silenzio di un Padre celeste restio ad allontanare da lui il martirio – non restano che disilluse proteste contro i suoi ricchi oppressori e contro una Chiesa che pare disposta ad appoggiarli. E poi perché il poemetto scaturisce insomma dal desiderio dell'autore di schierarsi al fianco degli ultimi. Di offrire a costoro – con la sua poesia senza piú indugi civile – quella narrazione, intrinsecamente utopistica, che le loro rivendicazioni, pur giustificate, non sanno però ancora costruire. Di proporsi cioè – gramscianamente – come intermediario tra un popolo di sfruttati, in cui agevolare l'acquisizione di una matura coscienza di classe, e un PCI chiamato a tutelarne i diritti nell'agone politico.

Disegno che, a una certa altezza cronologica, sembra anche ispirare almeno uno dei progetti narrativi in cui troviamo impegnato Pasolini.

4. IL CANTIERE DELLA PROSA

Ha ragione Siti: benché «tutt'altro che narratore occasionale», Pasolini «non è un romanziere». Intanto, «perché il suo primo istinto è *descrivere*, o meglio esprimere lo sgomento d'una descrizione eternamente delusa», se, per lui, «la realtà brilla, infinitamente desiderabile, disperatamente inafferrabile, in un presente assoluto – e le parole non sono che una trappola per catturarla, o per dichiararle amore». Inoltre, perché egli quindi si muove «nei territori della *scrittura lirica*, quale si è venuta definendo dal romanticismo in poi». Infine, perché «non può, o non vuole, creare personaggi tridimensionali», in grado di sorprendere i lettori grazie alle loro «reazioni imprevedibili» e con i quali risulti dunque «eccitante identificarsi, dimenticandosi dell'autore». Al contrario, favorita anche da un rivendicato «rifiuto della psicologia», quella di Pasolini è un'autentica «*renitenza al personaggio*», sicché le sue creature letterarie somigliano piuttosto a «tipi» o a «ipotesi sperimentali» o a «commosse stilizzazioni dal vero».¹⁴

Ciò lo si evince già dalle prose autobiografiche e dai raccontini che egli

14. W. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in *R1*, pp. xciii-cxlii, alle pp. xcvi-xcvii.

pubblica, negli anni Quaranta, su riviste o giornali di varia natura (da «Il Setaccio» a «Il Stroligut», da «Libertà» a «Il Messaggero Veneto», da «Il Progresso d'Italia» a «Il Mattino del Popolo»), firmandosi, talora, con l'uno o l'altro pseudonimo (San Pieri, Erasmo Colús, Paolo Amari).¹⁵ Ma ancor più lo si ricava dai cinque taccuini autografi che il poeta stende tra l'estate del 1946 e l'autunno dell'anno seguente: i cosiddetti «Quaderni rossi». Scritti di getto; nei quali si notano non pochi spazi lasciati in bianco nell'attesa della giusta ispirazione; in cui si alternano pagine a tutti gli effetti diaristiche e lacerti relativi, piuttosto, a ricordi della prima infanzia; e che, affidati dall'autore a Nico Naldini dopo il proprio trasferimento a Roma, potrebbero però non essere gli unici quaderni tenuti da Pasolini prima di lasciare il Friuli.¹⁶

Ebbene, appunto a conferma della vocazione non coerentemente romanzesca ma anzitutto lirica, o al limite pedagogica, che sorregge i suoi lavori o propositi narrativi – il cui movente originario è allora, quasi sempre, un desiderio di analisi introspettiva o di ricognizione intellettuale del presente solo in un secondo tempo magari estroflesso, “alienato”, in una pur mai impeccabile, sovente appena pretestuosa macchina diegetica –, Pasolini progetta di ricavare dalla materia autobiografica dei «Quaderni rossi» addirittura due romanzi, che resteranno incompiuti e saranno pubblicati postumi in un unico volume: *Atti impuri* e *Amado mio*.¹⁷ Nel primo – per il quale originariamente pensa ai titoli *Pagine involontarie* o *Casarsa* – egli promuove l'amore per un giovane di cui abbiamo già parlato, Tonuti, da ciò che esso era nei «Quaderni rossi», vale a dire «solo un episodio tra altri amori» nutriti per altrettanti ragazzi, a «struttura portante» dell'intero libro, che in tal modo diventa – chiarisce Siti – «il “romanzo dell'amore per Tonuti”», ottenuto miscelando riconoscibili «ingredienti» formali: «la prosa solariana, la sensualità e le sprezzature di Comisso, i romanzi francesi di audacie omo-

15. Si veda la gran parte di queste prime prove narrative di Pasolini nella sezione *Racconti, abbozzi e pagine autobiografiche* di *R1*, pp. 1285-1623. Sulla loro genesi e sul loro destino editoriale, cfr. *NN* (a cura di W. SITI e S. DE LAUDE), in *R1*, pp. 1727-41.

16. Per una puntuale descrizione dei «Quaderni rossi» così come ci sono rimasti, e per l'indicazione dei lacerti di tali taccuini da cui Pasolini pensava di ritagliare, o in effetti ricavò, materiali per l'ideazione di opere narrative di varia natura, cfr. *NN*, in *R1*, pp. 1655-61.

17. Si veda P.P. PASOLINI, «*Amado mio*» preceduto da «*Atti impuri*», a cura di C. D'ANGELI, Milano, Garzanti, 1982.

sessuali (Gide, Sachs, Peyrefitte)». ¹⁸ Nel secondo – che, in una lettera a Silvana Mauri dell'11 febbraio 1950, è definito dal suo stesso autore «un po' il seguito di *Atti impuri*, ma ancor piú liberato fantasticamente dalla biografia» (*L1*, p. 402) – si nota invece l'abiura del precipuo tono «patetico-confessionale», che caratterizzava il precedente tentativo romanzesco, a vantaggio – spiega ancora Siti – di un timbro, semmai, «perfido-immoralista». ¹⁹

Né *Atti impuri* e *Amado mio* sono i soli progetti narrativi, o comunque d'opera, che Pasolini ricava dai «Quaderni rossi», o perlomeno da vicende autobiografiche che, riferite oppure no in quei taccuini, tuttavia risalgono al periodo in cui egli li stende. È il caso, per esempio, di *Douce* (*R1*, pp. 158-85), un racconto mai licenziato dall'autore, che ha la forma di un diario – sicché appare una trascrizione quasi letterale del primo di tali «Quaderni» – e che, legato all'amore per un altro giovane, Angelo Dus, si segnala – osserva sempre Siti – per un tono smaccatamente «elegiaco». In virtù del quale esso si distingue allora nettamente – continua il critico – da un «racconto impegnato a punta epigrammatica» che Pasolini ugualmente estrae dalle pagine dei «Quaderni rossi» e affida poi a «La stretta di mano», numero unico della Società Operaia di Mutuo Soccorso Sanvitese uscito il 31 agosto 1947 per l'ottantesimo anniversario dell'associazione: *Quello lí è il mio padrone* (*R1*, pp. 1324-29). ²⁰

Come pure è intimamente legato alla materia e alla stesura di *Amado mio* – e quindi, per via se non altro indiretta, ai roveli interiori e intellettuali registrati nei «Quaderni rossi» – un testo teatrale, *Il Cappellano*, che, al pari di quel suo secondo disegno narrativo, Pasolini inizia a scrivere nel 1947. Tenuto nel cassetto ma in piú occasioni ripensato nell'arco quasi di un ventennio, il dramma, che muterà piú avanti la propria denominazione in *Storia interiore* o, alternativamente, in *Venti secoli di gioia*, sarà poi in larghissima misura riformulato rispetto al progetto originario e andrà in scena, grazie alla Compagnia dei Non, il 31 maggio 1965 al teatro dei Satiri di Roma con un titolo che ne retrodata, peraltro, la prima stesura: *Nel 46!* ²¹

18. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., p. CII.

19. Ivi, pp. CII-CIII.

20. Ivi, p. CIII.

21. Si legga la tragedia in *T*, pp. 165-235. Per una puntuale ricostruzione della sua tormentata genesi, cfr. *NN* (a cura di W. SITI e S. DE LAUDE), in *T*, pp. 4139-45.

E attesta l'attitudine di Pasolini a ricavare strutture romanzesche, anche assai articolate, dalla propria inclinazione all'autobiografismo pure un altro cartone cui egli lavora tra il 1947 e il 1951 e che assume il titolo provvisorio di *Romanzo del Mare* o *Per un Romanzo del Mare*. I due lacerti rimastici dopo il fallimento di tale disegno – *Coleo di Samo* e quell'*Operetta marina* edita postuma in un volume che include anche altri testi minori dello scrittore – confermano infatti l'originario desiderio di Pasolini di narrare, al contempo, la propria vicenda e la storia del mare, o meglio la sua infanzia e la genesi del mondo. Ambizione in parte condivisa da un ulteriore abbozzo di romanzo a questo senz'altro collegato: *Il Re dei Giapponesi*.²²

Se però, nell'ambito dei propri versi, la propensione al puro lirismo, che al principio lo aveva guidato, tende a un certo punto a convivere, in Pasolini, con un'opposta ma complementare aspirazione a una poesia civile di taglio epico-realistico e dalla vieppiù pronunciata matrice espressionistica, qualcosa di simile, da un preciso momento in avanti, si può dire accada anche nella sua prosa. Quel terzo romanzo, alla cui stesura egli si confessa dedito nella succitata lettera a Silvana Mauri del febbraio 1950 e sul quale precisa di puntare «tutto», è infatti assai «diverso», per sua stessa ammissione, da *Atti impuri* e *Amado mio*. Anzitutto perché, spiega Pasolini all'amica, «è molto complesso», in quanto ricavato da «uno stranissimo incrocio – nel versante narrativo dostoevskiano – tra Proust e Verga, non senza qualche elemento di quel linguaggio babilonico, eccentrico e composito che in Italia ha come magnifico esemplare C. E. Gadda». E poi perché – si legge ancora in quella missiva – racconta una vicenda «un po' simile» a *Cronache di poveri amanti*, «ma con la presenza del tempo, che nell'arazzo di Pratolini manca» (*L1*, p. 402).

A quest'altezza cronologica, il romanzo si intitola ancora *La meglio gioventù*. Pasolini, mettendoci mano a cadenze irregolari, ne ricaverà varie altre stesure, pensando anche di intitolarlo in modo differente: per esempio, *I giorni del lodo De Gasperi* o *La realtà*. Infine – in una versione diversa

22. Si leggano *Coleo di Samo*, *Operetta marina* e l'abbozzo rimastoci del *Re dei Giapponesi* in *R1*, pp. 339-420, 1351-73. Sulla stesura dei quali, cfr. *NN*, in *R1*, pp. 1676-79, 1731-32. Come detto, la seconda di tali prose è apparsa postuma in un libro che contiene altri due testi narrativi dello scrittore cui si alluderà a breve. Si veda dunque P.P. PASOLINI, «*Romans*» seguito da «*Un articolo per il "Progresso"*» e «*Operetta marina*», a cura di N. NALDINI, Parma, Guanda, 1994.

da quella originaria, anche per via della riconversione di alcune sue parti in materiali da usare in altri progetti, tra cui gli incompiuti racconti lunghi *Romans* e *Un articolo per il «Progresso»* –,²³ il libro uscirà per Garzanti nel 1962 con un titolo, *Il sogno di una cosa*, ricavato casualmente, grazie a una citazione di Fortini, da una lettera del settembre 1843 indirizzata da Marx a Ruge. E si presenterà quale testimonianza, per l'appunto, della scoperta – che, lo sappiamo, risale al biennio 1947-1948 – di quelle concrete declinazioni della lotta di classe e di quel *corpus* testuale gramsciano che avevano all'epoca spinto lo scrittore a mutare la sua poetica. Del resto, egli stesso lo sosterrà nella quarta di copertina (pur non firmata) del volume, nella quale preciserà di aver licenziato il testo considerando «sempre operanti le ragioni che allora l'avevano messo in piedi», ossia quelle di una «partecipazione diretta e tenace» dell'autore a una «realtà» in cui i suoi «istinti lirici iniziali si sono venuti via via concentrando in un incontrastato impegno morale».²⁴

Da altra prospettiva, questo stesso cambio di rotta, verificatosi sul finire degli anni Quaranta, potrebbe però anche essere interpretato come un'attenuazione del proustismo quasi congenito di Pasolini. Ossia come la graduale presa di distanza da un modello di scrittura che aveva ispirato, oltre a quelli già ricordati, anche altri suoi progetti d'opera: *I parlanti*, per esempio.²⁵ E che, da subito, aveva esercitato su di lui un «fascino» da cui egli sentiva sí di doversi difendere – giacché emanato, spiega ancora Siti, da una letteratura «carica di quella raffinatezza estetizzante» sulla quale il suo «giudizio politico-culturale» diverrà col tempo «sempre piú duro», obbligandolo infine «a condannarla come caratteristica dello stile “borghese”» –, ma che l'autore di *Poesie a Casarsa* non riusciva a vincere. Per due ragioni soprattutto. Intanto, giacché Proust diventa in fretta «una riserva di notazioni psicologiche di cui Pasolini fa tesoro». E poi perché, a legare i due autori, interviene precocemente «una fratellanza piú profonda»: in entrambi – chiosa sempre Siti – «l'erotismo è surdeterminato da

23. Li si legga in *R2*, pp. 197-263, 313-26.

24. Si veda *Il sogno di una cosa*, in *R2*, pp. 1-159. Si è citata la quarta di copertina della prima edizione del libro da *NN* (a cura di W. SITI e S. DE LAUDE), in *R2*, pp. 1933-39.

25. Ospitato in *R2*, pp. 163-96, esso è – come si ricava da *NN*, in *R2*, p. 1942 – un «ciclo di racconti», dalla «evidente matrice diaristica», che appare sí nel 1951 su «Botteghe Oscure», ma comprende prose scritte in Friuli tra il 1947 e il 1948.

un'ansia mistica», da «quella rischiosa indistinzione tra l'io e l'Altro» che lo rende «l'inebriante gioia di possedere un paese in un corpo». ²⁶

Se però quella sorgiva sensualità (di matrice, giustappunto, quasi proustiana) e anche, correlata ad essa, quella piena felicità (addirittura percepibile dall'autore con ogni fibra del suo corpo) originariamente insite nel particolare gesto soprattutto fisico che è, per Pasolini, l'atto di scrivere, a una certa altezza cronologica si rivelano, per lui, piaceri ostruiti o impossibili o anzi da riconvertire nell'esclusivo dovere, rigorosamente intellettuale, di dare forma a un'appassionata ma sempre autocritica poesia civile, ancor più lo si deve a un'altra ragione, di natura non letteraria e solo di riflesso politica. Solo in quanto cioè legata a uno scandalo pubblico, cui segue il primo dei tanti, dei troppi, dei talora persino fantasiosi procedimenti giudiziari che, il più delle volte a causa delle sue opere, Pasolini subirà nell'arco di un'intera vita per rispondere ad accuse di vario genere: da quelle di pornografia o di vilipendio della religione di Stato a quelle, surreali, di rapina a mano armata, porto abusivo di armi da fuoco, minacce ai danni di un minore che, tutte assieme, gli saranno mosse nel 1961 per avere appena chiacchierato col giovane inserviente di un bar attiguo a un distributore di benzina. ²⁷ La stessa ragione, allora, che anche spinge l'autore ad abbandonare il Friuli.

5. FUORI DAL PARTITO, LONTANO DA CASARSA

Nel febbraio del 1949 Pasolini è al primo Congresso della Federazione comunista di Pordenone; tre mesi dopo, al Congresso della Pace che si tiene a Parigi. La sua militanza all'interno del PCI non conosce insomma rallentamento alcuno.

La sera del 30 settembre, però, egli si trova nella piccola frazione di Ramuscello, tra San Vito e Sesto al Reghena, per partecipare alla sagra di Santa Sabina, una delle tante feste di fine estate che si usa celebrare in quei luoghi. Fa qui la conoscenza di tre ragazzini, coi quali dapprima si ferma

26. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., p. CXI.

27. Sui processi subiti dallo scrittore si vedano: *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di L. BETTI, Milano, Garzanti, 1997; AA.VV., *Omicidio nella persona di Pasolini Pier Paolo. Estratti degli atti processuali*, Milano, Kaos, 1992.

a parlare e poi si allontana, quand'è ormai buio. La mattina seguente, la voce di quel suo incontro notturno inizia a circolare in paese, sino ad arrivare, grazie alla segnalazione di un morigerato abitante del posto, ai carabinieri. Scattano subito le indagini di rito. Il 22 ottobre, benché mai direttamente accusato dalle famiglie dei tre giovinetti, Pasolini è denunciato per corruzione di minorenni e atti osceni in luogo pubblico. Sarà proscioltto in via definitiva da ogni imputazione solo nel 1952. Immediatamente, però, i vertici del PCI locale, senza troppo curarsi di accertare i fatti, lo espellono dal Partito, accusandolo di indegnità morale. Egli perderà anche l'incarico di insegnante da qualche tempo assegnatogli – lo abbiamo visto – nella scuola di Valvasone. E suo padre, sempre più risentito con la moglie e anche – in conseguenza del clamore suscitato dai fatti di Ramuscello – con lui, tanto gli avvelenerà le giornate da spingerlo infine a progettare la fuga assieme alla madre. Il 28 gennaio 1950 Pier Paolo e Susanna giungeranno dunque a Roma, con la ferma intenzione – in effetti poi mantenuta – di restarci.

L'intera vicenda è stata ricostruita da Anna Tonelli. Che, per un verso, ha saputo ricondurla all'«abilità della Democrazia Cristiana a ordire un'efficace manovra per colpire e annientare un avversario politico»; ma, dall'altra parte, ha anche notato come essa certifichi «la fretta del PCI nel liberarsi di un dirigente mal sopportato». È infatti probabile che – diversamente da quanto riportano le biografie ufficiali del poeta e in conformità, invece, coi documenti d'archivio, con le cronache dei giornali locali e con le testimonianze rese poi durante il processo – si debba anticipare al 30 agosto 1949 lo svolgimento della sagra cui Pasolini partecipò a Ramuscello. Corretta datazione che appunto accredita «la pista della “trappola” democristiana» nella misura in cui – argomenta la studiosa – essa inevitabilmente significa «che la “voce” che fa partire l'indagine si manifesterà un mese e mezzo dopo l'accaduto, in un lasso di tempo lungo e sospetto, che peraltro va a coincidere con la ripresa autunnale dell'attività politica». Laddove, a rendere palese la volontà del PCI locale di avvalersi dello scandalo ormai scoppiato per regolare i conti con un iscritto non troppo gradito, sono le parole con le quali – in un trafiletto dell'«Unità» del 29 ottobre 1949 in cui se ne dà notizia – si commenta l'allontanamento di Pasolini dal partito, decretato tre giorni prima dalla Federazione di Pordenone. Sentito dai carabinieri, lo scrittore aveva infatti firmato una deposizione in cui

afferitava, testualmente, di aver voluto tentare un'«esperienza erotica di carattere e origine letteraria accentuata dalla recente lettura di un romanzo di argomento omosessuale di Gide». Sul giornale fondato da Gramsci, la scelta di stracciare la sua tessera è quindi ricondotta anche al desiderio, nutrito dal partito, di «denunciare ancora una volta le deleterie influenze di certe correnti ideologiche e filosofiche dei vari Gide, Sartre e di altrettanto decadenti poeti e letterati», rei di atteggiarsi «a progressisti, ma che in realtà raccolgono i più deleteri aspetti della degenerazione borghese». E se «pare improbabile un coinvolgimento della nomenclatura comunista nella decisione», è però certo, conclude Anna Tonelli, che essa si attenne alla linea ufficiale allora dettata da Togliatti, giacché il partito mal tollerava l'omosessualità – fino a ritenere «“invertiti”» quanti uscivano «dai caratteri stereotipati della fisicità e della virilità maschile, con l'uso della medesima terminologia discriminatoria adottata da fascisti e neofascisti» – ed era dunque persino ovvio giudicasse lo scrittore «un dirigente scomodo perché disobbediente, lontano dai canoni del buon comunista, attaccabile sul piano privato». ²⁸

Pasolini non si riterrà mai come una vittima di quel perbenismo e di quell'ipocrisia da cui il PCI farà sempre molta fatica a liberarsi. Addirittura, nel *Sogno del centauro*, egli neppure dirà di esserne stato espulso, ridimensionando la portata del suo impegno nelle fila del partito e addebitando a una sua scelta personale, scaturita da considerazioni di natura esclusivamente politico-culturale, il proprio congedo da esso:

Sia per sciogliere certi malintesi che per togliermi di dosso certe etichette, tengo a dire che ho frequentato il Partito comunista circa un anno, nel '47-48... Ho fatto poi come un certo numero di compagni, non ho rinnovato la tessera una volta scaduta. L'orientamento sempre più stalinista della politica di Togliatti, questo misto di autoritarismo e di paternalismo soffocante, non mi sembrava agevolare l'espansione delle grandi speranze del dopoguerra (*SPS*, pp. 1414-15).

28. Cfr. A. TONELLI, *L'«irregolare» Pasolini espulso dal PCI*, in AA.VV., *Pasolini, Foucault e il «politico»*, a cura di R. KIRCHMAYR, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 118-23. Nel saggio vengono quindi citati il verbale di interrogatorio di Pasolini, steso dai carabinieri presso la stazione di Casarsa il 17 ottobre 1949, e l'articolo *Espulso dal PCI il poeta Pasolini*, apparso sull'edizione dell'Italia settentrionale dell'«Unità» il 29 ottobre 1949. Sul medesimo argomento, si veda anche A. TONELLI, *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

E fino in ultimo – ad esempio, negli *Scritti corsari* – egli raffigurerà il PCI, pur dopo averlo criticato in maniera anche aspra per quasi un trentennio, come «la salvezza dell'Italia e delle sue povere istituzioni democratiche»; al pari di «un paese pulito in un paese sporco, un paese onesto in un paese disonesto, un paese intelligente in un paese idiota, un paese colto in un paese ignorante, un paese umanistico in un paese consumistico» (SPS, p. 365). Né, quando progetterà di partecipare al Congresso del Partito Radicale in agenda a Firenze il 4 novembre 1975, Pasolini mancherà di farlo – come dimostra il testo di questo suo programmato intervento, poi raccolto nelle *Lettere luterane* – premettendo di essere non un «radicale», non un «socialista», non un «progressista», bensì un «marxista che vota per il PCI, e spera molto nella nuova generazione di comunisti» (SPS, p. 706).

Dichiarazioni che possono in fondo stupire. Se si pensa, anzitutto, che già aderendo al PCI lo scrittore aveva compiuto una scelta di per sé carica di ambivalenza, trattandosi del partito in una qualche misura implicato nella morte del fratello. O se si considera, a maggior ragione, l'autoritratto offertoci da Pasolini stesso nella *Ricotta*, film in cui, per bocca di un proprio riconoscibile alter ego – il cineasta interpretato da Orson Welles – egli confessa il suo «profondo, intimo, arcaico cattolicesimo» (CI, p. 336).

E però anche dichiarazioni che possono essere valutate pure da un'altra prospettiva. Appare cioè lecito dedurre che l'espulsione dal PCI non determina, ma semmai conferma simbolicamente, un atteggiamento psicologico, e di riflesso intellettuale, che guida fin da subito Pasolini nel suo rapporto col partito giacché analogo a quello che ne ispira ciascun legame con le particolari autorità, istituzioni, norme nelle quali egli intende sì riconoscersi e, tuttavia, può rispecchiarsi solo in veste di trasgressore. O meglio – per dirla con Siti – solo nei panni di individuo invischiato in un «doppio vincolo» e che, allora, «non sopporta di essere escluso, ma non sopporta nemmeno di non esserlo».²⁹

Sicché, con un'industria culturale e un mondo borghese cui non negherà mai di appartenere ma ai quali, al contempo, si penserà sempre ideologicamente estraneo, egli stringerà, per esempio, un esplicito rapporto sadomasochistico, che potrà infine tradursi nell'identificazione della sua figura di scrittore civile con quella del capro espiatorio studiata da

29. W. SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in *R1*, pp. IX-XCII, a p. LXXXVII.

Girard e gradita al sistema, pronto a rinvenire in tale maschera «un “escluso funzionale”» – continua Siti – per sé due volte utile. Fin quando il “pubblico nemico” è in vita, potendo esso dimostrare la propria tolleranza, e quindi l’inesattezza delle più fosche diagnosi o delle più apocalittiche lamentazioni del contestatore, col fatto stesso di concedergli spazio, di lasciarsi aggredire sul piano dialettico, e addirittura scandalizzare, da lui. Non appena l’autoproclamatosi avversario dovesse morire, e specie qualora lo facesse in una maniera simile a quella toccata orribilmente in sorte a Pasolini, riservandogli un’ipocrita celebrazione *super partes* per renderlo identico a ogni altra «vittima che viene sacrificata perché dopo quella morte la società possa ricompattarsi nella sua indifferente innocenza». ³⁰

In ogni caso, quel che definitivamente cambia, in Pasolini, dopo i fatti di Ramuscello e l’espulsione dal PCI sono il legame col Friuli e il significato ultimo di ogni trasfigurazione letteraria che, di tale rapporto, egli tornerà a offrirci. Dopo quegli eventi, il Friuli non può insomma più sembrargli ciò che ai suoi occhi ancora era all’altezza di *Poesie a Casarsa*: un edenico grembo materno nel quale ambire a far ritorno in virtù di un processo di reinfetazione culturale – ossia di riscoperta del tempo circolare del mito, a scapito di quello rettilineo della storia – reso simbolicamente possibile dalla studiata regressione linguistica a un dialetto reinventato, certo, su basi letterarie ma ritenuto (per sua stessa natura e perché parimenti giudicato “corpo” materno) incorruttibile codice espressivo primigenio.

E se non può dunque più legittimare, nella sua pratica letteraria, l’inclinazione a una sensualità e a una ricorsività della scrittura in parte ricalcate sul modello proustiano, lo si è detto, e lungamente spese quali vie per aderire, in modo del tutto personale, a una “piccola patria” equiparata, appunto, a ventre materno, neppure può più, il Friuli, essere pensato da Pasolini come il luogo di una propria non ambigua iniziazione alla politica o non osteggiata scelta di campo. Con quanto gli accade nel 1949, la terra natia della madre diventa per lui – e in ogni sua futura rivisitazione letteraria si confermerà – un paradiso definitivamente perduto e, anzi, trasformatosi in inferno per un “diverso” che aveva dapprima creduto di

30. Ivi, p. LXXXVI-VII. Naturalmente, Siti allude a R. GIRARD, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987.

poter essere accettato – come individuo, come scrittore, come intellettuale – dalla comunità di appartenenza, ma aveva poi dovuto scoprirsi la vittima sacrificale, patendo gli effetti della sottostimata, o meglio colpevolmente denegata, arretratezza culturale di quel gruppo umano.

Ecco allora che, tra il 1951 e il 1952, Pasolini scriverà un romanzo, rimasto però incompiuto, in parte legato a quelle pendenze processuali, relative ai fatti di Ramuscello, che periodicamente lo costringono a raggiungere, da Roma, il tribunale di Udine. Un romanzo dal titolo emblematico: *Il disprezzo della provincia* (R1, pp. 421-520).

III

A ROMA, LA MEGLIO GIOVENTÙ

1. FRENETICAMENTE AL LAVORO

I primi tempi a Roma sono duri per Pasolini e Susanna. Quest'ultima, per provvedere al sostentamento di entrambi, accetta di fare la governante in una famiglia con due bambini. Il figlio prende in affitto una camera in una casa vicina a quella, ubicata nel cuore del ghetto ebraico, in cui lavora la madre; si iscrive al Sindacato comparse di Cinecittà; si offre come correttore di bozze per un quotidiano; trova il modo di pubblicare (perlopiù recensioni) su giornali di estrema destra o cattolici («La Libertà d'Italia», «Il Popolo di Roma», «Il Quotidiano»)¹ E se, vergognandosi delle condizioni materiali in cui versa, tarda a prendere contatto coi letterati capitolini conosciuti in passato, familiarizza però in fretta con la Roma non abbiente, e con la sua quasi pagana vita notturna, anche grazie all'amicizia stretta con un infaticabile *flâneur* che egli arriverà a ritenere il maggior poeta italiano del secondo Novecento: Penna.²

Così, Pasolini infittisce presto le sue escursioni in quelle borgate (Primavalle, Quarticciolo, Tiburtino, Pietralata) abitate da un sottoproletariato lì confinato a partire dagli anni Trenta – quando lo si costrinse a lasciare l'antico centro popolare della città, distrutto dal regime per edificare la fastosa Roma fascista – e successivamente rimpolpato – a guerra finita – dall'afflusso di numerosi immigrati meridionali e di intere famiglie contadine provenienti dalle campagne limitrofe. Scoperta – questa di un microcosmo a tal punto relegato ai margini della legge e della civiltà borghese da costituire, di entrambe, una socialmente indifesa vittima sacrificale e, al contempo, una culturalmente possibile alternativa – che per lui anzitutto si connota quale iniziazione a un peculiare universo linguistico, esso pure

1. Esito di tali collaborazioni sono alcuni contributi raccolti in *SLA1*, pp. 337-60, 369-72, 386-93.

2. Nel "segnalibro" scritto per la raccolta di *Tutte le poesie* dell'amico, edita da Garzanti nel 1970, Pasolini sosterrà di aver «fatto un culto di Penna», che appunto definirà «forse il piú grande, e il piú lieto, poeta italiano vivente» (*SLA2*, pp. 2543-44).

giudicato un compiuto modello espressivo da opporre alla vieppiú egemone miseria comunicativa dell'italiano standard. E, dall'estate del 1951, se egli potrà rinsaldare la conoscenza di tale picaresco gergo popolare, sarà, in particolar modo, grazie alla mediazione di un giovane imbianchino, conosciuto sulle rive dell'Aniene: Sergio Citti. Il cui fratello, Franco, diverrà uno dei "corpi" fondamentali del cinema pasoliniano.

Meglio che da qualsiasi altra testimonianza dell'epoca, è da due lettere del 1950 già citate – la prima indirizzata in gennaio a Spagnoletti, la seconda spedita in febbraio a Silvana Mauri – che si può evincere lo stato d'animo col quale Pasolini vive l'incontro con Roma.

In un caso, egli confessa di «dubitare» del valore della sua poesia e dunque dell'utilità di quei dieci anni di «lavoro disperato» che essa gli erano fin lí costati. Salvo poi estendere tali incertezze al proprio stile di vita e alla propria concezione dell'arte, per ribadire tuttavia infine il convincimento di doversi conservare fedele al suo "destino" di autore: «Non so vedi se vivere cosí, alla Rimbaud, senza il suo genio, possa ancora risolversi nella vocazione letteraria; ho atroci sospetti per il mio futuro. Ma sono sospetti; praticamente mai come oggi resto cosí radicato all'abitudine dello scrivere, all'ergastolo della mia vocazione» (*L1*, p. 379).

Ancor piú interessante la missiva alla Mauri. In cui Pasolini conferma di volersi trattenere nella capitale, nonostante le difficoltà subito incontrate, perché certo di avervi scoperto una «nuova Casarsa», nella quale gli risulterà piú semplice «affrontare lo scandalo», cioè assecondare senza infingimenti il proprio desiderio omosessuale: «Qui a Roma posso trovare meglio che altrove il modo di vivere ambiguamente, mi capisci?, e, nel tempo stesso, il modo di essere compiutamente sincero, di non ingannare nessuno, come finirebbe col succedermi a Milano». E anche precisa, Pasolini, di non vedersi nei panni di «professore universitario»: ormai, egli afferma, «su di me c'è il segno di Rimbaud o di Campana o anche di Wilde». E di non tollerare che si possa sospettare, in lui, «dell'estetismo o del compiacimento», avendo egli vissuto con disagio la sua omosessualità ben prima di essere espulso dalla "piccola patria" friulana a causa di essa: «Io ho sofferto il soffribile, non ho mai accettato il mio peccato, non sono mai venuto a patti con la mia natura e non mi ci sono neanche abituato. Io ero nato per essere sereno, equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in piú, era fuori, non c'entrava con me. Me la sono sempre

vista accanto come un nemico, non me la sono mai sentita dentro» (*L1*, pp. 389-92).

Conflitto con se stesso da cui, appunto, il poeta crede Roma possa guarirlo. Perché, dice all'amica, se a Casarsa il suo essere "diverso" e il suo professarsi comunista lo avevano infine «fatto odiare, come si odia un mostro, da tutta una comunità», e ciò mentre per lui andava ormai vieppiù profilandosi «anche un fallimento letterario», nella città eterna egli è invece sicuro di potersi dedicare con pieno profitto, e senza i vecchi scrupoli di coscienza, alle due attività in cui da sempre aveva inteso realizzarsi: «lavorare», ossia scrivere, e «amare, l'una cosa e l'altra disperatamente». Cioè in forma così pura da sentirsi già pronto a dichiarare all'interlocutrice un'intenzione che però, di lì a breve, il suo comportamento sconfesserà: quella non solo di non conoscere, «ma neanche di vedere i letterati». Persone, aggiunge Pasolini, «che mi hanno sempre atterrito perché richiedono sempre delle opinioni, mentre io non ce n'ho». Ed è un curioso autoritratto, quest'ultimo, presto smentito dall'alacrità con cui, in tempi rapidi, l'autore saprà accreditarsi come intellettuale a tutto campo, incline a pronunciarsi su ogni aspetto della vita sociale (*L1*, pp. 390, 392).

La prima vera fonte di reddito Pasolini la troverà solo nel dicembre del 1951, quando otterrà l'incarico di insegnante presso la scuola media parificata di Ciampino.³ Dal luglio precedente, si era trasferito in una borgata piccolo-borghese, Ponte Mammolo, per abitare una casa in costruzione assieme alla madre e al padre, riaggregatosi ai famigliari. Da lì in avanti, e fino alla morte, Carlo Alberto seguirà con zelo i sempre più felici sviluppi della carriera letteraria del figlio, di cui altresì diverrà un solerte segretario.

Già, perché Pasolini mantiene anzitutto una delle promesse fatte a Silvana Mauri. Se non con impeto leopardianamente "disperato", a Roma egli inizia subito a spendersi nella costruzione della sua opera con una tale frenesia da vedere in pochi anni ricompensati i propri sforzi. Stende e asseconda, cioè, un piano di lavoro organico che scaturisce dal desiderio di amalgamare, fino a renderle indistinguibili, due spinte sí di segno opposto, ma tra loro conciliabili. Da un lato, l'urgenza di ricapitolare il percor-

3. In merito, si legga G. MEACCI, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Roma, minimum fax, 2015.

so autoriale già fatto per rileggerlo alla luce dell'evoluzione intellettuale nel frattempo vissuta e attualizzarlo. Dall'altro, il tentativo, appunto, di cambiare rotta, inaugurando una poetica nuova che però, rispetto a quella del passato, segni una discontinuità solo relativa e anzi paradossale, da intendersi come inesausta rivisitazione di una quindi ineludibile, e nei suoi fondamenti essenziali immutabile, vocazione originaria.

Nella piú volte citata prefazione al volume di *Poesie* del 1970, Pasolini chiarirà i termini della questione. Ricorderà di aver «cominciato come rigidamente “selettivo” ed “eletto”», e dunque di aver esordito con quelle *Poesie a Casarsa* che non solo sancivano «un'apparente definitiva opzione per il suono», proponendo un friulano reinventato letterariamente, ma anche spingevano il loro autore a modellare sulla medesima predilezione i coevi, o appena piú tardi, testi in lingua. Preciserà, altresí, di aver poi riconsiderato tale sua preferenza, procedendo, per i componimenti dialettali successivi, al recupero di un friulano che risultasse «esattamente quello parlato a Casarsa» (invece di rivelarsi tutto «inventato sul Pirona», cioè sul dizionario friulano-italiano) e accettando che i versi in lingua dello stesso periodo, «a causa del calco sul dialetto», avessero «un'aria romanza e ingenua». E aggiungerà, ancora, di aver reso a quel punto quasi schizofrenica la propria ispirazione. Per la necessità, da una parte, di non ripudiare l'originario rispetto di una centripeta «tradizione elettiva e selettiva, a cui non si sfugge» e che egli aveva non già inteso violare, ma ambito, pur in maniera paradossale, addirittura ad allargare con le sue provocatoriamente centrifughe *Poesie a Casarsa*: il che lo aveva condotto a investire su quella produzione diaristica, e in italiano, della quale si è detto e di per sé incline a «seguire un “filone centrale” iniziato da sempre per privilegio (e destinato a non estinguersi mai)». E per l'obbligo, dall'altro lato, di affidare quindi a tali componimenti in lingua le proprie ambizioni autoriali, pur nella certezza che, per quanto retrocessi al rango di semplici «*nugae*», i versi anzitutto in friulano stesi negli anni precedenti, e concepiti contro l'ossessiva tendenza al monolinguisimo della tradizione poetica nazionale, conservavano un innegabile valore letterario e, in senso ampio, civile (*SLA2*, pp. 2513-15).

A Roma, Pasolini sente cioè il bisogno di restituire al proprio mondo autoriale un'interna coerenza. Non si accontenta, perciò, di affidare le sue poesie in friulano a un'auto-antologia, *La meglio gioventú*, edita da Sansoni

nel 1954 e le proprie *nugae* italiane a un volume che uscirà quattro anni più tardi da Longanesi, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, solo per congedarsi da una stagione e da scelte formali sentite ormai lontane, quasi per lui si trattasse di compiere un'operazione squisitamente filologica su testi rispetto ai quali egli si sia conquistato uno sguardo risolutamente postumo. Invece, almeno nel primo caso, tale rivisitazione dei propri trascorsi letterari gli serve anzitutto per ribadire le origini e precisare gli obiettivi della sua rinnovata poetica, ancora in divenire e che, sia in prosa sia in poesia, prevede l'osmosi, finalmente integrale, delle due propensioni espressive di colpo incapaci, negli anni friulani, di saldarsi in un coerente disegno d'opera.

E così – per citare ancora *Al lettore nuovo* – i «fasti campestri» raffigurati nella *Meglio gioventù*, e la lingua quando preziosamente lirica e quando genuinamente epica con cui tale libro li celebra da prospettiva anti-borghese, si offriranno come gli antecedenti logici di «quella “cosa” narrativa», *Ragazzi di vita*, che Pasolini licenzierà da Garzanti nel 1955. Sostituendo, con un gergo romanesco letterariamente ricreato, un dialetto friulano parimenti artefatto e, con la descrizione del pre-storico microcosmo delle borgate capitoline, un altrettanto mitizzato universo contadino, e ciò sempre in polemica con la cultura borghese egemone, quel romanzo vorrà infatti continuare «in chiave barocca e gaddiana» le «ricerche anti-italiane» cominciate dallo scrittore «in chiave romanza e alloglotta in Friuli». E *La meglio gioventù* finirà anche col presentarsi quale incunabolo dell'«“opera poetica” vera e propria» (cioè maggiore e in lingua) di Pasolini nella misura in cui quest'ultima si rivelerà l'esito di «una lenta trasformazione e fusione del contingente anti-italiano, spesso in falsetto (che aveva dato i versi dialettali e affini) e del contingente classicistico dei diari». Sarà insomma «lentamente» che l'autore, al termine di tale processo, svoltosi all'insegna di un «marxismo mai ortodosso», approderà «al “poema civile”» e alle *Ceneri di Gramsci*, edite da Garzanti nel 1957 (*SLA2*, pp. 2516-18).

Né si può misconoscere il legame tra *La meglio gioventù* e due antologie che, grazie all'interessamento di Bertolucci, Pasolini ottiene di curare per Guanda, nel primo caso assieme a Mario Dell'Arco: *Poesia dialettale del Novecento*, uscita nel 1952, e *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, edita tre anni dopo. Negli ampi saggi introduttivi a tali libri, Pasolini ricorre infatti ai «contributi più attuali della critica, compresi gli appena editi *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951)», nei quali Contini aveva elaborato

il celebre «schema fondato sull'opposizione nella storia della letteratura italiana tra un plurilinguismo di modello dantesco e un monolinguismo di modello petrarchesco». ⁴ Di riflesso, il primo di questi scritti pasoliniani non diverrà solo uno «scavo erudito e critico» cui la cultura italiana dovrà, nei decenni successivi, il suo crescente «interesse per la poesia dialettale moderna» e la propria «coscienza» della «pari dignità» di quest'ultima rispetto alla produzione in lingua. ⁵ Nell'immediato, esso potrà anche essere interpretato come un manifesto di poetica capace di precisare le strategie compositive e gli obiettivi culturali che presiederanno alla realizzazione, di lì a breve, della *Meglio gioventù*. Che, per parte sua, intenderà ribadire «il carattere intellettuale e la letterarietà addirittura squisita della poesia dialettale», ⁶ in conformità con quanto notato da Pasolini già in un articolo, *Sulla poesia dialettale*, pubblicato su «Poesia» nel 1947. La produzione dialettale, egli aveva infatti osservato in quel saggio, va inserita «in una tradizione in lingua», almeno nei casi in cui gli autori usino ciascuno «il proprio dialetto come una traduzione ideale dall'italiano», cioè al pari di una «metafora» di esso (*SLA1*, 256-57).

Come pure agli anni della formazione dello scrittore, e dunque alla fase che *La meglio gioventù* ripercorre poeticamente, occorre far ritorno per reperire le lontane premesse di un progetto che Pasolini parimenti realizza a Roma mentre è impegnato nella stesura delle opere fin qui ricordate. Sul finire del 1954, egli riprende infatti a pensare, con gli amici di un tempo, alla fondazione di una rivista che si richiami alla mai nata «Eredi». Così – benché si siano frattanto intensificati i suoi rapporti con autori quali il succitato Bertolucci e poi Caproni, Gadda, Bassani, Soldati, Parise, Moravia, Elsa Morante –, è assieme a Leonetti e Roversi che Pasolini dà vita, nel maggio 1955, a un bimestrale, «Officina», la cui prima serie cesserà, dopo dodici numeri, nell'aprile 1958 e che, nell'aprile dell'anno seguente, riprenderà le pubblicazioni per altri due numeri e con una redazione allargata a Fortini, Romanò, Scalia. ⁷

4. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 221.

5. P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 440-41.

6. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 222.

7. La ristampa anastatica della rivista è «*Officina*» [1-12; N. S. 1-2]. Bologna, 1955-1959, Bo-

2. RISCRIVERSI SEMPRE

Di un autore che, da buon critico letterario quale egli – lo abbiamo visto – si considera, persino eccede nell'autocommento e che tende, di riflesso, a orientare la ricezione delle proprie opere, *La meglio gioventù* è quindi non il primo ma, entro gli anni Cinquanta, il piú chiaro tentativo di valorizzare quell'inclinazione a *riscriversi* che risulta in lui congenita e che presto diverrà il cardine della sua poetica. Sempre piú, Pasolini metterà cioè a frutto la propria attitudine a pensare ogni nuovo lavoro come la convalida o la rettifica dei precedenti, e dunque al pari di una mera occorrenza di quella sua opera complessiva – e, benché unitaria, strutturalmente aporetica – da ritenersi in frenetico divenire giacché figlia dell'ossessiva rimodulazione degli esiti pregressi, nessuno dei quali consegnato a una qualche intangibile versione ultima.

Ch'è pure il motivo – nota Siti – per cui quella dello scrittore vieppiú parrà, dagli anni Sessanta in poi, un'opera «che per propria natura è sempre stata costretta a considerarsi mobile, inadeguata»; che «non ha mai allentato i legami col proprio autore», né mai è «arrivata a esprimersi fuori o contro di lui»; che può allora rivelarcisi «smarrita» perché la morte prematura di chi le ha dato forma l'ha lasciata «sola quando ancora non sapeva bene che cosa doveva essere». Nonché un'opera certo «schiacciata sull'autobiografia», ma in cui «i veri e propri testi autobiografici sono sporadici, ironici e marginali».⁸

E ciò per una ragione giusto in apparenza paradossale. Giacché, in pratica, essa ambisce non tanto a registrare, passo dopo passo, le peculiari vicende di uno scrittore senza dubbio prolifico, alienandole sistematicamente, per così dire, sul piano dell'immaginario, quanto a offrirci l'autoritratto squisitamente intellettuale del suo poliedrico artefice, adeguando di volta in volta la propria forma e i propri intenti culturali alle evoluzioni tracciate dal pensiero di costui. Sicuro, per parte sua, di *incarnare* un destino in larga misura generazionale, e quindi – esibendo la propria tormentata maturazione di individuo e di autore – di poter ricostruire, di

logna, Pendragon, 2004. Si consulti, però, anche l'antologia «*Officina*». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, a cura di G.C. FERRETTI, Torino, Einaudi, 1975.

8. W. SITI, *L'opera rimasta sola*, in *P2*, pp. 1897-1946, alle pp. 1942-43, 1915.

testo in testo e una disamina dopo l'altra, la varie tappe di una storia condivisa.

Anzitutto, quella dei tanti italiani formati nelle scuole del regime; chiamati, da giovani, a compiere la scelta epocale di essere fascisti o antifascisti; costretti, quando partigiani non lo fossero stati, a fare i conti, a guerra finita, principalmente con la propria coscienza; richiesti, dopo la proclamazione della Repubblica, di contribuire alla crescita, sia economica sia culturale, di una nazione sfigurata da vent'anni di dittatura e dal secondo conflitto mondiale; idealmente incaricati, nella fase già della ricostruzione e poi dello sviluppo industriale del Paese, di favorire, in quest'ultimo, il rafforzamento di un effettivo tessuto democratico. In secondo luogo, ed entro i confini di questa piú ampia vicenda, la parabola, senz'altro particolare, di quegli intellettuali dichiaratamente comunisti inclini a proporsi, già all'indomani della Liberazione e, il piú delle volte, richiamandosi ai valori propugnati dalla Resistenza, quali coscienze critiche di una società giudicata ancora iniqua e alla quale largire dunque utopie, quando riformiste e quando rivoluzionarie, dall'esplicita matrice, in ogni caso, egalitaria. E, in ultimo, la traiettoria, ancor piú specifica, dei molti autori, non solo letterari, persuasi, in anticipo sulla caduta del regime e, a maggior ragione, fin dal primissimo dopoguerra, di dover anch'essi agevolare con le loro opere il progresso etico-civile della comunità, salvo magari scoprire, all'alba degli anni Sessanta, che la società, se non altro agli scrittori, aveva smesso da tempo di attribuire un simile ruolo.

Ebbene, *La meglio gioventú* asseconda la tendenza di Pasolini a ricavare assiduamente dai lavori del passato opere nuove perché evita di proporsi come la semplice raccolta dei suoi testi friulani compresi in *Poesie a Casarsa*, *Dov'è la mia patria*, *Tal còur di un frut*. Invece, il volume include anche componimenti, non confluiti in tali sillogi, apparsi su varie riviste tra il 1942 e il 1954, come pure ospita versi fin lì mai pubblicati. In piú, delle poesie dialettali affidate ai tre succitati libri già editi, sceglie di scartarne alcune e accoglie, di altre, versioni che, rispetto a quelle conosciute dai lettori, implicano variazioni non sempre macroscopiche ma spesso significative. Va del resto precisato che, almeno nel caso dei testi contenuti in *Poesie a Casarsa*, Pasolini non aveva smesso di lavorarci dopo averli licenziati. Per un lustro, egli pensa anzi a una nuova edizione, accresciuta e corretta, del libro d'esordio. Progetto che decade solo quando inizia a

farsi strada, in lui, l'idea di allestire una raccolta completa dei propri versi in friulano. La quale, peraltro, trova il suo titolo definitivo solo a un passo dalla pubblicazione, cioè quando lo scrittore decide di denominare altrimenti quell'ancora informe canovaccio romanzesco che diverrà *Il sogno di una cosa*.

E che *La meglio gioventú* voglia presentarsi come una sistematica revisione del tragitto poetico compiuto in Friuli dal proprio autore, lo dimostra la sua rigorosa architettura formale: quasi una rarità, per Pasolini. Il libro è infatti suddiviso in due volumi, come egli li battezza, a loro volta organizzati in sezioni ripartite. La prima anta, *Poesie a Casarsa (1941-1953)*, prevede due serie di componimenti, *Poesie a Casarsa (1941-1943)* e *Suite furlana (1944-1949)*, ciascuna internamente strutturata in tre gruppi di testi: in *Casarsa*, *Aleluja* e *La Domenica uliva*, l'una; in *Linguaggio dei fanciulli di sera*, *Danze* e *Lieder*, l'altra. E si conclude con una terza sequenza di poesie: *Appendice (1950-1953)*. Come due sono anche le sezioni di cui consta la seconda anta della raccolta, *Romancero (1947-1953)*: quella intitolata *Il testamento Coràn (1947-1952)*, non ripartita, e poi *Romancero (1953)*, suddivisa nelle sottosezioni *I Colús* e *Il Vecchio Testamento*.

Come Pasolini stesso scrive nella *Nota* posta in chiusura del libro, *Casarsa* «comprende gran parte» dei testi (ossia nove su quattordici) confluiti nel suo volume d'esordio, pur essendo «qualcosa di piú che una seconda stesura» di esso. Egli lo precisa anche riferendosi a quanto spiegato nella pagina conclusiva della propria opera prima: «là la "violenza" linguistica (cui accennavo in una noticina) tendeva a fare del parlato casarsese insieme una *koinè* friulana e una specie di linguaggio assoluto, inesistente in natura, mentre qui il casarsese è riadottato nella intera sua istituzionalità» (*P1*, pp. 159, 193). Nessuno dei lavori inclusi in *Aleluja* compariva invece in *Poesie a Casarsa*: tre di essi (*Fevrâr*, *A na fruta*, l'ultima parte di *Romancerillo*) li si trovava però in *Tal còur di un frut*. Silloge dalla quale proviene anche la versione della *Domenica uliva* inserita, quale suo unico testo, nella sezione che conserva quel titolo, benché il componimento appunto assuma, proprio come in *Tal còur di un frut* e a differenza di quanto accadeva in *Poesie a Casarsa*, la denominazione di *La Domènia uliva*. Ed è sempre nel volume del 1953 che si potevano leggere anche solo parti o versioni diversamente titolate o, piú di rado, le medesime forme di tre dei sei testi compresi in *Linguaggio dei fanciulli di sera* (cioè *A Rosari*, *Lied*, *La not di maj*), di uno degli

otto componimenti inclusi in *Danze* (ossia *Suite furlana*), di una delle sette poesie raccolte in *Lieder* (vale a dire *Suspir di me mari ta na rosa*). Pasolini non aveva invece mai licenziato i quattro testi di cui consta l'*Appendice (1950-1953)*, mentre era apparsa in riviste di vario genere l'assoluta maggioranza dei componimenti inclusi nelle sezioni fin qui passate in rassegna e non confluiti in libri precedenti. Sorte condivisa con una delle tredici poesie (*Biel zuwinín*) destinate a *Il testamento Coràn*, laddove due di esse (*Da li Germaniis* e *Viers Pordenon e il mont*) provengono da *Tal còur di un frut* e tutte le altre da *Dov'è la mia patria*.

Meritano una premessa sia i cinque testi raccolti in *I Colús*, sia i quattro compresi nel *Vecchio Testamento*, tutti inediti tranne uno, incluso in questa seconda sottosezione: *Il quaranta quatri*, pubblicato in rivista. L'intero *Romancero (1953)* – il cui titolo si riferisce non a García Lorca, ma «al romance-*ro* iberico», ossia «alla raccolta di *romances* scritti in Spagna tra il XIV e il XVI secolo» – è da mettere cioè in rapporto con quanto l'autore nota in una delle due succitate antologie da lui curate: *Canzoniere italiano*. Qui, egli infatti «distingue la poesia epico-narrativa tipica dell'Italia del nord da quella lirico-soggettiva dell'Italia centro-meridionale», precisando che, tuttavia, «il Friuli fa eccezione, in quanto regione settentrionale che non ha però una tradizione epico-narrativa ma piuttosto lirica (villotte)». È quindi lecito dedurne che «è come se con i testi del suo *Romancero* (che si ispirano ai *Canti popolari del Piemonte* editi dal Nigra) Pasolini volesse colmare una lacuna».⁹

Egli stesso lo lascia del resto intendere nella *Nota*, già citata, con la quale il volume del 1954 si conclude:

Nella sezione *I Colús* (cognome della famiglia di mia madre) i fatti che si svolgono fra il trattato di Campofornido, la resistenza di Osoppo del '48, Sedan, Caporetto, sono «storici», nella loro estrema umiltà: il loro metro è quello delle canzoni epico-liriche che hanno come centro di diffusione il Piemonte e che invece scarseggiano, inspiegabilmente, in Friuli: ma sono villotte friulane che costituiscono, adattate, il dialogo tra Cenci e la Biela Fransesina in *Ricciolin d'amore* (insieme, però, a una «Canta alla stesa» romagnola, e ad altri motivi, sia lirici che narrativi, diffusi in tutta la poesia popolare italiana) (*P1*, p. 159).

9. Cfr. NN, in *P1*, pp. 1491-92.

E che *La meglio gioventú* si chiuda con testi concepiti in tal modo, se, da un lato, non può sorprenderci, ne rivela, dall'altro, l'autentica natura. È insomma un fatto che non ci coglie alla sprovvista perché attesta una pur controversa evoluzione della poetica pasoliniana di cui abbiamo parlato: quella da una concezione quasi esclusivamente lirica di un dialetto friulano reinventato in chiave letteraria (così da diventare «attimo epifanico di incontro tra l'io e il cosmo») ¹⁰ a una rimodulazione di esso orientata a renderlo, invece, una lingua spendibile in un progetto di poesia epico-narrativa. Cambio di prospettiva, anche questo sappiamo, che, pur continuando contraddittoriamente a convivere con l'ispirazione originaria dell'autore, intima a costui quel progressivo ripensamento della sua vicenda di individuo e di scrittore al cui momento apicale – che, lo si può facilmente intuire, si colloca all'altezza dell'accusa di corruzione di minori mossa al poeta nel 1949 – la struttura stessa della *Meglio gioventú* allude.

Ecco allora che il volume del 1954 si rivela tre libri in uno. Intanto, una sorta di romanzo di formazione in cui sono rievocati, nell'ordine: l'iniziale desiderio dell'io lirico di trovare riparo in un trasfigurato mondo agreste; la sua traumatica scoperta del vero volto di tale microcosmo, con la conseguente possibilità, per lui, di battersi concretamente per tutelarne i figli, ma anche con la necessità, che egli è parimenti costretto a sentire inderogabile, di ammettere di non somigliare a costoro e di non esserne dunque amato; la sofferta separazione di un poeta, perciò in crisi di identità, da siffatta "piccola patria". Esilio che, se lo obbliga a una specie di forzato randagismo in un ignoto altrove, ugualmente però gli offre l'opportunità di una più acuta comprensione dell'effettivo universo sociale e delle reali dinamiche che lo caratterizzano.

In seconda battuta, lo si è anticipato, *La meglio gioventú* è allora un autoritratto intellettuale, il cui autore implicitamente descrive il suo angoscioso destino di emarginazione dalla propria pur mitizzata comunità elettivamente originaria anche alla stregua di un processo, per lui, di indiscutibile, benché non pacificata, maturazione culturale, in virtù della quale egli può acquisire una più definita coscienza politica. E altresì appare, la raccolta, un manifesto di poetica, nel quale, a questa sua pur malinconica

10. F. FIDO, *Pier Paolo Pasolini con i poeti dialettali del Novecento*, in «Belfagor», XLVII 1992, 3 pp. 269-82, a p. 273.

crescita personale, si suggerisce corrisponda, per lo scrittore, il passaggio da un istintivo lirismo tuttavia subito letterariamente coltivato, dunque mai “naturale” o ingenuo, all’ansia di una parola civile con eguale zelo immediatamente nutrita di ossessioni individuali, sicché anch’essa niente affatto “sorgiva” o diretta. Tanto che il libro, nel complesso, sembra voler indicare tale approdo come una meta cui ancora faticosamente tendere, piú che al pari di una conquista ormai assodata.

E quindi una quarta anima vien normale attribuire alla *Meglio gioventú*. Quella di un’opera che ambisce a *tumulare* l’esatta «“coscienza della forma”» – come la definisce Caproni – esibita da *Poesie a Casarsa* e mai realmente ripudiata dai successivi testi friulani di Pasolini. Sí da proporcene una sorta di erudito recupero archeologico o, in altri termini, una deliberata museificazione, dichiarando inattuale, e però omaggiando con nostalgico rigore filologico, il dettato da cui era scaturito il libro d’esordio dell’autore. Esito – osserva ancora Caproni – di uno «spirito» in tutto «musicale (ma in senso cavalcantiano, piú che metastasiano) e che bada al numero (alla tecnica) non come a un impaccio, ma anzi come al piú naturale dei modi di realizzare artisticamente (*téchnes*), contro le dispersioni di un malinteso mito della spontaneità».¹¹

In quest’ottica, *La meglio gioventú*, nell’offerircisi come il regesto dei moduli espressivi cari a Pasolini nella propria stagione friulana, ci si presenta perciò anche alla stregua di un *divenire* delle forme poetiche, scelte appunto dall’autore nell’arco di oltre un decennio, che fedelmente coincide, rispecchiandovisi, con le varie tappe della narrazione implicita parimenti contenuta nel libro. Quella della graduale riduzione di *Poesie a Casarsa*, e della figura di scrittore che aveva licenziato tale silloge, a miticamente aurorali e definitivamente perdute matrici di letteratura colta e in egual misura popolare, d’autore e tuttavia anche figlia di un sapere collettivamente tramandato. Non costretta, cioè, a vivere sempre con sincero dolore – e a dover allora ogni volta tentare, nel darsi al pubblico, di ricomporre artatamente sul piano teorico – l’insanabile frattura, al proprio interno, tra una sua scaturigine irriducibilmente soggettivistica e il desiderio, però, di veicolare rivendicazioni e sguardi sul mondo condivisi dalle classi subalterne.

11. G. CAPRONI, *Pasolini*, in «Paragone», VI 1955, 62 pp. 83-85.

3. OLTRE IL FELIBRISMO

Lo spiega Brugnolo: nelle sue poesie in friulano, «Pasolini può prescindere dalla dialettica eversione-restaurazione tipica della metrica novecentesca e affrontare il problema del metro come se si trattasse di costruire (o ricostruire) una vera e propria convenzione». In pratica, come se si dovesse stilare «un *repertorio* al di fuori del quale la stessa comunicazione poetica è impossibile, o irrimediabilmente compromessa». E quindi egli neutralizza ogni teorica inconciliabilità tra «*sperimentazione*» e «*innovazione*». Recuperare una serie di norme poetiche vuole infatti dire, per lui, assecondare il proprio dettato, perché significa istituire, per la sua versificazione, «coordinate fondamentali» che ne rendano intelligibili sia la ricercata novità, sia la consapevole «attitudine mimetica». In definitiva, tanto i vincoli con la storia letteraria, quanto – per differenza o per analogia – il tentativo di eccederne o convalidarne le soluzioni.¹²

Ecco allora che nei testi friulani di Pasolini si notano: «il mantenimento delle tradizionali forme chiuse e degli schemi regolari»; «l'uso e la valorizzazione della *rima* (ivi compresi i vari tipi di rima imperfetta, para-rima, ecc.) come elemento determinante della configurazione metrica (e più in generale del discorso poetico)»; «il rispetto dell'integrità e della regolarità ritmico-sintattica del verso». Scelte che non si limitano a sancire, nell'ispirazione dello scrittore, «un nesso insolubile con la "filologia"», cioè il bisogno di Pasolini di «condensare la pluralità e la stratificazione dei riferimenti (dei condizionamenti) culturali in una sorta di cifra assoluta, completamente interiorizzata». Scelte, ancor più, che permettono al poeta di presentare come «veri e propri *contrafacta*» i suoi «calchi fedelissimi» di modelli medievali o moderni, perché esse delineano una proposta letteraria squisitamente autoriale, ma che si vuole appunto capace di celebrare una tradizione e favorire una fruizione comunitarie. Del resto, specie quando guarda alla lirica antica provenzale, egli «concentra la propria attenzione, almeno a livello di strutture e contenenti metrici, su un ben circoscritto (e connotato) settore», in cui crede di reperire «l'antecedente ideale di una sua fondamentale istanza poetologica e culturale (e prima

12. F. BRUGNOLO, *La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in AA.VV., *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, a cura di G. SANTATO, Padova, CLEUP, 1983, pp. 21-65, alle pp. 21, 32-33.

ancora psicologica)» legata alla «fusione», reale o presunta, «di *popolare e colto*, di immediatezza “naturale” e raffinata preziosità». Al desiderio, cioè, di proiettare la propria «sperimentazione sapiente, iperletteraria, sulla naturalezza nativa, “povera”, del canto popolare». ¹³

Siamo al nocciolo della questione: l'originaria, e a lungo coltivata, ispirazione lirica del Pasolini friulano trova, quasi per un decennio, proprio nel suo sorgivo e al contempo calcolato manierismo la principale garanzia di potersi proporre, senza interna aporia o lacerazione alcuna, quale intrinseca poesia civile. Tale manierismo difatti implica, e anche attesta, una supposta, perfetta armonia tra l'autore e la comunità cui egli ha scelto di appartenere, consentendo al primo di ergersi a portavoce della seconda senza rinunciare a una soggettivazione addirittura estrema sia della propria dizione poetica, sia del proprio ripensamento di tradizioni letterarie, e più in genere culturali, che presume condivise con gli interlocutori.

Solo che – spiega sempre Brugnolo – nella produzione dialettale di Pasolini che va dalla fine degli anni Quaranta ai primi anni Cinquanta, oltre a «una piú accentuata marcatura oratoria e affabulatoria degli schemi», si nota un'«evoluzione in senso piú dichiaratamente anticantabile, diatonico, che rinuncia anche agli effetti di concentrazione ritmica e prosodica legati allo sfruttamento di talune proprietà strutturali del friulano». Benché cerchi comunque, diversamente da quelli, «di recuperare per altra via la compattezza e la tenuta melodica del verso o dell'organismo strofico», la poesia friulana dell'autore, a quest'altezza, tende insomma a lasciarsi sedurre da un'impalcatura espressiva già comune ai coevi componimenti in lingua e che, nei testi successivi, si farà sempre piú evidente. ¹⁴

Essa inclina cioè a introiettare le due distinte «pronunce» individuate da Mengaldo nella versificazione dello scrittore: «una piú libera, rotta e prosastica, aperta ai suggerimenti dell'intonazione, e un'altra guidata dalla compatta e lineare eloquenza della scansione poetica tradizionale». ¹⁵ Ma ciò senza ancora rivelare, nei riguardi della tradizione, quel particolare «atteggiamento» che – in special modo riconoscibile, lo vedremo, nelle

13. Ivi, pp. 33, 43-44, 55.

14. Ivi, pp. 37, 39.

15. Cfr. *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 2011, p. 784.

Ceneri di Gramsci – è stato equiparato da Siti a «un desiderio di violazione» che, da un lato, «non esclude una attrazione costante e non eliminabile verso l'oggetto da violare» e però, dall'altro, rende «necessaria una presenza continua della norma perché possa prendere forma un desiderio di trasgressione». ¹⁶

Se ne ricava che il vero «elemento di continuità, dal punto di vista tecnico-formale», tra la poesia in friulano e quella in lingua di Pasolini va rintracciato, spiega Brugnolo, «nella struttura della rima, cioè nel principio che i rapporti rimici si costituiscono anche sulla base di una corrispondenza parziale (somiglianza o equivalenza, anziché identità) dei tratti fonologici». Per cui, nei versi in italiano composti dallo scrittore dagli anni Cinquanta in poi, la rima, pure quando si presenterà «come “perfetta”», tenderà «ad essere neutralizzata tramite *enjambement* o comunque ad essere assorbita nel *continuum* sintattico (per riemergere magari violentemente attraverso le inversioni, le *callidae iuncturae* o le frizioni semantiche)». ¹⁷

Anche però se ne deduce che la poesia friulana di Pasolini, come egli lungamente la pensa, è costretta a reputare dapprima scricchiolante, e in seguito non più riproponibile, il proprio impianto formale appena l'autore percepisce in principio solo da riformulare ma poi, rispetto agli esordi, definitivamente mutato il suo legame con una tradizione, simboleggiata dalle istituzioni metriche, con la quale stringere ormai, per ricavare una parola lirica e al contempo politica, un rapporto non di reciproco e imbellespecchiamento, bensì conflittuale o, per meglio dire, *sadomasochistico*. Tutto insomma cambia appena egli inizia a supporre che solo da una deliberata «imperfezione» formale, da una specie di voluta «infelicità metrica» e, in sostanza, dalla calcolata «disgregazione» delle strutture testuali possa sgorgare un «lirismo» che – scrive Siti – a sua volta si presenti quale unica matrice di «verità». Sicché l'intera opera, non solo poetica, di Pasolini si rivelerà viepiù incline a rigettare «un livello medio» d'espressione assimilato alla «mediocrità» borghese. E, sottomettendosi alle convenzioni letterarie giusto il tempo di violarle, sempre più esibirà quella contaminazione di «un livello sublime e uno volgare» in nome della quale accre-

16. W. SITI, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Paragone», xxiii 1972, 270 pp. 39-61, a p. 39.

17. BRUGNOLO, *La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, cit., pp. 59-60.

ditarsi come arte civile appunto in quanto infrazione, in prima battuta però arbitraria, delle norme socioculturali egemoni.¹⁸

E allora, proprio il progetto di poesia epico-narrativa al quale ubbidisce il secondo volume della *Meglio gioventú* certifica l'imminente passaggio dell'ispirazione pasoliniana a questa sua fase ulteriore. A differenza di quanto accade nei testi compresi nelle sezioni precedenti della raccolta, l'attitudine manieristica che qui presiede al recupero dello schema metrico tipico dei canti popolari piemontesi (e basato su doppi settenari accoppiati in distici a rima baciata, perlopiú ossitona)¹⁹ segnala infatti la dolorosa estraneità socioculturale dell'autore al mondo di cui egli aspira a farsi aedo. Non può dunque sancire, come invece aveva fatto in passato, una pur mitica identità tra vocazione lirica e parola civile, ma deve ambire a ricavare la seconda, frattanto divenuta l'obiettivo precipuo del poeta, da un contenimento della prima favorito appunto dalla riappropriazione, giocoforza quasi in falsetto, di una tradizione espressiva che non la preveda. Di qui la natura volontaristica e l'irruenza a tratti calligrafica di un dettato fisiologicamente scisso tra una dichiarata, ma non del tutto risolta, intenzione epica e un'ineliminabile sottotraccia soggettivistica che, per quanto governata, tende a interferire su quell'opposto registro della scrittura fino a renderlo, in vari casi, una sua indebita proiezione.

Approdo, questo dell'originario felibrismo pasoliniano a un controverso modello di ancora lirizzante poesia narrativa, che – come anticipato – *La meglio gioventú* implicitamente riconduce alla, nel frattempo mutata, condizione esistenziale del proprio autore. Essa pure – lo si è parimenti notato – indirettamente descritta, nella sua complessiva evoluzione, dalla raccolta.

4. NESSUNA VERA LIBERAZIONE

Se si considera la datazione, indicata da Pasolini, delle due sezioni iniziali del primo volume della *Meglio gioventú*, ci si avvede che essa spinge a ritenere i versi, confluiti in queste pagine della raccolta, incaricati di ricapitolare la storia non solo intellettuale del loro autore sino al 1949, anno dello scandalo di Ramuscello. Che siffatti testi non ricostruiscono, ma che

18. SITI, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, cit., p. 58.

19. Cfr. NN, in *P1*, p. 1492.

– offrendosi quali riformulazioni, in tal senso orientate, di componimenti inclusi nel libro d’esordio dello scrittore o come riprese, nella medesima ottica allestite, di versi successivi – ci invitano implicitamente a giudicare l’esito quasi fisiologico di un conflitto tra l’io lirico e la “piccola patria” friulana di cui, pur smorzandone i toni, già *Poesie a Casarsa* ci dava notizia e che ora, grazie all’attenta revisione del volume del 1942, può meglio essere decifrato da ciascun lettore e dalla voce stessa del soggetto poetante.

Questa, infatti, si ritrae adesso, con maggiore consapevolezza che in passato, come la parola di un Narciso per il quale precoci erano stati i presagi di morte e che anzi, fin dal principio, appariva *Il nini muàrt*, giacché – ci informa *O me donzel* – «fanciullo peccatore» nel cui occhio – ricaviamo da *Li letanis dal biel fi* – poteva immediatamente cogliersi il riso, addirittura, del «Diavolo». Tanto che *La Domènia uliva* – nel ribaltare di segno la sua matrice letteraria, cioè la lauda di Jacopone da Todi intitolata *Donna de Paradiso* – ci conferma tale giovinetto subito invisibile alla madre, incline ad accusarlo di tradire il «vivere cristiano» della comunità casarsese e di non somigliare ai «padri». Pronta insomma a spingerlo a un esilio, dapprima solo spirituale, dal natio microcosmo, facendolo sentire «carne di fanciullo» chiamata sí da Cristo, «MA SENZA LUCE» (*P1*, pp. 10, 13, 15, 35, 40, 42).²⁰

Del resto, «invece di un amore senza confini», *Poesie a Casarsa* narra «la storia di un figlio che inganna la madre e di una madre che non riesce a piangere per lui». Una vicenda, allora, in cui a non ripetersi è «la dinamica del parto». Specchiandosi nel viso della genitrice, Narciso scopriva infatti «i segni della propria condizione, ovvero della propria diversità», e realizzava di non poter essere annoverato nella «schiera dei figli di Casarsa» e di non saper «riposare nell’immobile tempo “paterno” del mito». In pratica, «l’identità del soggetto» che si andava costituendo in quel borgo era «segnata dal venir meno di un’alterità accogliente», se, «nella sua nascita», era «già compreso da sempre il trauma dell’assenza».²¹

Così, nelle poesie incluse in *Suite furlana*, quelli di Narciso sono ormai

20. Si è citato, e si continuerà a citare, da quelle «versioni in italiano» dei componimenti inclusi nella *Meglio gioventú* che, collocate «a piè di pagina» in sostituzione di un glossario, «fanno parte insieme, e qualche volta parte integrante, del testo poetico», secondo quanto Pasolini afferma nella *Nota* posta in chiusura del volume (cfr. *P1*, p. 159).

21. A. SICHERA, *Poesia senza Narciso: parole e simboli del Pasolini friulano nella prima «Domenica uliva»*, in AA.VV., *Contributi per Pasolini*, cit., pp. 197-216, alle pp. 205, 208.

diventati *Ciants di un muàrt*: 'Canti di un morto'. Nell'eterno «Specchio» che per lui resta Casarsa, il giovane può ora scorgere – nota il testo che dà il titolo alla sezione – «il ricordo» appena della sua «vita viva» di un tempo, ridottasi a «erba in una nera riva». E ormai «nero di amore» – precisano i tre movimenti della *Dansa di Narcís* – appare, in verità, egli stesso: non piú «fanciullo né usignolo»; propenso a desiderare «senza desiderio»; costretto a percepire «lo scuro e il pallido», «il nero» accanto al «rosa», «il secco» in prossimità del «morbido», «il freddo» oltre al «tiepido» nella sua «carne»; quasi sfigurato da una «cera di velluto», un «pallido volto», un «nero occhio». Ma, soprattutto, incline ad ammettere – si legge in *Mostru o pavea?* – che «un mostro» gli «cresce come una nube nel cuore sconosciuto», infine rivelandoglisi «un mostro di speranza nel vuoto disperato di Casarsa» e inducendolo a «non essere un uomo col nudo sospetto di non aver mai vissuto». Di qui – ci rivelano *Il diaul cu la mari* e *Il dí da la me muàrt* – l'obbligo, per Narciso, sia di confessare che egli «nel seno tiene un Matto senza Madre», sia di rassegnarsi a morire «ancora giovane» (*P1*, pp. 47, 63, 66-69, 73-74, 77, 79).

Come chiariva *La Domènia uliva*, il giorno indicato dal titolo di tale componimento era quello in cui si consumava il distacco, ancora solo sentimentale, di Narciso dalla propria comunità. Del resto, già un testo precedente, *Li letanis dal biel fí*, scopriva nella «Domenica», e nei suoi riti cristiani, il simbolico tempo della vita, riconoscendo nell'alba del lunedì, viceversa, l'ora in cui «si muore» (*P1*, p. 15). Ebbene, i versi inclusi nell'*Appendice* che conclude la prima anta della *Meglio gioventú* sono tutti datati al periodo 1950-1953 perché si collocano dopo l'evento che sancisce la separazione, non piú però semplicemente emotiva, dell'io lirico da Casarsa e vi alludono: la denuncia subita nel 1949 da Pasolini, che – lo sappiamo – l'anno seguente si trasferirà a Roma. Si tratta allora di testi che, per così dire, appartengono, ciascuno, al lunedì, ossia a una stagione, per lui intramontabile perché lunga come la sua stessa vita residua, in cui l'io lirico può soltanto raffigurarsi alla mercé della morte. Provvede, a chiarirlo, già la poesia che apre quest'ultima sottosezione del primo volume della *Meglio gioventú*: «È lunedì, mamma, è lunedì, e non finirà mai piú. Il mio tempo è nella luce per sempre viva di un giorno morto, di una festa vuota, di una terra liberata nel cielo, a rivivere la sete delle prime primavere, spasimate sotto le prime stelle» (*P1*, pp. 94-95).

Da Roma, cioè *De loinh*, può quindi scoppiare un diretto, invece che soffuso, «pianto di morte», perché il Friuli e i giorni lí trascorsi sono «divenuti di un altro», né si lasciano ancora eleggere a proiezione mitica di una pur contraddittoria ricerca di senso e bellezza da un io lirico non piú «ragazzo» e rimasto orfano di qualsivoglia pienezza. Dunque incline – come in *Cansidn* – a sfogare il suo risentimento contro la vecchia comunità casarsese: «Ma tu che cosa hai fatto, terra cristiana, per spegnere il fuoco che hai appiccato alla mia carne quando credevo un gioco l'amarti?». E poi: «Tu senza pietà hai tagliato il loglio dal tuo grano: un innocente e puro amore che ti destava. Non puoi perdonare, tu, Friuli cristiano, a uno che la tua lingua schiava liberava in un cuore caldo di peccato». Per cui il soggetto lirico si vede costretto a vivere il *Conzèit*, 'il congedo', dalla giovinezza non come l'esito di una fisiologica maturazione intellettuale, ma al pari di una traumatica perdita di identità: «Ormai essere lontani, Friuli, vale essere sconosciuti» (*P1*, pp. 96-101).

E che questi stessi sentimenti di incancellabile tenerezza e crescente astio nei riguardi della terra natia della madre – sentimenti già rinvenibili nelle due sezioni iniziali del primo volume della *Meglio gioventú*, ma che solo nella terza cedono il passo a una piú nitida, a tratti quasi rancorosa nostalgia per il mondo ormai definitivamente perso – guidino Pasolini nella stesura del *Romancero*, lo rivela la datazione di quest'ultimo: 1947-1953. Ecco allora in che senso, nel progetto di poesia epica che è alla radice sia del *Testamento Coràn* sia della sottosezione cui la seconda anta della raccolta deve il titolo, va rinvenuta la persistenza di istanze squisitamente liriche, e anzi elegiache, che in parte lo inficiano. Anche in questo caso, Pasolini tende cioè a ridurre una piú scrupolosa esplorazione socioculturale, invece che mitografica, del mondo esterno, ossia della storia recente e di un'attualità politica che hanno visto e ancora vedono la comunità friulana vessata dal dominio borghese, a proiezione del suo analogo destino, ormai, di vittima sacrificale.

Non è infatti solo ogni ragazzo «povero» del Friuli, ma è anzitutto l'io lirico, a doversi accontentare – svela *Mi contenti* – del «male del Sabato», o a capire presto – nota *I dis robàs* – di avere a disposizione «poco tempo di gioventú e di bellezza», se «i ricchi» non «pagano il tempo» a lui e ai suoi simili, obbligandoli a vivere angosciosi «giorni rubati alla bellezza» dai loro «padri», da loro stessi. Come non è esclusivamente «l'operaio», per-

ché è anche chi gli dà voce, a non poter più scoprire in sé – chiarisce *Vegnèrà el vero Cristo* – il «coraggio di avere sogni». O a rimanere – si legge in *El cuòr su l'aqua* – con un «cuore solo» tristemente «pieno di peccati». O a provare sí – afferma la poesia che dà il titolo alla prima sottosezione del secondo volume della raccolta – «la paura e il piacere di amare la falce e il martello», ma senza che ciò lo spinga già a coltivare l'utopia di una società equa (*P1*, pp. 112-13, 117-19).

E anzi, proprio a partire dal componimento intitolato *El testament Coràn*, inizia, nell'omonima serie di testi inclusa nella *Meglio gioventù*, una neanche implicita, sempre sconfortata rilettura delle lotte partigiane incline a sondare un tema che sarà a lungo presente nelle successive opere, non solo poetiche, di Pasolini: quello della «Resistenza tradita». Tali versi raccontano infatti un sacrificio destinato a dimostrarsi vano. Il ragazzo «impiccato al gelso dell'osteria» dai tedeschi lascia «in eredità» la sua «immagine nella coscienza dei ricchi», è vero, ma questi ultimi non sono affatto disposti a rinunciare ai propri privilegi in quell'Italia, liberata dal fascismo, ipocritamente pronta a celebrare «il coraggio, il dolore e l'innocenza dei poveri», e però restia a riconoscere i loro diritti. Così come, in *Da li Germaniis*, il fanciullo che, in sogno o nella realtà, torna al paese natio dopo la fine della guerra, non sa più se egli sia un vivo o «un morto». E, in *Biel zuvinín*, il protagonista incarna la sorte da sempre riservata, e anche nell'Italia postbellica prescritta, ai diseredati: dare la propria «salute» al padrone in cambio della possibilità di «lavorare» e di «mangiare», in tal maniera ammalandosi di «malinconia» e perdendo, all'istante, la giovinezza. Il testo che sigilla la prima sezione di *Romancero*, cioè *Viers Pordenon e il mont*, è allora un canto in memoria di un'intera leva di fanciulli costretti, per trovare un'occupazione, ad abbandonare la propria «terra» e la loro «maniera di essere giovani, di fare l'amore, di stare nel campo o vicino al fuoco». Obbligati a consegnarsi, insomma, a una prematura morte non solo spirituale (*P1*, pp. 122, 124, 128, 130).

E non sembri un azzardo sostenere che quest'identificazione, in parte indebita, di Pasolini coi giovani figli del Friuli riconfermati dal secondo conflitto mondiale nella loro condizione originaria di vittime della storia, e parimenti ridotti al rango di sudditi della borghesia in un'Italia ormai affrancatasi dal fascismo, è indotta anche dall'assiduo riattivarsi, nel poeta, di una memoria familiare. Dal fatto, cioè, che, in ciascuno di tali capri

espiatori, è come se egli riconoscesse i lineamenti di un altro martire, il cui sacrificio, accettato da costui in nome di un utopistico progetto di emancipazione individuale e collettiva, rischia di risultare, in un Paese restio a uniformarsi a reali principi di equità sociale, tanto infruttuoso quanto il loro, viceversa non liberamente scelto: le sembianze, insomma, del partigiano Ermes. Perché, senza supporre l'implicita presenza del "fantasma" di Guido nella complessiva strategia di senso approntata dalle poesie incluse nel *Testamento Coràn*, si farebbe maggior fatica a individuare il legame, anche narrativo, tra tale sezione del secondo volume della *Meglio gioventù* e la successiva, che è poi l'ultima della raccolta. E, in particolare, si avrebbe qualche difficoltà in più a cogliere il nesso tra quei componimenti e i testi ospitati dai *I Colús*, cioè dalla serie di versi con cui *Romancero* si apre.

Il più diretto antecedente logico di essa è un'opera già menzionata: *I Turcs tal Friul*. Come visto, in quel lavoro teatrale Pasolini ricostruiva infatti un capitolo della storia dei propri avi, sí da scoprirli protagonisti, nel 1499, di una strenua opposizione della loro comunità agli invasori turchi rievocata anche per alludere alle battaglie, parimenti condotte dai casarsei e in special modo dal fratello, contro i tedeschi e i fascisti durante il secondo conflitto mondiale. Ebbene, pure i lacerti poetici confluiti in *I Colús* celebrano il ruolo avuto dagli antenati dell'autore in quelle vicende, tra la fine del XVIII secolo e la prima guerra mondiale, relative al processo di unificazione del Paese che vengono allora ricordate sia per rintracciarvi un'analogia con le lotte resistenziali, sia per proporre – gramscianamente –²² una lettura del Risorgimento da estendere anche ai processi di liberazione dal fascismo. In un caso e nell'altro, sembra volerci cioè suggerire Pasolini, alla vittoria riportata sull'oppressore è seguita non la costituzione di una società realmente interclassista, ma una nuova fase di quel dominio borghese abitualmente retrivo, almeno in Italia. Com'è quindi in pari misura seguita, sul territorio nazionale, la sistematica mortificazione, quando non il feroce sradicamento, delle identità locali e, soprattutto, delle tradizioni contadine.

Ecco allora che *Cintin* e *Caporet*, a suggello di *I Colús*, cantano, rispettivamente, la «malinconia» dei tanti poveri obbligati, per sopravvivere, a «morire via dal Friuli» e la sofferenza con cui «gli occhi di Dio» sono in-

22. Cfr. A. GRAMSCI, *Il Risorgimento*, Roma, Editori Riuniti, 1996.

fine costretti a chiudersi su quello spicchio d'Italia, «ormai pieno di Tedeschi e di Slavi». Avversari nei quali è lecito rinvenire i precursori e le controfingure di quei sovrani borghesi che, poco meno di trent'anni dopo, vesseranno, in una nazione prossima a emanciparsi dalla dittatura e poi finalmente libera, i giovani proletari non solo friulani (*P1*, pp. 147, 149). A confermarlo, i tre testi, compresi nel *Vecchio Testamento*, con cui *La meglio gioventú* si congeda dai lettori.

In quello d'apertura della sottosezione, *Il quaranta quatri*, è ancora rievocata l'occupazione tedesca, che ha cancellato, «nel cuore» della «piccola patria» friulana, «il bene dell'allegria», sottraendo «ogni voglia di ridere» a una comunità cui non resta che pregare il Signore di restituirle i «giorni com'erano prima», dopo aver visto la propria terra «in mano agli stranieri», i propri figli «portati prigionieri in un'altra» nazione o «impiccati in piazza», le proprie «giovinette» vilmente «disonorate». Nel secondo, *Il quaranta sinc*, si ricorda perciò l'entusiasmo col quale la Liberazione fu salutata da un'intera regione, pronta a rendere grazie a Dio per aver nuovamente vestito «di allegria e pietà» i propri devoti ed essere tornato a far di loro un «popolo» che «contento cammini per la quieta terra del suo quieto destino». Prima che l'ultimo componimento, *La miej zoventút*, che dà il titolo alla raccolta tutta, registri però, di queste speranze, la rapida evaporazione. Vi si dichiara infatti che, per i figli dei poveri, «niente da trenta secoli, niente è cambiato» mai. E che allora, pure nell'Italia della ricostruzione, alla gioventú contadina non resta che salire su «treni» capaci di condurla «a cercare per il mondo» quello che, nelle sue terre d'origine, per lei «è perduto» definitivamente, e a farlo sapendosi destinata «a non ridere mai piú». In altri termini, a scontare già in vita la propria morte (*P1*, pp. 154, 156, 157-58).

Innegabile che, in virtù di un simile epilogo, la raccolta dedicata a Contini «con “amor de loinh”» (*P1*, p. 1) confermi perciò la propria natura anche di racconto autobiografico. Nei ranghi di quella “meglio gioventú” spinta dalla miseria a lasciare un Friuli distrutto, il poeta include infatti se stesso, sottintendendo di essere stato costretto a cercare altrove una qualche nuova patria elettiva dall'ipocrisia borghese, vieppiú in grado di ridurre alla sua mercé la terra natia della madre. Ed è allora in tal senso che il volume assume due significati opposti, e però complementari, nell'ambito della produzione complessiva di Pasolini.

Da un lato, esso chiude, invece di rilanciare, una stagione espressiva,

evitando di offrirsi quale modello teorico di quella poesia civile in lingua che, negli stessi anni in cui il libro viene allestito, lo scrittore ha già da tempo iniziato a elaborare, come presto rivelerà la pubblicazione delle *Ceneri di Gramsci*. E un'ulteriore conferma di ciò sarà il volume delle *Poesie dimenticate*, che uscirà nel 1965 per la Società Filologica Friulana di Udine a cura di Luigi Ciceri. I testi che vi si troveranno compresi, tutti in friulano e stesi tra il 1943 e il 1953, saranno infatti quelli scartati da Pasolini al momento di delineare la struttura definitiva della *Meglio gioventù*. E anzi, molti di essi, almeno per quanto attiene la loro versione originaria, proverranno dal gruppo di componimenti da cui l'autore aveva isolato quelli inclusi in *Poesie a Casarsa*, mentre altri, col consenso dello scrittore, saranno recuperati dalle vecchie carte di costui, sparse nel piccolo borgo friulano, e inseriti nella raccolta dal curatore. Insomma, *Poesie dimenticate* non potrà presentarsi come la nuova tappa di un cammino letterario ancora in essere, né al pari dell'improvviso rilancio di una ricerca espressiva lasciata momentaneamente in sospeso, e invece apparirà un libro intenzionalmente postumo. Una specie di scavo archeologico, eseguito da Pasolini stesso, nell'alveo di una poetica già storicizzabile in sede critica perché da tempo esauritasi.²³

Dall'altra parte, *La meglio gioventù* funge allora da perfetto, e logico, apripista per *Ragazzi di vita*. Se, col volume di versi del 1954, Pasolini aveva cioè sancito il suo congedo da una mitizzata comunità, ritenuta ormai defunta, di cui si era a lungo pensato cantore, col romanzo del 1955 egli può chiarire di quali ulteriori istanze ideali aspiri ora a farsi portavoce nel progettato secondo tempo del suo tragitto letterario. Le istanze, naturalmente, di quel microcosmo borgatario nei cui figli l'autore dapprima crederà di potersi rispecchiare e poi dovrà ammettere di non riconoscersi, preda dell'identico meccanismo psicologico e culturale che abbiamo visto definirne il rapporto col mondo contadino del Friuli. Parimenti ambivalente risulterà dunque la sua nuova poetica, nata, in quest'ottica, dalle ceneri della vecchia e quindi tale da rivelarsi scopertamente regressiva ma, ciononostante, capace di veicolare sincere utopie emancipatrici.

23. Si veda *Poesie dimenticate*, in *P1*, pp. 195-245. Nella sezione di *P1* (pp. 291-380) intitolata *Poesie disperse e inedite*, si possono leggere ulteriori componimenti in friulano di Pasolini, da lui mai raccolti in volume e che, stesi tra il 1943 e il 1949, in molti casi apparvero su riviste sovente regionali.

IV

DA ACCUSATORE AD ACCUSATO: RAGAZZI DI VITA, LE CENERI DI GRAMSCI

1. NEOREALISMO IN FALSETTO

Il nucleo originario di *Ragazzi di vita* è un trittico di racconti – *Il Ferrobèdò*, *Li belli piscelli*, *Terracina* – che, fin dal 1950, Pasolini pensa alla stregua di un romanzo in tre tempi provvisoriamente intitolato come il primo di quei testi, le cui pagine appariranno su «Paragone» nel giugno del 1951. E vanno ricondotte a questo stesso brogliaccio romanzesco la gran parte dei racconti che egli licenzia su quotidiani o riviste tra il 1950 e il 1951 e altre prose degli anni successivi, da intendersi – non tutte, però – come porzioni, infine cassate, di quel progetto complessivo. Benché una delle opzioni iniziali voglia che il futuro *Ragazzi di vita* resti una sorta di microcosmo narrativo al cui interno ogni racconto conservi una relativa autonomia, a prevalere, durante la gestazione del libro, è infatti il desiderio di rendere quest'ultimo un romanzo unitario. Intento ormai affermatosi all'altezza della seconda anticipazione dell'opera, cioè il racconto *Regazzi de vita*, ugualmente affidato da Pasolini, nell'ottobre del 1953, a «Paragone». Ma, soprattutto, ambizione che si potrà evincere, appena esso vedrà la luce, da un volume in cui continuerà comunque a risaltare l'originaria attitudine di marca espressionistica dell'autore, rimasto ligio a un disegno, se non apoditticamente anti-romanzesco, però incline a ricalcare il passo e le strategie retoriche di un *poème en prose* spesso di baudelairiana memoria.¹

Difatti, per quanto Pasolini si sia sforzato di rendere coeso *Ragazzi di vita*, gli otto capitoli che infine compongono il libro tradiscono la loro primigenia natura di micro-mondi narrativi che, pur intrattenendo indubbi rapporti di parentela – i medesimi personaggi, la stessa ambientazione –, lasciano trasparire di non essere nati ognuno quale logico svilup-

1. Oltre a *Terracina*, l'*Appendice a «Ragazzi di vita»* inclusa in *R1*, pp. 773-816, offre *Santino nel mare di Ostia*, *Il palombo*, *La passione del fusajaro*, *Rievocazioni del Ricetto*, *Ai Cerchi*, cioè alcuni dei racconti, editi tra il 1950 e il 1955 su rivista, che appartengono al magma narrativo da cui scaturisce il libro o che Pasolini ricava dai tagli operati sul romanzo.

po del precedente, e quindi in ossequio a un preordinato ordito romanzesco. È come se, a un certo punto, l'autore abbia sperato che a decretare, giocoforza a posteriori, almeno un effetto di coerente struttura enunciativa interna all'opera potessero rivelarglisi sufficienti due sforzi, intimamente connessi: giustapporre sensatamente tali porzioni di testo; curarsi che sembrassero plausibili le giunture tra siffatti blocchi di prosa.

Tuttavia, se si legge con attenzione *Ragazzi di vita*, ci si accorge che la saldatura tra questi ultimi risulta, il più delle volte, tanto artificiosa quanto precaria. Per un verso, essa resta affidata a raccordi forse troppo meccanici o elusivi, perché inclini a risolversi in una costante, ma talora letteralmente assoluta, collocazione spaziotemporale di peculiari lacerti delle vicende narrate che, di riflesso, non si rivela sempre capace di ratificare l'omogeneità e il naturale dipanarsi dell'intreccio. Dall'altro lato, a rafforzarla sono insistenze simboliche (gli onnipresenti presagi di morte che si offrono ai personaggi) o reiterazioni descrittive (il caldo dell'estate, il sole che brucia, i corpi sudati dei ragazzi) che, in molti casi, rischiano di attestare più la debole *verve* affabulatoria dell'autore che non la presunta logica interna della macchina romanzesca. Senza considerare che, persino dei capitoli più riusciti del libro, a farsi apprezzare non è quasi mai la complessiva tenuta strutturale, su cui talvolta si potrebbe eccepire, ma sono la studiata sovraccitazione stilistica e la sapiente cura formale che caratterizzano i loro più intensi frammenti.

Sì, perché *Ragazzi di vita*, nonostante le modifiche o i tagli all'intreccio e, ancor più, a discapito dei tanti interventi di normalizzazione lessicale imposti dall'editore,² spicca, nel panorama letterario italiano degli anni Cinquanta, per quella che lo stesso Pasolini definisce, in una missiva a Livio Garzanti dell'11 maggio 1955, «la sua complessione massiccia e ossessiva»: qualità che, egli aggiunge, lo salva dal ridursi a semplice «prodotto neorealistico, “decotinizzato”, come dice Gadda» (*L2*, p. 65). In altre parole, perché *Ragazzi di vita* si dimostra un libro che evoca solo manieristicamente i canoni del neorealismo, aspirando poi sia a trasgredire il mito dell'impersonalità o dell'immediata transitività del linguaggio narrativo, sia a ripudiare ogni svalutazione della totale libertà creativa dello scrittore. Esso ambi-

2. Al riguardo, si legga S. DE LAUDE, *I due Pasolini. «Ragazzi di vita» prima della censura*, Roma, Carocci, 2018.

sce insomma a proporsi quale testo modernisticamente autoriale, fin troppo letterario e in piena coscienza sperimentale, tanto da pretendere di saldare assieme il modello verghiano e una eco, almeno, della lezione di Joyce. Lo ribadisce la scelta, operata da Pasolini, di impegnarsi non in una riproduzione del gergo romanesco il piú possibile veridica, ma nell'elaborazione – se non puramente laboratoriale, per ottenere comunque un *pastiche* sia stilistico sia concettuale – di un dialetto quasi in falsetto, ricalcato, al contempo, sul magistero di Belli, su quella lingua “assoluta” di verlainiana o pascoliana memoria che aveva ispirato la modulazione del friulano in *Poesie a Casarsa* e, ancora, sulla vena espressionistica del succitato Gadda. Paradossalmente, allora, si potrebbe persino credere che *Ragazzi di vita* sarebbe forse risultato un libro anche piú persuasivo, o solo piú fedele all'istintivo dettato dell'autore, se costui si fosse rifiutato di provare ad amalgamarne le parti e, invece, avesse provveduto a slabbrarlo ulteriormente, rendendolo un dichiarato contenitore di autonome ma non eterogenee prose d'arte, di ancora preliminari e tuttavia già fruibili cartoni narrativi.

2. NESSUN PROSPETTIVISMO

Quale fase storica voglia descrivere e quali temi intenda trattare in *Ragazzi di vita*, Pasolini lo spiega in una lettera a Garzanti che precede di circa sei mesi quella ricordata piú sopra, se essa risale al novembre del 1954: «l'arco del dopoguerra a Roma, dal caos pieno di speranze dei primi giorni della liberazione alla reazione del '50-51». Breve intervallo di tempo – nota lo scrittore – «che corrisponde col passaggio del protagonista e dei suoi compagni (il Ricchetto, Alduccio, ecc.) dall'età dell'infanzia alla prima giovinezza: ossia (e qui la coincidenza è perfetta) dall'età eroica e amorale all'età già prosaica e immorale». Perché «a rendere “prosaica e immorale”», per l'appunto, «la vita di questi ragazzi (che la guerra fascista ha fatto crescere come selvaggi: analfabeti e delinquenti)», pensa l'Italia postbellica, che «al loro vitalismo reagisce ancora una volta autoritaristicamente: imponendo la sua ideologia morale» (*L1*, p. 704).

Processo di degradazione, questo subito dai figli delle borgate, le cui tappe, nella medesima missiva, Pasolini precisa di aver inteso simbolicamente riassumere nei comportamenti del Ricchetto. Il quale, nelle pagine iniziali del libro, «andando in barca con alcuni amici sul Tevere – “regaz-

zino”, ma già esperto di tutte le bassezze, ladro, senza scrupoli ecc. – a un certo momento si getta a nuoto per salvare una rondine che sta affogando sotto Ponte Sisto»; mentre, nell’ultimo capitolo, «già quasi giovanotto, non muove un dito» per aiutare «un ragazzino, Genesio (una fra le figure piú “a tutto tondo” del romanzo)», che «affoga sull’Aniene». In *Ragazzi di vita*, può allora affermare l’autore, il riferimento ai torti patiti dal sottoproletariato capitolino «resta “prima” del libro», che non denuncia «mai direttamente la responsabilità fascista nella costruzione di quei campi di concentramento che sono le borgate», né insiste «sulla responsabilità attuale del governo che non ne ha risolto il problema». Invece, un simile impianto accusatorio «è implicato nella congerie esternamente caotica, internamente ordinata, dei fatti» narrati (L1, pp. 704-5).

È quindi incontestabile che, se provvederanno due successive raccolte di versi – cioè la già citata *Le ceneri di Gramsci* e, piú tardi, *La religione del mio tempo* – a rendere Pasolini un inconsolabile aedo di quel mito della “Resistenza tradita” di cui anche *La meglio gioventú* – lo si è detto – implicitamente si nutriva, si possono tuttavia reperire varie tracce di un’esplicita adesione a questa retorica culturale pure nel romanzo del 1955. Il che peraltro spiega la sua urgenza logica di oltrepassare, benché presupponendola, la lezione del neorealismo.

La poetica di tale movimento letterario e cinematografico, almeno agli occhi di Pasolini, non si limitava infatti a nutrirsi dell’identico paradigma antifascista promosso dalla neonata repubblica italiana a proprio principio fondamentale. Invece, a guerra finita, essa desiderava anche proseguire – naturalmente con altri mezzi (quelli di un lavoro intellettuale concepito quale esito di un generoso impegno civile) e in tempi di democrazia ancora incerta (perché solo nominalmente instaurata, in una nazione dalla congenita attitudine “trasformistica”, per dirla con Bollati,³ e quindi strutturalmente incline a cedere a sempre nuove tentazioni autoritarie) – la medesima lotta per la libertà e per la giustizia vinta dai partigiani. E a farlo sia denunciando i ritardi del Paese sulla via di una modernizzazione capace di favorire un autentico processo collettivo di emancipazione socioculturale, sia difendendo utopie che agevolassero il compiersi di tale tragitto.

3. Cfr. G. BOLLATI, *L’Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011.

Ne deriva che, per Pasolini, l'emersione, già nell'immediato dopoguerra, di un potere che egli giudica – lo si ricava dalla succitata lettera a Garzanti – subdolamente, invece che manifestamente, autoritario, e del quale esperiscono l'implicita ferocia anzitutto borgatari come quelli ritratti in *Ragazzi di vita*, sancisce la sostanziale abiura politica dei valori resistenziali, convertiti in vuoto discorso pubblico, cioè in semplice strumento ideologico di comando, da un regime democristiano ritenuto criptofascista. E allora determina anche il rischio che il nuovo clima culturale, piú che avversarne scopertamente le matrici teoriche, cancelli la sorgiva carica rivoluzionaria del neorealismo con il farne, dopo aver badato a normalizzare retoricamente i suoi intenti critici, una mera voga stilistica, adatta a celebrare il presunto cammino di democratizzazione intrapreso dal Paese. All'incirca, è quanto Pasolini sosterrà con *La religione del mio tempo*: in particolare, nel poemetto *La ricchezza* e in quell'autentico saggio in versi intitolato *In morte del realismo*.

Sicché la maniera scelta dallo scrittore, con *Ragazzi di vita*, per far fruttare il lascito del neorealismo è, intanto, scartare ogni raffigurazione comodamente progressiva, cioè "prospettivistica", del mondo degli oppressi: anche, o soprattutto, per alludere al pericolo di una graduale distruzione della cultura popolare ad opera del potere. Timore che, non dichiarato, ugualmente traspare in una lettera del 3 settembre 1955 a Fortini, ringraziato per la recensione al libro apparsa nel giugno precedente su «Comunità».⁴

Quello ritratto nel romanzo – scrive infatti Pasolini – «non è popolo, ma sottoproletariato», altrimenti egli non si sarebbe sognato «mai di rappresentarlo in tanta infida incoscienza». Perché, rispetto a Roma o al Sud Italia, «a Bologna o a Milano è tutta un'altra cosa». In definitiva, giacché sussistono «una civiltà settentrionale "comunale" e una civiltà centro meridionale papalina o bizantina o monarchica». Nell'una si può rinvenire «il popolo com'era prima della civiltà industriale», cioè a dire in grado di esprimere suoi autonomi valori culturali e di battersi, quando necessario, per difenderli. Nell'altra si rintraccia invece un «sottoproletariato sulle soglie della coscienza di classe, che vive dall'Aniene a Eboli» e che non sa

4. Cfr. FORTINI, *Saggi italiani*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 704-08; ID., *Attraverso Pasolini*, cit., pp. 9-13.

opporre una qualche consapevole identità storica allo sfruttamento patito, fatalisticamente accolto come proprio ineluttabile destino (*L2*, p. 117).

Così, nel dipingere giovani borgatari che – afferma Pasolini in un'altra lettera, quella a Padovani del 22 luglio 1955 – non vanno creduti «“naturalmente” cattivi e crudeli», ma «tali per colpa dell'ambiente in cui sono nati e vissuti», e che – si ricava invece da un biglietto a Ciceri del 15 giugno dello stesso anno – non hanno *chance* alcuna di migliorare le loro condizioni di partenza, «perché l'evoluzione manca là dove manca la coscienza» (*L2*, pp. 94, 78). *Ragazzi di vita* intende suggerire che un'analogia sorte di ghettizzazione sociale e di inselvaticamento etico attende, nel Paese intero, ogni identità non assimilabile alla cultura borghese, indubbia cifra specifica del nuovo potere intrinsecamente totalitario. In quest'ottica, il romanzo diventa allora un pur implicito avvio del discorso pubblico che, di lì a breve e fino alla morte, impegnerà strenuamente l'autore. *L'ouverture*, in altri termini, del suo implacabile atto d'accusa contro la “mutazione antropologica” vissuta dagli italiani nel primo trentennio repubblicano; contro il “genocidio” delle culture marginali e lo “sviluppo senza progresso” affermatosi nella nazione nel medesimo intervallo di tempo; contro quei processi di “omologazione” di qualsivoglia matrice identitaria a una mentalità piccolo-borghese riscontrabili, nel secondo Novecento, in tutte le società occidentali a capitalismo avanzato. Un viepiù disperato atto d'accusa al quale daranno sistemazione definitiva i saggi raccolti negli *Scritti corsari* o nelle *Lettere luterane*, e in cui i vocaboli “borghese” e “fascista” sono di fatto impiegati come sinonimi.

A contraddistinguere *Ragazzi di vita* è però il convincimento – lo si è accennato – che, a quell'altezza cronologica, quanti abitano nelle borgate romane vadano considerati ignare vittime di siffatta riduzione, operata dall'alto, di ciascun prototipo di esistenza a indegna forma di vita piccolo-borghese. Certezza da cui discendono il precipuo tratto stilistico e l'inconfondibile temperatura emotiva del testo, ossia la scelta, etica ancor prima che espressiva, di scrivere «il mio libro» – ribadisce Pasolini nella lettera a Padovani più sopra menzionata – «con amore e con pietà per i miei poveri protagonisti» (*L2*, p. 94). Sentimenti che però, negli anni, via via si attenueranno nello scrittore, il quale giungerà infine a persuadersi della completa disponibilità dei diseredati (e degli individui tutti) a far loro quella consumistica e al contempo pragmatica mentalità borghese

che, a parer suo, ne renderà i corpi – in passato irriducibilmente sacri – oscene merci inamabili. Avremo occasione di riparlarne: nelle succitate *Lettere luterane* e, ancor piú, in *Petrolio*, i giovani saranno allora dipinti, con dolore, quali detestabili emblemi di quel sistema concentrazionario cui il potere neocapitalistico – scopriremo in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* – ha ormai ridotto, nell’ottica dello scrittore, l’intero consorzio civile. In prossimità della morte, in nessun luogo Pasolini riterrà dunque ancora possibile scorgere il Ricetto e i suoi amici che – come invece avviene nel romanzo del 1955 – se ne vanno «a allungarsi a pancia all’aria, cantando pieni di gratitudine verso la vita, sull’erba secca della scarpata», in attesa della sera (*R1*, p. 585).

3. SAGGISTICA IN VERSI

Gli anni che impegnano Pasolini nella stesura di *Ragazzi di vita* sono gli stessi in cui prende lentamente corpo *Le ceneri di Gramsci*. Scritti tra il 1951 e il 1956, gli undici poemetti inclusi nella raccolta – che ottiene il premio «Viareggio» nell’estate del 1957 – erano del resto già apparsi in rivista o – in un caso – in volume, pur in versioni talora differenti rispetto a quelle infine scelte dall’autore.⁵ Circostanza che si è inteso qui richiamare non tanto per alludere al fatto che pure *Le ceneri di Gramsci* – come già *Ragazzi di vita* e, a dirla tutta, quasi ogni lavoro di Pasolini – si rivela un’opera che trova la propria struttura interna, e conquista la sua forma definitiva, solo strada facendo. Dato, piuttosto, che si è voluto rimarcare perché chiarisce la natura e le finalità originarie di quei testi: le stesse, peraltro, dell’intero libro. Si potrebbe infatti sostenere, su ciascuno dei poemetti, quanto Pasolini stesso nota, in merito al solo *Picasso*, in una missiva a Leonetti del 20 gennaio 1958. Che, insomma, ognuna di quelle poesie è «vera e propria critica, con quanto di prospettica storiografica questo implica» (*L2*, p. 369).⁶

Urge dunque leggere *Le ceneri di Gramsci* quasi come una raccolta di

5. Per informazioni sulla vicenda editoriale di ciascun testo confluito nelle *Ceneri di Gramsci* e sulla genesi del volume stesso, cfr. *NN*, in *P1*, pp. 1625-37. Utile consultare anche i materiali raccolti nell’Appendice a «*Le ceneri di Gramsci*» compresa in *P1*, pp. 869-88. Vi si trova, tra l’altro, la versione del *Canto popolare* pubblicata nel 1954 come *plaqueette* autonoma in una collezione di poesie delle Edizioni della Meridiana di Milano curata da Sereni.

6. Del resto, a partire dalle *Ceneri di Gramsci* diventa viepiú chiaro che quella di Pasoli-

saggi in versi, stesi dall'autore per partecipare a una discussione pubblica assai viva in quegli anni – specie in ambienti legati alla tradizione socialista o comunista – e ritenuta anzi imprescindibile da molti esponenti di un'élite culturale che, pur al prezzo di feroci divisioni interne, sentì a lungo il dovere di alimentarla. Per pronunciarsi cioè anch'egli sul modo in cui i gruppi culturalmente avanzati della borghesia egemone avrebbero dovuto coinvolgere le classi subalterne in un vasto progetto di emancipazione della società tutta o, almeno, farsi portavoce dei peculiari interessi degli sfruttati. Come pure sul ruolo che avrebbero potuto a tal fine giocare l'arte e l'intellettuale, senza che mai si fosse però mancato di ammettere, della prima, la pressoché fisiologica compromissione con l'industria culturale e, del secondo, l'originaria o inevitabilmente acquisita condizione borghese.

E va da sé che, su tali temi, quelle di Pasolini siano sovente percepite come posizioni conservatrici o estetizzanti. L'insolubile paradosso tragico su cui egli invita a riflettere, licenziando in rivista i poemetti che confluiranno nelle *Ceneri di Gramsci*, è infatti lo stesso che, a conferma della comune matrice ideologica tra quei testi e *Ragazzi di vita*, aveva già trovato o troverà compiuta espressione letteraria nel romanzo, reputato non per nulla dall'autore, nella succitata lettera a Fortini del settembre 1955, una sorta di sviluppo narrativo di uno di essi: *Lumile Italia* (*L2*, p. 117). Da un lato, Pasolini è insomma convinto che, per mantenersi incorrotte e non pregiudicare la propria sopravvivenza, le masse dei diseredati, da lui tutti creduti – con parziale forzatura interpretativa – i discendenti diretti dell'antica civiltà contadina, debbano restare ligie a metastorici codici culturali. Che, se rispettati, consentano loro non già di acquisire una piena coscienza di classe per contrastare la trionfante modernità capitalistica, ma di sottrarsi, pur al prezzo di una crescente marginalizzazione civile, alle sue logiche, inclini a ghezzare le identità non borghesi e, in ultimo, capaci di cancellarle. Dall'altra parte, egli è però consapevole che la necessità di tutelare solo in tal modo la loro dignità, giacché li rende, come detto, tanto imbelli quanto socialmente periferici, obbliga gli esponenti dei ceti subalterni a confermarsi i fisiologici capri espiatori dello sviluppo

ni è una poetica «interna alla critica, a volte implicita nella critica». Così in F. CURI, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 57.

produttivo voluto dalla borghesia egemone, destinandoli, per giunta in fretta, a un martirio che, dal punto di vista simbolico, lo scrittore tende a leggere in chiave cristologica.

E allora anche sembra viepiù credere, Pasolini, che l'arte e l'intellettuale non debbano rappresentare il popolo o interloquire con esso, guidati dal pregiudizievole intento di agevolarne una maturazione che infine lo renda uno degli attori principali, se non l'autentico motore, di collettive azioni politiche orientate alla costruzione di una vera democrazia, ma siano chiamati invece a ritrarlo, o a interpellarlo, in qualità di vittima dei processi socioculturali in atto, sí da favorire la genesi o la crescita, in seno alla classe dominante, di un'opinione pubblica maldisposta a sacrificarlo sull'altare del sistema vigente e dunque pronta a ripensare l'ordine dato. E questo, perché, entro la metà degli anni Cinquanta, l'autore, pur giudicandola antropologicamente insana e destinata a non veder mai messa in dubbio la supremazia politica da tempo acquisita, crede però la borghesia ancora in grado di esprimere, al proprio interno, un'avanguardia – cui appunto appartengono, con gli artisti e gli intellettuali, anche i più attenti fruitori delle opere di costoro – davvero preoccupata di porre la questione di una maggiore equità sociale. Utopia cui si deve quella peculiare vena populistica che, ritenendola regressiva, la critica subito rimprovera sia a *Ragazzi di vita* sia alle *Ceneri di Gramsci*. In quei libri – questo il rilievo che, con più di una ragione, viene mosso a Pasolini – il popolo è sí celebrato nella sua presunta superiorità morale, ma non è mai concepito al pari di un almeno potenziale soggetto politico autonomamente responsabile della propria sorte. La quale, nell'ottica dello scrittore, resta invece nelle mani di una borghesia apoditticamente richiesta, al cospetto dei supposti valori connaturati alle classi ultime, di riconoscersi retriva e dunque di rimodellare su quelle istanze etico-culturali tanto la propria fisionomia identitaria, quanto l'ordine sociale da essa scaturito.

Né Pasolini intende negare l'intrinseca ambivalenza di questa sua, al fondo irrazionalistica, concezione impolitica. Che egli – scolpendovi il proprio rapporto ideologico sia col fondatore del PCI sia, di riflesso, con la dottrina marxiana – aspira anzi a condensare nei versi più noti non del solo poemetto che dà il titolo alla raccolta, ma delle *Ceneri di Gramsci* tutte: «Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere» (*P1*, p. 820). Tanto che, nella

succitata missiva spedita a Leonetti nel gennaio 1958, il componimento in questione è spiegato così: «io non contrappongo mai il disordine esistenziale e sensuale all'ordine razionale (nella fattispecie marxista) come due termini dialettici: so benissimo che il primo è il male, e la poesia l'ho scritta proprio per la violenza, quasi religiosa, con cui sentivo e sento questo male: è un atto di accusa, perfino eccessivo contro me stesso, un mea culpa un po' masochistico» (*L2*, p. 369).

Nella già rimarcata cifra saggistica che contraddistingue l'intero volume delle *Ceneri di Gramsci* va quindi riconosciuta anche un'intenzione che è tipica di Pasolini e che infatti ne caratterizza pressoché ogni opera. La volontà, da un lato, di scrivere un libro che, nel suo stesso farsi, ossia di poemetto in poemetto, diventi un esplicito manifesto di poetica. Ma in pari misura il desiderio, dall'altra parte, di confessarsi in pubblico. Di dar forma a una sorta di diario impudicamente intimo e, al contempo, squisitamente intellettuale in cui convocare a giudizio sia l'intero consorzio civile e il piú ristretto mondo culturale, per dimostrarne le ipocrisie, sia la propria visione della società e dell'arte, rivendicando la fondatezza delle tesi esposte e però anche ammettendone, e sovente giustificandone, le aporie. Da lui ritenute l'esito non già di incongruenze teoriche, bensì dell'assoluta sua fedeltà a un reale in sé giudicato contraddittorio, e dunque interpretabile in maniera univoca solo al prezzo di inammissibili forzature ideologiche.

Di qui l'urgenza, per i testi di datazione piú bassa, di precisare il meglio possibile la specifica proposta culturale che essi intenderebbero avanzare. Di qui, però, altresì la necessità, per i poemetti stesi dopo la pubblicazione di *Ragazzi di vita*, di proporsi anche come repliche alle obiezioni mosse a quel libro da vari recensori, e allora di trasformare lentamente *Le ceneri di Gramsci* tutte in un'organica risposta agli attacchi subiti dal romanzo.

Benché avesse riscosso un discreto successo di pubblico, *Ragazzi di vita* – che la magistratura milanese accuserà in fretta di pornografia – non era stato infatti accolto con grande favore dalla critica. Anna Banti l'aveva giudicato un libro scarsamente coeso e privo di svolgimento narrativo, reputandone i vari capitoli piú accostati l'uno all'altro che intimamente connessi. Dopo aver istituito un confronto tra plurilinguismo pasoliniano ed espressionismo gaddiano, ed essersi dichiarato però costretto a rimarcare piú le differenze che le affinità tra i due modelli, si esprimerà in ma-

niera simile anche Pucci. Considerazioni analoghe erano frattanto venute da Cecchi – pronto altresí a far sua l'impressione di un lettore per definire *Ragazzi di vita* un «*Cuore in nero*» – e da Pullini, entrambi inclini a sottolineare la patina estetizzante, l'intellettualismo, la letterarietà della lingua pasoliniana.⁷

Ma, se pure Varese aveva subito parlato di «barocco descrittivo»,⁸ la stroncatura piú impietosa del romanzo era comunque risultata quella di Salinari, implacabile nell'addebitare all'autore vizi che, anche in seguito, non avrebbe mancato di imputargli. Lo studioso, che era all'epoca il critico ufficiale del PCI, aveva infatti stigmatizzato la supposta predilezione di Pasolini non per il dialetto romano in sé, ma per i suoi esiti piú triviali. Ne sarebbe cosí scaturito, in *Ragazzi di vita*, un linguaggio inadatto al racconto e che solo appare «l'elemento d'un gioco letterario, fatto di ammiccamenti a un ristretto circolo d'iniziati, di intarsi sapienti quanto sterili». Di conseguenza, quello dello scrittore si rivelerebbe «un gusto letterario tipicamente formalista e decadente», incapace di occultare «il torbido dell'ispirazione», il proprio desiderio di deformare la realtà, la sua assoluta inadeguatezza ideologica.⁹

In sostanza, le medesime lacune individuate nella poetica di Pasolini da Asor Rosa, sia al momento di valutare *Ragazzi di vita* sia quando, in seguito, il critico si pronuncerà su altri lavori dell'autore. Come pure le stesse pecche che saranno piú tardi imputate alle opere tutte di quest'ultimo, incluse *Le ceneri di Gramsci*, da Angelo Guglielmi. Anche sondandolo a pur relativa distanza di tempo dal romanzo del 1955, il primo riterrà infatti il marxismo di Pasolini «quanto di piú curioso ed artefatto si sia potuto incontrare» nell'era «del progressismo letterario». In maniera non diversa, al secondo esso invece apparirà addirittura rozzo e fatalmente incline a risolversi in gretto irrazionalismo, tanto che lo studioso arriverà a definire «di marca

7. Si leggano: A. BANTI, *Opinioni*, Milano, Il saggiatore, 1961, pp. 164-68; P. PUCCI, *Lingua e dialetto in Pasolini e in Gadda*, in «Società», XIV 1958, 2 pp. 382-98; E. CECCHI, *Libri nuovi ed usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, pp. 199-201; G. PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Milano, Schwarz, 1961, pp. 398-402.

8. C. VARESE, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 437-39.

9. C. SALINARI, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967, pp. 56-58.

popolare», e «a buon mercato», il presunto decadentismo di uno scrittore da lui reputato un “fenomeno” prodotto a tavolino dall’industria culturale per poi smerciarlo presso un indistinto pubblico di massa.¹⁰

Non erano ovviamente mancati interventi in difesa di *Ragazzi di vita*: basti pensare a quello di Contini. Il quale – anticipando un giudizio che egli non esiterà a riproporre, qualche anno dopo, per apparentare il romanzo alla lezione verghiana e ascrivere a Pasolini il merito di essersi impadronito del marxismo «con l’intelligente diletterantismo del fiancheggiatore» –¹¹ così aveva parlato, l’8 agosto 1955, alla radio:

Monotonia, angustia, e in aggiunta dubbia consistenza narrativa sono anche le obiezioni mosse, per quanto pare, all’ultimo colpo, a tutt’oggi, di quel geniale saggiaio che è Pasolini, l’epopea picaro-romanesca *Ragazzi di vita*. Singolare che per essa narici ordinariamente indulgenti si siano credute in dovere di farsi tanto emunte. Non è un romanzo? Difatti è un’imperterrita dichiarazione d’amore, procedente per «frammenti narrativi»: all’interno dei quali, peraltro, sono sequenze intonatissime alla più autorevole tradizione narrativa, quanto dire l’ottocentesca.¹²

E Pasolini stesso ribatterà a taluni dei rilievi mossigli per *Ragazzi di vita* con un saggio, *La posizione*, che risulterà intimamente legato – lo vedremo – a uno dei testi inclusi nelle *Ceneri di Gramsci*. In quell’articolo, apparso su «Officina» nell’aprile 1956, egli non userà infatti mezzi termini:

La crudezza e la durezza ideologico-tattica di Salinari e di altri era viziata da quello che Lukács – in una intervista concessa a un inviato appunto dell’«Unità» durante i lavori del Congresso del PCUS – chiama prospettivismo. L’ingenua e quasi illetterata (e anche burocratica) coazione teorica derivava dalla convinzione che una letteratura realistica dovesse fondarsi su quel «prospettivismo»: mentre in una società come la nostra non può venire semplicemente rimosso, in nome di

10. Cfr. A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Roma, Sannonà e Savelli, 1972, pp. 263, 425, 448; A. GUGLIELMI, *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 80-84.

11. CONTINI, *Letteratura dell’Italia Unita 1861-1968*, cit., p. 1026.

12. Si è citato dalla *Cronologia*, a cura di Nico Naldini, inclusa nei volumi dell’edizione mondadoriana delle opere complete di Pasolini. Si veda, per esempio, *P1*, pp. LIX-CXXVI, alla p. xciv.

una salute vista in prospettiva, anticipata, coatta, lo stato di crisi, di dolore, di divisione (*SLA1*, p. 630).¹³

Se si lasciano una dopo l'altra parlare le poesie che vi saranno raccolte, ci si accorge però – lo si è detto – che Pasolini provvederà anzitutto col volume del 1957 a difendersi dagli attacchi subiti.

4. L'«ERRORE» DI PASOLINI

Ad aprire *Le ceneri di Gramsci* è un canto funebre. *L'Appennino* si presenta infatti come un commiato da quell'antica Italia popolare il cui emblema Pasolini rinviene nella tomba di Ilaria del Carretto, scolpita nel duomo di Lucca da Jacopo della Quercia: un'Italia alla quale altro non sembra ormai restare «che la sua morte marmorea, la brulla // sua gioventù interrotta». Benché creda, il poeta, di poter rintracciare più di un superstita a tale eccidio nella Roma dei primi anni Cinquanta, nelle sue «disfatte borgate / irreligiose, dove tutto si ignora // che non sia sesso», e nelle sue «grotte abitate / da feci e fanciulli»: quei “ragazzi di vita” che gli si rivelano le ultime incarnazioni della «specie / dei poveri rimasta sempre barbara // a tempi originari». Quasi di colpo, ecco allora il poemetto, annunciandosi al pari di una trenodia, convertirsi al tono, meno apocalittico, dell'elegia. Da qualche parte, la vecchia Italia sussiste, se «un popolo / il cui clamore non è che silenzio» ha saputo schivare, pur senza combatterle, le logiche apparentemente onnipersive di uno sviluppo forzoso. E se, mentre il razionalismo borghese innalzava «lucide chiese / novecentesche e grattacieli», pretendendo di redimere le classi subalterne dallo loro presunta arretratezza, più di un figlio dell'antica civiltà contadina riusciva a difendere il suo stato «preumano» e a preservare il «dialettale riso» degli avi, «l'ingenuo linguaggio / dell'incredulità, della insolenza, / dell'ironia» (*P1*, pp. 778, 780-83).

13. Lukács aveva illustrato il concetto di «prospettivismo» l'11 gennaio 1956, in una relazione al IV Congresso degli scrittori tedeschi che sarà tradotta in italiano diversi anni dopo, assieme ad altri contributi del filosofo inclusi nel volume *Scritti di sociologia e di letteratura*, Milano, Sugar, 1964. In verità, non da un'intervista a Lukács, ma da un riassunto giornalistico del succitato Congresso, apparso sull'«Unità» il 19 gennaio 1956, Pasolini aveva appunto ricavato informazioni sulla teoria esposta dall'intellettuale comunista.

Continuava in altre parole a dimostrarsi – spiega *Il canto popolare* – realmente moderno. Tale va infatti reputato – secondo quanto Pasolini affermava, lo si è detto, già al tempo della progettata rivista «Eredi» – non chi ripudi la tradizione in nome del progresso, ma ogni individuo che in quest'ultimo scorga l'esito della costante attualizzazione dei codici culturali ricevuti in dote. Di qui, due paradossali evidenze.

La prima: che, allora, non nella borghesia (lanciata verso un futuro pensato radioso perché supposto in grado, assecondando i processi capitalistici in atto, di emendare le residue impurità dell'oggi e di cancellare dalla memoria collettiva un passato creduto indegno), bensì nel popolo («spanto / in borghi, in rioni, con gioventù / sempre nuove – nuove al vecchio canto – / a ripetere ingenuo quello che fu») può ogni volta generarsi, del presente, «un sentimento / vero», se quello costituito dai figli della saggezza contadina si rivela, appunto, il gruppo umano «più / moderno», nella misura in cui «non l'abbaglia / la modernità» fasulla ideologicamente venerata dai suoi aguzzini per azzerare l'idea stessa di tradizione culturale, ma lo guida la capacità di vivere e di immaginare il domani alla luce degli insegnamenti tramandatigli, senza mai percepire il progresso come la necessaria smentita dei saperi acquisiti. La seconda: che, di riflesso, se per senso storico s'intende la piena consapevolezza del tormentato divenire, nei millenni, delle varie forme di vita associata, a non averne, e ad ambire alla costruzione di una società affrancatasi dalle proprie eredità culturali, è la borghesia, non il popolo. Che si conferma «partecipa alla storia / solo per orale, magica esperienza». Che «vive puro, non oltre la memoria / della generazione in cui presenza / della vita è la sua vita perentoria». Che, in sostanza, ha sempre accettato la «schiavitù», ha costantemente cantato «la ferocia» del padrone, solo perché i suoi figli non hanno mai sconfessato la loro storia per accedere, pur attraverso la via dell'aperto conflitto con quella, alla *non-storia* borghese. Nel tempo, rinunciando a concepirsi come esponenti di un organico soggetto politico, essi hanno infatti elaborato un'unica forma di indiretta protesta contro le ingiustizie subite: mantenere «la festiva / leggerezza dei semplici», quasi ad annunciare, ogni volta, una però mai sopraggiunta «imminente riscossa» (*P1*, pp. 784, 786).¹⁴

14. E allora, nel *Canto popolare* «coesistono l'uno accanto all'altro il vecchio e il nuovo

In cosa dovrebbe consistere tale auspicabile rivalse, e come possano favorirla gli intellettuali borghesi o forze politiche quali il PCI, Pasolini lo chiarisce in *Picasso*. Componimento che è uno dei suoi piú espliciti manifesti di poetica e che gli viene ispirato da un evento organizzato a Roma nel 1953 da Lionello Venturi e Palma Bucarelli: l'esposizione delle opere del maestro spagnolo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Valle Giulia. La mostra «fu per il PCI una consacrazione ufficiale del pittore e un modo per prendere le distanze dall'Unione Sovietica», per cui, di Picasso, «si tese comunque a svalutare l'aspetto "formalista" e ad apprezzare invece quello "realista"», celebrando, anzitutto, il quadro intitolato *Pace*.¹⁵ Ecco perché nel catalogo, edito da De Luca a cura di Venturi, quest'ultimo si spinse a definire tale opera un capolavoro: un perfetto idillio ricavato dall'autore misurandosi con le sue ossessioni e risolvendole con la grazia del tocco, quasi egli fosse riuscito a viaggiare nell'inferno e a farne ritorno.¹⁶

Il ragionamento di Pasolini prende le mosse da una diversa valutazione della *Pace*. Che egli pure ritiene un idillio, ma «di bianchi uranghi», ossia di creature non già ritratte dal vero, e invece quasi ridotte a feticci caricaturali. Ai suoi occhi, infatti, la grazia che ha ispirato a Picasso quel quadro e, in aggiunta, il desiderio, da lui nutrito, di visitare sí gli inferi, ma per venirne subito via, costituiscono i limiti, non i pregi, dell'opera complessiva dell'artista. Tali scelte sanciscono insomma «l'errore di Picasso», perché «Nel restare / dentro l'inferno con marmorea // volontà di capirlo, è da cercare / la salvezza». Un inferno abitato in eterno da quei diseredati che conoscono lo sfruttamento e la miseria e delle cui istanze, trovando individualmente rifugio nell'atarassica compostezza dell'arte, l'autore spagnolo non può quindi farsi interprete credibile. Sicché, conclude Pasolini, «non è nel sentimento / del popolo questa sua spietata Pace». In cui a spiccare, casomai, è l'«assenza» di ciò che dovrebbe esservi rappresentato: l'identità di un mondo popolare che Picasso può ambire a intendere – come in certe tele, del resto, mostra di saper fare – finché non sacrifica la

Pasolini», ossia «lo studioso dei dialetti, l'antologista della poesia popolare italiana, il filologo scaltrissimo di *Ragazzi di vita*». Lo si afferma in M. COSTANZO, *Studi per una antologia*, Milano, Scheiwiller, 1958, pp. 79-111.

15. W. SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, p. 210.

16. Cfr. NN, in *P1*, p. 1631.

«furia di capire», che sempre dovrebbe guidarlo, a una smania di pura esattezza formale. E, ancor più, quando accetta di scartare ogni strategia esclusivamente razionale di senso per lasciar emergere ciascuna verità, che egli aspiri a cogliere, dalle sue «intimità viscerali»: da una raggiunta empatia con quelle alterità socioculturali di cui voglia farsi interprete (*P1*, pp. 789, 791-93).

Nessun dubbio circa il modo di riferire tali giudizi sulla *Pace* alla poetica che Pasolini suggerisce essere la propria. Egli crede, si è detto, che solo quando sussista una reciproca estraneità tra borghesia e popolo, quest'ultimo potrà sopravvivere, perché ogni avvicinamento al primo implicherebbe infine, per il secondo mondo, la catastrofe. In tale ottica, un autore che voglia essere definito civile non deve dunque contribuire a sanare questa frattura né schierarsi con gli oppressi, se ciò significa indicare loro, *paternalisticamente*, la via di una lotta di classe che li obbligherebbe a stringere pur antagonistiche relazioni coi padroni. Invece, nelle sue opere egli è richiesto di misurarsi con le aporie che lo agitano: con la propria natura di borghese che, per quanto la critichi, ricevendone magari in cambio una scoperta ostilità, non cessa di appartenere alla classe dominante; e che, per celebrare i valori di un popolo alla condizione del quale egli non potrà mai regredire, attinge a tradizioni espressive divenute da tempo patrimonio culturale pressoché esclusivo dei ceti privilegiati. Ogni opera di ciascun autore *engagé* deve insomma diventare, per Pasolini, il teatro dell'insanabile scissione identitaria sofferta da chi le dà vita. Ed è chiamata a esibire, con studiati eccessi manieristici, la sua derivazione da soluzioni formali tipiche dell'arte borghese. Al contempo, violando queste stesse norme espressive pur mentre continua a imporsele, essa deve però rinunciare al traguardo della perfezione.

Solo restando impura, cioè ambendo alla compiutezza senza tuttavia raggiungerla, un'opera è del resto capace, per Pasolini, di assolvere un'autentica funzione pedagogica. Nel suo diniego dell'esattezza si potrà infatti riconoscere il rigetto di una concezione classicistica dell'arte – intesa appunto quale galleria di opere da giudicarsi capolavori solo quando formalmente ineccepibili – ritenuta in sé borghese dal poeta proprio perché aridamente razionalistica. Come pure sarà lecito scorgere, sul piano simbolico, un secondo rifiuto, logicamente correlato al primo: quello delle concrezioni ideologiche – si tratti del pragmatismo o del culto dell'ascesa

sociale, del laicismo o della feticizzazione del denaro – imposte dalla classe egemone. In piú, questa sua intenzionale, magmatica irrisolutezza, affrancandola dalla predeterminata ricerca di un quasi matematico equilibrio interno, consentirà all'opera di aderire formalmente, quasi per omologia strutturale, ai valori irrazionalistici, dunque anti-borghesi, cui il popolo si dimostra da sempre ligio: la sacralizzazione della vita, il disprezzo del conformismo sociale, la fede in un "pensiero magico", il pauperismo. E di farlo concependo la sua intrinseca oscillazione tra un principio di ordine formale, ossessivamente istituito, e un bisogno di anarchia espressiva, in egual misura assecondato, come il senso ultimo della propria proposta teorica. Alla stregua, cioè, dell'abiura di quella riduzione dell'eccellenza popolare alle norme borghesi implicita in ogni rappresentazione degli ultimi ispirata a un piatto, o prospettivistico, realismo socialista.

Rispecchiando l'ambivalenza dell'autore – in bilico tra il desiderio di ripudiare il ceto di appartenenza e l'impossibilità di farlo, tra una sincera adesione alle istanze degli oppressi e la falsa coscienza connaturata a tale slancio – la *schizofrenia* dell'opera – parimenti sospesa tra estetizzante istituzionalizzazione borghese e viscerale infrazione liberatoria della forma – deve appunto alludere a quella frattura sociale – da un lato il ceto dominante, dall'altro il popolo – che si dà nei fatti e che l'artista non ha il compito di supporre o di ritrarre sanabile attraverso la lotta di classe. Piuttosto, egli è richiesto di concepire ciascun suo lavoro come «la membrana quasi priva di spessore» che mette immaginariamente a contatto «il brulicare oscuro dell'essenza vitale», cioè popolare, e «il disperdersi ambiguo delle forme esistenti», socialmente rimodulate dalla borghesia.¹⁷

E deve sistematicamente lacerare questa fragile membrana che appunto è la sua opera. Non per farne la sedimentazione esclusiva di uno di quei due mondi, commettendo lo stesso errore compiuto in varie occasioni da Picasso, incline a realizzare quadri che risultano o apodittiche sconfessioni dei valori della sua classe sociale o vacue esaltazioni della cultura popolare. Invece, per concepirla come il luogo che, nel compararle, sia attesta l'inconciliabilità tra quelle due forme di vita, sia diventa – questa l'utopia intrinseca a tale idea di arte – lo spazio in cui può essere prefigurato il collasso identitario di una di esse. Perché, per un autore borghese, se non

17. SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, cit., p. 208.

si tratta di “andare al popolo” auspicandone la maturazione politica, si tratta però di offrire agli esponenti del suo stesso ceto opere che agevolino in loro la rettifica o persino l’abiura delle proprie retoriche culturali mostrandole, nel confronto con quelle elaborate dalla civiltà contadina, tanto eticamente censurabili, quanto antropologicamente misere. Di favorire, in altri termini, «il momento di crisi della borghesia, il momento nel quale la borghesia prende coscienza di sé e per ciò stesso si nega, autocondannandosi a morte».¹⁸

Di qui la natura impudicamente soggettivistica della poesia civile quale Pasolini – nelle *Ceneri di Gramsci* come altrove – la pensa. Essa può infatti ambire a generare nei suoi destinatari, fisiologicamente borghesi, tali slanci autocritici solo se a loro si propone come sincero referto dell’autocritica di un autore, parimenti borghese, pronto ad assumersi il massimo «rischio stilistico», a convertire ciascuna sua opera in «qualcosa di eccessivo e di molto personale», pur di contribuire alla svalutazione delle narrazioni egemoni. Disposto insomma, per raggiungere il proprio obiettivo culturale, anche a sperimentare moduli espressivi tanto azzardati da costargli l’accusa di produrre scadente o confusa letteratura. Perché, con Pasolini,

ci troviamo di fronte a una soluzione stilistica che vuole evitare il crepuscolarismo e insieme il corporativismo del laboratorio; una soluzione che rivendica l’efficacia qui e ora dello stile, ed è refrattaria ad ogni classicismo. Ma è una soluzione fragilissima: costretta a una contraddizione continua, a rifiutare ogni ipotesi che la integri in un progetto culturale, arriverà all’autodistruzione; ai testi “bucati” dell’ultimo Pasolini, che rinuncia alla coerenza stilistica in nome di istanze pratiche.¹⁹

Così, *Recit* si offre come una disamina del prezzo che sa di essere costretto appunto a pagare un autore anzitutto reo, nella sua ottica, di mantenere una sicura autonomia nei confronti dell’*establishment* politico-culturale, specie di sinistra, e di elaborare proposte letterarie alternative a quelle ormai diffuse. L’occasione e insieme «il trauma» da cui nasce la poesia, ricorda infatti Pasolini nelle *Note* che sigillano *Le ceneri di Gramsci*, è «l’annuncio», datogli da Bertolucci, della denuncia per oscenità subita da *Ragazzi di vita* (*P1*, p. 865). Accusa che, ai suoi occhi, ambiguamente convalida

18. Ivi.

19. Ivi, pp. 212-13.

il pur non assoluto dissenso critico riscosso, come detto, dal romanzo. E che dunque gli intima due distinte riflessioni. Da un lato, egli accetta di riconoscere, in quanti complessivamente lo accusano, perciò, di indegnità morale e di pressapochismo intellettuale, «i messi» della propria «coscienza» (P1, p. 832). In pratica, di ammettere che intrinseca alla sua poetica è anche un'aprioristica volontà di scandalizzare la propria classe sociale, è pure un bisogno psicologico di sentirsi e di diventare un fisiologico capro espiatorio dell'ordine dato e del corrispettivo sistema letterario, che svelano, in lui, una quota di ineliminabile ipocrisia borghese. Dall'altra parte, Pasolini non ha tuttavia dubbi: se libri più disposti, di quanto lo sia *Ragazzi di vita*, a rispecchiare le posizioni politiche di molta critica marxista, e quindi inclini a prospettare una società finalmente equa pur senza davvero sondare le condizioni di disagio sofferte dal popolo o le tradizioni culturali di quest'ultimo, non patiscono lo stesso trattamento riservato al suo romanzo, è perché essi non turbano un pubblico borghese che anzi, declassandoli al rango di letture edificanti, ne converte la fruizione in un utile esercizio di cattiva coscienza. Ciò che non si può appunto fare con *Ragazzi di vita*. Il quale, nel ritrarre i ceti subalterni da sempre destinati al martirio sociale, pretende dai propri interlocutori borghesi che, dei figli del popolo, essi si riconoscano gli indegni carnefici, maturando un profondo odio verso se stessi.

Ragionamento, quest'ultimo, che idealmente prosegue nel poemetto intitolato *Una polemica in versi*. La cui stesura va messa in relazione con un saggio di Pasolini già ricordato, *La posizione*, e con alcune repliche ad esso: lo attestano, nuovamente, le *Note* che chiudono *Le ceneri di Gramsci*. Lo scrittore vi riporta infatti il brano, tratto da quel contributo, che si è citato più sopra. Allude poi alla «reazione, certo sproporzionata, presso la redazione de «Il contemporaneo»» suscitata da tale «passo»: il riferimento è a una risposta, edita sulla rivista, in cui s'insinua che le accuse mosse dal poeta, in particolare, a Salinari e Trombatore si spieghino con lo scarso apprezzamento esibito dal periodico verso *Ragazzi di vita*. E infine, dopo aver precisato che tali «illazioni poco generose» aveva «generosamente» provveduto a respingerle Calvino sulle pagine stesse del «Contemporaneo», Pasolini ribadisce il suo punto di vista. Conferma, cioè, le proprie accuse di «fideismo» e di «apriorismo» all'«integrazione figurale» nei testi letterari quale era auspicata dai critici marxisti già prima del succitato

Congresso del PCUS in cui Lukács aveva teorizzato il prospettivismo. Perché, egli nota, «anziché attuarsi per un reale valore del mondo come oggetto di conoscenza», essa si attuava, e continua ad attuarsi, «per una velleitaria – o romantica o scettica – anticipazione di quel valore». Così come l'autore spiega di non condividere le idee dei redattori (tra cui quel Fortini che, lo si è detto, aveva recensito *Ragazzi di vita*) di «Ragionamenti», non imputabili di approvare una concezione letteraria di matrice prospettivistica, ma che – nel chiedere alla «cultura» tutta (e specie al «lavoro culturale» di ogni individuo di sinistra) di tradursi in programmatico impegno, qui e ora, nella lotta di classe – ai suoi occhi peccano non di «estremismo», bensì «di misticismo», giacché scommettono sulla possibilità di un'organizzazione quasi scientifica del movimento operaio fondata su una «mitizzazione della base» incline, però, ad annullare le individualità di militanti, simpatizzanti e proletari «in un rigido e spento anonimato moralistico» (*P1*, pp. 865-67).²⁰

Così, in *Una polemica in versi*, Pasolini accusa di antistoricismo, e di sterile razionalismo, sia il PCI sia gli intellettuali ad esso vicini o, ad ogni modo, di sinistra. Ed esorta l'uno e gli altri a far loro, semmai, la propria eresia: servire il popolo «nel suo cuore», non «nella sua bandiera»; pensarlo per quale è, dunque «oppresso / e non conscio», invece che come lo vorrebbero, cioè pronto a ribellarsi ai padroni e destinato, per oscuri motivi, a sicura vittoria. A compiere, insomma, il suo stesso «errore», non paragonabile a quello di Picasso perché «religioso», ossia figlio del convincimento che il popolo non vada difeso imponendogli un «piano di lotta» o invitandolo ad abiurare il proprio stato di subalternità, ma dimostrandone la cultura superiore a quella borghese. E altresì religioso, quest'errore, giacché capace di accomunare quanti, al pari del poeta, accettino di rivendicare la preminenza della passione sull'ideologia e di gettare nella mischia, a tutela degli ultimi, i propri corpi, prima che le loro certezze. Nel ritrarsi come un «pazzo», nel giudicarsi «un ragazzo, / ancora, eternamente indifeso» perché ossessivamente preoccupato di ripetersi che «sempre la

20. Gli scritti cui Pasolini allude sono: *Maramaldi e Ferrucci*, in «Il Contemporaneo», III 1956, 23 (9 giugno); una lettera di Calvino ospitata dalla rivista il 30 giugno dello stesso anno. Va inoltre chiarito che proprio sul «Contemporaneo», nel luglio 1955, Salinari aveva esposto le tesi su *Ragazzi di vita* che si è già avuto modo di riassumere.

passione è grazia», lo scrittore vuole allora muovere un'ulteriore accusa al PCI: quella di correre viepiù il rischio di tramutarsi in un ganglio del potere borghese. Del quale esso tende ad accettare le logiche nella misura in cui chiede appunto al proletariato, in cambio dell'impegno a rappresentarne gli interessi politici, di sacrificare la propria identità culturale pur di credere realizzabile il suo, viceversa impossibile, riscatto sociale. Ormai, nell'ottica di Pasolini, i comunisti italiani si rivelano infatti «dimentichi / che deve in ogni istituzione / sanguinare, perché non torni mito, // continuo il dolore della creazione» (*P1*, pp. 851-54).

Del resto, che si fosse a parer suo conclusa da tempo l'era di pur generose illusioni palinogenetiche sulla sorte della civiltà contadina, Pasolini l'aveva chiarito in *Quadri friulani* congedandosi dalla propria giovanile utopia felibrista e, più tardi, comunista. Steso, come affermano le *Note* poste in chiusura del libro, per una mostra romana di Zigaina, il componimento attribuisce alle tele del pittore la capacità di assecondare il «muto vento» che «risale dalla regione aprica / dell'innocenza». Di introiettare la stessa eco di «antiche voglie, / smanie, sperdute tenerezze» che risuonava in Friuli negli anni Quaranta. Di rievocare il tempo in cui sia al loro autore sia al poeta che le osserva, benché «non popolani», era però lecito, «nella stretta // del popolo contadino, della magra / folla paesana», pronunciare parole «che, quasi incomprese, erano promessa / sicura, espresso, rivelato amore». L'epoca, cioè, in cui si poteva coltivare quel mito della «piccola patria» al quale le opere di Zigaina, pur segnate da un lirico «sapore di morte», intendono rendere ancora omaggio e che Pasolini – pronto a riconoscere, per questo, di invidiare l'amico – considera invece ormai improponibile. In pieni anni Cinquanta, non è infatti più consentito, a un intellettuale borghese, di credere realizzabile un'autentica regressione alla cultura popolare. Si tratta piuttosto, per lui, di ammettere che la sopravvivenza stessa di quest'ultima è minacciata dall'operato del ceto sociale cui egli appartiene. E allora, paradossalmente, anche dal proprio (*P1*, pp. 807, 809, 812, 814, 864).

5. FINE DI UNA STORIA

È così: nelle *Ceneri di Gramsci*, Pasolini ci si rivela «un *flâneur*, sotto il trauma di una folla». Ma un *flâneur* che «non possiede il rifugio dell'inte-

rieur borghese», sicché ripudia «la componente snobistica» intrinseca alle opere dei poeti borghesi abiurando ogni forma di «ironia» utile a salvarlo «dall'attrazione della folla».²¹ In luogo di pur raffinate inclinazioni al sarcasmo, s'avverte anzi, in lui, una sovraccitata ispirazione tragica. Egli ricava cioè uno *choc* non dall'incontro con quella caotica e però, a suo giudizio, tutt'altro che anonima schiera di individui costituita dai vitalissimi eredi della civiltà contadina, ma dalla propria incompatibilità di borghese con tale microcosmo. Venerato, appunto, da semplice osservatore o mero intruso.

Se li si passa in rassegna, ci si accorge dunque che, tra i poemetti inclusi nel libro del 1957, quelli non ancora esaminati assecondano, piú degli altri, una tendenza connaturata – l'avevamo capito sondando *La meglio gioventú* – ai testi tutti di Pasolini: offrirsi come tasselli del complessivo romanzo autobiografico – e, almeno nelle intenzioni dell'autore, storico – allusivamente ricavabile dalla loro successione. Un romanzo che, nella fattispecie, permetta allo scrittore di motivare il suo diverso rapporto col popolo rispetto agli anni dell'«Academiuta di lenga furlana» e di ribadire la liceità dell'unico obiettivo culturale, e al contempo esistenziale, rimastogli: ritenendo un «miraggio velleitario», ormai, la riscossa degli oppressi, «non piú agire (“con pura passione operare” secondo i termini usati nella chiusa delle *Ceneri di Gramsci*), ma solo *amare e conoscere hic et nunc*; senza piú perdersi in vani passatisti sogni di un mistico universo d'innocenza e purezza, né illudersi di rivoluzionare il mondo».²² E altresí un romanzo che in tale legame affettivo, piú che politico, stretto da Pasolini con gli sfruttati riconosca sia l'indicazione di quella che dovrebbe diventare, per lui, la maniera di tutelare i vinti propria di ogni intellettuale comunista, sia l'esito di una sua rinnovata fedeltà alle tre guide etico-civili che i poemetti s'incaricano di celebrare: Leopardi, Guido e, ovviamente, Gramsci.

Nel giugno 1957, lo scrittore licenzia su «Officina» un saggio, *La libertà stilistica*, in cui polemizza col laicismo, col crocianesimo e con ogni rigida

21. E. ZOLLA, «Le ceneri di Gramsci», in «Tempo presente», II 1957, 8 pp. 677-78, a p. 678.

22. P. LARIVAILLE, *Autobiografismo e storia nella poesia di Pasolini*, in «galleria», XXXV 1985, 1-4 pp. 106-45, alle pp. 123-24. Si leggano i versi del poemetto *Le ceneri di Gramsci* citati da Larivaille in *P1*, p. 826.

adozione della filosofia marxista, che egli giudica «dovuta in origine a un impeto sentimentale e moralistico», non scienziata, e quindi crede «continuamente permeabile all'insorgere dello spirito religioso, e, naturalmente, cattolico, ch'essa presupponeva». Il suo augurio è che ciascun intellettuale ambisca allora a vivere, con la propria parte politica, un «difficile, doloroso e anche umiliante atteggiamento d'indipendenza», dimostrandosi restio ad accettare una qualche «forma storica e pratica di ideologia» e pronto a soffrire «come d'un rimorso, d'un indistinto e irrazionale trauma morale, per l'esclusione da ogni prassi, o comunque, dall'azione». Che voglia insomma esibire la medesima postura appunto attribuibile, per Pasolini, non tanto a due dei suoi succitati numi tutelari quando li si consideri singolarmente, ma a quell'unico prototipo di maestro che egli ricava, per così dire, dalla fusione dei loro tratti identitari. Le sue parole sono del resto inequivocabili: «Non per nulla, sul Croce amato e odiato, sul Gobetti, su qualsiasi altro, domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci: del Gramsci "carcerato", tanto più libero quanto più segregato dal mondo, fuori dal mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a puro ed eroico pensiero» (SLA1, pp. 1234, 1236-37).

Mannino coglie perciò nel segno. Prendere atto della pur infedele rivisitazione del magistero leopardiano, tentata nel libro del 1957, consente di aprirsi un «varco privilegiato per scendere nell'interno spessore delle *Ceneri*», specie se si nota che, però, l'autore delle *Operette morali* non esercita tanto un'influenza «sul versante tecnico-letterario», ma si offre quale «profondo modello ideologico, fornendo gli incunaboli di una figura di intellettuale e poeta centralmente situata nella poetica di Pasolini». Ed è altresì chiaro che quest'ultimo non avrebbe potuto tuttavia elaborare l'immagine di Gramsci propostaci nella *Libertà stilistica* – quella, cioè, di un individuo capace, proprio in quanto recluso e quindi isolato, di ergersi a titano di un pensiero scevro da condizionamenti ideologici –, «senza un interscambio di caratteri costitutivi col nuovo personaggio Leopardi»: in pratica, senza rendere il martire del fascismo un alter ego del poeta recanatese. Né Pasolini sarebbe stato dunque in grado di ricavare dall'opera di Gramsci il «nucleo attivo» della propria poetica «d'origine passionale-sentimentale», se prima non si fosse guadagnato la *chance* di assimilare la lezione politica, lasciataci a parer suo in eredità dal fondatore del PCI, a quella, squisitamente etica, creduta intrinseca ai testi di un Leopardi che

egli vuole allora sottrarre all'ermetismo, pronto a farne, in quegli anni, un modello anzitutto di versificazione.²³

Questo autentico gioco di specchi, lo si è anticipato, non finisce però qui. Trasformandoli in due eretici invisibili alla società per la spregiudicatezza delle loro posizioni intellettuali, esso permette infatti a Pasolini di rendere Gramsci e Leopardi controfigure, oltre che sue, anche del giovane martire nel quale, in quanto libero e osteggiato poeta civile, egli ritiene di potersi parimenti riconoscere: Guido. E sono precise scelte lessicali a indicare quest'ulteriore sovrapposizione identitaria, se, nel testo che dà il titolo al libro, Gramsci è definito «giovane», e «non padre, ma umile / fratello». Virtù che, precisa *Il pianto della scavatrice*, gli hanno consentito (come hanno concesso a Leopardi, a Guido, a Pier Paolo) di «essere – nel sentimento – / al punto in cui il mondo si rinnova» (P1, pp. 815, 846).

Un punto che, nel presente, obbliga tuttavia a scoprire in atto una vera catastrofe civile, come si evince da *Comizio*. Il testo denuncia infatti un riattizzarsi della «fiammella fascista» ricondotto – in un'Italia che corre quindi il rischio di una nuova deriva autoritaria – alla riconversione dei valori resistenziali in ipocrita retorica pubblica: detto altrimenti, al ripudio sostanziale dei principi di libertà difesi dai partigiani e, in special modo, da Guido. Il quale, in chiusura del poemetto, riappare allora al fratello per ricordargli quanto, con *L'umile Italia*, costui vorrà ribadire. Che, cioè, quella resistenziale – secondo un'interpretazione in cui sembrano riecheggiare le pagine dell'*Orologio*, licenziato da Carlo Levi nel 1950 – fu una lotta contadina contro i padroni, giacché il compito di guidare il Paese alla democrazia se l'era assunto proprio il popolo, vessato sí dalla dittatura, ma capace di serbarsi eticamente incorrotto. E che, perciò, nella misura in cui appare non piú incline ad ascoltare le «rondini, / umilissima voce / dell'umile Italia», e si rivela addirittura convinto che urga sanare la frattura tra le due nazioni ancora esistenti – quella nata dalla «storia» borghese e l'altra fedele alla «preistoria» contadina – sacrificando la seconda alla prima, il PCI finisce col tradire la sua stessa identità antifascista. Con l'agevolare, insomma, il rafforzamento di una repubblica liberticida perché propensa a ghettizzare, e persino distruggere, qualunque sapere irriducibile ai *diktat*

23. V. MANNINO, *Il «discorso» di Pasolini. Saggio su «Le ceneri di Gramsci»*, Roma, Argiletto, 1973, pp. 12, 17, 19, 21-23.

dello sviluppo economico. Anzitutto, quella cultura contadina sempre pronta a ripetere, contro ogni mania tecnocratica, che «più è sacro dov'è più animale / il mondo» (*P1*, pp. 796, 802-4).

Ecco allora l'omonimo poemetto delle *Ceneri di Gramsci* accusare di nuovo i comunisti italiani di cattiva coscienza, ma anche accogliere l'ammissione della propria sterilità di intellettuale offertaci da Pasolini. Dei due Gramsci che il testo raffigura, uno è infatti quello caro all'autore. Si tratta cioè di un giovane, lo si è detto, e di un frainteso utopista, dalla pur passionale fisionomia leopardiana, la cui negletta urna può essere segnalata da «uno straccetto rosso, come quello / arrotolato al collo ai partigiani», e da due gerani, «diversamente rossi», perché egli fu, al pari di Guido, un martire antifascista. E dunque anche si tratta, lo si è parimenti premesso, di un fratello maggiore la cui lezione il «poeta di sette anni» Pasolini può serbare «nel cuore, / in luce», per identificarsi con lui, e con Guido, e col solitario pensatore Leopardi, fino a raggiungere un'«ebbra simbiosi / d'adolescente di sesso con morte». Laddove, a un tale, impudico autore civile, non resta invece, in ossequio alla sua «estetica passione» per la «vita proletaria», che ribellarsi «nelle buie viscere» all'altro Gramsci: quello eletto dal PCI ad «Autorità» per ricavarne arbitrariamente la legittimazione teorica a sven- dere, col popolo, anche la memoria della Resistenza (*P1*, pp. 818, 820, 822).

Poi però, lo si è anticipato, Pasolini non si esime dall'imputarsi colpe, se non simili, ugualmente gravi. Perché, nel dichiarare l'irrealizzabilità, ormai, del sogno, precipuamente comunista, di una società davvero equa – «la nostra storia è finita» –, egli si confessa anche orfano di un qualche altro progetto condiviso di emancipazione delle classi subalterne al quale ispirarsi per il suo lavoro culturale. Di qui l'obbligo, per lui, di ritrarsi come un autore che, «nel non volere / del tramontato dopoguerra», crede di poter sopravvivere alla sua irrilevanza civile solo finché, restando «scisso», evita di decidere tra passione e ideologia: tra un «violento / e ingenuo amore sensuale» per la miseria dei vinti e un afflato, innegabilmente borghese, a considerare «religione» non la «coscienza» ma la «natura» e l'«allegria» dei reietti, la loro «lotta» più che «millenaria» per serbarsi identici agli avi. Scelta, la propria, che Pasolini accetta di ritenere figlia più di una sua mitologia, e di un'individuale molla psicologica, che non di un disegno culturale da condividere con chicchessia. Non gli sfugge, infatti, che un borghese come lui mai riuscirà a sentire il «brivido», il «brusio» della vita quale la conduce

un sacro «popolo di animali». Ed egli anche sa di poter sembrare, al limite, un finto «povero, vestito / dei panni che i poveri adocchiano in vetrine // dal rozzo splendore»: un «dandy provinciale» che ignora «la sporcizia delle piú sperdute strade». Di non poter insomma regredire a quella proliferazione di istinti vitalistici, a quello stadio di anarchica lussuria, a quell'impudicizia «afrodisiaca» di cui sono espressione i figli degli ultimi, inclini, come le «zoccolette», a ubbidire alla loro salvifica animalità (*P1*, pp. 819-21, 824-26).

Così, con *Il pianto della scavatrice*, il poeta si congeda da un'intera stagione – anzitutto romana, certo, ma iniziata in Friuli – di impegno letterario e civile, non intendendo egli «vivere di un consumato / amore», ossia nell'«angoscia», né smettere di «amare» e di «conoscere» la realtà. Se vuol capire un presente che gli rende «nemiche // le forme del mondo» un tempo capaci di rivelarsi la sua stessa «ragione d'esistere», nulla può valere, per lui, «l'aver amato» o «l'aver conosciuto», nulla deve contare il passato: questo ci dice Pasolini. Pronto a istituire un parallelismo tra la propria mutata condizione di intellettuale, la serie di stravolgimenti sociali che lo spingono appunto a riformulare la sua poetica e, addirittura, un banale cambio di domicilio: il trasferimento, nel 1954, dall'appartamento a Ponte Mammolo, nei pressi del carcere di Rebibbia, in un palazzo di Monteverde Nuovo ubicato in via Fonteiana 86. Parallelismo che gli permette di abbozzare il solito, accalorato autoritratto (*P1*, pp. 833, 840).

La rievocazione dei «giorni di Rebibbia» diventa infatti un grato inno di lode a Roma, la «stupenda e misera città» subito persa, a un autore ancora in formazione, il «centro del mondo». Quel caotico «mondo // di borgate» nel quale Pasolini ricorda di essere egli stesso vissuto, in principio, «povero come un gatto del Colosseo» e di aver autenticamente scoperto il popolo, mantenendo a lungo la propria dimora «in una borgata tutta calce / e polverone». E ciò mentre anche si dedicava a furibonde letture («Marx o Gobetti, Gramsci o Croce») e al metodico affinamento della sua poetica. Attività grazie alle quali pian piano «fioriva», in lui, uno scrittore capace di rivelarsi un «mite, violento rivoluzionario // nel cuore e nella lingua». Ossia la specie di intellettuale che il presente dichiara ormai superato (*P1*, pp. 834, 836-38, 840-42).

Già, perché *Il pianto della scavatrice* è datato al 1956. L'anno, dapprima, della denuncia dei crimini dello stalinismo operata, durante il xx Congresso del PCUS tenutosi in febbraio, da quel Krusciov citato nel testo;

poi, dal 23 ottobre all'11 novembre, dell'insurrezione ungherese, soffocata nel sangue dalle truppe sovietiche. Un anno che chiamerebbe perciò ogni partito comunista dell'Europa occidentale a prendere atto dell'autoritarismo intrinseco al regime socialista sovietico e ad allentare i propri rapporti con Mosca: cosa che i gruppi dirigenti del PCI tarderanno a fare. E un anno che ugualmente imporrebbe, a ciascun comunista, di sottoporre a critica, se non la propria utopia, la speranza, però, di vederla realizzata senza tradirne i principi. Sicché anche un anno che – implicando la definitiva perdita di innocenza dell'alterità e della prospettiva comunista, e al netto delle accuse mosse al PCI o delle proprie certezze sulla corretta maniera di tutelare la causa degli oppressi – spinge Pasolini a pretendere da chi voglia ancora battersi per una società realmente giusta, come pure da se stesso, un atteggiamento diverso rispetto al passato: meno dogmatico perché più incline a una sorta di pur combattivo *scetticismo civile*. In virtù del quale riconoscere, nei tentativi di trasformazione dell'esistente, «azioni di sogno» tanto necessarie quanto verosimilmente sterili, trovando il coraggio, qualora ad esse si prenda parte, di ripetersi comunque: «*ecco che tu ti accorgi che sogni*». E grazie a cui evitare sí di inibire il proprio «impeto gobettiano» per gli operai che torneranno a sventolare «il loro rosso straccio di speranza», ma senza nascondersi che ognuna di quelle pur essenziali lotte culminerà, quasi certamente, in un insuccesso (P1, pp. 846, 849).

La Terra di Lavoro conclude perciò degnamente *Le ceneri di Gramsci*. Intanto, giacché ribadisce l'ingresso dell'Italia «in una storia che non è più nostra» e nella quale – deprezzatisi i valori resistenziali e messa in dubbio, pure dagli intellettuali comunisti, la validità di quell'«unica legge», fondata su «odio servile e servile allegria», che aveva permesso al mondo contadino di serbarsi moralmente integro anche sotto il fascismo – gli ultimi vivono un tragico isolamento: «Gli è nemico il padrone che spera // la loro resa, e il compagno che pretende / che lottino in una fede che ormai è negazione / della fede». E ancora: «Gli è nemico chi rende // grazie a Dio per la reazione / del vecchio popolo, e gli è nemico / chi perdona il sangue in nome // del nuovo popolo». E poi perché altrettanto solo, inviso sia all'osteggiata intelligenza nazionale sia ai mitizzati esponenti del sottoproletariato, Pasolini stesso si ritrae: «Tu ti perdi nel paradiso interiore, // e anche la tua pietà gli è nemica». Eccoli, gli ultimi versi delle *Ceneri di Gramsci* (P1, pp. 860-63).

REITERAZIONI, COMPROMESSI

1. L'«OFFICINA» DELLA CRISI

Le ceneri di Gramsci ambiscono quindi a proporsi come un modello di antiretorica poesia civile che però si vuole irriproducibile giacché esito di un'inimitabile eccedenza stilistica, corrispettivo di una soggettività autoriale essa pure esorbitante: restia, cioè, a normalizzazioni espressive o culturali. Lo attesta la struttura stessa dei poemetti.

Se «per endecasillabo si intende un verso che oscilla intorno alle undici sillabe e che ha l'endecasillabo tradizionale come misura di riferimento», pur contando «dalle nove alle tredici sillabe», si può allora dire che *L'Appennino*, *Picasso*, *Comizio*, *Quadri friulani*, *Le ceneri di Gramsci* prevedono «terzine dantesche con un verso di chiusa finale, come nei *Poemetti pascoliani*», e che in essi risultano talora «assenti» le rime o sono «incompleti» gli endecasillabi o «manca il verso di chiusa». Si può poi aggiungere che, a trasgredire i vincoli formali istituiti da questa prima serie di testi, intervengono tre poesie. *Il canto popolare* consta infatti di dieci strofe, ciascuna strutturata in nove endecasillabi irregolari rimati in base a uno schema (ABABCDCDC) non sempre rispettato. *L'umile Italia* è suddivisa in tre parti di eguale ampiezza, per un totale di ventuno strofe organizzate, ognuna, in dieci novenari, non tutti però regolari, che rimano anch'essi secondo uno schema (ABABACDCCD) talvolta eluso. *Recit* si compone di distici, in genere a rima baciata, che trovano nel doppio settenario la loro misura di riferimento. E si può notare che, a concludere il volume, sono altri tre testi – *Il pianto della scavatrice*, *Una polemica in versi*, *La Terra di Lavoro* – il cui schema metrico è affine a quello condiviso dal primo, succitato gruppo di poemetti, solo che «la misura endecasillabica comincia a perdere potere attrattivo, i versi possono scendere fino al settenario e salire fino al doppio settenario».¹

In definitiva, i componimenti inclusi nel libro implicano una partizio-

1. Cfr. NN, in *P1*, pp. 1629-30, 1632, 1635-37.

ne interna, la terzina, e una misura del verso, liberamente endecasillabica, quasi fisse, se Pasolini vi ricorre in otto poesie su undici. Entrambe le opzioni formali esibiscono però, in seno alla raccolta, una sorta di graduale logorio, figlio del desiderio dell'autore di rinnegare ogni loro pretesa normativa, rendendole via via meno capaci di corrispondere al dispiegarsi del suo discorso, e di inquinare la reale tenuta, sempre più corrompendole con tale, metodica veemenza da riuscire, infine, a cancellarle. Difatti, gli ultimi tre, fra gli otto poemetti che restano fedeli al marchio della terzina e all'impronta dell'endecasillabo, contraggono o estendono siffatta misura del verso, riducendola al settenario o dilatandola fino al doppio settenario, mentre i tre testi, che non introiettano il tipo di strofa prevalente nel volume, sopprimono appunto tale scansione interna ai componimenti, oltre a contribuire anch'essi a erodere il verso endecasillabico.

Se ne ricava che le poesie incluse nelle *Ceneri di Gramsci* si fondano su un'impalcatura metrica e formale che scopre nella *permeabilità* il proprio pregio più autentico, giacché essa non frena né ingabbia l'accalorato discorso critico che l'autore conduce di testo in testo, e invece lo asseconda per concedergli, anche a rischio di implodere, una piena libertà di manovra. E perciò presuppongono, i componimenti, o ricalcano o trasgrediscono un impianto che sempre tuttavia appare una struttura vuota, o comunque autonoma, ad essi in un secondo momento sovrapposta per due ragioni almeno. Intanto, giacché sineddoche di quella tradizione letteraria che, appunto, Pasolini vuol rivisitare manieristicamente e, al contempo, violare. Poi, perché metafora di una razionalità borghese alla quale, vista la propria estrazione sociale, lo scrittore sa di dover formalmente aderire ma che, allora, egli desidera spingere a consunzione, dissolvendola in una catena di pronunciamenti disposti persino a contraddirsi pur di rendere plurale la verità, di dimostrarla un'illogica compresenza di difformi interpretazioni del reale che si smentiscono o convalidano a vicenda, senza che mai una possa imporsi sulle altre.

Trova quindi conferma la diagnosi di Fortini. Se Pasolini è, come anticipato, il poeta della sineciosi, lo è in quanto l'antitesi, «rilevabile a tutti i livelli della sua scrittura», è «antitesi di "posizioni" intellettuali e morali verso i massimi temi della passione ideologica contemporanea», dunque «verso l'Italia, il "popolo", la "ragione", la "religione"». Lo è perché egli afferma, «d'uno stesso soggetto, due contrari». Di riflesso:

La miscela detonante di Pasolini consiste nell'aver scelto – soprattutto nelle *Ceneri* – le apparenze della “comunicazione”, proprie del poemetto raziocinante, didascalico, filosofico ed esortativo di tradizione ottocentesca (da Wordsworth a Hugo, da Vigny a Pascoli), per esprimervi tutt'altra verità stilistica e sentimentale; e nell'aver impiegate tutte le risorse espressive della poesia moderna su contenuti ideologici già da tempo acquisiti dalla nuova borghesia italiana.²

Così, precisa Siti, è vero che Pasolini eredita il suo atteggiamento nei confronti dell'istituzione letteraria da Pascoli. Solo che, nei testi “plurilinguistici” di costui, «gli endecasillabi forzati», ossia «con accenti e pause che ne ostacolano la lettura», vengono «riassorbiti dal regolare ritmo della serie», sicché, quando vi si imbatte, il fruitore è portato a correggerli «mentalmente». Al contrario, i versi che si approssimano alla misura endecasillabica, senza poter tuttavia essere a questa agevolmente ricondotti, nelle *Ceneri di Gramsci* diventano la norma, per cui, ai lettori, non viene naturale emendarli. Del resto, essi appaiono «qualcosa di più o qualcosa di meno di un endecasillabo». E quest'ultimo, per effetto della rottura dell'«elasticità del ritmo tradizionale», può soltanto esibire la sua «passività nei confronti delle forze che l'hanno disarticolato», se «i decasillabi o i dodecasillabi delle *Ceneri* restano pur sempre degli endecasillabi mancati» e se «dietro la mancanza c'è la presenza accantonata, proprio come dietro la negazione c'è l'affermazione rimossa». Ecco perché, in ciascun poemetto, «quando il verso metricamente perfetto si ripresenta, sembra il ritrovamento fortunato di un ritmo lieto al di là dell'istituzione, nascente *da e per* l'umiliazione che costituisce, essa piuttosto, l'equilibrio metrico del componimento». Ed ecco in che senso le poesie raccolte in volume nel 1957 assecondano due opposte ma complementari spinte espressive. Tendono a «fuggire l'endecasillabo verso la prosa, introducendo elementi che non possono essere contenuti nella misura tradizionale, e creando una illusione di accumulazione magmatica». Ma anche ambiscono «a distruggere l'endecasillabo “dal basso”, a partire da primitivi giochi fonici e ritmici».³

E non subisce un trattamento diverso la terzina, «fantasma continua-

2. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, cit., pp. 21-2, 27-8; ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 588, 593-94.

3. SITI, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, cit., pp. 39-40.

mente raggiunto e continuamente rinviato». Proprio perché le frasi sono costruite per «accumulazione» di materia e il discorso, nel negarne ogni autonomia di senso, procede «per aggiunte successive», fondandosi su «una serie di parallelismi» e «di subordinate incatenate fra loro» che rendono ambigui i significati, ciascuna strofa, più che dilatarsi a dismisura, sembra infatti dapprima oltrepassata e in ultimo elusa. Appare cioè travolta da «un bisogno continuo di aggiungere correggendo», benché poi ogni precisazione riproponga «in parte la espressione precedente, come per il desiderio di risentirne il ritmo», e si prefigga il solo obiettivo di rifiutare «il termine univoco, quello che senza rimedio uccide le alternative». E dunque, a superare o disgregare, con la terzina, ogni altro modello di strofa cui i poemetti possano volersi attenere, provvedono le ossessive reiterazioni concettuali offerteci da Pasolini quali forme attenuate di ossimori o, viceversa, come stilemi che in questi ultimi scorgono esempi paradossali di ripetizioni. Perché, appunto, che si accanisca in semplici variazioni dell'identico o ci presenti irriconciliabili antitesi, sempre lo scrittore ripiega sull'ossimoro, eletto a unica «soluzione lirico-regressiva» da opporre al razionalismo borghese. In tal modo, «la prosa forza la poesia», le cui strutture sono invase dalla «discussione logica», dal «ritmo del discorso razionale». Ma, dal conflitto con quella diversa «misura stilistica» di matrice lirica, che pur «ne esce come umiliata e vinta», il prosastico «linguaggio che costruisce, che giudica, che si qualifica politicamente», riceve l'interdetto a «distendersi in una sua indipendente dimensione». Di qui la peculiare «grana» dei poemetti, se, da tale «imperfezione e infelicità metrica, nascono densi nuclei di ritmicità», così come «dalla disgregazione nasce il lirismo, e dal lirismo la verità». ⁴

Né cambia, la descrizione del sistema formale propostoci dalle *Ceneri di Gramsci*, se, come fa Mannino, si nega che i versi pasoliniani possano essere «correttamente classificabili» al pari di «novenari, decasillabi, endecasillabi», e così via. E se, nel definire «quello sillabico ormai un carattere non centrale» nella raccolta, si reputa la metrica dei componimenti di natura «accentuativo-funzionale», quindi fondata su «due tipi di versi fondamentali», ossia «il verso a tre accenti» e «il verso a quattro accenti», la cui «alternanza» è poi «assorbita e normalizzata» dal fatto di palesarsi «all'in-

4. Ivi, pp. 46-47, 55, 57-58.

terno di una unica misura sillabica (l'endecasillabo) tradizionale e sufficientemente elastica da compatibilizzarli». ⁵

Piú che altro, tali notazioni hanno infatti il pregio di chiarire come la metrica dell'autore non risenta solo della lezione di Pascoli, ma sia l'esito di tendenze impostesi fra Otto e Novecento, se all'endecasillabo a tre accenti ricorre Montale o se, «per trovare dei precedenti a quello a quattro accenti», urge risalire «fino all'endecasillabo saffico in Carducci». Modello non meno influente, quest'ultimo, di Foscolo o Leopardi o Quasimodo per consentire a Pasolini di costruire, con *Le ceneri di Gramsci*, «la prima poesia non crociana» dei suoi anni. Per aiutarlo, cioè, a modulare al meglio un dettato figlio della «deliberata e manifesta volontà di fare d'una struttura poesia e di fare poesia non nonostante la struttura o nelle sue maglie disperse, ma nell'elaborazione di un discorso poetico ampiamente strutturato». Ossia capace di guadagnare alla lirica non solo «quello che nello schema definitorio crociano è la logica contrapposta a fantasia» e, invece, pure quanto, col filosofo, andrebbe considerato «momento pratico e cadrebbe quindi aprioristicamente nella classificazione di oratoria»: dalla «perorazione» all'«argomentazione» fino alla «polemica». ⁶

Anche valutazioni di questo genere si limitano allora a confermare – si diceva – la condivisa necessità critica di reperire «il fulcro» dell'«operazione» tentata da Pasolini con *Le ceneri di Gramsci* nel «ritorno dell'io (*naturaliter*) poetico al centro della poesia». Un ritorno che si nota «ad onta di tutti gli schermi mediani coi quali l'io poetico (incarnatosi in un letterato esperto di stilcritica e di categorie gramsciane) sa premunire e legittimare, ancorandola a ragioni oggettive, la sua prepotente visceralità». E altresí un ritorno che, nel ribadire l'«imprescindibile funzione della poesia», rivela il movente originario dell'autore: il suo ritenersi tuttora legittimato a vestire i pur già socialmente logori panni del «vate». ⁷

Un'ulteriore considerazione sembra quindi potersi ricavare dalle varie esegesi delle *Ceneri di Gramsci*: i poemetti inclusi nel volume vanno giudicati gli esiti piú fedeli delle interpretazioni critiche via via suggerite nei fascicoli della prima serie della già citata «Officina» non dal solo Pasolini.

5. MANNINO, *Il «discorso» di Pasolini. Saggio su «Le ceneri di Gramsci»*, cit., pp. 144-45.

6. Ivi, pp. 141, 38.

7. Ivi, pp. 47-48.

Che d'altro canto è il vero ispiratore del progetto. Suo è il titolo della testata, «mutuato per pura assonanza verbale»⁸ da un libro di Longhi del 1934: *Officina ferrarese*. Rispondente fin dal titolo, *La nostra storia*, alla sua maniera di concepire il rapporto tra una tradizione, sempre da riattraversare, e una «nuova “letteratura militante”», che nasca da «un ampio interesse storiografico, metodologico e critico», è, nondimeno, la sezione principale di ogni numero della rivista, concluso da un'Appendice e le cui altre due rubriche – *Testi e allegati*, *La cultura italiana* – si prefiggono lo scopo di «stimolare i collaboratori a una nuova definizione della propria opera» e di «chiarire in senso ideologico, o in sede polemica, ma con lo sforzo di un'incessante elaborazione, i problemi letterari».⁹ Come risultano, allora, parimenti ricalcati su quelli di Pasolini gli indirizzi di fondo del periodico e gli auspici dei redattori circa la funzione che esso dovrebbe svolgere nel panorama nazionale di quegli anni: gli stessi orientamenti da cui scaturiscono, appunto, *Le ceneri di Gramsci* e, per vari aspetti, *Ragazzi di vita*; il medesimo ruolo che, specie nella raccolta ma, implicitamente, anche nel romanzo, è attribuito alla letteratura.

Almeno nei suoi primi dodici numeri, «Officina» è infatti «portavoce» di una «duplice polemica anti-ermetica ed anti-neorealista» e «di un rinnovato quanto contraddittorio *engagement* letterario», ambendo a «riportare la tradizione otto-novecentesca nell'ambito della letteratura contemporanea». Tuttavia, essa si dimostra subito «una rivista di travagliato trapasso», incapace di «trovare un suo sbocco unitario» e allora costretta a valorizzare un «eclettismo» e un «riformismo» che, fondati «su un equilibrio sostanzialmente fragile», appariranno presto superati. Se a decretarne la fine interverrà dunque «la dissoluzione del progetto tutto pasoliniano», che ne aveva «egemonizzato» la prima serie, allorquando, nella seconda, «il punto di riferimento centrale» diverrà Fortini, è però vero che, già entro il 1957, i redattori avevano dovuto scoprire «realmente in ritardo» il loro «impianto critico». Rimasto fedele a un impasto di «crocio-gramscismo» e di «gramsci-continismo», ossia a «uno sforzo di revisione realistica

8. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 222.

9. Si sono citate le parole con cui i redattori – in un *Compendio descrittivo della rivista* edito nel dicembre 1955 sul quarto numero di «Officina» – illustrano l'articolazione del periodico. Le si legga anche in SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 222-23.

dello storicismo idealistico tradizionale» e all'«approfondimento dei nessi stile-ideologia, lingua-società».¹⁰

In anticipo sulla nascita del «Menabò» di Vittorini, che nel 1959, pur da prospettiva opposta, rivelerà definitivamente inattuale il modello di letteratura civile fin lì difeso da Pasolini e dai suoi sodali, era cioè già accaduto che proprio sulle pagine di «Officina» muovesse i primi passi la neoavanguardia. Nella *Piccola antologia neo-sperimentale*, edita nel giugno del 1957 sul n. 9-10 della rivista, Pasolini aveva infatti inserito un testo di Sanguineti, *Erotopaegnìa*, per il quale (nella premessa critica a tale rassegna, il già ricordato *La libertà stilistica*) egli riproponeva «la comune definizione del neo-sperimentalismo» (*SLA1*, p. 1230) coniata in un precedente saggio, intitolato appunto *Il neo-sperimentalismo* e apparso nel febbraio del 1956 sul quinto numero del periodico (*SLA1*, pp. 1213-28). Lo scrittore si limitava ora a riprenderla per chiarire la poetica anche degli altri autori (tra cui Arbasino, Ferretti, Pagliarani) presentati ai lettori. Ma Sanguineti, ritenendo il proprio componimento estraneo alla linea teorizzata da Pasolini e riconducibile, piuttosto, all'ambito di una rimodulazione degli stilemi dell'avanguardia storica, aveva subito inteso contraddire il suo interprete con un testo in finti endecasillabi, *Una polemica in prosa*, che, ospitato sull'undicesimo numero di «Officina», sia ironizzava su un poemetto dell'esegeta di cui ci siamo occupati, *Una polemica in versi*, sia risultava «una demolizione della poetica delle *Ceneri di Gramsci*».¹¹ In pratica, una drastica smentita della validità teorica del concetto di neo-sperimentalismo, orientamento che, nel succitato *La libertà stilistica*, Pasolini aveva definito «epigono, non sovversivo, rispetto alla tradizione stilistica novecentesca» (*SLA1*, p. 1229) e del quale la sua raccolta di versi del 1957 ambiva a presentarsi come il massimo esito.

In tal senso, i numeri conclusivi della prima serie di «Officina» avevano quindi già segnalato – si diceva – la crisi del progetto inizialmente concepito per la rivista in special modo da Pasolini. Che evita, peraltro, di replicare a Sanguineti, giudicandosi soddisfatto di quella risposta redazionale – affidata a una *Nota* non stesa da lui ed essa pure compresa nell'undicesimo numero del periodico – in cui *Una polemica in prosa* è ritenuto un mero

10. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 224-28.

11. Ivi, p. 228.

«sfogo».¹² E avevano allora parimenti prefigurato, quei fascicoli, l'obbligo che s'imporrà ai redattori vecchi e nuovi negli anni in cui essi giungeranno sí a inaugurare la seconda serie di «Officina», ma solo per dichiararne quasi subito concluse le pubblicazioni. In definitiva, la necessità, per la testata, di passare «il testimone a riviste che opereranno una radicale ridefinizione del rapporto scrittore-società», in quanto «programmaticamente raccolte», ciascuna, «intorno a un progetto politico-culturale» riconoscibile perché imperniato su «una nozione di impegno concepita in termini ben piú agguerriti sul piano teorico e ideologico di fronte al neo-capitalismo».¹³ Si affermeranno, così, periodici quali il già citato «Il Menabò», «Marcatré», «Quaderni piacentini» o quel «Rendiconti», fondato a Bologna da Roversi nel 1961, che avrà, tra i suoi animatori, vari redattori o collaboratori di «Officina»: per esempio, Fortini e Scalia. Come pure nascerà – dall'alleanza di autori ugualmente inclini a rivisitare i moduli delle avanguardie, benché talora quasi inassimilabili gli uni agli altri – quel Gruppo 63 che diverrà un costante idolo polemico di Pasolini.

È però ovvio che il dato di maggiore interesse, per noi, sia anzitutto un altro. Se «Officina» si era spesa in un ripensamento del ruolo dell'intellettuale e aveva avanzato una proposta letteraria le cui piú rilevanti esemplificazioni erano risultati i saggi di Pasolini e il pur eretico sperimentalismo manieristico che nutre libri quali *Ragazzi di vita* e *Le ceneri di Gramsci*, ne deriva che la precoce crisi della rivista sancisce, giocoforza, anche quella della poetica del suo principale ispiratore. A confermarlo, i due successivi lavori di costui.

2. UN CASO DI DÉJÀ VU, OVVERO *L'USIGNOLO DELLA CHIESA CATTOLICA*

L'Usignolo della Chiesa Cattolica esce nel 1958 per Longanesi in una collana di poesia diretta da Naldini. Nel frontespizio, Pasolini stesso indica nell'intervallo di tempo compreso tra il 1943 e il 1949 il periodo di composizione dei testi inclusi nella raccolta. Ripartita in sette sezioni, ciascuna delle quali datata. Dalla prima, che l'autore fa risalire al 1943, prende il titolo l'intero volume: essa ospita quattro prose (di cui due stese in parte o

12. Anche questa volta, si è citato da SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 228.

13. Ivi, p. 229.

totalmente in forma di dialogo) e sei poesie di varia struttura e misura, benché prevalgano quinari e settenari. Segue la sezione *Il pianto della rosa* (1946), articolata in due sottosezioni, *La verginità* e *Il non credo*, in cui sono raggruppati, rispettivamente, sette e nove testi che constano, ognuno, di una o più quartine di settenari. La terza sezione è *Lingua* (1947), che accoglie cinque poesie strutturate in un numero variabile di strofe di diversa ampiezza ma costituite, tutte, di endecasillabi. *Paolo e Baruch* (1948-49) prevede invece due componimenti la cui misura di riferimento è il settenario e due testi che tendono, piuttosto, al novenario. *L'Italia* (1949) è un unico poemetto, ripartito in cinque capitoli a loro volta suddivisi in strofe ineguali di versi lunghi. In *Tragiques* (1948-49) troviamo cinque *Madrigali a Dio* – pensati «sul modello (assai libero) del madrigale cinquecentesco» e in cui «gli schemi rimici non si ripetono identici, pur mantenendo una sostanziale similarità» –¹⁴ e tre poesie variamente concepite. A chiudere il libro è *La scoperta di Marx* (1949), sezione che, essa pure, prevede un solo poemetto, a sua volta scandito in dieci sezioni, ognuna suddivisa in tre terzine perlopiù di settenari.¹⁵

Urge però richiamare la complessa gestazione di un'opera che, nata in Friuli, è stata definita da Brevini il «negativo fotografico» della poesia dialettale dell'autore. Che infatti, rispetto alle soluzioni esperite sia nei componimenti friulani accolti da *Poesie a Casarsa* sia in gran parte dei testi confluiti nella *Meglio gioventù*, per le sue liriche in italiano stese all'incirca nello stesso periodo, e appunto incluse nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*,

14. Cfr. NN, in *P1*, p. 1569.

15. Nelle due *Appendici a «L'Usignolo della Chiesa Cattolica»* ospitate in *P1* (pp. 505-600), possono leggersi, in un caso, ulteriori testi le cui vicende risultano intrecciate con quella del volume, e i più antichi dei quali risalgono al 1943; nell'altro, un manipolo di poesie di matrice non diaristica che, per qualche tempo, Pasolini pensò di aggiungere alla raccolta. Del primo gruppo, i componimenti più interessanti sono *Contrasto della donna e del soldato* e *Lon. S. a un comune amico*. L'uno, in settenari e «interamente dialogato», rimanda, sia per la sua «struttura drammatica» sia per «la sintassi difficile», a un esperimento teatrale del 1942 conservatosi inedito e fin qui non citato: *Edipo all'alba* (*T*, pp. 19-38). L'altro è il «relietto di un testo teatrale sullo scandalo di Ramuscello», *Le iene*, rimasto incompiuto e che può «essere messo in connessione con *Inferno e paradiso proletario*». A spiccare, nella seconda schiera di testi, è invece *L'identità*, titolo sia della possibile sezione, sottotitolata *Diario 1950*, di un ipotetico volumetto, sia di una poesia, in essa inclusa, che appare «un esperimento di polimetria, con inserimenti in prosa» (cfr. NN, in *P1*, pp. 1574-84).

si convince lentamente di dover optare, anche a costo di riformularle, per «una lingua piú neutra, meno evocativa, come quella della tradizione». Della quale egli altresí provvede, con zelo via via maggiore, ad attenuare «lo scostante verticalismo proprio attraverso l'eco di una precedente vita dialettale», fin dal principio scrupolosamente sottratta al rischio dello «scadimento vernacolare». ¹⁶

Ebbene, già nel 1950 Pasolini aveva proposto a Mondadori, che sembrava volerlo pubblicare, un libro, appunto intitolato *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, diverso da quello che avrebbe visto la luce otto anni piú tardi. E si trattava, fin da allora, di un volume differente rispetto all'opera, dall'identico titolo, che l'autore giudicava conclusa nel gennaio del 1944, quando egli comunicava a Serra di aver ultimato «un libretto di meditazioni religiose» composto di nove testi: alcuni in italiano, altri in friulano (*LI*, p. 188). Un libretto che, nel 1946, Pasolini ambiva ancora a veder stampato e, tuttavia, reputava già inattuale: lo si evince da una lettera del 26 gennaio 1947 a Contini, spesosi invano per procurare un editore alla raccolta e al quale il poeta confessa di pensare ormai alla silloge con «una certa tenerezza», ritenendola un referto di quel sé «ventunenne e ancora vergine» che, «ritornato a Casarsa dopo molto tempo, si era lasciato suggestionare da una specie di cristianesimo paesano, non senza trovare però nel suo Eros esasperato dolci ed equivoche fonti d'eresia» (*LI*, p. 283). Come pure un libretto cui Pasolini – intento a stendere, tra il 1946 e il 1947, altri testi che confluiranno nel futuro volume – riprenderà a lavorare sistematicamente solo tra la fine del 1949 e l'inizio del 1950. Fase che dunque segna «lo snodo decisivo» nella pianificazione dell'opera, giacché l'autore, «dopo lo scandalo di Ramuscello, è spinto dalla “disperazione” e dai “rovesci” degli ultimi mesi a raccogliere in una forma o nell'altra le sue poesie italiane, per proporle a un editore»: prima a Bompiani e poi, come detto, a Mondadori. ¹⁷

Presso cui, nonostante il parere positivo di Sereni, il libro resta a lungo fermo. Pasolini ha quindi modo di ripensarlo ancora, pur senza rinnegarne la fisionomia, ormai acquisita, di volume di testi tutti in lingua. Identi-

16. BREVINI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 411.

17. Cfr. NN, in *Pi*, p. 1538. Della propria «disperazione» e dei «rovesci» subiti, Pasolini scrive a Sereni in una lettera del gennaio 1950 (*LI*, p. 381).

tà che rende la sua «una storia parallela (e opposta) a quella della *Meglio gioventù*», se «un nucleo misto di dialetto e italiano produce qui una raccolta solo italiana, là un libro interamente in dialetto». ¹⁸ E se, già nel 1951, il disegno dell'opera si è tanto dilatato, con l'aggiunta di testi fin lì scartati, da prevedere, ormai, una «straordinaria articolazione del materiale, diviso in “parti” e poi in “sezioni”», analoga a quella che si conserverà nella *Meglio gioventù*, quasi «a un certo punto Pasolini pensasse a due *summae*, una con tutti i versi friulani e una con tutti i versi italiani». ¹⁹ È vero: egli poi snellirà tale complessa architettura del libro. Ma senza ripudiare, e anzi rinvigorendo, l'atteggiamento che lo aveva spinto a immaginarla. Quando cioè, nel 1957, dovrà stendere la versione definitiva dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, Pasolini esaspererà l'«ottica “arcaizzante”» già adottata negli anni precedenti, così da offrirci «un rifacimento» dei suoi testi del passato «che fa il verso a un sé di allora, e si tiene lontano, per scelta deliberata, da più agitati interessi presenti». ²⁰

Il punto è allora proprio questo. Considerato il momento in cui esce, e in ragione della logica, se non testamentaria, quasi da *falso d'autore* che ne sorregge l'impianto formale, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, più che a un rilancio della poetica connaturata a *Ragazzi di vita* e alle *Ceneri di Gramsci*, somiglia a una pausa di riflessione che Pasolini si concede durante il percorso inaugurato con quei testi. Egli torna infatti a largire ai lettori un libro che, in fondo, aveva già offerto loro: un autoritratto in versi del proprio periodo friulano che ricalchi il romanzo autobiografico, e in pari misura storico, cui anche *La meglio gioventù* poteva essere assimilato, per realizzare, sugli anni dell'apprendistato, un dittico che attesti il suo originario «bilinguismo italo-friulano» e la sua precoce «vocazione sperimentale». ²¹ Al contempo, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* vuole però anche essere fruito alla luce delle *Ceneri di Gramsci*: si presenta cioè come una genealogia della proposta di arte civile avanzata da quella raccolta, per ribadire, se non la continuità, almeno l'affinità tra l'idea di letteratura intrinseca alle prime prove del suo autore e quella che ne ispira i lavori più recenti.

18. Cfr. *NN*, in *P1*, pp. 1536-37.

19. *Ivi*, p. 1540.

20. *Ivi*, p. 1541.

21. BREVINI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 410-11.

In tal senso, esso è quindi un libro che, al pari di ogni altra opera di Pasolini, si concepisce anche quale implicito trattato di poetica, benché non consenta di ricavare, sulle scelte espressive via via compiute dallo scrittore, considerazioni ulteriori rispetto a quelle che si evincono dai suoi precedenti volumi, soprattutto, di versi. Ed è poi altresì vero che, della formazione del proprio autore, la raccolta del 1958 s'incarica di ripercorrere solo il primo tempo – quello che vide Pasolini accostarsi alla Chiesa Cattolica in virtù di un quasi ingenuo “cristianesimo paesano” (come egli lo definisce nella succitata lettera a Contini del 1947), rimproverarle subito di tradire Dio, fuggirne allora sdegnato – per rendere chiaro il parallelismo tra questo suo trascorso legame, presto interrotto, con un'istituzione religiosa accusata di complicità coi padroni e il rapporto, non meno conflittuale, stretto in seguito dal poeta con un'organizzazione politica, il PCI, parimenti criticata perché supposta colpevole di aver infine acquisito una censurabile identità borghese. Per fare cioè, della vicenda intellettuale ritratta nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, un'anticipazione di quella ricostruita nelle *Ceneri di Gramsci* e, degli errori commessi dalle gerarchie ecclesiastiche, una prefigurazione di quelli imputabili alle classi dirigenti comuniste.

Obiiettivo, questo appena indicato, che Pasolini può allora raggiungere perché le poesie confluite nel libro del 1958 si offrono quali ideali versioni in lingua non di tutti i testi in friulano presenti nella *Meglio gioventù*, ma solo di quelli compresi nelle due sezioni iniziali del primo volume di tale raccolta, datate infatti dall'autore – lo si è visto – l'una al 1941-43 e l'altra al 1944-49, così come egli ci chiede – lo si è anticipato – di ritenere stesi tra il 1943 e il 1949 i componimenti inclusi nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*. E anche si ricorderà quanto detto in merito alle due succitate sezioni della *Meglio gioventù*, cioè che esse danno conto dell'idillio, di matrice appunto cristiana, in principio vissuto da Pasolini con la “piccola patria” friulana e del suo desiderio di convertirlo, sul versante letterario, in un'poesia dialettale felicemente lirica, prima che i fatti di Ramuscello smentissero quell'utopia e che, dopo aver letto Marx e Gramsci ed essersi avvicinato al PCI, egli s'impegnasse, sviluppando moduli espressivi già timidamente saggia-ti, nell'elaborazione di una poesia civile ancora dialettale ma dal timbro, ormai, epico-realistico. Tale, insomma, da presentarcisi quale più congruo antecedente logico dei poemetti in italiano raccolti nelle *Ceneri di Gramsci*.

Ne consegue che *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* non è il corrispettivo in lingua anche di questa seconda fase della produzione in versi friulani dell'autore. A offrirsi in tale veste, lo vedremo, penserà semmai un altro testo, che tuttavia sarà non un libro di poesie ma un romanzo, a conferma dell'ambizione di Pasolini a rendere concettualmente equivalenti i vari generi letterari o ambiti espressivi frequentati. Come pure ne discende che poche sorprese dunque ci attendono, nel vagliare *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, rispetto al ripensamento delle *Poesie a Casarsa* già propostoci dallo scrittore con *La meglio gioventú*.

3. DETURPARE LA STATUA DI «AVORIO»

Nell'*Appendice* al primo volume della *Meglio gioventú*, Pasolini aveva già ricondotto il crollo della civiltà contadina del Friuli al suo ingresso nella modernità, quindi all'abiura del tempo ciclico della domenica di festa a vantaggio di quello storico del lunedì, dipinto, in *Lúnis*, come un giorno di lavoro, dolore e morte. E in *Cansìon*, alludendo ai fatti di Ramuscello e ritraendosi come un peccatore costretto all'esilio per aver ripudiato padri e fratelli, egli aveva istituito un piú ambiguo legame tra la disgregazione della comunità casarsese e la propria vicenda personale. Aveva cioè suggerito di essere stato eletto a pietra dello scandalo perché non lui, in verità, ma quanti lo accusavano si erano ormai uniformati ai disvalori borghesi, dunque cercavano un capro espiatorio su cui sfogare i loro sensi di colpa. In sostanza, già in chiusura del primo volume della *Meglio gioventú*, Pasolini si era presentato quale carnefice e vittima del Friuli: come un Narciso, infine disubbidiente, che aveva suo malgrado inquinato la purezza del mondo materno, accelerandone la rovina, e però anche al pari di un poeta diverso sí dagli altri figli di Casarsa, ma perché piú di loro fedele alle tradizioni degli avi.

In pari misura, nei testi inclusi nella prima sezione dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, Casarsa è raffigurata come un luogo abitato da sole ombre. Nulla v'è infatti rimasto – ci dicono *L'annunciazione*, *L'usignolo*, *Le albe* – delle «Domeniche antiche», delle vecchie «feste piene di canti» e del «riso dei loro morti» sul volto di ragazzi vanamente persuasi, pregando, di restare «vivi per sempre». Perché ormai – ricaviamo da *La Chiesa* – essi, ridottisi a fantasmi, possono riscoprire il magistero dei padri o la presenza

di Dio solo in quel lugubre «Lunedí di Pasqua» che si rivela il «giorno» della loro «morte» e del sacrificio di un poeta incline a celebrare nulla piú che la loro perdita grazia, scagliandosi – come Pasolini, lo sappiamo, aveva fatto in *Inferno e paradiso proletario* o nell'*Italiano è ladro* – contro una casta sacerdotale rea di aver degradato Cristo a vacuo «respiro». Un poeta, perciò, che, giudicato «l'Anticristo» dalla propria comunità, si ritiene invece un alter ego del Messia, ed è pronto ad accogliere anch'egli il martirio pur di non svendere la sua buona novella, accettando – in conflitto con l'ipocrisia della Chiesa – di scovare in «bestemmie ed eresie» l'«unica dolce memoria di Cristo» ancora possibile (*P1*, pp. 409, 394, 387, 402-3).

Ecco quindi che, ad eccezione dell'ultima, le successive sezioni dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* narrano tutte la riconversione del giovanile lirismo sotteso a *Poesie a Casarsa* in una piú adulta, cioè disforica, elegia blasfema. Che – chiariscono testi come *Sermone del diavolo*, *Solitudine* o *Il Narciso e la rosa*, inclusi nella prima serie di componimenti accolti nella seconda sezione del libro – appare la logica conseguenza della crisi patita dall'identità originaria di un autore sia forzato a congedarsi dal ragazzo, ormai invecchiato, in lui lungamente vivo, sia a invocare, infine, l'amore di Satana: «Vieni, caro Demonio, / e contempliamo insieme / l'assenza di Narciso / nell'argento del sogno», recita l'ultima delle succitate poesie. Da cui anche si evince che, se Narciso si era impegnato a disciplinare la propria istintiva anarchia espressiva, rimodulando i «poetici echi» della tradizione letteraria per cantare, appunto, la “piccola patria” friulana, lo scrittore che nasce dalle sue ceneri, e dai ruderi della civiltà premoderna, esalta invece, di quel giovane autore lirico, la repressa attitudine alla trasgressione stilistica e persino etica, abiurando ogni concezione della poesia quale parola intangibile e assoluta, quale forma esatta di pura bellezza (*P1*, pp. 428-29).

Non è allora un caso che le empie esternazioni proposte dai testi della seconda sottosezione del *Pianto della rosa*, difatti intitolata *Il non credo*, siano precedute da «un segno di misticismo» che Pasolini antepone alla sua «dichiarazione d'odio» verso Dio: un passo di *Mémorial*, il foglio che Pascal «portava addosso nell'ora della morte, in ricordo della “notte d'estasi” del 23 novembre 1654». ²² Lo svelano *L'angelo impuro*, *Carne e cielo*, *Bestemmia*: a Narciso è subentrato un “usignolo” che somiglia, appunto, a un

22. Cfr. *NN*, in *P1*, p. 1543.

«angelo impuro», fedele alle lusinghe della «carne» e del «cielo», ma la cui «immorale gaiezza» è, in realtà, una preghiera, un attestato di amore per Dio (*P1*, pp. 441, 436, 440). Un profeta, insomma, la cui dottrina, in ossequio a quanto auspicato da Pasolini nel *Diario dell'Italiano è ladro*, deriva dalla sua capacità di essere, al contempo, Cristo e Capaneo. Di offrire ai devoti parole sacre proprio perché blasfeme agli occhi di un clero corrotto.

Ed è la sezione intitolata *Lingua* a fornirci indicazioni sulla strategia espressiva cui Pasolini ricorre per rendere anche formalmente impura la propria poesia. Nel primo ed omonimo testo che vi è raccolto, egli, rievocando la sua giovinezza a Casarsa e il momento in cui, «fanciuletto perverso» e «morto di timidezza», entrò «nel museo vigilato dagli Adulti», afferma infatti: «Amai la statua piú nuda d'amore: / dov'ero carne essa era avorio». Una statua in principio descritta come l'omaggio reso a una «Forma preesistente» sempre piú vuota di contenuti benché «crudelmente illesa», la Chiesa Cattolica, cui il poeta ricorda di aver offerto, sperando di infonderle nuova linfa, i suoi «ardori fidi e informi» per le «Origini», salvo riceverne in cambio un'accusa di iconoclastia e l'invito a perlustrare la «via della morte». Ma anche una statua che, in chiusura del componimento, diviene figura di un «endecasillabo di avorio» incline a stagliarsi esclusivamente «tra gli smalti e l'acqua / dell'Arcadia», ad amare solo «gioia» e «purezza», a respingere «peccati, o pianti, di fanciulli» (*P1*, pp. 447-49). Eletto insomma a emblema di quella pulizia formale, e di quella devozione cristiana, di cui liricamente si sostanziano le *Poesie a Casarsa* ma ormai da ripudiare, e quindi promosso a misura che nei successivi testi, al pari di ogni schema metrico in essi adottato, Pasolini intende torturare compiendo scelte simili a quelle che caratterizzano l'intelaiatura dei poemetti confluiti nelle *Ceneri di Gramsci*.

Ecco perché i componimenti inclusi nella seconda sezione dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* constano di settenari, ossia prediligono un verso che la tradizione poetica italiana ha, da un lato, sempre percepito quale parte dell'endecasillabo (cioè come suo primo emistichio *a maggiore* o suo secondo emistichio *a minore*) e, dall'altro, adoperato spesso in combinazione con esso.²³ In pratica, il settenario può sia essere ritenuto un verso della stessa natura e dignità dell'endecasillabo e costituirne, specie quando lo si alter-

23. Cfr. P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 176.

ni ad esso, una variante, sia rappresentarne, soprattutto in caso lo si usi da solo, una menomazione o, addirittura, l'azzeramento. È allora chiaro che, nei testi ospitati dal *Pianto della rosa*, Pasolini lo impiega in via esclusiva per richiamare e infrangere la misura endecasillabica, assecondando una sorta di ambivalente oscillazione a elastico capace di rivelare le opposte spinte che, senza imporsi l'una sull'altra, lo agitano: corrompere e, al contempo, ricalcare gli esiti della piú alta tradizione poetica, evocata, per sineddoche, dall'endecasillabo. Il quale, nelle poesie comprese in *Lingua*, subisce, lo si è anticipato, un trattamento affine a quello ricevuto nelle *Ceneri di Gramsci*. Esso risulta cioè aggredito da una pur viscerale mania argomentativa che, ostruendo il canto, conduce in prossimità della prosa testi la cui tenuta melodica non è assicurata da schemi rimici viepiú inclini a complicarsi o a sfaldarsi, e allora giunge quasi a dissolversi nel frenetico dispiegarsi del pensiero. Questo anche per effetto delle diverse figure di suono, di costruzione o di significato cui Pasolini ricorre e, soprattutto, in conseguenza dei diffusi *enjambement*.

Approssimazione alla cadenza della prosa che, in due delle poesie incluse nella quarta sezione del libro, *Lettera ai Corinti* e *La crocifissione*, è favorita dalla scelta del novenario. Verso pensato estraneo alla tradizione italiana da Dante, che pur lo adopera, e caduto quasi in disuso fino all'Ottocento, quando s'impone «nella forma con accenti fissi sulla 2^a-5^a-8^a sillaba», lo si giudica equiparabile, in astratto, «ad un decasillabo con accenti fissi di 3^a-6^a-9^a privato della prima sillaba» e come tale si inizia a descriverlo, in attesa che, a usarne appunto il tipo ad accenti fissi, provveda Carducci nell'incipit della ballata *Jaufré Rudel* o che, a sfruttarne tutte le possibilità ritmiche, sia l'autore da cui Pasolini lo eredita: il Pascoli già di *Myrica* e poi dei *Canti di Castelvecchio*.²⁴ Né si rifiutano di introiettare l'andamento della prosa gli altri due testi confluiti in questa quarta sezione dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, ossia *Memorie* e *Baruch*, perché, nell'adottare il settenario, essi lo piegano alle necessità retoriche e ritmiche di interiezioni, ragionamenti, parentesi argomentative, invocazioni capaci di dar forma a un autentico racconto autobiografico. Richiesto, peraltro, di fungere da incunabolo logico di quel dissacrante lacerto di diario, di quel partecipe romanzo storico, che ancor piú prenderà corpo nei versi lunghi, e impe-

24. Ivi, pp. 170-73.

tuosamente prosastici, dell'unico poemetto, *L'Italia*, presente nella sezione successiva. La quale s'incaricherà di ratificare il collasso della "piccola patria" friulana, lasciando intendere di addebitarlo al graduale ripudio, da parte della nazione tutta, di un'originaria identità contadina che solo un inascoltato poeta, ridottosi a «usignolo della pazzia» (*P1*, p. 477), sembra ormai rimpiangere.

Invece, nella sesta sezione del libro, che poco aggiunge, sul piano tematico, alle precedenti, il consueto rapporto sadomasochistico intessuto da Pasolini col fantasma dell'istituzione letteraria, manieristicamente riverita e al contempo oltraggiata, è attestato da quella sua solita ambivalenza tra recupero e sfaldamento di consolidati codici della tradizione che, nella fattispecie, trova la propria cartina al tornasole nei cinque *Madrigali a Dio*, esiti, come detto, di una rivisitazione in larga parte fedifraga del madrigale cinquecentesco. E dunque capaci, già a livello formale, di dar conto del legame con qualsivoglia legge – da quella letteraria a quella incarnata dalla Chiesa – stretto dall'autore. Che infatti ammette di trarre godimento sia dal sapersi peccatore innanzi all'autorità sia dal venirne punito, perché convinto che, in cambio della sua disponibilità al martirio, essa possa sempre tornare a concedergli la licenza di violarla, senza imporgli il raggiungimento della maturità. Possa insomma consentirgli di rimanere fedele al proprio «romanzo perduto» di ragazzo, lasciandolo «vivere d'errori» e tremare «di ricordi» al pensiero dei suoi giovanili slanci (*P1*, pp. 486-87).

Considerazioni analoghe a quelle svolte nel testo – e quindi anche nella sezione – che sigilla la raccolta presentandola, lo si è notato, come l'antefatto poetico delle *Ceneri di Gramsci*, se *La scoperta di Marx*, oltre che dal ricorso al settenario, è caratterizzato da una scansione in terzine. Il componimento imputa cioè al PCI di rappresentare un'autorità non meno cieca della Chiesa ai generosi impeti di chi ad essa si accosti in virtù di un sincero amore per gli ultimi scambiato però – precisano le parole di Gor'kij poste in esergo alla poesia – per mera «*inclinazione fisica*» nei loro riguardi o, peggio ancora, per «*meccanica inclinazione verso la massa*». Quando invece, a chi si intimi di sacrificare la sua verace passione per gli oppressi sull'altare dell'ideologia, osserva Pasolini, anche si chiede di abitare «un mondo di prosa». Quello stesso «mondo ragionato, / spietata istituzione / degli adulti», che offre sí lo «stupendo dono / ch'è ormai solo ragione», ma che allora non assegna piú un posto a lui, conservatosi ragazzo perché

persuaso di poterne essere accolto anzitutto restando «soggetto» autonomo, ossia evitando di ridursi a puro «oggetto» del discorso proferito da qualsivoglia legge. A un poeta civile, insomma, cui già le accuse dei compagni di partito dopo i fatti di Ramuscello imponevano, del resto, di non regolarsi più come «un dio incarnato // con i sogni nel petto / di ansioso figlio», né al pari di un «desolato // io» incline a saziare il «mistero del sesso», perché lo esortavano, semmai, a piegarsi al «logico Creato» e all'ordine culturale stabiliti da un raziocinio arido pure quando comunista. Perché lo consegnavano, in sostanza, a quell'isolamento intellettuale che *Le ceneri di Gramsci* dichiareranno assoluto. In un'era che, appunto in quanto tempo di aridi padri e non più di tenere madri, è anche un'epoca che si vuole lietamente orfana di poesia, di utopie (*P1*, pp. 497, 500-2).

4. UNA VITA VIOLENTA, MA SOPRATTUTTO IRRISOLTA

Alle *Ceneri di Gramsci*, come detto, la critica aveva imputato vari difetti. Asor Rosa, in particolare, aveva sí rinvenuto la genesi della più convincente poesia in lingua di Pasolini nell'uscita «dal bozzolo felice (e illusorio) della provincia friulana» e nella rinuncia «al momento dell'idillio, del raccoglimento malinconico e pacato» costituito dalla lirica dialettale. Aveva però anche reputato l'autore inadatto a trattare temi quali la Resistenza o il processo di industrializzazione avviatosi nel Paese, ritenendolo un individuo fermo allo stadio di «confuso adolescente», incapace di risolvere il suo interno conflitto tra misticismo e narcisismo, populismo e intellettualismo, e quindi incline non a un empirico esame del reale, ma alla pura incoerenza ideologica: alla pretesa, cioè, di godere della «massima libertà d'interpretare e giudicare volta per volta – di assumere delle posizioni, invece che una posizione». Quello di Pasolini appariva dunque al critico uno sperimentalismo che, disposto a basare su «mezzi stilistici tradizionali», e soprattutto «ottocenteschi», la sua «ricerca anti-tradizionale», andava giustificato perché scelta quasi obbligata per un letterato il cui dramma si rivelava «pre-decadente, addirittura romantico»: quello, insomma, non «dell'isolamento e del distacco (proprio del decadentismo), bensì della partecipazione contrastata e dolente». ²⁵

25. A. ASOR ROSA, *Le scelte di Pasolini*, in «Mondo operaio», dicembre 1957, pp. 55-57.

L'Usignolo della Chiesa Cattolica convalida simili esegesi della poetica pasoliniana. Si pensi ai rilievi che, dopo averli anticipati nei suoi primi contributi sulle *Ceneri di Gramsci*, ad essa tornerà a muovere Barberi Squarotti, sia intervenendo a caldo sul libro del 1958, sia, a distanza di anni, in saggi di piú ampio respiro. Per il critico, i versi di Pasolini respingono cioè tutti lo sforzo «di liberazione della poesia dall'“io” poetico come unica misura del discorso e della realtà» compiuto dal tardo Ottocento e dal primo Novecento. Né egli dubita che essi quindi si offrano quale «ultimo esempio, in ordine di tempo, della suprema ambizione umanistica della scrittura come potere», risultando un'ulteriore epifania del vizio di estrema letterarietà intrinseco a troppi autori italiani. Sicché, scovato in Carducci un sicuro modello dei poemetti inclusi nelle *Ceneri di Gramsci* e condannata l'attitudine dello scrittore a recitare, specie nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, la «parte del poeta come di colui che si espone nudo sulla croce» e sublima «con il nome e con la vicenda di Cristo la propria dichiarazione di poetica», Barberi Squarotti giungerà persino a scorgere in Pasolini un epigono di D'Annunzio, imputandogli di aver sempre pensato la sua vita «in funzione della letteratura», non diversamente dal predecessore ma «con molto minore magistero di stile e anche di idee».²⁶

Ebbene, la risposta ad accuse di tal genere, e a quelle già mosse per *Ragazzi di vita*, l'autore sceglie di affidarla a un secondo romanzo romano, *Una vita violenta*, la cui stesura era iniziata nell'estate del 1955 e che, dopo una faticosa gestazione e un ultimo lavoro di autocensura impostogli dall'editore, egli pubblica con Garzanti nel 1959.²⁷ Ma, piú che una replica piccata, e dunque un rilancio delle posizioni intellettuali rivendicate, per esempio, nelle *Ceneri di Gramsci*, il libro attesta un parziale accoglimento di alcune ragioni della critica, specie di sinistra, che finisce tuttavia col dimostrarsi troppo meccanico ed esibito per suonare totalmente sincero. Cedimento sul piano ideologico cui corrispondono, a livello formale e

26. G. BARBERI SQUAROTTI, *La poesia e il viaggio a ritroso nell'io*, in AA.VV., *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, cit., pp. 207-26, alle pp. 207, 221, 209-10. Ma, dello stesso autore, si vedano almeno: *Al di là dello spartiacque*, in «Il Caffè», luglio 1957; *Pasolini*, in «Paragone», VIII 1957, 94 pp. 76-83.

27. L'uscita del volume è preceduta da due sue anticipazioni: *Da «Una vita violenta»*, in «l'Apollon errante», Almanacco per il 1958 a cura di M. Dell'Arco, pp. 106-7; *Notte nella città di Dio*, in «Il Contemporaneo», ottobre 1958.

stilistico, un altrettanto studiato ma ugualmente infecondo, giacché in larga misura inautentico, arretramento della vena espressionistica intrinseca all'ideazione di *Ragazzi di vita* e una non meno artefatta, quindi parimenti sterile, normalizzazione dello sperimentalismo pasoliniano nel suo complesso.

Come ormai sappiamo, il romanzo del 1955 lasciava intendere che, nell'ottica dell'autore, i giovani delle borgate romane, e l'intero sottoproletariato italiano, avrebbero forse ancora potuto guadagnarsi una *chance* di salvezza solo rifiutando il dialogo con la civiltà borghese, pure quando ciò avesse implicato, per loro, il rischio dell'eccidio. E ci è altresì chiaro che soprattutto i critici vicini al PCI si erano scagliati contro lo scrittore appunto per questa sua visione, giudicata impolitica, della realtà: una visione da poeta decadente, avevano concluso alcuni fra loro. Viceversa, *Una vita violenta* è salutato con favore da Salinari, che vi scorge decisi passi in avanti in direzione di un realismo a parer suo piú maturo, cioè "prospettico", e che dunque vi nota la parziale adesione a una poetica "progressista" fin lí scartata da Pasolini.²⁸ Né l'esegesi del critico forza troppo le intenzioni di messaggio palesate dal libro. Il protagonista vi acquisisce infatti, se non una matura coscienza di classe, la consapevolezza, però, di essere un soggetto politico. Sicché, espriati in carcere i suoi torbidi trascorsi, egli si batte, da comunista, per l'emancipazione dei pari grado, pur senza riuscire, come la gran parte dei personaggi ritratti in *Ragazzi di vita*, a schivare il proprio ineluttabile destino tragico. Del resto, benché s'industri a costruire un romanzo di formazione didascalico, e linguisticamente piatto anche perché quasi ricalcato su paradigmi ottocenteschi di letteratura edificante, Pasolini vi lascia però emergere la sua certezza di sempre: che, cioè, la vera e piú pura vocazione, peraltro insopprimibile, di ogni figlio del popolo resti quella non alla partecipazione sociale e alla lotta di classe, ma al martirio.

Ed è appunto questa mal camuffata ambivalenza di *Una vita violenta* nei confronti dei possibili orizzonti emancipativi, cui il testo vorrebbe pur con molte riserve aderire, a farne un libro irrisolto, che sancisce, e anche svela, il già notato scollamento tra le proprie intenzioni manifeste di messaggio e quella che invece si conferma l'ideologia *modernamente antimoder-*

28. Cfr. C. SALINARI, *Un romanzo aperto verso l'avvenire*, in «Vie Nuove», 27 giugno 1959.

na, e a tratti regressiva, del suo autore. Nessuna rinnovata impalcatura teorica orienta infatti lo sforzo, quindi solo volontaristico, del romanzo di rettificare le diagnosi offerteci, in particolare, dalle *Ceneri di Gramsci*.

Libro in cui – ha scritto Badiou – l’omonimo poemetto denunciava «l’esilio storico» toccato in sorte, già a metà del Novecento, al fondatore del PCI per precisare che l’identico destino stava scontando anche il «reale» di cui Gramsci aveva «nutrito la sua esistenza», cioè quel «reale della rivoluzione proletaria» ormai costretto ad assumere solo «la forma della propria scomparsa». E dunque raccolta che, nel ritrarre un presente in cui «regna ciò che Pascal ha chiamato una volta per tutte il *divertissement*» – ossia, come lo definiamo oggi, l’«*entertainment*» –, avanzava già una tesi di fatto debordiana: quella di una feroce «sovranità dello spettacolo». Che, da un lato, istilla nei cittadini «la preoccupazione di tenersi il piú lontano possibile» dal reale, spingendo ognuno di loro a «coltivare, comprare, nutrire e perpetuare la finzione protettrice» di un sé inteso quale mero consumatore piccolo-borghese. E che allora favorisce, dall’altro, la sostituzione di una “vita” sistematicamente «dissipata» – e descritta «inafferrabile, informe, disorientata», mai capace «di realizzare il proprio reale» – con una “sopravvivenza” pensata quale rinuncia ad appartenere al mondo nel tentativo, anche, di trasformarlo, sicché al pari di un semplice scivolare «di distrazione in distrazione», nella totale «assenza di ogni verità». Giacché *Le ceneri di Gramsci* – chiosa Badiou – avevano essenzialmente rintracciato, in quello «occidentale della democrazia, delle classi medie, della vita agiata e soddisfatta, della sopravvivenza nel *divertissement*, della desiderata assenza di ogni reale», un mondo pronto a sancire «una fine della storia» da concepirsi non come capacità, rivelata da quest’ultima, di accogliere «le preghiere degli uomini», ma come sua «impotenza ad esaudirle *nell’ordine del reale*». Alla stregua, insomma, sia del ripudio dell’«eroismo storico», cioè di qualsivoglia utopia egalitaria e anticapitalistica, sia dell’instaurazione forzosa di «una soggettività di rinuncia», disposta ad azzerare ogni «vera aspirazione», e ogni «vera religione», pur di rendere ciascun individuo quel «buon acquirente di cui la macchina imperiale ha assoluto bisogno». ²⁹

29. A. BADIOU, *Alla ricerca del reale perduto*, a cura di G. TUSA, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 39-46. Nell’analisi del filosofo c’è, ovviamente, un riferimento a G. DEBORD, «La

E che l'ambiguità ideologica di cui soffre renda *Una vita violenta* un testo anche formalmente squilibrato, sembra saperlo persino Pasolini, il quale, non per nulla, fatica a esserne soddisfatto. Esplicita, in tal senso, già una sua missiva a Garzanti del 21 gennaio 1957, con cui egli risponde a una lettera inviategli tre giorni prima dall'editore, che aveva progettato di pubblicare il volume nella primavera di quell'anno e che, oltre a dirsi rassegnato a non stampare il libro nei tempi previsti, confessa di temere che l'autore ne abbandoni la stesura. Ecco, allora, la significativa dichiarazione di poetica contenuta in quel biglietto di Pasolini:

Lei sa come la mia vocazione sia assoluta e esclusiva, come non concepisca la vita diversamente che come la sede per scrivere testimoniandola. Il mio romanzo è andato e va avanti: ma io non scrivo come Moravia, i miei impulsi sono diversi, e, di volta in volta, irrazionali, o, almeno, trasportati da moti irrazionali: senza di cui non posso scrivere. Lei sa che *Ragazzi di vita* si regge pagina per pagina: non c'è struttura. Il nuovo romanzo è infinitamente più costruito: ma io ogni pagina devo scriverla come si scrive una poesia (*L2*, p. 273).

Ebbene, a differenza di quanto Pasolini dirà in una lettera a Einaudi del 29 settembre 1975, *Una vita violenta*, una volta concluso, non si rivela «più "riuscito"» di *Ragazzi di vita*, che sarà infatti preferito da quell'editore per figurare in una collana, «Biblioteca Giovani», da poco varata (cfr. *L2*, p. 743). E questo perché, anche nella speranza di celare le aporie o la natura solo fideistica della proposta politico-culturale intrinseca al libro, lo scrittore s'era appunto quasi accanito a renderlo il tipo di testo narrativo che meno era fin lì parso, e pure in seguito si sarebbe confermato, nelle sue corde. Non cioè, come *Ragazzi di vita*, un romanzo letteralmente forato da fremiti lirici, impetuosi slanci alla pura descrizione, manieristici ma appassionati giochi plurilinguistici tali da impedire alla narrazione di ridursi alle mere situazioni in essa ritratte giacché inclini a costituirne il vero filo conduttore e i reali significati, anche in conflitto con le tesi suggerite dal testo. Piuttosto, un romanzo che accetta di sacrificare l'anarchico talento espressionistico di Pasolini alla propria peraltro artificiosa struttura e che dunque lo converte, anche laddove esso magari resista a tale

società dello spettacolo» seguita dai «Commentari sulla società dello spettacolo», Milano, Baldini&Castoldi, 1997.

processo di irreggimentazione, nel fisiologico inciampo, invece che nella principale risorsa, di un'ingolfata macchina narrativa preoccupata di presentare le intenzioni di messaggio che ne governano il funzionamento quali significati ultimi, e pur equivocamente dogmatici, dell'intero congegno formale. L'esito è quindi un'opera mal calibrata appunto perché, da un lato, essa diventa un libro a tesi che lascia trasparire di non credere fino in fondo al teorema di cui intenderebbe dimostrare la plausibilità e, dall'altro, troppo scommette – quasi a legittimare sul piano emotivo gli impacci ideologici che la segnano o a volerli occultare generando nel lettore un carico di facile commozione – sul ricattatorio, dickensiano patetismo al quale riduce il più utilmente ambivalente lirismo di *Ragazzi di vita*.

Nel romanzo del 1955, nota infatti Scalia, lo sperimentalismo di Pasolini «era operativamente vistoso», ossia implicava una pluralità di «livelli linguistici», un'ardita «mescolanza di lingua e dialetto» intesa «anche come ideale distinzione tra voce recitante e “coro” dei protagonisti», una «voluta “commedia” filologica» e una proficua «diversità di toni», giacché vi si accavallavano, e anzi fondevano, vari registri: «neorealisticò, idillico-picaresco, belliano, moraviano, lirico; “tragico” aulico e popolare-sco». In *Una vita violenta*, invece, lo sperimentalismo pasoliniano «si rovescia in oggettivismo»: rende cioè «oggettivistico» l'espressionismo, dalla matrice fin lì polemicamente lirica, dell'autore. Costui tende quindi «a identificare lingua e dialetto», se quest'ultimo «non è più, per dir così, filologico», poiché diviene «immediata “lingua reale”, non più registrata ma vissuta e obiettivata». Ne discende che Pasolini «livella il plurilinguismo fresco e macchiato», proprio di *Ragazzi di vita*, «in una voluta, cupa, ossessiva eguaglianza, in cui la voce recitante si identifica con il parlante». E anche ne deriva che egli insomma liquida «le tecniche sperimentali (monologo interiore, discorso indiretto, ecc.) in un'unica lunga *tranche de vie*», la quale non risulta più «veristica o naturalistica (malgrado l'impianto compositivo tradizionale del romanzo)», ma introietta l'«assolutizzazione del “limite” della narrazione». Così, «il mondo rappresentato» nel testo è «svincolato da ogni rapporto» e feticizza «una terribilità chiusa e opaca», nella quale «il superstite sperimentalismo si esercita in un orrore di compattezza e di monotonia, non mimetico ma oggettivo», e «in una dilatazione ed escrescenza, in cui la realtà si afferma senza spazio e senza

tempo (la rappresentazione lunga della vicenda, senza luce, movimento, evoluzione...)³⁰

Non possono esserci allora dubbi, giacché *Una vita violenta* lo testimonia. Alla vigilia degli anni Sessanta, la poetica elaborata da Pasolini una volta giunto a Roma, e grazie alla quale egli aveva frattanto realizzato, con *Ragazzi di vita* e *Le Ceneri di Gramsci*, quelli che la critica è tuttora incline a giudicarne, rispettivamente, il miglior romanzo e il capolavoro assoluto, vive ormai una crisi irreversibile.

30. G. SCALIA, *Critica, letteratura, ideologia. 1958-1963*, Padova, Marsilio, 1968, pp. 234-35.

FURORI, SOLITUDINE

1. GRILLO PARLANTE

A ribadirlo è, in fondo, l'ennesima denuncia per oscenità, subito archiviata dalla magistratura, ricevuta dallo scrittore per una propria opera, questa volta *Una vita violenta*, messa appunto sotto accusa dall'Azione cattolica: sul finire degli anni Cinquanta, Pasolini è ormai diventato, ancor prima che un "caso letterario", un "personaggio", inevitabilmente scandaloso, verso cui l'opinione pubblica nutre un crescente, morboso interesse, ritenendone autorevole il pur controverso profilo di scomoda coscienza critica della società. Non per nulla, se era già stato promosso, nell'ottobre del 1956, titolare della rubrica di interventi sulla poesia ospitata dal settimanale «Il Punto» e se poi, incaricato dal mensile «Successo», aveva firmato, nell'estate del 1959, un reportage in tre puntate lungo le coste italiane da Ventimiglia a Trieste dal titolo *La lunga strada di sabbia* (R1, pp. 1479-1526), egli riceve e accetta, al principio del 1960, un invito che tanto più ne certifica l'acquisita identità di stimato intellettuale a tutto campo ed ereticamente comunista.

A farglielo è una testata, «Vie Nuove», vicina al PCI e con la quale Pasolini aveva già collaborato: per esempio quando, come inviato, aveva seguito, nel luglio del 1957, il Festival della gioventù organizzato a Mosca, città in cui egli tornerà nel settembre dell'anno successivo per partecipare al secondo convegno di poeti italiani e sovietici. Ebbene, l'allora direttrice di «Vie Nuove», Maria Antonietta Macciocchi, gli offre l'opportunità di scrivere stabilmente per la rivista occupandosi di rispondere alle missive dei lettori. Così, il 28 maggio 1960, sul ventiduesimo numero del periodico, esordisce la rubrica settimanale *Dialoghi con Pasolini*, che subirà varie interruzioni ma cesserà solo cinque anni più tardi, ossia quando, il 30 settembre 1965, apparirà, sul trentanovesimo numero della testata, per l'ultima volta. In attesa che, meno di tre anni dopo, Pasolini inauguri un'altra rubrica, di analoga impostazione, che intollererà *Il caos* e che terrà, con maggiore regolarità, sul settimanale «Tempo» dal 6 agosto 1968 al 24 gennaio 1970.¹

1. Una selezione dei testi pasoliniani editi in queste due rubriche è *Dialoghi con i lettori*, in

Il dato di maggiore interesse è allora che lo scrittore inizia a imporsi come apprezzato interlocutore di una quota via via piú ampia di lettori politicamente orientati a sinistra proprio mentre è impegnato, lo si è visto, a fronteggiare la crisi della poetica grazie alla quale erano nati i libri che gli avevano permesso di guadagnarsi un simile ruolo. La stessa poetica da cui – prima di ripensarla, piú che di superarla, negli anni seguenti – Pasolini provvederà a prendere idealmente congedo in tre tappe. Intanto, riepilogandone, pur solo allusivamente, i principi essenziali in *Passione e ideologia (1948-1958)*, la raccolta di saggi apparsa da Garzanti nel 1960. Subito dopo, ammettendo la necessità di ritenerla ormai inadeguata a confrontarsi col presente, e dunque di riformularla, con *La religione del mio tempo*, il volume di versi affidato, nel 1961, al medesimo editore. Infine, eludendone i presupposti – quasi a voler chiudere un'intera stagione letteraria, ma senza inaugurarne una del tutto nuova – in due prove narrative, *L'odore dell'India* e, in special modo, *Il sogno di una cosa*, licenziate entrambe nel 1962, l'una presso Longanesi e l'altra, lo si è ricordato, ancora presso Garzanti.

2. FARSI SPAZIO, CON *PASSIONE E IDEOLOGIA*

Dedicato a Moravia, *Passione e ideologia* è un libro ripartito in due sezioni. La prima, *Due studi panoramici*, accoglie le introduzioni, appena riviste, a *Poesia dialettale del Novecento* e *Canzoniere italiano*. La seconda, *Dal Pascoli ai neo-sperimentali*, ospita scritti critici precedentemente apparsi su varie testate e, in particolare, quelli editi su «Officina», esclusi due saggi, *La posizione* e *Marxisants*, già citati. Ed è l'autore stesso a spiegare il titolo del volume nella *Nota* che lo sigilla e che ne rintraccia l'ispirazione intellettuale nell'identico slancio etico-civile (“con pura passione operare”) cui Pasolini si era dichiarato fedele nelle *Ceneri di Gramsci*:

«Passione e ideologia»: questo *e* non vuole costituire un'endiadi (passione ideologica o appassionata ideologia), se non come significato appena secondario. Né

SPS, pp. 873-1282. Un'ampia scelta di tali contributi apparsi su «Vie Nuove» è *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, a cura di G.C. FERRETTI, Roma, Editori Riuniti, 1977. Un libro che raccoglie buona parte degli interventi licenziati dallo scrittore su «Tempo» è *Il caos*, a cura di G.C. FERRETTI, ivi, id., 1979. Per reperire tutte le risposte ai lettori pubblicate da Pasolini sulle due riviste, si veda *I dialoghi*, a cura di G. FALASCHI, ivi, id., 1992.

una concomitanza, ossia: «Passione e nel tempo stesso ideologia». Vuol essere invece, se non proprio avversativo, almeno disgiuntivo: nel senso che pone una graduazione cronologica: «Prima passione e poi ideologia», o meglio «Prima passione, ma poi ideologia» (SLA1, p. 1238).

Precisazioni, queste, che svelano la non troppo segreta ambizione della raccolta. Benché non risultino puramente strumentali, la ricognizione, anzitutto, del Novecento poetico italiano, svolta principalmente nella seconda sezione del libro, così come l'analisi, essa pure in larga parte affidata a quelle pagine, della crisi patita dall'intellettuale borghese già nell'avanzato Ottocento ma poi fattasi all'apparenza irrisolvibile nel XX secolo, sono cioè sempre funzionali al tentativo, operato da Pasolini, di stendere un implicito autoritratto e di chiarire, in forma parimenti indiretta, la propria strategia espressiva. Egli vuole insomma suggerire ai lettori quali siano i suoi modelli non solo letterari; quali poetiche i suoi testi intendano proseguire e quale posto essi aspirino a occupare in seno alla recente produzione nazionale sia in versi sia narrativa sia saggistica; quale debba essere, come scrittore, il suo ruolo nel vigente sistema socioculturale.

Come ha notato Rinaldi, *Passione e ideologia* è quindi «un tentativo reazionario, nel senso letterale del termine: tentativo di ritorno, presentazione al pubblico della propria identità autoriale quando questa è già tutta liquidata, progetto totalizzante e definitivo». Il che «non esclude geniali risultati di lettura», pur configurando un'operazione a tutti gli effetti «mistificante». In pratica, Pasolini ci propone «una specie di autolettura che ben presto assume, per la sua astuzia e la sua ossessività, i caratteri cogenti della (falsa) evidenza», giacché capace di una «rassicurante» lucidità critica, ossia di interpretare con coerenza «passato e presente», proprio mentre egli però si scopre, come autore, viepiù «incerto, insicuro».²

Ecco perché si rinvergono, in *Passione e ideologia*, scrupoli anche troppo scolastici e innegabili forzature esegetiche. Per un verso, Pasolini vuole attestare la sua familiarità con gli indirizzi culturali allora egemoni. E dunque i principali assunti teorici, che sorreggono le più articolate disamine di storia letteraria incluse nel libro, egli li ricava dalle due scuole che l'han-

2. R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982, p. 181.

no formato: dalla critica stilistica, che per lui significa il magistero, diretto o indiretto, di Contini, Devoto, Schiaffini, Spitzer, Auerbach e Longhi; dalla critica marxista, il cui massimo esponente è a parer suo Gramsci ma della quale lo scrittore rigetta, lo si è visto, il crescente entusiasmo per la riflessione di Lukács.³ Né mancano, già nel saggismo pasoliniano di questi anni, altri due ingredienti che nei futuri testi critici del poeta, specie in quelli più esplicitamente sociologici o politici, diventeranno fondamentali: la componente psicanalitica, di chiara ma, col tempo, non esclusiva ascendenza freudiana; il riferimento a categorie antropologiche di matrice non solo demartiniana.

Dall'altro lato, però, *Passione e ideologia* ribadisce l'inclinazione di Pasolini a valorizzare un'attitudine che Mengaldo – per relativizzarne i pregi e dimostrarle quindi inferiori al già imperfetto, ma sufficientemente “disciplinato” volume del 1960 – definirà esclusiva nelle successive raccolte saggistiche dello scrittore. La sua propensione, insomma, a rinnegare «ogni accademismo e ogni prudenza» per dar forma «a una critica antidiscorsiva (o eccessivamente discorsiva), a una sorta di corpo a corpo con gli autori», dimenticandosi «delle prime virtù» dell'esegeta, «pazienza e un po' di distanza», anche perché spesso propenso a impiegare «categorie del tutto extraletterarie».⁴

Se poi si vagliano le principali diagnosi proposte da *Passione e ideologia*, si nota che, come spiega Santato, «la chiave di volta del volume» è il testo su Pascoli. Intanto perché «la centralità dell'esperienza pascoliana costituisce l'asse portante della ricostruzione del Novecento poetico italiano» tentata nella seconda parte del libro. Poi perché, nel servirsi del celebre schema continiano, che distingue un plurilinguismo di origine dantesca da un monolinguisimo di matrice petrarchesca, Pasolini stende «una “storia psicologico-stilistica” di Pascoli» che molto ricorda la propria, in egual misura segnata dalla coesistenza di «due istanze opposte»: da «un'ossessione psicologica» che spinge ciascuno dei due a restare «sempre identico a se stesso, immobile»; da «uno *sperimentalismo* linguistico» che, invece, suggerisce «continue variazioni e innovazioni» a entrambi. Così, Pasolini pare quasi esortarci a ritenere valido per le proprie opere quanto da lui soste-

3. Cfr. CURI, *Ordine e disordine*, cit., pp. 73-75.

4. P.V. MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 80.

nuto su quelle di Pascoli. Non solo in queste ultime, infatti, ma pure nelle sue, a imporsi è l'elemento ossessivo. Ci scopriamo perciò in diritto di riferire anche alla poetica intrinseca a *Ragazzi di vita* e alle *Ceneri di Gramsci* il ritratto di un'attitudine sperimentale, attribuita a Pascoli, che Pasolini giudica «un fatto piú quantitativo che qualitativo», cioè sfruttabile «in funzione esclusiva dell'io e quindi all'interno di una pratica della lingua letteraria ancora tradizionale», a differenza di quanto accade con «operazioni come quella manzoniana e verghiana, ispirate ad un realismo di origine ideologica».⁵

Né sembra un caso che il solo prosatore sondato in *Passione e ideologia* sia Gadda, almeno se si prescinde dall'analisi del linguaggio della narrativa postbellica affidata al saggio, *La confusione degli stili*, che piú attesta l'importanza, per Pasolini, della lezione di Auerbach. Il cui capolavoro, *Mimesis*, esce in traduzione italiana nel 1956 e che, nel proporre la «codificazione dei concetti di *distinzione degli stili, mescolanza degli stili, realismo creaturale*», gli offre – chiarisce ancora Santato – «gli strumenti teorici adeguati per legittimare la sua ricerca di uno stile basato sulla contaminazione dei linguaggi, ovvero sulla mescolanza tra la lingua dell'autore e quella dei personaggi». Soluzione compatibile con la ricetta per l'appunto implicata dal *pastiche* gaddiano. Che è dunque «inquadrate da Pasolini alla luce del prediletto schema continiano» succitato. Di qui una disamina della «tradizione del plurilinguismo» secondo cui, «attraverso i dialettali e Verga», tale opzione formale dapprima approda al Novecento e poi trova la sua piú alta epifania moderna nel «“barocco realistico”» di Gadda.⁶

Elogio, questo che *Passione e ideologia* ci regala dell'autore delle *Novelle dal Ducato in fiamme*, assolutamente sincero, ma non meno interessato di quell'encomio, parimenti sentito, del magistero pascoliano consegnatoci dal volume. La giustificata intenzione di scorgere, specie nel *Pasticciaccio*, una vetta indubbia della letteratura italiana è infatti tutt'uno, in Pasolini, col desiderio di ribadire che, a darci un simile capolavoro, è un autore i cui testi s'iscrivono nella stessa linea, quella appunto plurilinguistica, alla quale siamo tacitamente richiesti di ricondurre i suoi romanzi o libri di versi e di riconoscere il rango di massima e, anche in vista del futuro, di piú

5. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 230-31.

6. Ivi, pp. 234-36.

proficua tendenza espressiva intrinseca alla narrativa o alla poesia non esclusivamente nazionali.

Del pensiero stesso di Gramsci, a colpire Pasolini è soprattutto – aggiunge Santato – «l'attenzione alla questione linguistica intesa come fattore costitutivo della letteratura nazional-popolare e del rapporto tra classi dirigenti e subalterne espressa in *Letteratura e vita nazionale*». Assai meno invece lo attirano le riflessioni del filosofo sui «problemi letterari come problemi innanzitutto di organizzazione della cultura» o la sua «concezione della funzione letteraria come assunzione di un ruolo politico dell'intellettuale», cioè analisi che costituiscono «nodi fondamentali dei *Quaderni del carcere*». E il motivo è sempre il solito: delle diagnosi politiche o delle proposte culturali avanzate da Gramsci, a Pasolini interessa principalmente valorizzare gli assunti che giustifichino, e al contempo chiariscano, le proprie scelte di poetica. In particolare, da quella seconda sezione di *Passione e ideologia* che, dopo una *Noterella sul Carducci*, ospita varie ricognizioni critiche di alcuni fra i maggiori poeti novecenteschi (da Saba a Ungaretti, da Rebora a Penna), emerge nitidamente come, ammessa la crisi – lo si è anticipato – dell'intellettuale borghese, la lezione teorica di Gramsci venga pur ereticamente accolta da Pasolini al fine di motivare la sua «ricerca di un nuovo ruolo», e «di uno spazio nuovo», per tale figura e, dunque, per sé. Uno spazio che si riveli inesplorato «non in quanto rappresenti un superamento di teorie e ideologie vigenti, bensì in quanto collocato al loro interno in forme nuove». Sicché, a essere celebrata, è l'identità di chi «non è più ideologicamente cattolico e borghese, ma rifiuta il conformismo comunista»; di chi «non è più ermetico» (se «la polemica contro l'ermetismo costituisce anzi un motivo conduttore del volume»), e però «respinge la coazione neorealistica»; di chi allora si situa «in uno spazio intermedio fra queste polarità oppositorie». Ne deriva la legittimazione, appunto, dei «canoni teorici» previsti dalla proposta intellettuale abbozzata da Pasolini con le sue opere e polemiche culturali degli anni Cinquanta: «anticonformismo, sperimentalismo, eclettismo».⁷

Logico, perciò, che a chiudere *Passione e ideologia* siano due saggi, *Il neosperimentalismo* e *La libertà stilistica*, apparsi su «Officina», se già la rivista, scrive Rinaldi, nasceva nell'ambito del medesimo progetto di critica – in-

7. Ivi, pp. 230-32.

tesa quale «sistema per spiegarsi, per divulgarsi ma anche per semplificar-si» – che induce poi Pasolini a licenziare il volume. Egli può quindi ultimare la stesura della *Religione del mio tempo* dopo aver provveduto a definire e «riorganizzare il Novecento italiano in relazione alla propria figura». Dopo essersi insomma impegnato a «liquidarlo» nel tentativo, al contempo, di dare «un'etichetta leggibile alla sua stessa letteratura omologando tutto». ⁸

3. DELLA TROPPIA MANIERA DELL'IMPEGNO: *LA RELIGIONE DEL MIO TEMPO*

Il processo genetico della *Religione del mio tempo* è piú lineare di quelli culminati nella pubblicazione delle precedenti sillogi di Pasolini. A farcelo intendere è l'autore stesso, il quale, nelle *Note* poste in chiusura del libro, spiega che i componimenti in esso inclusi – e che sappiamo essere stati stesi a Roma a partire dal 1955, anche perché, nella gran parte dei casi, via via editi in rivista, pur con titoli magari diversi e con varianti spesso minime – sono da ritenersi scritti «entro il 1960, e precisamente prima del luglio di quell'anno» (*P1*, p. 1060). Così come rigorosa è la struttura del volume, dedicato a Elsa Morante e diviso in tre sezioni prive di titoli. La prima accoglie testi lunghi di cui è indicato il periodo di composizione: *La ricchezza (1955-1959)*, titolo quasi sino in ultimo immaginato per l'intera raccolta; *A un ragazzo (1956-1957)*, dedicato a Bernardo Bertolucci; *La religione del mio tempo (1957-1959)*; una poesia, in verità piú breve, concepita quale *Appendice alla «Religione»: una luce (1959)*. La seconda sezione, anch'essa tripartita, ospita due serie di epigrammi, *Umiliato e offeso. Epigrammi (1958)* e *Nuovi epigrammi (1958-1959)*, e un testo cui si è già alluso: *In morte del realismo (1960)*. La terza include cinque *Poesie incivili (Aprile 1960)*.

Si tratta di componimenti che, per la gran parte, ripropongono, e fanno in genere deflagrare, soluzioni formali già esperite da Pasolini, specie nelle *Ceneri di Gramsci*. Il caso piú evidente è quello della *Ricchezza*, perché il poemetto è in

sei sezioni, ognuna suddivisa in parti; ogni parte è suddivisa in strofe di varia lunghezza. I versi continuano ad avere l'endecasillabo come misura di riferimento,

8. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 190.

ma in modo molto piú labile ed elastico che nelle *Ceneri di Gramsci*; di fatto, i versi possono salire fino a sedici sillabe e scendere fino a sei. In trasparenza, si legge nel tessuto rimico delle strofe l'antica struttura in terzine incatenate (che era stata dei poemetti delle *Ceneri di Gramsci*), piú evidente nelle sezioni composte per prime; nelle sezioni composte per ultime tale schema rimico si perde, frantumandosi in quartine, o coppie a rima baciata, o rime casuali; fino ad arrivare a una quasi-assenza di rime nell'ultima parte della sesta sezione.⁹

Anche la struttura di *A un ragazzo* ricalca quella di una poesia delle *Ceneri di Gramsci*. Prevede cioè «distici di doppi settenari a rima baciata, come in *Recit* (dunque le poesie che si rivolgono ai due Bertolucci, padre e figlio, hanno lo stesso metro); ma la norma del doppio settenario è qui piú lasca e ammette piú infrazioni: talvolta il verso scende fino all'endecasillabo, talvolta sale all'esametro "barbaro" carducciano».¹⁰

Né la metrica del testo che dà il titolo alla raccolta, o quella dell'*Appendice* ad esso, si discostano dalla partitura di un poemetto delle *Ceneri di Gramsci*, ossia *Il pianto della scavatrice*. Che, lo si ricorderà, a sua volta riprende lo schema formale di un'altra poesia confluita nel volume del 1957, *L'Appennino*, se, come detto, sfalda, con versi che scendono fino al settenario o salgono fino al doppio settenario, la misura latamente endecasillabica, cioè compresa tra le nove e le tredici sillabe, prevista da quel componimento, organizzato in terzine dantesche (talora completate da un verso di chiusa finale) che non sempre presentano rime.¹¹

Non urge invece istituire particolari confronti, a livello formale, tra i testi delle *Ceneri di Gramsci* e quelli inclusi nella seconda anta del libro del 1961. Per quanto riguarda gli epigrammi accolti nella prima (dal titolo dostoevskijano) e nella seconda sottosezione di essa, si tratta infatti di poesie organizzate in «distici, graficamente segnati da un rientro», e nelle quali, se i versi «vanno dall'endecasillabo al doppio novenario, con tutte le immaginabili ipo- e ipermetrie», le rime scarseggiano, «tranne in alcuni epigrammi brevi o brevissimi, in cui i distici sono a rima baciata». E c'è poi, a chiudere la sezione, quella «trasparente parodia del discorso di Antonio sul cadavere di Cesare, nel terzo atto del *Giulio Cesare* di Shakespeare»,

9. Cfr. *NN*, in *P1*, p. 1651.

10. *Ivi*, p. 1667.

11. *Ivi*, pp. 1669, 1636, 1629.

come detto intitolata *In morte del realismo* e composta di «versi lunghi, tra cui compaiono endecasillabi regolari».¹²

Infine, in quattro testi su cinque della terza e ultima parte del libro, Pasolini rivisita, pur con la consueta libertà, uno schema metrico adottato non già nelle *Ceneri di Gramsci*, ma nella *Meglio gioventù* e, in special modo, in *Cansìon*. Lo chiarisce *La reazione stilistica*, che, oltre ad avere lo stesso titolo di un saggio licenziato dal poeta sulla rivista «Ulisse» nel settembre 1960 (*SLA2*, pp. 2290-97), consta di strofe

di quindici versi ciascuna (tranne l'ultima, che è incompiuta), rimati secondo lo schema ABCBACCDEEDFDFF (ma i primi sei versi possono variare l'ordine delle tre rime, e qualche altra eccezione si nota qua e là). Il modello è quello delle "cantilene oculorum" di Petrarca, cioè delle canzoni 71, 72 e 73 dei *Rerum vulgarium fragmenta* (del modello non si rispetta l'alternarsi di endecasillabi e settenari, qui i versi oscillano tra le cinque e le diciassette sillabe, ma il quarto e il decimo verso di ogni strofa sono sempre versi brevi).¹³

E se la metrica di *Al sole, Frammento alla morte, Il glicine* rimodula appunto, con variazioni non sempre significative, quella della *Reazione stilistica*, una nobile provenienza ha anche lo schema rimico della *Rabbia*. Il componimento è suddiviso infatti in strofe

di quindici versi ciascuna, rimati secondo lo schema ABBCABBCCDDEFEF. Il modello è quello, petrarchesco, della canzone 119 dei *Rerum vulgarium fragmenta* – che a sua volta riprende la canzone dantesca *Amor, che muovi tua virtù da cielo* (la lunghezza dei versi, che sola differenza i due modelli, non è qui pertinente: qui l'unica ricorrenza è che il terzo e il settimo verso di ogni strofa sono generalmente versi brevi).¹⁴

Tuttavia, il dato davvero significativo non è che, nella *Religione del mio tempo*, Pasolini rivisiti, rendendole ancor più sofisticate, istanze formali delle *Ceneri di Gramsci* o della *Meglio gioventù*. Come sappiamo, in ogni opera nuova egli tende a riepilogare il suo tragitto autoriale, ripensando le opzioni stilistiche o ridiscutendo le tesi proposte nei lavori precedenti.

12. Ivi, pp. 1670, 1676, 1682-83.

13. Ivi, p. 1683.

14. Ivi, pp. 1684-86.

Piú interessante è invece che *La religione del mio tempo* invalidi l'amalgama tra le due distinte ma reversibili attitudini formali fin lí assecondate dallo scrittore, convertendolo in meccanica opposizione tra inconciliabili, esasperate, solo giustapposte inclinazioni espressive. A perdersi è cioè la simbiosi tra l'eccesso virtuosistico, che in Pasolini scaturiva dalla viscerale riappropriazione di modelli, spesso confliggenti, recuperati dalla tradizione, e lo slancio performativo, ossia alla parola diretta e all'esercizio di un intellettualistico magistero pedagogico, che egli, esibendo quel suo primo afflato manieristico, mirava non a inficiare, ma a rendere ambivalente.

Lo precisa Agosti. Nei suoi primi volumi di versi in lingua, ciò che distingue insomma Pasolini è una «volontà di dizione totale della realtà» confermata da testi in grado di risultare, al contempo, sofisticati e impuri, espressionistici e tuttavia ideologici, pluristilistici ma nondimeno tribunizi, e che in special modo si evince dai processi mimetici in cui le forme del dettato s'impegnano rispetto alle strutture del "mondo": processi in virtù dei quali «il discorso sembra addirittura darsi come l'*analogon* del reale». Tanto che, fino all'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, tale sete di verità e di sapere implica «una sorta di *resa integrale* dell'evento», con cui la poesia pasoliniana s'identifica e che ha un esito quasi cinematografico: la coincidenza, almeno metaforica, tra le ideali sequenze filmiche costruite dalle singole strofe dei componimenti e i vari "ritagli" del reale. La riproduzione, in apparenza meticolosa, del contesto storico-culturale, e persino dell'ambiente "fisico", in cui i versi prendono corpo; l'indisciplinato susseguirsi delle tante proposizioni, che ambiscono a restituirci il caos del reale; l'aprirsi del discorso a sequele ininterrotte di frasi incidentali, e logicamente autonome dalle reggenti, che pretendono di duplicare l'instabilità di senso del mondo; la progressione di inesauribili catene linguistiche e, per così dire, delle visioni da esse generate; l'attardarsi – a voler sfruttare ancora la metafora filmica – della macchina da presa su dettagli anche minimi: tutto ciò rende indecidibili i significati dei testi raccolti, per esempio, nelle *Ceneri di Gramsci* da Pasolini. Il cui linguaggio poetico si basa allora, in tali poemetti, su calcolate sfasature: «sulla non-adequazione fra, da un lato, la voce del Soggetto e, dall'altro, i significati che essa parla»; sulla riduzione dello schema formale a «*corpo estraneo rispetto al discorso*»; sulla difficoltà, per l'ordito sintattico, di produrre messaggi e, per

l'impianto stilistico, di risolversi «in quell'effetto superiore di senso che è il "canto"». ¹⁵

Solo che, prosegue Agosti, con le *Poesie incivili*, e quindi nella terza parte della *Religione del mio tempo*, lo scrittore pare compiere una scelta che i suoi successivi libri di versi confermeranno. Sembra cioè ripudiare la deliberata *fatica lirica* ancora esibita nella prima sezione della raccolta e che, nei precedenti testi poetici in lingua, conviveva, in lui, col desiderio di ripensare l'intera storia dei paradigmi espressivi (dalla terzina all'endecasillabo, dallo sperimentalismo di Pascoli alla lezione di Rimbaud) non già – lo si è appena notato – per stipare il discorso nella gabbia dei significati, ma per proporsi come autore *epigonale* e *residuale*, ossia capace, da abile *bricoleur*, di saccheggiare, riprodurre, far reagire l'una contro le altre quelle diverse matrici formali, sí da presentare la sua parola e il proprio stile al pari di meri *derivati*, o *scarti* consapevoli, di siffatta ibridazione o di tale scontro tra modelli eterogenei. Ebbene, le *Poesie incivili* smentiscono quest'attitudine di Pasolini a concepire i propri lavori poetici quali *summae* di una tradizione riattraversata perché percepita agonizzante, e quindi bisognosa di essere tenuta persino artatamente in vita, giacché elidono dal congegno retorico ogni aporia interna, optando per la restaurazione dei significati e per l'«assunzione piú squisita, vale a dire meno funzionale, delle forme metriche e, in definitiva, del formalismo». L'autore non ambisce insomma piú a decostruire il discorso, ma punta, invece, a riaffermare la centralità del messaggio. Siamo dunque costretti ad ascrivere «la complessità dell'elaborazione metrico-timbrica» dei suoi testi a semplici «istanze autonome di variazione». A notare, cioè, come, in gran parte delle sue nuove poesie, struttura formale e architettura enunciativa smettano di coincidere per rendersi tra loro indipendenti, risultando la difficoltà della prima del tutto immotivata, la linearità della seconda quasi affatto problematizzata. ¹⁶

Polarizzazione e non piú convergenza, questa tra un'ansia di ricercatezza formale intrinseca a Pasolini e il desiderio, in lui altrettanto vivo, di rischiare moduli via via inediti di letteratura civile, che genera, sul piano dei contenuti, gli «esiti involutivi» di quello «scontro tra "passione" e

15. S. AGOSTI, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 137-45.

16. Ivi, p. 152.

“ideologia”» nelle *Ceneri di Gramsci* ancora capace, per Ferretti, di offrirci «il dramma dell'intellettuale borghese italiano negli anni Cinquanta, la sua contrastata ricerca di un rapporto tra la sua coscienza interiore (e origine socio-culturale) e il mondo esterno». Invece, nella *Religione del mio tempo* «i fatti politici e i nodi problematici contemporanei, nei quali finora Pasolini aveva cercato una risposta alle sue crisi», gli si rivelano «i termini di una situazione bloccata», impedimenti «a capire se stesso e il suo rapporto con il mondo», sicché egli quasi ripudia «ogni impegno di “verifica continua”, ogni “sforzo di mantenersi all'altezza di una attualità non posseduta ideologicamente”». E tale «divaricazione», appunto, tra viscere e raziocinio genera un'opera internamente scissa: su un fronte, troviamo «ideologizzazione del mito popolare, “polemica in versi”, e invettiva contro il neocapitalismo “irreligioso” e contro la Chiesa “spietata”»; dall'altra parte, scorgiamo un «predominante, invadente ritorno alla confessione autobiografica, al vagheggiamento del mondo originario». Per cui il volume, in virtù di questa sua seconda anima, finisce col risultare una sorta di negativo fotografico di *Una vita violenta*, giacché, mentre in esso prevale la «componente esasperatamente privata» del viepiù impolitico dettato dell'autore, il romanzo aveva viceversa reperito la propria estetizzante cifra stilistica «nella programmaticità ideologica, nella struttura ottocentesca “aggiornata”, nel “neo-impegno”» che lo caratterizzano.¹⁷

Ed è anzi Pasolini stesso a dimostrarsi consapevole di concludere, con la raccolta licenziata all'alba degli anni Sessanta, un discorso, sia letterario sia civile, portato avanti per un decennio. Il 9 novembre del 1961, nel valutare, su «Vie Nuove», le obiezioni di un lettore – che gli rimprovera di aver accettato, in una precedente risposta a un diverso interlocutore, il parallelismo, giudicato indebito, tra utopia socialista e insegnamenti evangelici –, egli coglie infatti l'occasione di polemizzare con la recensione al libro firmata, sulle pagine della rivista, da Salinari (*SPS*, pp. 959-61, 969-75).¹⁸ Il critico replica con una missiva, essa pure edita su «Vie Nuove» (*SPS*, pp. 975-77), alla quale, il 16 novembre di quel medesimo 1961, Pasolini ribatte per chiarire appunto il senso del volume e per ricondurre quest'ultimo

17. G.C. FERRETTI, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 12, 14-16.

18. Cfr. C. SALINARI, *Diagnosi per Pasolini*, in «Vie Nuove», 2 settembre 1961.

allo scenario, culturale e politico, che lo presuppone e che esso vorrebbe, oltre che descrivere, anche contribuire a modificare:

La religione del mio tempo esprime la crisi degli anni Sessanta... La sirena neocapitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue. Quando l'azione politica si attenua, o si fa incerta, allora si prova o la voglia dell'evasione, del sogno («Africa, unica mia alternativa») o un'insorgenza moralistica (la mia irritazione contro certa ipocrisia delle sinistre: per cui si tende ad attenuare, classicisticamente, la realtà: si chiama «errore del passato», eufemisticamente, la tragedia staliniana ecc.) (*SPS*, p. 978).

Parole che confermano la diagnosi di Scalia, analoga a quella, più sopra riassunta, di Ferretti anche in merito al senso autentico del “sogno” africano appunto ammesso da Pasolini nella raccolta. Perché i versi finali del *Frammento alla morte*, è vero, non si limitano a celebrare «lo stupendo e immondo / sole dell’Africa che illumina il mondo», ma dichiarano anche la scoperta, compiuta dall’autore, di poter contare su una reale «alternativa» civile – la solidarietà nei confronti di un Continente Nero ritenuto ormai prossimo ad acquisire piena coscienza di sé – per vincere quella crescente tentazione al disimpegno politico, e al ripiegamento nella propria interiorità, che sembra far vieppiù breccia in lui (*PI*, p. 1050). Solo che, per il critico, non sussistono dubbi: in un libro segnato dal «rovesciarsi reciproco di natura e storia, disperazione soggettiva e prospettiva razionale», un simile slancio utopistico, del tutto velleitario, non consente all’autore di «uscire dall’identità», cioè di affrancare i suoi versi da una monotona, assolutoria spinta al mero autobiografismo. Quella evocata dall’“opzione” africana è una solo «apparente conflittualità»: il falso semblante di una concreta «assenza di movimento dialettico» che appunto rafforza, in Pasolini, l’«ossessione del rovesciamento antinomico in identità, ripetizione, disperata tautologia». Ne deriva che, come già in *Una vita violenta*, anche nella *Religione del mio tempo* mai è dato rinvenire una via di fuga «dalla chiusura, indigena, sottoproletaria, “indiana”, o romano-beduina», perché sempre occorre scorgervi la riduzione di ogni teorico elemento socioculturale altro in pura «oggettività irrelata, astratta». ¹⁹

19. SCALIA, *Critica, letteratura, ideologia. 1958-1963*, cit., p. 23.

4. CHE NE È DELL'ANTIFASCISMO?

Pasolini stesso offre la sinossi della *Ricchezza* in una lettera dell'agosto 1957 a Trombadori:

La I parte è la descrizione della mia *privata* miseria e della mia *privata* voglia di essere ricco (il mio possesso simboleggiato in Piero della Francesca è solo intellettuale).

La II parte è la descrizione della miseria di una popolazione (di tipo sottoproletario), quella romana, e la sua voglia disperata, qualunque, influenzata dall'ideologia borghese (RAI, TV, ROTOCALCHI, ecc.) di essere ricca.

La III parte è il rimpianto della mancata soluzione (mia interiore), e della mancata soluzione sociale possibile alla nazione nell'immediato dopoguerra. Finisce col pianto che viene agli occhi rivedendo *Roma città aperta* (*L2*, p. 336).

Il poemetto si apre con la visita alla chiesa aretina di San Francesco da parte di un operaio, che scruta gli affreschi del coro realizzati da Piero della Francesca e si sente «indegno» di sostare tra quelle mura, temendo di averne «turbato la purezza» con la sua presenza «di animale». A differenza degli «sciami / di borghesi» che si recano in quello o altri luoghi di culto, e adocchiano quelli o altri dipinti a tema religioso, egli non mira a decifrare l'insondabile volontà divina o l'arte. Si limita a credere in Dio; giudica veri i misteri raffigurati nella «pura / luce» delle opere che ornano gli edifici sacri, in cui entra solo per scoprirsi imperfetto innanzi a un Padre da pregare con fede sincera. Sicché, quando lo sguardo dell'io lirico, seguendo il tragitto verso casa di quell'uomo, scorge i vasti spazi fra i quali sorge la chiesa di San Francesco e vivono figli del popolo simili a lui per usanze e sentimenti, immediatamente riecheggiano, nella *Ricchezza*, gli accenti di alcuni componimenti delle *Ceneri di Gramsci*, dall'*Appennino all'Umile Italia*. Identico è infatti l'encomio dell'antico «cuore / campestre dell'Italia» e di «luoghi» in cui «ha peso / ancora il male, e peso il bene», perché vi «schiumeggia innocente l'ardore / dei ragazzi» e di un'intera civiltà premoderna. E subito Pasolini deve constatare di non saper regredire, in quanto borghese, al «poetico e alto», al miracoloso «schiumeggiare della vita» tipicamente sottoproletario (*P1*, pp. 897-98, 900-01).

Così, a inaugurare la seconda sezione del poemetto, è il ricordo di un viaggio in auto, fatto dall'autore in compagnia di Bassani, verso un «qual-

cosa», il premoderno paesaggio umbro e, appunto, il manifestarsi di quel brusio vitalistico, la cui scoperta però favorisce, per contrasto, la ricognizione dell'«io che brucia» del poeta. Di uno scrittore, cioè, affranto per lo iato che lo separa dal popolo e costretto a subire, altresí, la condanna dei borghesi suoi pari, inclini a nutrire «orrore» per lui, «per l'uomo perduto nel regresso». Di un intellettuale, allora, che dapprima ricorda, per giustificare il proprio desiderio di catabasi sociale, la miseria patita negli anni, rievocati nel *Pianto della scavatrice*, in cui risiedeva nei pressi di Rebibbia e lavorava in una scuola di Ciampino, ma poi deve ammettere che, già a quel tempo, egli godeva, per puro privilegio di classe, dei beni offertigli dalla sua estrazione borghese: «biblioteche, / gallerie, strumenti d'ogni studio». Patrimonio tuttavia ambiguo, se implica, in chi lo eredita, un'incapacità di vivere, con l'arte e col sapere, quel rapporto naturale con essi stretto dall'operaio ritratto nel primo "movimento" del testo. Innanzi al reale, un borghese è infatti condannato a «raccolgersi in sé, e pensare», ritenendone ogni epifania un dato culturale da demistificare. Ecco perché, ripensando al se stesso dei primi, tormentati anni romani, Pasolini lo scopre sí una «Bestia vestito da uomo» ma, non per questo, un individuo capace di totale empatia col popolo: un poeta sempre pronto, da buon borghese, per l'appunto «a pensare», a cercare «infinite lezioni / a un solo verso, a un pezzetto di verso» (*P1*, pp. 905, 910, 912).

Non stupisce, perciò, che la terza sezione della *Ricchezza* si offra, fin dal titolo, come una *Riapparizione poetica di Roma*, ossia al pari non di un ritratto dal vero, ma di una quasi onirica, estetizzante rievocazione da *flâneur* di quella vita degli ultimi incontrata dall'autore al suo arrivo nella città eterna. Né sorprende che sia dunque la quarta sezione del poemetto a dichiarare ormai insanabile la frattura tra il borghese Pasolini e il popolo, in versi in cui lo scenario, che resta sempre la capitale, richiama quello del *Pianto della scavatrice*, anche perché è *La ricchezza* tutta a ricordare «il movimento esterno» di tale poesia.²⁰ Da un lato, l'io lirico ribadisce infatti, come nelle *Ceneri di Gramsci*, che, nei borgatari, il ceto egemone teme non l'acquisizione di una coscienza civile, ma la voglia di restare ligi a un'esistenza prepolitica che magari si riveli un'implicita abiura delle forme di

20. G.C. FERRETTI, *Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 320.

organizzazione statuale borghesi. Dall'altro, pur dicendosi «diverso» dagli esponenti della propria classe sociale, egli anche nega, però, di potersi giudicare «innocente» al cospetto dei vinti, e anzi confessa che il suo «vecchio» e «stupendo privilegio di pensare» mai gli permetterà di rifiutare per intero le logiche dei padroni. A ribadirlo, il suo sogno borghese di una casa «sul Gianicolo, / verso Villa Pamphili, verde fino al mare», in cui dedicarsi solo alla scrittura, sfruttando un tavolo «con mille / cassetti, uno per ogni manoscritto, / per non trasgredire alle fameliche / gerarchie della [propria] ispirazione». Di «un attico» da convertire in una minuscola galleria d'arte, stipandovi «antichi quadri, di crudeli manieristi», e una privata collezione di tele: Zigaina, Morandi, Mafai, De Pisis, Rosai, Gutuso (*P1*, pp. 921, 927-28).

Pasolini si reputa insomma non più uno scomodo intellettuale civile, ma un disilluso *voyeur*. In sostanza, «l'antica città degli affreschi di Piero», celebrata nell'incipit del poemetto, «e la sordida periferia romana», cui alludono i versi successivi, non diventano più, come sarebbe accaduto in passato, «i momenti di una contraddizione storica», quella per esempio esibita dall'*Appennino*, perché, a differenza di quanto avveniva nell'*Umile Italia*, perdono il proprio «valore di apparente contrasto tra il paradiso e l'inferno di una mitica civiltà», riducendosi a irrelate «espressioni della "vita", oggetto ambedue di una stessa "passione estetica" e viscerale».²¹

Trasformazione che svela il senso del tentativo operato dal poeta nella quinta sezione della *Ricchezza*: attestare una sua ormai solo indotta intimità col popolo, equiparando l'essenza potenzialmente eversiva della propria condizione di esteta, emarginato dai processi produttivi capitalistici, alla carica, inconsapevolmente contestataria, dell'atteggiamento di quei borgatari ligi ai loro codici culturali e, quindi, soggiogati. Un tentativo che però si esaurisce in fretta. Dapprima, lo scrittore ipotizza infatti che, alla sua ansia di dissipare i propri beni di borghese per godere del lusso, parimenti borghese, dell'arte, corrisponda il «desiderio di ricchezza» che comincia a guidare anche i poveri e che gli sembra esso pure «banditesco, aristocratico». Egli capisce tuttavia presto che persino tali slanci segnalano il dominio del capitale, capace di imporre ineludibili modelli socioculturali ai diseredati e di screditare la sua parola di poeta, riducendola a una

21. Ivi, p. 321.

bizzarra protesta individuale contro le logiche borghesi che può sí conservare una ancora scandalosa cifra manieristica, ma non sa piú ritrarre il vero brusio della vita o eleggere il proprio autore a «testimone e partecipe» della «bassezza e miseria», cioè della residua innocenza, del popolo (*P1*, pp. 936, 933).

Ed è appunto perché constata lo svilimento della sua abituale ispirazione civile a «recidiva monotonia, vizio / del ricadere e del cieco risentire», che Pasolini converte quanto resta della *Ricchezza* nell'ennesimo romanzo autobiografico in versi con cui riepilogare il proprio tragitto di autore, scoprendosi infine giunto in un vicolo cieco e abbandonandosi perciò allo sconforto. Sentimento che lo coglie mentre assiste a una proiezione di *Roma città aperta* confuso fra popolani che riconosce di saper ormai apprezzare solo attraverso il filtro dell'arte: in particolare, notandone la somiglianza con le creature cui avevano dato voce autori quali Belli o Plauto, non altrettanto colpevoli di lui di aver tradito gli ultimi. E, nondimeno, sentimento che rivela la sua ipocrisia, classica malattia borghese. Perché il film di Rossellini, se genera nei borgatari «il senso della tragedia» per un mondo, il loro, ridotto in macerie dal presente e per la distanza che li separa da avi incorrotti, in lui altro non sa indurre che una reazione intellettualistica. Quella, cioè, del tipico uomo colto o studioso o artista borghese che, a differenza dell'operaio ritratto in apertura del testo, non riesce a vivere l'opera d'arte come un mistero e una verità, né prova una commozione genuina innanzi ad essa, giacché la riduce a congegno estetico da vagliare a freddo (*P1*, pp. 933, 935, 938).

Afflitto perciò si dimostra, Pasolini, pure quando, nell'ultima sezione della *Ricchezza*, modula le risposte ai quesiti sorti in lui dopo aver rivisto *Roma città aperta*: «Chi fui? Che senso ebbe la mia presenza / in un tempo che questo film rievoca / ormai così tristemente fuori del tempo?». Egli ripensa alla sua giovinezza, alla scoperta di un'omosessualità che la «piccola patria» friulana degradò ad «avvilente / segno di scandalo, santità / ridicola», volle punire e spinse «a farsi vizio», dolente ricerca di un «nudo amore, senza / futuro». Una giovinezza però anche arricchita dalla stesura delle *Poesie a Casarsa*, ricordate come un «apprendistato all'uso piú / puro dell'espressione», cioè quale culto della «Lingua» e risarcimento alla «scarsa / della fede d'una classe morente» – la propria, di pur critico borghese – «con la follia ed i tópoi / dell'eleganza». E dunque giudicate, a

posteriori, l'opera di un intellettuale ancora acerbo, privo di vera cultura politica e quindi smanioso, per affrancarsi dalla retorica fascista, di esercitare in versi squisiti il «privilegio» e la «libertà / che per Grazia appartengono allo stile», condannandosi a giungere «ai giorni della Resistenza» senza potervi partecipare, senza goderne la «luce», la «memorabile coscienza / di sole», se non, appunto, nella sofisticata partitura dei propri testi. Scelta che si rivela ora, a Pasolini, la prefigurazione dello scacco infine patito dall'intera sua proposta letteraria e da un collettivo progetto di emancipazione del Paese (*P1*, pp. 941, 943-44).

Nei primi anni Quaranta, egli cioè spiega, fu «pura luce» la scelta del fratello, e di molti altri italiani, di farsi partigiani, e morire, per liberare la nazione dal fascismo. Fu «pura luce» il dolore di sua madre, subito «conscia del destino» di dover presto piangere il sacrificio di Guido. Avevano ambito a essere «pura luce» persino i giovanili versi esatti affidati a *Poesie a Casarsa*, o alle successive sillogi friulane, da un autore intento a riflettere, nell'accorata finezza delle proprie opere, la fulgida bellezza etica della Resistenza e poi disposto, nel dopoguerra, a condurre, da omosessuale dichiarato e intellettuale eretico, «una gloriosa vita di perseguitato / dagli atroci editti». Come apparve innegabile, a repubblica istituita, la capacità dei valori partigiani di nutrire le lotte dei braccianti e dei comunisti al loro fianco, sicché «Nella storia la giustizia fu coscienza / d'una umana divisione di ricchezza, / e la speranza ebbe nuova luce». Né meno generosa si rivelò, a quell'altezza, la scelta che lo scrittore lascia intendere di aver compiuto già coi suoi primi tentativi friulani di poesia epica, o di romanzo sociale, e di aver poi ribadito nella successiva stagione romana di letteratura civile, da *Ragazzi di vita* alle *Ceneri di Gramsci*. La scelta, cioè, di non cercare più la perfezione della lingua, per situare invece i suoi testi «fuori dall'eternità dello stile» e renderli appunto tali da veicolare le ragioni degli oppressi. Solo che – ed ecco concludersi il resoconto generazionale, oltre che autobiografico, di Pasolini – chiunque riveda, sul finire degli anni Cinquanta, le ultime sequenze di *Roma città aperta*, è costretto a scoprire spenta ognuna di queste abbaglianti luci civili. Per il poeta non v'è infatti dubbio che, nell'Italia liberata, pure i padri antifascisti abbiano perso la fede nei valori della Resistenza e smesso di educare i figli a un desiderio di equità ormai creduto irrealizzabile. Che l'utopia comunista sia stata tradita dai suoi cultori. Che nessuna letteratura *engagé* sia più praticabile e che allora, per chi

abbia a lungo tentato di darle forma, altro non resti che un pianto inconsolabile. I versi finali della *Ricchezza* sono impietosi: «tutta quella luce, / per cui vivemmo, fu soltanto un sogno / ingiustificato, inoggettivo, fonte / ora di solitarie, vergognose lacrime» (*P1*, pp. 944-45, 947).

Così, il dolore per l'eclissi della luce di speranza, accesasi con la Resistenza, diventa il tema pressoché esclusivo degli altri testi inclusi nella prima sezione del volume, benché solo l'ultimo lo riveli fin dal titolo. In *A un ragazzo*, per esempio, la sete di conoscenza dell'adolescente Bernardo ricorda all'autore quella di battersi per la libertà mostrata da Guido, che, col pensiero, Pasolini torna a vedere mentre si congeda da lui e dalla madre recando con sé un libro di Montale e, nascosta lì dentro, una rivoltella. Ebbene, nota lo scrittore, il fratello apparteneva a una generazione, la stessa del padre o dei maestri del giovane Bertolucci, e quindi quella di quanti vollero parimenti combattere la Resistenza o celebrarla con le loro opere d'arte, che ha poi avuto il torto di condannare a morte o all'oblio eroi come Guido e di non iniziare a un'autentica religione civile eredi, quali appunto Bernardo, la cui «nuova vita» non prevede perciò più la divaricazione tra «fascismo o antifascismo» né, di riflesso, un desiderio di rivolta edipica simile a quello che nutrí la lotta partigiana, figlia anche della renitenza dei ventenni alla cultura autoritaria imposta dagli adulti, rei di aver consegnato il Paese al duce (*P1*, p. 956). Disamina che fa di Pasolini «il poeta piú compiuto e risolto della Resistenza, e del motivo della “Resistenza tradita”». ²² E che tuttavia anche conferma come, nella *Religione del mio tempo*, egli celebri tale mito solo per esprimere «il rimpianto, la nostalgia di una adolescenza perduta» e «di un mondo friulano-materno» retoricamente «identificato», giustappunto, «con l'“avventura” gioiosa e tragica della Resistenza». Tema che, «già affiorato in *Comizio*», ora è però trattato con un «tono patetico, intenerito», poiché l'autore si abbandona a «un'effusione sentimentale troppo morbida», accettando la «prevalenza del “personaggio”, con tutto il peso di un autobiografismo scoperto, sul “poeta”». ²³

Il testo che dà il titolo al volume si apre quindi con la consapevolezza, esibita da Pasolini, di saper solo «a stento» trattenerne un «infantile pianto».

22. G. BORGNA, *Pasolini intellettuale organico*, in «Nuovi Argomenti», n.s., 49 1976, pp. 52-64, a p. 52.

23. FERRETTI, *Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini*, cit., p. 317.

E modula un astioso canto funebre per l'epilogo – annunciato, come al solito, dalla morte di Guido e dal collasso dell'antica civiltà agreste del Friuli – di «un'epoca della nostra esistenza, / che in un mondo destinato a umiliare // fu luce morale e resistenza». Rifiuto di un presente segnato solo dal «fascino della morte» – e in cui il poeta, vinto dal «dolore», vorrebbe rinunciare «ormai a vivere» – che implica anche quello del passato. Rivisitati nella memoria gli anni che avevano visto nascere *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* e *Le ceneri di Gramsci*, Pasolini giunge infatti a ripudiare almeno il primo di quei libri, dopo aver ribadito che la sua duplice eresia, cristiana e comunista, si era dovuta subito scontrare con l'ortodossia difesa da due istituzioni, la Chiesa, appunto, e il PCI, colluse col potere borghese, dunque ree di aver prodotto un'empia nazione incline a «uccidere ogni forma di religione, / nell'irreligioso pretesto di difenderla» (*P1*, pp. 961, 987, 985).

Né a questo, che è il «momento effusivo e “romantico” di Pasolini (se “classico” possiamo considerare quello delle *Ceneri di Gramsci*)»,²⁴ sfugge l'*Appendice alla «Religione»: una luce*, dedicata alla madre. Alla «povera donna», cioè, che, sola, riesca a consolarlo della sua *débâcle* di intellettuale, riservandogli una dedizione tanto assoluta quanto ricambiata: «so che una luce, nel caos, di religione, / una luce di bene, mi redime / il troppo amore nella disperazione» (*P1*, p. 988). Sicché l'*Appendice alla «Religione»* esaspera «i difetti di scoperto autobiografismo e di pascolismo patetico-viscerale» del volume, rivisitando appunto un motivo, quello dell'amore tra madre e figlio, già cruciale nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*. Se in quel libro esso era però trattato, per esempio in *Memorie*, «con una nostalgia priva di illusioni, che contrastava dolorosamente il suo abbandono sentimentale», ora l'autore ripropone tali «“valori” perduti come rifugio e salvezza», sí da trovarvi «l'approdo di una fuga dalla realtà» e per decretare «la rinuncia ad approfondire la propria disperazione e a capirla».²⁵

5. IL CONGEDO DAL *SOGNO DI UNA COSA*, IL SEMPLICE *ODORE DELL'INDIA*

I difetti perciò intravisti da Asor Rosa e Pagliarani nella raccolta – l'inclinazione all'«oratoria» e a un «narcisismo estetizzante»; una sorta di

24. M. FORTI, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963, pp. 233-35.

25. FERRETTI, *Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini*, cit., pp. 328-29.

«neormetismo», figlio di uno «smodato recupero dell'io privato» —²⁶ emergono persino nella sezione piú omogenea, e formalmente risolta, della *Religione del mio tempo*: la seconda. Nei testi che vi sono inclusi, Pasolini ci offre una diagnosi dei mali del Paese; risponde alle critiche dei detrattori; ragiona sul logorio delle tendenze letterarie del dopoguerra; si scaglia contro personaggi pubblici che accusa di indegnità; fa un bilancio della sua militanza politica, pronunciandosi su quella che crede una crisi non transitoria della sinistra. In tal senso, e insomma perché vi ribadisce i cardini della propria poetica, egli cioè assegna a questi componimenti, e dunque — concependola quasi al pari di un'unica poesia — all'intera anta del libro, lo stesso compito che nelle *Ceneri di Gramsci* svolge Picasso: illustrare la sua complessiva identità di autore.

Dagli epigrammi, per esempio da *Alla mia nazione*, si evince così il ritratto di un'Italia resa «incosciente», cioè simile a uno spettro, da un dominio borghese ambiguamente capace di rappacificarla giacché vettore, ci dice *A Bompiani*, di un «fascismo» che si conferma «la vera, l'ultima novità, l'autentica / luce» del Paese. Ecco perché, in un contesto simile, a Pasolini non resta che accettare con dolore l'epilogo della stagione dell'impegno letterario, individuando in una satira dai toni esasperatamente risentiti l'unica forma ancora legittima di poesia sí civile, ma solo in quanto onesta nell'ammettere la propria inutilità pubblica e disposta a scorgere, in tale sua sterilità, il sintomo di un'imminente catastrofe socioculturale. Per resistere alla quale il solo epigramma che sembri indicare una via è quello, intitolato *Ai redattori di «Officina»*, in cui la riflessione sull'agonia del neorealismo, sottintesa o dichiarata in altri componimenti, cede il posto al ragionamento sulla crisi dello sperimentalismo "officinesco", che, di siffatta poetica, aveva cercato di rivitalizzare la lezione. Ebbene, Pasolini confessa sí a Leonetti e Roversi, a Scalia, Romanò e Fortini, di sentirsi un autore postumo, «un morto tra i vivi, o un vivo tra i morti»; di essersi fatto irretire da «necessità non vere» e dalle luci della ribalta; di aver perciò rinunciato a cercare, assieme a loro, soluzioni stilistiche e ideologiche capaci di rilanciare la poesia *engagé*. Poi, però, egli non manca di dirsi certo

26. A. ASOR ROSA, *La stanchezza di Pasolini*, in «Mondo Nuovo», 30 luglio 1961; E. PALLIARANI, *Risposta a Sette domande sulla poesia*, in «Nuovi Argomenti», x 1962, 55-56 pp. 47-49, p. 48.

che «un nuovo tempo / comincia per tutti e ci obbliga a essere nuovi»; che, per quanto «il pensare» sia ancora «senza metodo e verbo», per quanto si stia «dissolvendo nel mondo anche la pura vita», resti comunque da esperire forme letterarie in conflitto col presente. «Donchisciotteschi e duri, aggrediamo la nuova lingua / che ancora non conosciamo, che dobbiamo tentare»: a far ciò Pasolini quindi invita i sodali di un tempo (*P1*, pp. 1026-27, 1066).

A chiudere la seconda sezione della *Religione del mio tempo* è però non un epigramma, ma quello che, in una lettera a Spagnoletti del 23 aprile 1960, l'autore giudica un «articoletto, sotto forma di epistola» (*L2*, p. 474). Del resto, *In morte del realismo* verrà letto da Pasolini, richiesto di pronunciarsi in favore del *Cavaliere inesistente* di Calvino, durante la presentazione dei finalisti del Premio «Strega» tenutasi il 27 giugno 1960. E sarà inserito, nel libro dell'anno seguente, in una posizione particolare: prima del testo, *La reazione stilistica*, che, oltre ad aprire la terza sezione della raccolta, appare, di esso, una ripresa, quasi le due poesie vogliano andare a comporre un unico saggio in versi.

La tesi proposta da *In morte del realismo* è che un'ondata di scrittori neopuristi, conniventi, anche senza capirlo, col potere borghese, abbia appunto favorito l'eclissi della più rilevante poetica degli anni Quaranta e Cinquanta, ripudiando lo sperimentalismo dei suoi autori migliori. Il neorealismo, spiega Pasolini, aveva procurato «alla lingua un numero infinito di parole», e quindi «nuovi apporti di realtà»; aveva celebrato «il dolore del proletario, / piangendo col suo pianto»; si era così distinto per uno «stile mimetico e oggettivo», capace di inverare «la grande ideologia del reale» e di affidare scrittori e lettori alla «storia», vagliata in ogni sua forma. Esso era infatti nato quale riflesso, letterario e cinematografico, della «luce / della Resistenza»: lotta che, al pari di quelle volte a rendere l'Italia repubblicana una compiuta democrazia, tale poetica aveva arricchito di ulteriori ragioni morali. È perciò dal venir meno di una simile luce – tesi centrale della *Religione del mio tempo* – che è scaturita una «reazione stilistica» in grado di mandare in crisi il neorealismo favorendo il successo di autori – dai neosperimentali a Tomasi di Lampedusa e Cassola, faro dei neopuristi – abili a rifugiarsi «nel lirismo / della prosa interiore, del socialismo bianco»; a predicare il nitore espressivo, il divorzio tra arte e vita, l'«elezione stilistica»; a «restaurare la lingua / e ottenere quello che vole-

vano: / ridurla al grigiore dello Stato». Ferita – questa inferta al «corpo / ideologico» di un'arte civile fin lí pronta a valorizzare modelli culturali e linguistici alternativi a quelli, esangui e asettici, imposti dalla borghesia – la quale non vieta però di pensare che, pur «pugnalato a tradimento / e ormai defunto, l'impuro Realismo / – sigillato col sangue partigiano / e la passione dei marxisti» – possa ancora dare i suoi frutti grazie alle opere di quanti ne abbiano appreso la lezione. E allora, appunto perché questa derivava, per Pasolini, dal desiderio degli autori di esperire, ciascuno in una differente maniera, le soluzioni linguistiche piú adatte a sondare i vari livelli sociali, *In morte del realismo* può chiudersi con la certezza che tale poetica lascia a ognuno di quegli scrittori, «*individualmente*, / “settantacinque lire” di rinnovato / senso della storia», che «sono poche, nulla, / in confronto ai milioni della metastoria / e del capitale: ma qualcosa sono». E può elencare i capisaldi offerti in dote alla cultura italiana da quella scuola letteraria: le opere di Moravia, Levi, Bassani; il *Pasticciaccio* di Gadda e *L'isola di Arturo* della Morante; «una piccola Officina bolognese» e le prime prove del razionalista Calvino (*P1*, pp. 1031-35).²⁷

Ebbene, anche questa speranza, all'insegna della quale si chiude *In morte del realismo*, è smentita dalla *Reazione stilistica*. Pasolini vi si dice certo dell'impossibilità di contrastare l'affermazione degli scrittori che «si giurano puri: / puri nella lingua... naturalmente», laddove la subalternità alla cultura borghese, che li caratterizza, rivela invece che la loro «anima è sporca». Che, insomma, il loro «unilinguismo è una difesa»; è il segno dell'«intesa» col potere e di una banalizzazione dello stile che li mantiene alla superficie delle cose, giacché, ripete Pasolini, in un testo che voglia misurarsi col reale «La Lingua è oscura / non limpida – e la Ragione è limpida, / non oscura!». Il poemetto corregge perciò idealmente i versi finali di *In morte del realismo*. Gadda e Moravia, là dipinti come autori abili a fuggire le nuove tendenze letterarie, sono citati anche qui: all'uno si chiede di resistere alle «interessate lusinghe» dei puristi; l'altro è invitato a rigettare la strumentalizzazione subita ad opera di costoro. E però, *La*

27. Quella del neorealismo, specie cinematografico, come poetica che deriva dagli ideali della Resistenza è anche una tesi ribadita da Zavattini in vari interventi poi raccolti in *Neorealismo ecc.*, edito nel 1979. Lo si veda in C. ZAVATTINI, *Opere. Cinema*, a cura di V. FORTICHIARI e M. ARGENTIERI, Milano, Bompiani, 2002.

reazione stilistica giudica gli sforzi di combattere le vigenti mode espressive compiuti dai due autori, e quelli di Pasolini stesso, destinati a fallire, trattandosi ormai di battaglie che il pubblico crede di retroguardia e che ciascun romanziere o poeta può condurre esclusivamente se accetta l'isolamento e il rischio dell'invisibilità: «Sono solo, / siete soli. In questa lotta che è la lotta / suprema, perché riassume ogni altra, / nessuno ci ascolta» (*P1*, pp. 1041-42).

Questo tono di mestizia è allora lo stesso che segna gli ultimi poemetti della *Religione del mio tempo*. In *Al sole*, per esempio, la luce della Resistenza e dell'antico mondo agreste è quella, ormai fioca, emanata da un astro invisibile per umili popolani sorpresi a condurre un'innocente «vita di vermi» in «prati zeppi di canne e d'immondezza». L'io lirico conferma il desiderio di regredire alla loro condizione, l'incapacità di farlo, la certezza di abitare un'Italia tetra: «Io sono qui, nel loro / mondo (ma sempre al mio impoetico / livello d'uomo colto, come sopra / un muro che si sgretola): / col vero cuore sento che tu manchi, sole». E, una volta di più, Pasolini allude al suo tragitto di autore per approdare a una sofferta *desistenza rivoluzionaria*: a un pianto livoroso che ne attesta la sterilità intellettuale e l'urgenza psicologica di dirsi estraneo al potere. Giacché, se «ogni strada è finita» – inclusa quella, un tempo percorsa, della poesia civile – la scelta, per lui, può solo essere tra «restare nel rudere / del dopoguerra – o imparare i modi / della contemplazione, / all'ombra di una nuova lotta». Egli non può cioè che limitarsi, «negando il mondo», a misconoscerne le «nuove ère» o ad aggredirle con «furia indiscriminata» per condannarle (*P1*, pp. 1045-46, 1048).

L'identica alternativa descritta nella *Rabbia*, ove la rinuncia a «ogni atto» coincide, per il poeta, con la scoperta di poter riapprezzare «l'odore» della vita solo respirando quello materno. Come già nell'*Appendice alla «Religione»*, Pasolini trova insomma l'unica luce che ne rischiarare i giorni nel conforto offertogli da una genitrice con la quale rievocare i comuni trascorsi nello spazio a tale esercizio di memoria deputato: una casa – quella di via Giacinto Carini, nel palazzo, abitato anche dai Bertolucci, in cui i due si erano trasferiti nel giugno del 1959 – da custodire assieme, curandone giardino e mobilio. Un rifugio in cui sia concesso a un autore sì quarantenne, ma appunto posseduto, «come un giovane», dal «demone / della rabbia», di accanirsi «contro il vecchio mondo» e di estraniarsi dal

presente senza celare, per «pietà / o pudore», la propria assenza di «pace». Del resto, già nel testo precedente, *Frammento alla morte*, quest'ansia di fantasmatica rinfetazione nell'utero friulano, oltre che materno, era ascritta da Pasolini all'esacerbarsi, in lui, della stessa pulsione mortuaria che da subito aveva ispirato la sua poesia anche civile, basata sull'idea che la propria viscerale ipocondria, non solo giovanile, potesse dar voce ai patimenti degli ultimi, farsene metafora. Di qui, per l'autore, l'urgenza di interloquire col leopardiano "pensiero dominante" della morte: «ho camminato alla luce della storia, / ma, sempre, il mio essere fu eroico, / sotto il tuo dominio, intimo pensiero». Come pure la scelta, a suggello della poesia, di evocare sí la succitata "alternativa africana" al sistema capitalistico, ma senza crederla praticabile (*P1*, pp. 1052-53, 1049-50).

Né *La religione del mio tempo* si conclude con tale, fittizio rilancio utopistico, che Pasolini stesso – in una missiva a Leonetti dell'estate 1961 – definisce «una interiezione "decadente", sconfitta, in cui l'Africa non è l'Africa di Lumumba, ma quella di Rimbaud» (*L2*, p. 494). Si chiude, invece, con un'ulteriore variazione leopardiana, se *Il glicine* è una *Ginestra* «rovesciata, anti-retorica e anti-stoica».²⁸ Quelli, che il poeta vede rinascere in un «quartiere ricco» di Roma, gli sembrano infatti «glicini morti», la cui «tinta del cadavere» li rivela, appunto, «calchi funerei» delle primitive piante, estintesi assieme a un popolo rimpiazzato da una «massa» che, «decisa a farsi corrompere» dalla borghesia, «s'assesta là dove il Nuovo Capitale vuole». Egli trova quindi conferma alle sue piú fosche analisi sulla fine di un'intera civiltà, ma anche alla certezza che altro non gli resti da scegliere se non abbandonarsi a un pur sterile rancore. All'ambiguo istinto di morte confessato a un glicine «brutale» nel suo tenace rifiorire: «Ho perduto le forze; / non so piú il senso della razionalità; / decaduta si insabbia / – nella tua religiosa caducità – / la mia vita, disperata che abbia / solo ferocia il mondo, la mia anima rabbia» (*P1*, pp. 1054, 1059).

Non pare allora esatta l'intuizione di Ferretti. Intanto, è lecito dubitare che già nella *Rabbia* si noti «un salto di qualità rispetto ai componimenti precedenti», ossia una maggiore capacità, in Pasolini, di rendere il referto della sua crisi di intellettuale nuovamente funzionale al desiderio di ergersi a giudice di un'età controversa, rivelandosi appunto, il dissidio espli-

28. SCALIA, *Critica, letteratura, ideologia. 1958-1963*, cit., p. 234.

citato in quel poemetto, «ancora tutto interiore», cioè incline «a rifluire su se stesso» senza «investire una problematica piú vasta». Né si può condividere a pieno l'idea che «i termini di quella visione schematica della società italiana» – secondo cui quest'ultima è ritratta, negli altri testi, «chiusa tra un inesorabile corrompimento e una avvilita “tregua” rivoluzionaria» – diventino, nel *Glicine*, «sostanza morale del suo furente, inaridito declinare». Perché, all'inizio degli anni Sessanta, nessun lavoro di Pasolini rinnega la certezza dell'autore circa l'impossibilità, per l'arte, di schivare il destino cui egli la pensa condannata: non vedersi piú attribuito ruolo pubblico alcuno.²⁹

Lo confermano alcune poesie scritte negli anni che vedono la stesura dei testi inclusi nel libro del 1961. Si tratta, sovente, di epigrammi talora anche superiori, per valore letterario, a quelli confluiti nella *Religione del mio tempo* e tra cui spiccano i componimenti contro i *novissimi*.³⁰ E ci si riferisce, poi, a *La croce uncinata*, *Luglio* e *Nenni*, poesie edite, rispettivamente, su «Vie Nuove» (il 29 ottobre 1960), sull'«Unità» (il 29 dicembre dello stesso anno), sull'«Avanti!» (il 31 dicembre 1961) e segnate da quella rivisitazione delle norme metriche cara a Pasolini. La prima s'ispira infatti al «modello (tradizionalmente piuttosto elastico) del sirventese»; sotto i versi lunghi di *Luglio* «traspare, non del tutto vinta, la misura dell'endecasillabo»; in quelli di *Nenni* «è quasi del tutto sparito il riferimento alla misura endecasillabica». ³¹ Né sembra un azzardo leggere i tre testi come un unico *work in progress*, a commento di eventi concatenati. Anzitutto, la formazione, nella primavera del 1960, del governo Tambroni, nato grazie all'appoggio fornito dal MSI alla DC. Poi, le manifestazioni di piazza che, nel luglio successivo, impedirono lo svolgimento a Genova del Congresso nazionale del Movimento Sociale Italiano, furono represses con la forza dalla polizia, spinsero Tambroni a dimettersi. Infine, la costituzione di un nuovo esecutivo, guidato ancora da un democristiano, Fanfani, ma al quale, dal febbraio 1962, partecipò anche il PSI.

Ebbene, nella *Nota* che Pasolini premette su «Vie Nuove» a *La croce*

29. FERRETTI, *Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini*, cit., pp. 337, 339-40.

30. Apparsi perlopiú in rivista, li si legga nell'*Appendice a «La religione del mio tempo»*, in *P1*, pp. 1072-78.

31. Cfr. *NN*, in *P1*, pp. 1688, 1691, 1693.

uncinata, la poesia è appunto datata all'aprile 1960, ricondotta a «una giustificazione politica» e riferita a un'«indignazione» anch'essa «politica» ma, ancor piú, «pessimista e dolorosa»: quella di chi non sa ricavare «la speranza di un sollievo immediato almeno dalla vergogna del “revival” fascista». Logico, allora, che, a sigillare il componimento, provvedano, come in molti testi della *Religione del mio tempo*, le «lacrime» di un autore incline solo a esibire un tormento «troppo simile al rancore» e quindi incapace di consolare, con la propria «purezza», chi sa ormai invincibile la sua marginalità sociale di scrittore e la barbarie del presente (*P1*, pp. 1689, 1064).

Senso di sconforto analogo a quello confessato da Pasolini in *Luglio*. Sorprendentemente, a ben vedere. Nella *Nota* a *La croce uncinata*, egli aveva chiarito che, nell'approntare i suoi versi sui fatti dell'aprile 1960, non poteva certo supporre il proprio sdegno condiviso «da una grande maggioranza di italiani, tra cui, soprattutto, i giovani». Avendo poi l'autore preso atto dei cortei di protesta organizzati a Genova, ed essendosi perciò convinto che in Italia, «insieme alla vergogna, arida e negativa, coesiste un giovane spirito di rivolta, una profonda e ragionata necessità di rinnovamento», ci si aspetterebbe, nel testo da lui pensato come analisi di tali manifestazioni di ritrovato senso civico nel Paese, un riaccendersi della speranza sulle sorti della nazione. Invece, anche *Luglio* si apre col pianto di Pasolini, commossi alla vista di un giovane contestatore che quasi gli pare un fantasma: l'immagine sbiadita di quell'antico mondo, non ancora tutto borghese, ormai tramontato. E anzi, la poesia si offre come ideale ripresa di *A un ragazzo*, giacché vi si ammette che, nel luglio 1960, sembrò in effetti tornare a risplendere, grazie all'insurrezione di non pochi ventenni, la luce dei valori resistenziali, ma poi vi si dichiara il presente condannato a sprecare quei flebili, riscoperti bagliori. I suoi, afferma Pasolini, non vogliono allora essere «veri versi, / ma qualcosa come un sermone, o un testamento, / dettato dalla tristezza della festa» natalizia che si celebra nei giorni in cui egli li stende. Ambiscono cioè a celebrare «quella luce di Luglio» intravista a Genova, ma presto svanita, per affidarne lo struggente ricordo a lettori parimenti richiesti di accettare la restante eredità lasciata loro da uno scrittore civile ormai delegittimato: «qualche verso, / ancora, nei cassetti, qualche libro incompiuto», e poi le opere già licenziate, ossia «qualche compiuto sentimento» (*P1*, pp. 1689, 1065, 1068).

E si offre come un documento senza velleità pratiche anche *Nenni*, se Pasolini, nel rivolgersi al politico socialista, così presenta la missiva in versi che idealmente gli recapita: «Una lettera, di solito, ha uno scopo. / Questa che io Le scrivo non ne ha. / Chiude con tre interrogativi ed una clausola». Del resto, nella *Nota* apparsa sull'«Avanti!» assieme al poemetto, che viene datato al dicembre dell'anno prima, l'autore precisa il senso della vergogna «morale» che lo aveva fin lì spinto a conservare il testo nel cassetto: «Avevo paura», spiega, «che questa “lettera a Nenni” suonasse come una rinuncia a certe mie posizioni estreme, le uniche in cui posso vivere», specie perché, egli ribadisce, «alla base dell'ispirazione di quei versi, c'era un profondo scoraggiamento», nutrito di «ragioni anche obiettive – oltre che personali». Lo scrittore aggiunge allora di essersi deciso a licenziare la poesia solo dopo aver superato tale suo scetticismo: la «soluzione (il centro-sinistra) che un anno fa mi pareva dettata – in me, per mie ragioni personali – dallo scoraggiamento, mi pare invece ora difendibile sul piano razionale e politico» (*P1*, pp. 1071, 1691-92).

Vede però giusto Ferretti. Pasolini vorrebbe celare le aporie in cui si dimena, nei primi anni Sessanta, per l'inaridirsi della «tensione verso il mondo emblemizzato in Gramsci». Egli aspira cioè a nascondere di oscillare tra «l'estremismo» di molti epigrammi della *Religione del mio tempo* e «il piú vieto riformismo di certi componimenti d'occasione decisamente caduchi» come, appunto, *Nenni*. Ma, rendendo nota quest'ultima poesia, l'autore non compie solo una scelta per lui frequente: licenziare un'opera che pur giudichi invecchiata. Invece, nell'affidare *Nenni* ai lettori, finisce con l'esibire il «disorientamento» e il «disagio», vieppiú «significativi», che lo assillano e che la pubblicazione del *Sogno di una cosa* conferma.³²

Come anticipato, il romanzo nato in Friuli, almeno quale Pasolini ce lo offre, non s'iscrive nella linea lirico-sentimentale inaugurata da *Poesie a Casarsa* e tradottasi, con *Atti impuri*, in lacerante ricognizione dell'omosessualità di un intellettuale dunque condannato, e ambigualmente propenso, a diventare il facile capro espiatorio di una retriva comunità non solo locale. Piuttosto, esso si collega idealmente al *Testamento Coràn* e a *Romanzero*, cioè a quel secondo libro della *Meglio gioventú* in cui lo scrittore si era

32. FERRETTI, *Pasolini: l'universo orrendo*, cit., p. 18.

congedato dal lirismo degli esordi per rischiare una poesia epico-civile che ne disciplinasse la spinta all'autobiografismo. E allora – narrando sí il dopoguerra, ma per alludere a un'attualità che, sulla soglia degli anni Sessanta, invero, per Pasolini, tale sua nefasta previsione – il romanzo sembra voler anzitutto dichiarare compiutasi la profezia della *Miej zoventút*, quell'ultimo testo della raccolta del 1954 che non immaginava alcun futuro per la civiltà agreste del Friuli e del Paese intero.

Ciò che il libro, fin dal titolo, intende insomma confermare è che, appena le classi ultime (siano esse composte di contadini o di borgatari) accettano il confronto con le logiche borghesi, a svanire è appunto il sogno (nutrito, in verità, piú dall'autore che da loro) della realizzazione di un comunismo inteso (principalmente da Pasolini) quale secolarizzazione in chiave socialista di quel cristianesimo francescano, aconfessionale, persino intriso di paganesimo da cui derivavano i valori fondanti delle società tradizionali e che già *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* aveva scoperto ovunque e abiurato. In questo senso, il romanzo è anzi – piú del libro, *Alí dagli occhi azzurri*, che tale vorrà apparire – il logico, disilluso epilogo della riflessione affidataci da *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, opere che, a loro volta, avevano ampliato un discorso tenuto appunto a battesimo dal secondo volume della *Meglio gioventú*. Ed è, in particolare, la pur inautentica speranza, fatta trasparire dallo scrittore nel suo secondo romanzo romano, circa la possibile maturazione, negli sfruttati, di una reale attitudine alla lotta di classe, che *Il sogno di una cosa* sconfessa. Tornando con la memoria alla gioventú vissuta in Friuli, e proponendo ai lettori una storia non solo del passato, ma anche di diversa ambientazione socioculturale rispetto a quelle raccontate nei due precedenti testi narrativi, Pasolini vuole infatti ribadire che, ieri come oggi, nessun riscatto era ed è ipotizzabile per qualsivoglia minoranza di braccianti o sottoproletari, da sempre vessati e ormai prossimi – addirittura – allo sterminio.

Considerazione implicita che suona come un'ennesima, tacita accusa di miopia rivolta al riformismo del PCI, ma anche al pari di una nuova, indiretta ammissione, da parte dell'autore, dell'*impasse* in cui la sua vena civile si trova. E allora, come *La religione del mio tempo* attestava la pur dolorosa necessità, per lui, di ripiegare nel privato, quasi a proteggere la memoria di un diverso passato, così *Il sogno di una cosa* assume un tono elegiaco. Pasolini lo rende cioè un canto funebre levato non solo in suffragio di

un'ormai distrutta "piccola patria" friulana, giudicata un tempo capace di rigettare i processi di modernizzazione a parer suo responsabili del degrado etico-culturale dei connazionali, ma anche in ricordo di una lunga fase d'impegno letterario già conclusasi, se egli vi lascia intendere che nessun intellettuale può piú reperire nell'ancoraggio all'utopia comunista, ugualmente in crisi, la legittimazione dei propri inviti a superare il presente.

Quadro che *L'odore dell'India* non smentisce. Nel dicembre 1960, prima di Natale, lo scrittore era partito con Moravia alla volta di Bombay, New Delhi, Benares, Gwalior, Kajurao, Malabar, Calcutta. E, il 16 gennaio, ai due si era unita la Morante, che non li aveva però seguiti in Kenya, loro tappa successiva. Così, tra il febbraio e il marzo 1961, Pasolini aveva affidato al «Giorno» gli articoli, riferiti a tale esperienza, che, intervallati da brevi corsivi di raccordo, andranno poi a comporre il libro, gemello del volume parimenti ricavato da Moravia alla fine del viaggio: *Un'idea dell'India*. Ebbene, il massimo che dell'*Odore dell'India* si possa dire è che, evocando, piú che raccontando, un modello di società inassimilabile al prototipo occidentale, esso si risolve, come "l'alternativa africana" cantata dalla *Religione del mio tempo*, in quella che, lo abbiamo visto, Pasolini stesso riteneva un'esclamazione, puramente letteraria, di acquiescenza al cospetto della per lui orribile civiltà neocapitalistica.

VII

L’AFFRESCO DEL CINEMA

1. ACCATTONI, MAMMA ROMA

Non si intenderebbe a pieno la crisi espressiva vissuta da Pasolini tra anni Cinquanta e Sessanta, né si capirebbe su quali basi egli proceda alla riformulazione della sua poetica, se non si ricordasse che, quando esce *La religione del mio tempo*, egli ha già iniziato a girare il film d’esordio, *Accattone*, la cui prima proiezione ufficiale avrà luogo il 31 agosto 1961 alla Mostra di Venezia. In altre parole, se non si scorgesse nel lavoro per il cinema, in cui da oltre un lustro l’autore è ormai impegnato, un’esperienza che vieppiù gli suggerirà soluzioni stilistiche da mettere a frutto anche nelle opere letterarie.

In verità, «il primo testo di Pasolini scritto per un’elaborazione cinematografica», lo si è detto, risale al 1940: è *Il giovine della primavera*, «una sorta di poemetto visivo, svolto in una sequenza di figure estratte da un repertorio di sensualità archeologica certo piú alla Von Gloeden che propriamente “dannunziano”». ¹ Solo a Roma egli potrà tuttavia rendere produttiva questa sua passione per il cinema. Tra il 1954 e il 1960, collaborerà alla sceneggiatura o al soggetto di film importanti: *La donna del fiume* di Soldati; *Le notti di Cabiria* e *La dolce vita* di Fellini; *La notte brava*, *Il bell’Antonio* e *La giornata balorda* di Bolognini; *Morte di un amico* di Rossi. ² Negli stessi anni, stenderà – perlopiú da solo – il commento parlato di vari documentari: *Manon finestra 2* e *Grigio* di Olmi; *Ignoti alla città*, *Stendali* e *La canta delle marane* (quest’ultimo realizzato nel 1961) di Cecilia Mangini; *Il Mago* e *Caschi d’oro* di Gallo. ³ Lavorerà al trattamento di un film, *Viaggio con Anita*, mai girato da Fellini e a una sceneggiatura, *Polenta e sangue*, legata a un progetto che vedrà la luce nel 1963, quando Gian Rocco e Pino Serpi ulti-

1. Cfr. NN (a cura di W. SITI e F. ZABAGLI), in C2, p. 3213.

2. Si vedano i materiali approntati da Pasolini per tali progetti in C2, pp. 2133-79, 2195-2243, 2269-2371 (tenendo però presente che le carte dell’autore relative a *Morte di un amico* vi sono incluse col titolo *Puzza di funerale*).

3. Cfr. C2, pp. 2071-2104.

meranno le riprese di *Milano nera*.⁴ Penserà a un suo film, *La comare secca*,⁵ salvo poi abbandonare tale soggetto e scrivere la sceneggiatura di *Accattone*, per il quale, grazie all'aiuto di Bolognini, troverà infine un produttore: Alfredo Bini.

E sarà Pasolini stesso, nel *Sogno del centauro*, a chiarire le ragioni, già anticipate, di tale suo «passaggio dalla letteratura al cinema»: passaggio che, peraltro, egli giudica un mero «cambiamento di tecnica». C'è anzi un brano dell'intervista concessa a Dufлот che merita di essere riportato per esteso:

Credo di poter dire ora che scrivere delle poesie o dei romanzi fu per me il mezzo per esprimere il mio rifiuto di una certa realtà italiana, o personale, in un determinato momento della mia esistenza. Ma queste mediazioni poetiche o romanzesche frapponevano tra la vita e me una sorta di parete simbolica, uno schermo di parole... Ed è lì forse la vera tragedia di ogni poeta, di non raggiungere il mondo se non metaforicamente, secondo le regole di una magia in definitiva limitata nel suo modo di impossessarsi del mondo. Già il dialetto era per me il mezzo di un approccio più fisico ai contadini, alla terra, e nei romanzi «romani» il dialetto popolare mi offriva lo stesso approccio concreto, e per così dire materiale. Ora, ho scoperto molto presto che l'espressione cinematografica mi offriva, grazie alla sua analogia sul piano semiologico (ho sempre sognato un'idea cara a vari linguisti, vale a dire una semiologia totale della realtà) con la realtà stessa, la possibilità di raggiungere la vita in modo più completo. Di impossessarmene, di viverla mentre la ricreavo. Il cinema mi consente di mantenere il contatto con la realtà, un contatto fisico, carnale, direi addirittura sensuale (SPS, p. 1413).

Giacché a guidare Pasolini era appunto sempre stata un'attitudine manieristica e in pari grado gestuale, che gli permetteva risolte demistificazioni e arbitrarie riletture, tanto insindacabili quanto contraddittorie perché scopertamente liriche, del senso comune, e quindi una poetica che produceva non tentativi di pura mimesi del contesto socioculturale e dei suoi linguaggi, ma soggettive trasfigurazioni del primo e libere valutazioni ideologiche dei secondi, va insomma da sé che la settima arte, quale egli la pensa, gli appaia una *chance* per prolungare e spingere a esiti estremi il

4. Si consultino tali contributi pasoliniani in C2, pp. 2181-93, 2245-67 (ricordando, tuttavia, che i materiali relativi a *Polenta e sangue* vi sono compresi col titolo *La nebbiosa*).

5. Il trattamento è in C2, pp. 2613-33.

proprio espressionismo, ormai entrato – lo attesta *La religione del mio tempo* – in una profonda crisi. Tanto piú che lo scrittore fa sua, fin da subito, un'idea di cinema tirannicamente autoriale ed essa pure esposta nel *Sogno del centauro*: «Non concepisco affatto la creazione di un film come un lavoro di gruppo, in cui ogni specialista darebbe il suo contributo senza preoccuparsi del progetto personale. Un film è l'opera di *un* autore. Questo autore è il solo a decidere della sceneggiatura, della messinscena, della direzione degli attori; è sempre lui ad effettuare i sopralluoghi, a scegliere i posti per le riprese, i costumi e possibilmente la musica» (*SPS*, p. 1435).

Impossibile perciò avere dubbi: è un intellettuale deciso a *fare poesia con altri mezzi*, l'umanista che rischia il suo esordio cinematografico con *Accattone*. Film straordinario appunto perché girato da un "dilettante" che all'epoca – ribadirà egli stesso a Dufloy – non aveva «mai visto da vicino una macchina da presa», non sapeva «che esistessero obiettivi diversi», ignorava «il significato della parola panoramica». E quindi opera che nasce assieme alla tecnica, letteralmente inventata, necessaria a realizzarla e cui essa deve la sua cifra espressiva. Una tecnica che Pasolini spiega di aver voluto «il piú possibile semplice, elementare», affinché poi quella semplicità si convertisse «in austerità», tale elementarità si volgesse in «assoluto» e la pellicola potesse dunque apparire una sorta di trasposizione cinematografica del «modello figurativo di Masaccio» (*SPS*, p. 1497).

Sì, perché altrettanto innegabile è che, come anticipato, il cineasta Pasolini, oltre che poeta, si pensa pittore. Anche per sopperire, specie agli esordi, alla propria imperizia tecnica, come pure al fine di rivendicare, nelle opere successive, la matrice semiologicamente spuria del suo cinema, egli cioè lascia che a guidarlo, nell'elaborazione formale dei film, provvedano spesso quelle medesime conoscenze della storia dell'arte, quell'identico gusto figurativo che ne avevano ispirato, durante la giovinezza, i disegni e i dipinti. È insomma come se, facendo cinema, Pasolini immaginasse di potersi nuovamente dedicare a un'attività da lui trascurata, a un certo punto, per consacrarsi quale poeta, romanziere, saggista.

Ed è anzi quest'esibita o implicita filigrana pittorica dei suoi film che ci permette di identificare il loro preciso movente espressivo: un enciclopedismo che, pure piú di quello ricercato dall'autore nei testi letterari, si connota quale riuso straniante e infedele, epigonico e tuttavia iconoclasta, di modelli, anche confliggenti, anarchicamente piegati alle strategie di

senso approntate dalle varie pellicole. E già la seconda prova da cineasta dello scrittore, *Mamma Roma*, che segue di un anno *Accattone*, conferma tale desiderio di contaminazione stilistica intrinseco a opere capaci dunque di offrirsi quali musei di capolavori custoditi solo per essere liberamente rivisitati.

Il film si apre infatti con un banchetto di nozze che riproduce «la disposizione leonardesca dell'*Ultima Cena*», per chiudersi con l'immagine del protagonista in carcere, disteso e legato su un letto di contenzione, nonché ripreso «in uno scorcio che evoca in modo irresistibile il *Cristo morto* del Mantegna». ⁶ Almeno per molti critici, giacché Pasolini, in una lettera apparsa su «Vie Nuove» il 4 ottobre 1962, invoca l'intervento di Longhi, cui chiede di spiegare come non basti «mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca», specie se, in tutto il film, urgerebbe semmai notare «un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio» (C2, p. 3051). Disputa da cui si evince, una volta di più, come quella al *pastiche* appunto resti, anche al cinema, la più vera inclinazione dello scrittore. È infatti ovvio che, in riferimento all'ultima scena di *Mamma Roma*, abbiano ragione tanto gli esegeti, perché vi risulta persino teatralizzata la citazione da Mantegna, quanto il regista, giacché non si può negare che però si tratta di un omaggio a suo modo fedifrago al *Cristo morto* del pittore veneziano. Di un calco, insomma, costruito avvalendosi del filtro di una sensibilità masaccesca e, al contempo, caravaggesca. Dunque di uno sguardo ibrido, se non volutamente strabico.

2. LA RICOTTA

Dallo stesso sguardo deriva il mediometraggio *La ricotta*, che – quarto episodio del film *RoGoPaG*, i cui altri “capitoli” sono di Rossellini, Godard, Gregoretti – giunge a chiudere, nel 1963, «la prima fase del cinema pasoliniano» quale Micciché l'ha descritta, giudicandola, rispetto alle successive, «più nettamente definibile e meglio inquadrabile, sia nelle sue costanti tematiche sia nelle sue interdipendenze, con la produzione letteraria dell'autore». Una stagione, cioè, nella quale «il tema emergente» è,

6. F.S. GERARD, *Ricordi figurativi di Pasolini*, in «Prospettiva», 1983, 32 pp. 32-47, a p. 41.

come nei due romanzi romani degli anni Cinquanta, «quello della “prestorica borgata” e del “brulichio puramente biologico” che ne costituirebbe la “solare vitalità”». E quindi in cui «le connessioni e le differenze che legano e separano» *Accattone* e *Mamma Roma* «hanno forti analogie con le connessioni e le differenze» tra *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Infatti, tanto per il protagonista del film d'esordio quanto per i personaggi di quel primo libro, «la Morte è ancora quasi una beffa», se non «la “fatale” conclusione di una “irriflessa e inconscia condizione sociale”». Laddove, per la giovane vittima della seconda pellicola (quell'Ettore che, al pari di Tommaso nel romanzo del 1959, «ha tentato – tramite la madre – di ribellarsi alla condizione sottoproletaria, di salire la scala sociale, di varcare le mura dell'entropica borgata»), essa appare «sofferenza, patimento, dolore, non Liberazione ma Condanna».⁷

Ebbene, *La ricotta* è, al cinema, il *pastiche* migliore di Pasolini. Quello nel quale – per citare le sue stesse parole, sempre affidate al *Sogno del centauro* – egli ricava dal proprio «fervore», da una «passione» che lo spinge a impadronirsi «di qualsiasi materiale, di qualsiasi forma» gli si riveli «necessaria all'economia di un film», un «magma stilistico» in cui si riconosca «l'impronta» dei cineasti a lui cari: Dreyer, Mizoguchi, Chaplin e, piú in genere, tutti quegli «autori epici», da Renoir a Kurosawa o all'Ichikawa dell'*Arpa birmana*, accomunati da una «visione del mondo, della realtà», nulla di meno che «diretta, mitica» (*SPS*, p. 1512). Queste lezioni figurative e l'esplicito adattamento filmico della *Deposizione dalla Croce* di Rosso Fiorentino; il riferimento anche al *Trasporto di Cristo* di Jacopo da Pontormo, cosí come la declamazione di alcuni versi di *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi; e, ancora, il tentativo di trasferire sul grande schermo una sorta di *Inferno* dantesco in cui risalti la disperata, ingenua plasticità masaccesca del corpo del protagonista Stracci, un borgataro condannato al martirio dalla società dello spettacolo neocapitalistica: tutto ciò rende appunto *La ricotta* un citazionistico *tableau vivant* capace di fondere stile tragico e stile comico e allora che, del cinema pasoliniano, appare un manifesto. Specie perché è il primo film dell'autore, nota Bernardi, a tematizzare un'idea di arte realistica da intendersi non solo quale «riscrittura» e «“rappresentazione di una rappresentazione”», dunque quale si-

7. L. MICCICHÉ, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 21-22.

stematico rimando «ad una precedente scrittura, mai direttamente alla realtà», ma anche come alternanza tra due registri espressivi, «*allegoria e parodia*», utilizzati per fini opposti e complementari. Il primo «per oscurare, per lasciare alle cose tutto il loro mistero», così da esaltarne la sacralità; il secondo per «chiarire», per «semplificare», per «coniugare l'alto con il basso». ⁸

Già *Accattone* e *Mamma Roma*, spiega ancora il critico – incline a individuare, nella sequenza di apertura del secondo film, una citazione da Andrea del Sarto, non da Leonardo –, riproducevano «la forma della *sacra rappresentazione*». In un caso, si trattava di «una parodia triste e commossa della Via Crucis»; nell'altro, di «una parodia» e, parimenti, di «una sacra rappresentazione della passione» scrutata «dal punto di vista materno». ⁹ E quindi, se *La ricotta* chiude la prima fase del cinema pasoliniano, è appunto perché continua sì a rinvenire una *figura Christi* in ogni popolano, e però, attraverso l'espedito del film nel film, narra la messa in scena di una sacra rappresentazione che non più tra i vicoli di una borgata, ma su un set, diviene infine il martirio reale, non simulato né metaforico, di un innocente. Quel che ci si offre è insomma, per Micciché, uno «sguardo, critico e autocritico, sul cinema», se l'emarginazione sociale del sottoproletariato non è più attribuita, come in *Accattone* e *Mamma Roma*, anzitutto a una sua congenita vocazione mortuaria, ma principalmente allo sfruttamento subito a opera della classe egemone. Perché da Stracci, «“borgataro” fuoriuscito in uno dei luoghi deputati alla celebrazione dell'esistente, il cinema della borghesia, la morte è vista come un rito della “società dello spettacolo”, rito che, mentre per gli astanti borghesi è pura, risibile finzione, per lui è feroce verità». ¹⁰

Né Pasolini si contenta di far emettere una sentenza di condanna dell'intero Bel Paese – ricalcata su quella proferita da Leopardi nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* – al regista incaricato, nella *fiction* della *Ricotta*, di trasporre su pellicola la *Deposizione* di Rosso Fiorentino: «Il

8. S. BERNARDI, *L'allegoria e il «doppio strato» della rappresentazione*, in AA.VV., *A partire da «Petrolio». Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. BENEDETTI e M.A. GRIGNANI, Ravenna, Longo, 1995, pp. 57-70, a p. 61.

9. Ivi, pp. 63-64.

10. MICCICHÉ, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 23.

popolo piú analfabeta, la borghesia piú ignorante d'Europa» (*CI*, p. 336). Invece, chiamando Orson Welles a interpretare tale personaggio, è una riflessione sul ruolo proprio e dell'arte tutta, in seno al sistema capitalistico, che egli vuol proporci, se a guidarlo è il desiderio di presentarci il cineasta americano quale sua controfigura.

Welles impersona cioè «un regista servile nei confronti dei padroni produttori del film, un intellettuale marxista condannato alla lucidità e all'impotenza, di fronte alla vitalità del sottoproletario Stracci, che però muore del suo qualunquismo». E recita, altresí, la parte di un cineasta che appare «un gigante buffone nel senso rabelaisiano e carnevalesco, quindi una figura tanto comica quanto tragica». Tuttavia, l'autore statunitense interpreta anche se stesso, ossia il «grande emarginato del cinema hollywoodiano», un artista eletto a «simbolo dello sperpero, dello spreco» da quell'indotto che disciplina la produzione e lo smercio delle pellicole e che dunque lo considera una «minaccia per il rapporto investimento-profitto dell'industria cinematografica». Pur allusivamente, Welles deve insomma restituirci la sua reale immagine di regista che piú di ogni altro, «nella storia del cinema», ha saputo trasformarsi in «personaggio», diventando «non solo attore, non solo interprete, ma protagonista a tutti gli effetti della propria opera». In pratica, è appunto chiamato a risultare l'alter ego di Pasolini, intellettuale ancor piú preoccupato di «entrare dentro la sua opera, di mettersi in gioco come autore, di mettersi in scena accanto agli altri personaggi».¹¹

Cosí, *La ricotta* anzitutto ci dice, in conformità con quanto già *La religione del mio tempo* suggeriva, che il presente non conosce piú artisti e uomini di cultura realmente “di opposizione” e “innocenti”, perché – anche in ragione della capacità di un dominio dai pronunciati tratti autoritari, ma formalmente orizzontale, di normalizzarne ogni eventuale spinta trasgressiva – essi saranno sempre costretti al compromesso con l'ordine costituito o a vedere strumentalizzate le loro opere. Ciò non toglie che il film continui però a immaginare l'arte e il pensiero ancora in grado di assolvere una pur residuale, ambivalente funzione critica quando gli autori e gli intellettuali, invece di ricercare un'impossibile estraneità al sistema o introiettarne le logiche, provino a giocare una partita sadomasochistica

11. BERNARDI, *L'allegoria e il «doppio strato» della rappresentazione*, cit., p. 63.

col potere: a frequentarne taluni ambienti, quelli relativi all'industria culturale, per portarvi lo scandalo della loro eccentricità; ad accettarne il gioco per svelarne l'attitudine alla sopraffazione. Ed è appunto in quest'ottica che nella *Ricotta*, come detto, Pasolini ammette, per bocca di Welles, il suo inestirpabile cattolicesimo. Contro quella che crede la retorica ormai egemone, ossia un falso razionalismo falsamente progressista, egli non esita cioè a ritrarsi come un intellettuale resiliente proprio in quanto provocatoriamente reazionario.

3. *LA RABBIA, COMIZI D'AMORE, SOPRALLUOGHI IN PALESTINA*

Già i primi tre film di Pasolini rivelano la solo estrinseca affinità della sua ispirazione col neorealismo. Di tale, pur variamente intesa poetica, egli fa sue alcune frequenti scelte registiche, tese a renderne i diversi esiti meglio capaci di offrirsi quali ricognizioni dell'antropologia nazionale e dell'autentico volto del Paese: dall'ingaggio di interpreti dilettanti, che affianchino gli attori professionisti, alla volontà di uscire dai teatri di posa per trasformare luoghi significativi del paesaggio italiano in set naturali. Non eredita, però, quella che, stando a Zavattini, e quindi al suo massimo teorico, deve esserne giudicata l'irrinunciabile specificità etica, ancor prima che estetica: l'elezione di uno sguardo documentaristico a sensibilità anche narrativa e autoriale, ma senza che ciò implichi, da un lato, la scommessa su dispositivi fictionali convenzionalmente esatti o, insomma, su tradizionali racconti di genere e, dall'altro, la genesi di congegni, figurativi e diegetici, la cui interna logica espressiva ubbidisca più alle intenzioni di messaggio o al gusto di chi ad essi dà forma, che non alla disponibilità di costui a prodursi in una registrazione il meno possibile adulterata del reale, sí da lasciarlo miticamente libero di mostrarsi nella propria essenza, di parlare la propria specifica lingua.¹²

Non a caso, quando Dufлот attribuirà i limiti di *Mamma Roma* (dall'autore stesso reputato non all'altezza di *Accattonne*) a una narrazione che avrebbe richiesto «un trattamento maggiormente verista, quasi neorealista», o, al contrario, il rifiuto di un'«ambientazione» neorealista», Pasolini converrà

12. Sull'ispirazione neorealistica, quale Zavattini la intende, si veda il suo già citato *Neorealismo ecc.*

con lui. Ascriverà al film tali pecche «specie in tutti i passi in cui interviene Anna Magnani», scelta per dar corpo, con la sua maestria di attrice professionista, a un «tipo» umano – la popolana evocata dal titolo della pellicola – attratto dal «mondo piccolo-borghese», ma anche costretta – con la propria recitazione giocoforza impostata, quindi incapace di armonizzarsi con quelle, fisiologicamente spontanee, degli interpreti dilettanti chiamati a incarnare gli altri personaggi – ad acuire il complessivo dissidio formale di un'opera irrisolta appunto perché incline ad accogliere istanze rappresentative di matrice neorealistica, invece di rimodulare lo «stile "mitico"» di *Accattone*. In sostanza, Pasolini stesso lascerà intendere, nel *Sogno del centauro*, di ritenersi un autore post-neorealista, pronto ad appropriarsi quasi ironicamente di alcuni codici linguistici del neorealismo in film tanto più riusciti quanto più simili ad apologhi tragici o umoristici o capaci di rovesciare un registro espressivo nell'altro. Un po' come – egli dirà appunto a Dufloy – *La ricotta* aveva inteso proporsi quale «variante della stessa *suite*» inaugurata da *Accattone*, optando per «l'allegro rispetto all'adagio» e regalando agli spettatori la versione comica, in senso auerbachiano, dell'identica, luttuosa parabola sulla «sacralità» popolare «allo stato puro» offerta loro dal film del 1961 in quel registro sublime ottenuto anche grazie alla scelta di Bach per il commento musicale. Laddove dalla preferenza accordata, per il tema musicale di *Mamma Roma*, a un compositore, Vivaldi, che, per Pasolini, «piace ai piccolo-borghesi» di casa nostra «perché è italiano» e «perché vi si riconoscono alcuni elementi ricavati dalla musica popolare nazionale», andrà allora ricavata un'altra conferma dell'incapacità della pellicola di sottrarsi a una sorta di costante tono melodrammatico per presentarsi, invece, quale racconto tragico modellato su uno stile pienamente aulico o sapientemente tradotto in farsa o incline a rendere reversibili l'una nell'altra tali lezioni espressive (*SPS*, pp. 1495, 1497-99, 1511-14).

Difficoltà, questa di amalgamare le sue due precipue attitudini formali, rischiando di polarizzarle nella mera giustapposizione di apocalittiche opere a tesi e di troppo virtuosistici «scherzi» parimenti rassegnati, che, intrinseca alla cinematografia di Pasolini e già affiorata in una delle prime tre pellicole da lui girate, si rende manifesta in quella seconda fase della filmografia dell'autore che anche attesta, in via definitiva, la volontà di costui di allentare ogni residuo vincolo con la poetica del neorealismo. Si

tratta infatti di una stagione riassunta da Micciché nella formula di «“cinema dell'ideologia”», se, per un verso, «corrisponde agli anni di maggiore solitudine, anche intellettuale, e di piú intensa riflessione politica, sociologica e, in generale, teorica» di Pasolini. E se, dall'altro lato, essa vede il poeta propenso a riconoscere «la irreversibile “mutazione antropologica” verificatasi nel tessuto popolare del Paese» e ad ammettere che il suo «“cinema della Borgata” era già socialmente obsoleto quando i film uscivano». Scoperte che lo spingono a lanciare «invettive», a pronunciare «vaticini», a esplorare «il presente» e accusarne «i furori» limitandosi a esibire vittimisticamente la propria «solitudine “irriducibile”» di «profeta» armato soltanto di una «diversità» mal digerita dal pubblico, e dunque destinato al martirio da una comunità non piú disposta a tollerarne il presunto o reale «eccesso di pedanteria».¹³

In tal senso, *La rabbia*, che giunge in sala nel 1963, è il lavoro cinematografico piú debole dello scrittore. È un film di montaggio che assembla immagini recuperate da documentari o cinegiornali e commentate da due voci fuori campo, quelle di Bassani e Guttuso, incaricate di leggere, rispettivamente, testi in versi e lacerti di prosa stesi da Pasolini. Ed è, soprattutto, uno dei due episodi di una pellicola che, affidata per l'altra metà a Guareschi, negli auspici del produttore avrebbe dovuto, rivisitando i principali eventi del dopoguerra, indagare, da sinistra e da destra, le ragioni degli aspri conflitti, non solo sociali, evidenti in un mondo incline a ritrarsi pacificato e, invece, ancora simile a una polveriera.

Ebbene, se il mediometraggio di Guareschi si distingue per quel piglio «peggio» che «qualunquista, o conservatore, o reazionario», e insomma per quel «tipico procedimento degli oratori fascisti» che – come egli dichiara in un'intervista rilasciata a Barbato sul «Giorno» del 13 aprile 1963 – fa persino pensare di ritirare la propria firma dal film a Pasolini (C2, p. 3068), non è che l'episodio della *Rabbia* girato da quest'ultimo risulti granché riuscito. È un'opera incongrua, né d'inchiesta sociale né pienamente lirica, perché, da un lato, essa palesa tutti i limiti ideologici dello scrittore, che appare incapace di suggerire un'esegesi unitaria dei fatti ricordati, e, dall'altro, il *pastiche* stilistico e concettuale di cui si nutre, quello cioè tra sguardo sulla realtà e trasfigurazione poetica di esso, tra puro documento

13. MICCICHÉ, *Pasolini nella città del cinema*, cit., pp. 23-24.

cronachistico e prodotto squisitamente autoriale, si rivela slabbrato. L'origine politica o antropologica del sentimento, comunque diffuso, che dà il titolo al film non è insomma individuata con coerenza, né la pellicola viene riconvertita a pieno da Pasolini in un'occasione per interrogare la propria marginalità civile di intellettuale o per chiarire le ragioni dell'innappellabile verdetto di condanna da lui pronunciato contro l'intera società capitalistica.

Assai «più centrato, anche se meno incandescente», rispetto all'indignazione etico-culturale che aveva ispirato *La rabbia* – di cui restano, al massimo, «le commoventi accensioni poetiche, il furore profetico, il moralismo ideologizzante» – è semmai «il sociologismo, ora volutamente provocatorio ora sinceramente stupefatto», di *Comizi d'amore*, film-inchiesta del 1964 nel quale si può in parte riconoscere «un documento oggettivo sull'Italia degli anni Sessanta, desueto nella produzione pasoliniana». ¹⁴ Per quanto ancor più persuasivo risulti lo sguardo etnografico che caratterizza un altro documentario dello scrittore: quel *Sopralluoghi in Palestina* la cui prima proiezione pubblica si terrà nel 1965, ma che egli aveva da tempo ricavato dai sei rulli di pellicola girati durante un viaggio in Terra Santa durato dal 27 giugno all'11 luglio 1963. Pasolini si era recato in Israele e in Giordania sicuro di reperirvi il set adatto al film su Cristo che intendeva realizzare. Ne era però tornato con la consapevolezza che i duemila anni trascorsi dall'epoca della predicazione di Gesù avevano via via alterato quei luoghi, rendendo infine anch'essi un paesaggio perlopiù moderno e, a tratti, caoticamente industrializzato, e dunque con un'idea che egli non avrebbe in seguito ripudiato: girare nel Sud Italia – e, in particolare, a Matera, a Crotone, in Puglia – *Il Vangelo secondo Matteo*. Ossia il film del 1964 che rappresenta – assieme a *Uccellacci e uccellini*, cui spetterà, nel 1966, l'onere di concluderla – la vetta della seconda fase della filmografia pasoliniana.

4. IL VANGELO SECONDO MATTEO, UCCELLACCI E UCCELLINI

Come *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*, *Il Vangelo secondo Matteo* è una sacra rappresentazione, ispirata «alla pittura rinascimentale, a Piero della

14. Ivi, p. 24.

Francesca, a Longhi, a Masaccio».¹⁵ Né Pasolini vuole che il pubblico ignori di doversi interrogare sul senso di tali citazioni per cogliere i significati del film. Lo si ricava da quanto dice a Jon Halliday, piú volte incontrato a Roma nel 1968 e con cui avrà un ulteriore colloquio nel 1971. Nel volume che raccoglie tali conversazioni – quel *Pasolini su Pasolini* che però, apparso dapprima in lingua inglese, solo nell'edizione italiana includerà anche l'intervista rilasciata dallo scrittore all'inizio degli anni Settanta –¹⁶ si legge infatti: «Non volevo ricostruire la vita di Cristo come fu veramente; volevo invece fare la storia di Cristo piú duemila anni di tradizione cristiana, perché sono stati duemila anni di storia cristiana a mitizzare quella biografia, che altrimenti, come tale, sarebbe stata quasi insignificante. Il mio film è la vita di Cristo piú duemila anni di storie narrate sulla vita di Cristo» (SPS, pp. 1336-37).

Di qui la scelta, appunto, di ricostruire la vicenda del Messia attraverso lo sguardo, mitizzante, di quella tradizione figurativa incaricatasi di celebrarla e appoggiandosi, per i motivi che provvede ancora Bernardi a precisare, anzitutto all'arte di Piero della Francesca, eletta a «*filtro* che sta fra noi e il presente», ossia a «cifra interpretativa e anti-interpretativa». Perché stratificata, quindi mitografica, è già la pittura dell'autore rinascimentale. Per esempio, la *Flagellazione di Cristo*, conservata a Urbino, ci si offre come un'allegoria dai significati non tutti intellegibili; è una «comparazione simbolica di epoche, un'oscura similitudine su cui generazioni di storici si sono affannati». E anche il ciclo aretino di affreschi intitolato *Storie della Vera Croce* è «una commistione di passato e di presente». In entrambi i casi, risultano cioè sovrapposti piú livelli di senso: dalla rievocazione degli episodi salienti della vita di Gesù, al criptico riferimento a personalità, consuetudini, fatti del Quattrocento «rappresentati attraverso la storia di Cristo». Sicché nel trarre spunto, per la messa in scena del *Vangelo secondo Matteo*, soprattutto dal primo di tali lavori di Piero della Francesca, Pasolini ricalca la «*doppia natura della rappresentazione*» esibita dalla fonte pittorica. E, oltre a imitare i costumi quattrocenteschi ritratti dal modello, nel film egli «sovrappone tre epoche, aggiungendo alle due di

15. BERNARDI, *L'allegoria e il «doppio strato» della rappresentazione*, cit., p. 65.

16. Si vedano: O. STACK [pseud. di J. HALLIDAY], *Pasolini on Pasolini*, London, Thames and Hudson, 1969; ID., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 1992.

Piero quella contemporanea». E anzi, gli strati della rappresentazione diventano addirittura quattro: «la storia di Cristo»; «i personaggi e gli ambienti del Quattrocento italiano attraverso la storia di Cristo»; «i personaggi del nostro tempo attraverso le due precedenti ambientazioni»; «i fascisti nella parte dei soldati di Erode che compiono la strage degli innocenti, con il commento sonoro della musica del film di Ejzenštejn *Aleksandr Nevskij*». Così, la pellicola può impegnarsi non tanto in una semplice «riattualizzazione del mito o della storia di Cristo», quanto nel «far sprofondare il presente dentro altre dimensioni, svelando l'infinita rete di connessioni che lo legano agli strati del tempo e della cultura».¹⁷

In quella che finisce con l'offrirsi come una disillusa parabola metastorica sull'imprescindibile funzione civile e, nondimeno, sull'inevitabile scacco sociale di qualsivoglia concezione egalaritaria diffusasi nel corso dei secoli, il magistero di Gesù – rivisitato anche alla luce della consulenza di alcuni padri della Pro Civitate Christiana, l'associazione cattolica di Assisi con la quale lo scrittore aveva intessuto già da qualche anno un dialogo – perde insomma i suoi precipui tratti di specifica dottrina religiosa per assurgere a emblema delle varie utopie emancipatrici affermatesi in passato e di cui il presente pare ormai avviarsi a rimanere orfano. Superfluo allora ricordare che, nelle intenzioni del “cattocomunista” Pasolini, il protagonista del *Vangelo secondo Matteo* deve anzitutto risultare credibile anche quale controfigura di Marx, profeta, al pari di Cristo, di un'equità sociale totalmente irrealizzabile, agli occhi del cineasta, nel sistema capitalistico. Più utile è semmai ribadire che, per interpretare il ruolo di Gesù, l'autore pensa fin da subito a un poeta. Dapprima egli offre perciò la parte a Evtušenko, come rivela una lettera del 1963 allo scrittore russo (*L2*, pp. 518-19); poi progetta di ingaggiare lo statunitense Kerouac o lo spagnolo Goytisolo; solo in ultimo, dopo una ricerca divenuta convulsa, opta per Enrique Irazoqui, un giovane anarchico basco conosciuto per caso. Inoltre, Pasolini assegna altri ruoli del film ai membri di quella che quindi si propone come una piccola accolita di letterati e intellettuali a lui vicini (da Wilcock a Leonetti, da Natalia Ginzburg e Alfonso Gatto ai giovani Siciliano e Agamben), oltre a chiamare sul set, per recitarvi la parte di Maria, sua madre, e dunque la genitrice di un poeta.

17. BERNARDI, *L'allegoria e il «doppio strato» della rappresentazione*, cit., pp. 64-66.

Tutto perciò lo conferma: il Cristo del *Vangelo secondo Matteo* deve altresì apparire la controfigura dello scrittore civile – promosso egli pure al rango di impenitente utopista – e, piú nel dettaglio, l'alter ego di Pasolini stesso, in analogia con quanto già avveniva, nella *Ricotta*, a quell'Orson Welles doppiato, non a caso, da Bassani. Ne deriva che il film ci consegna un ulteriore messaggio, affine a quello appunto offertoci dalla pellicola del 1963. Esso costituisce cioè un'allegoria che allude, tra l'altro, alla delegittimazione culturale patita dall'arte nelle società capitalistiche: il martirio di Cristo – che a breve, in *Uccellacci e uccellini*, sarà parodisticamente rievocato con la rappresentazione del sacrificio di un corvo, esplicita maschera del pedagogo marxista – s'impone anche quale metafora della sorte ormai riservata, in special modo, agli scrittori, condannati a una persino derisa marginalità pubblica.

È quindi vero, come spiega Micciché, che «una linea unitaria» lega *Il Vangelo secondo Matteo* a *Uccellacci e uccellini*, col secondo film a rivelarsi «completamente dialettico» al primo, giacché ne «diluisce, e per certi versi capovolge, gli aspetti di mitologia utopistica, catechismo palingenetic, missionarismo profetico». Tanto che un lavoro «non sarebbe leggibile senza la falsariga dell'altro, e viceversa», se all'«ideologismo predicatorio» del *Vangelo secondo Matteo* subentra «la morale “allegremente sghemba”» di *Uccellacci e uccellini*, in cui l'intellettuale non è piú immaginato come un profeta in grado di annunciare la buona novella al popolo. Nella fattispecie, a «due emarginati della Storia» che, smaniosi di avanzare nella gerarchia sociale, lo percepiscono ostile, gli imputano un vuoto moralismo, lo considerano un ostacolo al proprio desiderio di imborghesirsi.¹⁸ Di qui la loro scelta di divorarne le carni di borioso uccello parlante, scorrendo, nella tutela della propria residua vitalità, l'unica equivoca speranza in un futuro migliore. Perché capire che «i maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante» – questa la frase riportata in un cartello che appare nel film (*C1*, p. 802) e che Pasolini liberamente ricava da un saggio di Pasquali del 1941, *Le università e la cultura* – può per loro voler dire appropriarsi della tensione etica e dell'ansia palingenetica degli intellettuali, specie comunisti, per tradurle, da meri costrutti retorici, in reali matrici dell'agire sociale.

18. MICCICHÉ, *Pasolini nella città del cinema*, cit., pp. 24-25.

Ancor piú vero è però che il suo tono tragico e fiabesco insieme, quella sua struttura narrativa modulata sulle architetture sia dell'apologo sia del classico film di viaggio o del canonico racconto di formazione, e insomma quel connubio di allegoria e parodia che lo rende un *pastiche* stilistico incline a risolversi in una sorta di chapliniana "marcetta" per immagini, *Uccellacci e uccellini* li deve anche al tentativo, compiutovi da Pasolini, di convertire appunto in questa forma la lezione, da poco scoperta, di Brecht. Che cosí appare il precipuo modello di autore *engagé* di cui il regista sembra voler verificare l'attualità con tale suo manifesto sul disorientamento dei marxisti italiani, orfani di Togliatti (morto il 21 agosto 1964), magari insoddisfatti della politica del PCI, talora costretti a scoprirsi invisibili alle masse.

Lo precisa Casi: Pasolini aveva sviluppato una certa familiarità coi lavori di Brecht grazie a Laura Betti, e dunque non già «nel clima delle scoperte degli intellettuali di sinistra nel dopoguerra né in quello delle pseudo-fedeli regie di Strehler», ma appunto in virtù del legame affettivo con un'impareggiabile «interprete di confine fra teatro, cabaret e canzone». Il 14 maggio 1961, l'amica, assieme a Carla Fracci, aveva infatti debuttato al Teatro Eliseo di Roma nei *Sette vizi capitali*, per la regia di Squarzina, con coreografie di Lecoq e scene di Vespignani. Pasolini aveva potuto perciò assistere a un'opera «concepita integralmente come plurilinguistica», ossia in cui «i linguaggi del teatro, della musica e della danza sono giustapposti ma integrati in un quadro unico di contaminazione». E aveva potuto scorgere nell'impianto dei *Sette peccati capitali dei piccoli borghesi* – questo il titolo completo del balletto con canto in sette parti per le musiche di Weill e con testo, appunto, di Brecht – «un lavoro di stilizzazione del personaggio che arriva a sconfinare in una gestualità (e una psicologia) da marionetta». Per tacere di altre soluzioni formali che avevano potuto colpirlo: dal ricorso a cartelli esplicativi, all'uso di attrezzatura tecnica a vista.¹⁹

Diremo piú avanti come la scoperta di Brecht anzitutto si fosse tradotta, tra il 1963 e il 1965, in uno sforzo, da parte di Pasolini, di fondare una sua ardita proposta di teatro sperimentale. Aggiungiamo però subito che, nel 1965, Fortini aveva pubblicato *Verifica dei poteri*, libro in cui si ribadiva la fine del "mandato sociale" un tempo concesso agli scrittori (dapprima

19. S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 106.

dalla borghesia, poi dal socialismo) e si scorgeva in atto un dunque fisiologico «rientro» della poesia «nella sfera privata o nell'ideologia». Tendenza della quale proprio Brecht era giudicato «l'esempio centrale», perché ritenuto l'«autore piú lucido» nel misurarsi coi «nuovi interrogativi sul ruolo dell'intellettuale» posti dalla società tardo-moderna.²⁰

Ecco allora che *Uccellacci e uccellini* va anche interpretato come un «congedo da Brecht», giacché vuole altresí proporsi al pari di un'implicita risposta a tali diagnosi di Fortini, che nell'opera dell'autore tedesco avevano appunto trovato un imprescindibile fondamento. Il ricordo di quell'ibridazione formale esperita assistendo ai *Sette vizi capitali*, nonché l'esempio di studiata riduzione dei personaggi a marionette fornitogli da quell'opera, inducono cioè Pasolini a concepire una farsa linguisticamente spuria tra cinema, cabaret, teatro, *mise en abyme* liturgica in cui – anche grazie alla scelta di Totò, ossia di un «vecchio attore comico popolare», come maschera protagonista – poter dialogare col drammaturgo tedesco e con le analisi incluse in *Verifica dei poteri*, conducendo «al massimo grado di coscienza ed efficacia la rappresentazione della crisi delle ideologie» e avanzando «un'ipotesi di rifondazione» del “mandato sociale” ormai negato agli scrittori. In tal senso, sia l'impianto pedagogico intrinseco a un teatro brechtiano che continua perciò a implicare una figura di autore modernamente inteso quale coscienza critica della propria comunità, sia il rischio di una troppo aprioristica inclinazione a salvaguardare la specificità etico-pubblica dell'arte corso dalla disamina di Fortini, vorrebbero essere schivati da *Uccellacci e uccellini* col ritratto di un intellettuale che «non ha piú il ruolo di guida culturale e sociale», ma «marca la sua presenza» nel consenso civile vestendo i panni del «testimone e martire». Perché, spiega Casi, «il martirio (etimologicamente interpretato come testimonianza) del corvo cucinato e mangiato a conclusione del film» si deve appunto «al suo essere testimone degli avvenimenti». Al suo rivelarsi, tutt'al piú, «una sorta di tragicomica Cassandra».²¹

Significative appaiono allora le sequenze del film nelle quali il padre, interpretato appunto da Totò, e il figlio, impersonato da Ninetto Davoli, s'imbattono in un gruppo di saltimbanchi, giunti a bordo di una vettura

20. Ivi, p. 119.

21. Ivi, p. 122.

che reca la scritta «Spettacoli volanti» e poi subito pronti a esibirsi in una *performance* cui assiste una nutrita folla che si scoprirà essere il corteo per il funerale di Togliatti. Ebbene, dopo la partenza di tali cialtroneschi attori, il corvo commenterà così la pantomima sbirciata anche dai due sottoproletari: «Il crepuscolo delle grandi speranze... E quei poveri imbrogliatori sono i primi a essere lasciati in ombra, magari in compagnia di Rossellini e di Brecht, mentre gli operai, loro, continuano in questo crepuscolo ad andare avanti, ad andare avanti... Sono passate di moda le ideologie...».

Perché, precisa ancora Casi, «lo spettacolo dei saltimbanchi rappresenta in realtà la vecchia fiducia nelle ideologie di cui il neorealismo di Rossellini e il teatro epico di Brecht sono l'epifania estetica». E, a emblema del tramonto dell'era in cui tali forme di impegno artistico svolgevano un'autentica funzione civile, è rievocata la morte di Togliatti. Laddove quella di De Gasperi, avvenuta dieci anni prima, cioè il 19 agosto 1954, aveva segnato per Pasolini «la simbolica chiusura del dopoguerra», come si evince dal soggetto della *Rabbia*.²²

22. Ivi, p. 123.

LAVORI SEMPRE IN CORSO

1. MA TUTTO È STILE: *POESIA IN FORMA DI ROSA*

Non è solo un'impressione: dopo l'esordio cinematografico – e pur senza rinunciare a comporre versi, a stendere saggi o a progettare opere in prosa – Pasolini attribuisce, nella costruzione della propria identità di *opinion-maker*, un ruolo sempre meno centrale al discorso letterario, benché i suoi film da esso derivino ed esso intendano continuare in altra forma. Scelta, questa di dedicarsi vieppiù al cinema, che matura, in lui, anche per effetto di quella revoca del “mandato sociale”, un tempo assegnato agli scrittori, di cui si è detto e che, a parer suo, conferma la crisi della poetica neorealistica.

Non stupisce, perciò, che, tra il 1964 e il 1965, egli licenzi un volume di versi, *Poesia in forma di rosa*, e uno di prose, *Alì dagli occhi azzurri*, che s'incaricano, il primo, di far deflagrare il congegno poetico con la pur non esclusiva predilezione per una metrica informale e, il secondo, di ridurre l'oggetto libro, la sua natura di organismo compiuto e autonomo, a qualcosa di simile, invece, a un cumulo persino casuale di materia, a un brogliaccio di abbozzi, progetti e, addirittura, di scarti testuali. È insomma anche l'approdo al cinema, in parte favorito dalle analisi sul logorio dell'istituzione letteraria, a suggerirgli di violare quest'ultima più convintamente che in passato, cioè autorizzandosi a concepire testi che quasi ripudino l'idea stessa di forma, di stile, di autosufficiente opera d'arte.

Non a caso, di *Poesia in forma di rosa* esistono due edizioni, uscite per Garzanti a soli due mesi di distanza l'una dall'altra, nell'aprile e nel giugno 1964, e che presentano differenze sostanziali di architettura. Nella più recente, Pasolini non si limita a eliminare i refusi conservatisi nella precedente, né ad apportare variazioni ad alcuni componimenti. Invece, si occupa di spostare taluni testi da una sezione a un'altra del libro, senza che a far ciò sia spinto esclusivamente dalla scelta di cassare un raggruppamento di poesie, il quarto, previsto nella forma originaria del volume. Decisione che implica l'obbligo, per lui, di procedere a una numerazione in parte

nuova delle sette sezioni superstiti (*La Realtà, Poesia in forma di rosa, Pietro II, Una disperata vitalità, Israele, L'alba meridionale, Progetto di opere future*), cui segue un'Appendice 1964.

A questa tormentata vicenda editoriale del libro si aggiungano altre due considerazioni. Intanto, che i manoscritti e i dattiloscritti dei testi in esso inclusi sono segnati dai medesimi, «continui ripensamenti che accompagnano la gestazione di una raccolta della quale l'autore fatica a essere soddisfatto». E poi, che il piano dell'opera conosce, nel tempo, una proliferazione di «indici» tra loro anche molto diversi, tanto che pare esserci un «unico punto fermo» nell'ideazione del volume: il fatto «che Pasolini non pensa, all'inizio, a una raccolta divisa in sezioni e sottosezioni».¹

Nelle precedenti opere in versi dell'autore, la suddivisione in sezioni e, talora, in sottosezioni assicurava l'interno dinamismo di ciascun libro, ubbidendo, quasi sempre, a un suo disegno formale e, in pari misura, diegetico. Da un parte, rispondeva a quell'ambivalenza pasoliniana tra manierismo e gestualità che si traduceva, di testo in testo, in un movimento dal primo alla seconda o, più di rado, dalla seconda al primo. In sostanza, in una successione di componimenti pronti a rivisitare esibiti schemi metrici che indicassero la volontà dello scrittore di stabilire, per la costruzione del volume, un riconoscibile principio espressivo cui attenersi; e poi, in una sequenza di poesie incaricate di erodere le norme istituite dalle precedenti, si da rendere ogni raccolta l'esatta fotografia di un autore in bilico tra due inclinazioni opposte ma spesso capaci di alimentarsi vicendevolmente: quella, ineludibile, a ricercare l'esattezza formale e l'altra, viepiù prepotente in lui, a rinnegarla, pur senza giungere mai all'elaborazione di testi informi invece che, magari, solo *deformi*. Dall'altro lato, però, l'ordinamento dei componimenti inclusi in tali raccolte consentiva a Pasolini anche di rendere ciascuna di esse un micro-romanzo di formazione, il succedersi delle poesie permettendogli, ogni volta, di costruire una sorta di sua rapida, aggiornata autobiografia intellettuale.

In *Poesia in forma di rosa*, viceversa, l'abiura di qualsivoglia principio regolatore ispirato al desiderio di variare la materia confluita nel volume sottomettendola alle confliggenti propensioni al manierismo e alla gestualità, come pure la ribellione, sempre uguale a se stessa, inscenata da

1. Cfr. NN, in *P1*, p. 1705.

ciascun testo contro una qualche propria, originaria disciplina stilistica, appaiono gli aprioristici, immobili criteri in ossequio ai quali i diversi componimenti o gruppi di poesie, piú che essere pensati gli uni alla stregua di rielaborazioni o superamenti delle soluzioni sperimentate dagli altri, risultano semplicemente giustapposti, dimostrandosi tutti tra loro equivalenti, dal punto di vista espressivo, perché in pari grado vincolati alla necessità di forzare il limite della metrica per garantire il dispiegarsi di un discorso spesso simile a uno sfogo. Monotonia formale cui ne corrisponde una di tipo enunciativo, se la raccolta si ferma alla denuncia dell'inutilità della poesia nella società contemporanea e alla registrazione dell'isolamento toccato in sorte all'autore. Pronto perciò a dirsi culturalmente negletto, o a ritirarsi in se stesso per riscoprire una sua qualche accensione vitalistica, o ad affidare a propri, rinnovati progetti d'opera la flebile speranza di recuperare la perduta legittimità pubblica.

Di qui il paradossale barocchismo di un libro che pur scommette su un'unica vera istanza compositiva, quella dell'esplicito rinnegamento delle convenzioni letterarie, senza controbilanciarla dialetticamente con un'autonoma inclinazione di segno opposto. I testi migliori della raccolta, i meno rimasticati e, in tal senso, i piú coerenti con le intenzioni dichiarate dal volume, finiscono così col rivelarsi i componimenti di natura quasi diaristica, perché essi non rendono un meccanico gioco, del tutto formalistico, quell'ansia di evadere dal carcere della compiutezza stilistica che appare il loro primigenio movente espressivo. Mentre, per assecondare questa stessa ambizione, la maggior parte delle poesie confluite nel libro sceglie un'altra strada. Torna a recuperare le principali strutture metrico-rimiche assunte, ed erose, dai poemetti delle *Ceneri di Gramsci*, ma sacrificando il momento della riscoperta dell'ineludibilità della forma, da cui quei testi non volevano prescindere, per valorizzare in via esclusiva l'altra loro attitudine: quella, appunto, a rigettare le norme dell'istituzione letteraria. L'esito è un'estremizzazione del medesimo rovesciamento del talento gestuale dell'autore in rinuncia solo manieristica, e dunque meramente convenzionale, alla forma che già si notava nelle pagine conclusive della *Religione del mio tempo*. Ancor piú della silloge precedente, *Poesia in forma di rosa* prosciuga insomma lo sperimentalismo pasoliniano della sua originaria ambivalenza verso la mediazione letteraria, riducendo a stile, e quindi a filtro espressivo, ogni deliberata sconfessione dello stile in nome

di una qualche necessità di parola sporca, diretta, miticamente priva di valore estetico.

Attitudine, questa di Pasolini a ripensare la sua poetica degli anni Cinquanta, già evidente in molti testi della prima sezione di *Poesia in forma di rosa*, che però ospita anche versi simili a frammenti diaristici. Sia la poesia che dà il titolo alla sezione sia *La ricerca di una casa* seguono infatti lo schema metrico del *Pianto della scavatrice*, che tuttavia sfilacciano e, infine, rompono. In un caso, perché «i versi si allontanano sempre più dalla norma endecasillabica, oscillando tra le sette e le diciannove sillabe», e perché «anche l'incatenatura delle rime conosce sempre più infrazioni, fin quasi a sparire nell'ultima parte del componimento». Nell'altro, giacché si notano «alcune irregolarità, alcune terzine “non consequenziali” dal punto di vista delle rime». Laddove lo schema metrico della *Guinea* ricalca quello dell'*Appennino*, solo che «i versi, pur mantenendo l'endecasillabo come misura di riferimento, oscillano dalle nove alle quindici sillabe». E *Ballata delle madri* ripropone sí le scelte formali dell'*Umile Italia*, ma al novenario preferisce un endecasillabo eroso da ipometrie e ipermetrie. Mentre *Supplica a mia madre* è in distici di doppi settenari a rima baciata, quindi ripete lo schema di *Recit* e *A un ragazzo*, pur introducendovi qualche novità, se «il settenario-componente può ridursi fino al quinario, col risultato che l'intero verso può suonare come un endecasillabo». Ne deriva che, in questa prima sezione di *Poesia in forma di rosa*, a non prevedere struttura rimica alcuna sono appena due componimenti: *Il sogno della ragione* e *Poesie mondane*. I versi dell'uno oscillano con grande libertà intorno alla misura endecasillabica, larga e flessibile, tipica dei poemetti delle *Ceneri di Gramsci*. L'altro si riduce a una serie di lacerti testuali che ricordano, appunto, le annotazioni affidate a un taccuino, e dunque appaiono logicamente consequenziali ma anche capaci, ciascuno, di risultare in sé concluso.²

Quanto poi alla seconda sezione del libro, vi troviamo sí un testo conclusivo, *La persecuzione*, che torna ad appropriarsi dello schema metrico del *Pianto della scavatrice*. L'altro componimento che vi è incluso – e cui essa deve, al pari dell'intero volume, il titolo – si era però già incaricato di svelare il fine ultimo al quale tendono, nella raccolta, tali ripensamenti di soluzioni consuete all'autore: giungere a una poesia in grado di affrancar-

2. Ivi, pp. 1708-16.

si, dopo averli fatti implodere, dai vincoli formali in passato istituiti da Pasolini stesso. Perché, dal punto di vista metrico, il testo

si presenta come la dissoluzione, o lo sviluppo informale, del vecchio poemetto a terzine incatenate, diventato ormai canonico nella poesia pasoliniana; del vecchio schema restano una approssimativa divisione in terzine (ma ci sono anche gruppi di due, di quattro o di cinque versi) e la frequenza abbastanza alta di rime che legano terzine contigue. Solo nei primi versi rimano il primo e il terzo verso di ogni terzina, e solo in un caso (quello delle rime “adolescenti / patenti / fiorenti”) resta come residuo fossile l’antica incatenatura. L’endecasillabo ha smesso di funzionare come misura di riferimento.³

Ecco allora che la terza sezione della raccolta ospita una serie di frammenti privi di titolo, quasi a voler ricalcare la struttura di *Poesie mondane*. Come in quel caso, tali lacerti somigliano ad appunti di diario, preceduti, ognuno, dall’indicazione della data di stesura e poco propensi a rispettare il vincolo delle rime o dell’endecasillabo. All’incirca quanto accade in quel testo invece titolato, *La mancanza di richiesta di poesia*, di cui consta l’*Appendice* a una sezione che quindi dichiara la volontà dell’autore di approssimare ciascun suo verso alla durata della frase sino a superarla. Il desiderio, cioè, di raggiungere la prosa, se in fondo *Poesia in forma di rosa* tutta aspira a proporsi quale possibile modello di una saggistica declinata, però, in versi programmaticamente informali.

Lo ribadisce la quarta sezione della raccolta. A inaugurarla è infatti un prosimetro, *Poema per un verso di Shakespeare*, nel quale «si alternano i versi liberi, ormai sperimentati nelle parti diaristiche di *Poesia in forma di rosa*, e una prosa frammentaria, intervallata da “bianchi”, che vuole avere l’aspetto dell’appunto per una poesia da scrivere». E di lacerti lirici difformi, che danno talvolta l’idea di una pur deliberata trasandatezza stilistica e in cui il verso tende spesso a contrarsi in prossimità del senario o del settenario, consta il testo successivo, *Le belle bandiere*. Laddove mira invece a riprodurre l’andamento di una lettera privata *Frammento epistolare, al ragazzo Codi-gnola*, sbrigativo e quasi informe autoritratto dell’autore.⁴

Sicché più interessante è il caso di *Una disperata vitalità*. Sei dei nove bra-

3. Ivi, pp. 1717-19.

4. Ivi, pp. 1724-28, 1735-36.

ni che lo compongono sono preceduti non proprio da titoli, ma da sommari o indicazioni di lettura, un po' come accadeva nella *Ricchezza*. E la poesia vuole essere piú cose insieme: per esempio, esibisce una precipua struttura dialogica, perché si presenta anche quale accorta traslitterazione di un'intervista realmente concessa da Pasolini. In ragione di ciò, ogni verso, oltre a essere trattato e disposto tipograficamente con assoluta libertà, può contrarsi fino alla singola parola o coincidere con la frase. In sostanza, «la metrica è ormai “informale”, e l'informalità della metrica è tematizzata nel testo». Benché non sia solo la disposizione tipografica a epigrafe dell'ottava parte del poemetto a risultare, però, un'immotivata bizzarria. È infatti un semplice *divertissement* – che ubbidisce al desiderio dell'autore di rimarcare, una volta di piú, la propria intenzione di corrompere la sua maniera originaria – anche quel «residuo del vecchio sistema di terzine incatenate» riconoscibile al principio della terza parte della poesia.⁵

Com'è un gioco il «calligramma composto da otto “rose” consecutive, piú una piccola a guisa di congedo», cui si riduce *Nuova poesia in forma di rosa*, per quanto la curiosa disposizione tipografica dei versi risponda, questa volta, a una precisa strategia di senso. Pasolini intende cioè polemizzare con la neoavanguardia: a rivelarlo è la sesta “rosa”, in cui lo scontro col Gruppo 63 «è ironicamente filigranato nella citazione del film *Eva contro Eva* di Mankiewicz». In pratica, poiché imputa ai *novissimi* un vacuo estetismo piccoloborghese, egli vuole sbeffeggiarli parodiandone il falso sperimentalismo con un testo eccentrico e gratuito quanto a forma e struttura.⁶

E qualcosa di analogo si può dire in merito a due poesie, *La nuova storia* e *Profezia*, incluse in quella che, nella prima edizione della raccolta, ne costituiva la quarta sezione, *Il libro delle croci*, cassata nella versione definitiva del libro. Anche in quei componimenti, mimesi, parodia e aggiramento del formalismo neoavanguardistico convivono, se Pasolini realizza due calligrammi in cui «ogni pagina del testo ha forma di croce» e se egli esaspera il desiderio di costruire polemici “scherzi” letterari: specie nel primo, che spicca perché, «nella settima pagina, la parte inferiore della croce è costituita solo da puntini di sospensione».⁷ Tutti espedienti grafici

5. Ivi, pp. 1728-32.

6. Ivi, pp. 1732-35.

7. Ivi, pp. 1747-51. Oltre a quelli appena citati, nelle *Appendici a «Poesia in forma di rosa»* di

che, in accordo coi temi da esse affrontati, permettono all'autore di intendere tali poesie come lapidi allestite per commemorare individui vicini a essere cancellati dalla storia. Intanto, quei "ragazzi di vita", un tempo ovunque presenti, che, pur non ancora scomparsi, sono però ormai espropriati della loro identità dal dominio capitalistico. Poi, quello scrittore civile che in passato Pasolini aveva voluto essere e che ora si scopre socialmente sterile, anche perché travolto dall'impetuosa affermazione di nuove mode letterarie: non ultima quella appunto veicolata dai poeti neoavanguardistici. Cui, con *Poesia in forma di rosa*, egli desidera certo replicare, ribadendo la diversità della sua proposta, ma senza il magistero dei quali il libro non sarebbe stato concepito come lo conosciamo, se esso deve molto proprio alle tecniche compositive e alle soluzioni formali esperite dai *novissimi*.

Quanto poi alle sezioni quinta e sesta della raccolta, esse includono brani di ideali diari in versi. Con altro titolo e in altra forma, Pasolini aveva già licenziato uno stralcio di *Israele* su «L'Europa letteraria» nel gennaio 1964, mentre alcuni lacerti, in principio compresi in siffatto organismo testuale, confluiranno nell'*Alba meridionale* o appariranno più tardi su «Nuovi Argomenti» o rimarranno inediti. Se ne ricava che queste due ante di *Poesia in forma di rosa*, e in particolare la prima, scaturiscono da una sorta di brogliaccio trattato dall'autore al pari di un unico congegno espressivo, in costante divenire perché strutturalmente provvisorio: alla stregua, insomma, di un canovaccio d'opera dal quale estrarre testi autonomi o materiali per nuovi progetti poetici. Del resto, il fascicoletto che in origine comprendeva i frammenti poi scelti per dar forma a *Israele* rilascia «l'impressione di "appunti in versi" che Pasolini si sente libero di saccheggiare e di rimontare in occasione delle varie pubblicazioni». ⁸ Né – lo si è anticipato – *L'alba meridionale* vuole apparire un dispositivo testuale meno programmaticamente instabile o informe o incline ad approssimarsi al dettato di una prosa sempre di matrice autobiografica.

Che *Poesia in forma di rosa* sia però un volume in cui Pasolini non sa già scommettere sulla totale abiura delle proprie conquiste formali degli anni

P1, pp. 1271-1451, sono compresi altri testi che, in gran parte, provengono dal "cantiere" relativo alla raccolta del 1964.

8. Cfr. *NN*, in *P1*, pp. 1736-42.

Cinquanta, e si limita perciò a rappresentarla come un processo ancora in atto, lo confermano gli ultimi testi in esso inclusi. La settima sezione consta infatti di quell'unico componimento, *Progetto di opere future*, che, oltre a darle il titolo, svolge il compito assoluto, in ogni raccolta dello scrittore, da una poesia più che da altre: si presenta, insomma, quale esplicito manifesto di poetica. E quindi esemplifica, sul piano formale, l'identità, ancora sospesa tra vecchio e nuovo, di *Poesia in forma di rosa*, perché torna a proporre lo schema, tipico dei poemetti confluiti nelle *Ceneri di Gramsci*, delle terzine incatenate, per quanto l'infedeltà di Pasolini al modello, cioè a se stesso, prevalga sull'ansia di conservarlo: «le eccezioni sono parecchie, le rime talvolta si perdono o non rispettano la successione» e appaiono «più numerosi del solito i versi molto lunghi, tra le quindici e le ventidue sillabe». Né ci risulta meno familiare lo schema metrico adottato in *Vittoria*, sola poesia ospitata nell'*Appendice* che sigilla la raccolta. È infatti lo stesso del *Pianto della scavatrice*, con l'unica differenza che, nella penultima parte del testo, «l'ordine delle rime non segue l'incatenatura».⁹

2. OPERE, ORMAI, SOLO «DA FARSI»: *ALÍ DAGLI OCCHI AZZURRI*

La natura deliberatamente spuria di *Poesia in forma di rosa* è rivendicata dall'autore stesso nel risvolto di copertina che correde la prima edizione della raccolta. Definita da Pasolini un volume «di poesie e poemi», ossia «di Temi, Treni e Profezie, di Diari, e Interviste e Reportages e Progetti in versi»; un libro scaturito dalla crisi da lui e dal Paese vissuta sul finire degli anni Cinquanta e che non può avvalersi di una plausibile cornice ideologica per valutare un'attualità decifrata sulla scorta di persino confuse intuizioni sociologiche o di mere idiosincrasie culturali. *Poesia in forma di rosa*, spiega cioè Pasolini, deriva da un «tentativo, stentato, di identificare la condizione presente dell'uomo», il che ne sancisce i diversi «momenti»: quelle sue ipotesi interpretative giocoforza ambigue e dunque affidate a testi «destinati necessariamente alla frammentarietà (pur nell'incoercibile tendenza dell'Autore a "chiudere" formalmente)». Perché, nota il poeta, la raccolta tende fin dai primi versi «all'idea nata nell'ultima pagina» e capace di indurre, in lui, tre reazioni, convertite a posteriori nei principi

9. Ivi, pp. 1742-45.

ispiratori di componimenti perciò subito rimodulati. Anzitutto, «la negazione di ogni possibile ufficialità o stabilizzazione ideologica». Di riflesso, «la vocazione a una “opposizione pura” come di chi, per troppo amore, non possa poi in pratica “amare nessuno e non essere amato da nessuno”». Per finire, «la scoperta che ormai “la Rivoluzione non è piú che un sentimento”», sicché, «per gli anni Quaranta, per gli anni Cinquanta», è lecito nutrire, al massimo, uno sterile «rimpianto» (*SLA2*, p. 2440).

In altri termini, giacché lo ritiene irriducibile a una lettura univoca, la raccolta del 1964 si propone di indagare il proprio tempo, e di offrirne l'unico plausibile spaccato realistico, accettando di considerarlo un coacervo inestricabile di aporie, e dunque consegnandosi a una programmatica disorganicità che frustra ogni sua ambizione a pensarsi un'opera auto-sufficiente. Le convenzioni intrinseche alla scrittura in versi sono messe in questione appunto perché *Poesia in forma di rosa* appaia, piú che un lavoro concluso, la prima stesura di un libro ancora lontano dal raggiungere un assetto definitivo o, persino, impossibilitato a farlo. Identità scelta da Pasolini per il volume anche in ragione di un ulteriore assillo mimetico: un congegno testuale formalmente “sporco”, e quindi incline a desacralizzare e addirittura a contestare, benché solo umoristicamente, il valore etico-civile che le comunità del passato attribuivano alla tradizione letteraria, può cioè proporsi quale pur polemico esito tragico e, nondimeno, come parodistica messa in scena di quell'ormai definitiva delegittimazione del ruolo pubblico dello scrittore che già *La religione del mio tempo* era costretta ad ammettere.

Se la letteratura comincia insomma a essere percepita come un discorso tanto autoreferenziale quanto sterile, non resta, per Pasolini, che romperne gli argini, che ibridarla con altri linguaggi, che correre il rischio di dissolverla in nuove forme espressive, pur di serbarne la memoria, di rivendicarne il residuo significato culturale, di continuare a produrne. Ovvio, allora, che anche il suo libro successivo, *Alí dagli occhi azzurri*, edito da Garzanti, si proponga, fin dal risvolto di copertina, come un volume segnato da una costitutiva, ineludibile incompiutezza formale: al pari, cioè, di un'opera programmaticamente non finita.

A tali sue righe di presentazione del testo, Pasolini destina, intanto, valutazioni affini a quelle offerteci nel risvolto di copertina di *Poesia in forma di rosa*. Spiega infatti di essersi potuto mantenere ligio all'ipotesi di

coerente realismo» formulata con *Una vita violenta* solo ripensando la propria poetica al cospetto di una società ormai mutata, di cui un'opera letteraria formalmente e ideologicamente risolta non avrebbe saputo cogliere i dissidi. Nota perciò di aver dovuto seguire una via diversa per raggiungere, anche con *Alí dagli occhi azzurri*, l'«obiettivo della realizzazione di una totale mimesi stilistica» di un presente vieppiú caotico e che quindi gli imponeva riflessioni altrettanto convulse. Una mimesi stilistica dalla quale, come in passato, «ricevessero ordine i ribollenti contenuti ideologici e in cui trovasse espressione quell'impulso quasi di violenza biologica che sta alle radici del suo lavoro letterario», e che altresí consentisse alla «varietà dei temi» e «dei toni» riscontrabili nel libro – «dall'elegia accorata alla ferocia del sarcasmo» – di dispiegarsi «nella singolare compattezza della scrittura». Precisazione cruciale, quest'ultima, se la coerenza interna del volume non è da scorgersi, per l'autore, in una sua qualche organica struttura narrativa, ma nella «lunga e tormentata parabola» che esso traccia ospitando, in principio, racconti «“da farsi”» e, poi, racconti «“non fatti”», cioè cartoni che aspirano, con la loro incompiutezza, a duplicare il brusio, parimenti informi, del reale (*SLA2*, p. 2458).

I racconti “da farsi” inclusi in *Alí dagli occhi azzurri*

sono caratterizzati, infatti, da una ricerca ancora antecedente l'acquisizione dell'esperienza ideologica incentrata sulla crisi del marxismo ufficiale e sulle profonde modificazioni nel frattempo intercorse nella struttura sociale e culturale del Paese; essi appaiono aperti a possibilità stilistiche indefinitamente varie e possono oggi essere letti, a distanza di tempo, soprattutto come documenti della generosa e totale dedizione di Pasolini al dibattito letterario: molto di frequente, nelle pieghe angosciose di un contenuto attinto con amara ironia dalla vita del sottoproletariato romano, cristallizzano nuclei di poesia bruciante e definitiva (*SLA2*, pp. 2458-59).

Invece, nei racconti “non fatti”,

la drammatica constatazione che i rapporti dapprima assunti come fondamentale ipotesi di lavoro venivano scadendo a formule passive e irritanti (per esempio, il dialetto, come lingua arcaica e pre-borghese contrapposta all'italiano culto dei reazionari: concetto oggi superato dall'affermazione dello strato tecnico-scientifico della *koinè* neocapitalistica) ha stabilito con la possibilità della creazione letteraria un contatto *a posteriori*. Tale possibilità finisce insomma col risultare come

non esperita, non attuata: come se l'iniziale ipotesi di realismo cedesse a una sorta di sogno dell'oggettività (*SLA2*, p. 2459).

In pratica, *Alí dagli occhi azzurri* consta di «racconti, relitti di romanzi, versi in italiano e in romanesco, rielaborazioni di sceneggiature ed esperimenti di *prosimetron*» che Pasolini stende tra il 1950 e il 1965 e poi accosta gli uni agli altri – quelli già apparsi in rivista come pure quelli rimasti inediti – «con in calce la data della loro stesura» proprio per rimarcarne l'identità di distinti, e però affini, progetti letterari, piú che di autonomi testi conclusi o di rifiniti lacerti di un'unica opera compiuta. E giacché «l'idea di una raccolta di pagine romane, embrione della prima parte del libro, nasce nei primi anni Cinquanta», si capisce come mai, nei cartoni databili a quell'altezza, siano «evidenti in qualche caso i punti di contatto con *Ragazzi di vita*», la cui lavorazione inizia nello stesso periodo. Sarà comunque «in una prospettiva del tutto diversa» che Pasolini tornerà su tali pagine per farle rifluire in una struttura testuale cui egli di continuo apporterà modifiche anche significative. Per esempio, una delle cartelle preparatorie di *Alí dagli occhi azzurri*, oltre a comprendere «indici, prefazioni e altri particolarissimi “paratesti” d'autore», spicca per l'«affollamento di introduzioni», a conferma di un disegno a lungo perseguito ma poi abbandonato: «aprire il volume ancora solo pensato moltiplicando le istruzioni per l'uso».¹⁰

Cartina al tornasole della natura di *work in progress* dell'intero libro può essere considerata già la storia redazionale del testo che vi confluisce col titolo *La Mortaccia (frammenti) (1959)*. Pasolini immagina un pur parziale rifacimento della *Commedia* dantesca sul finire degli anni Cinquanta. Lavora quindi alla stesura della *Mortaccia*, grottesca storia di una prostituta che, discesa all'Inferno, vi trova i genitori, gli amici e non poche celebrità del suo tempo. Il progetto assume forme via via diverse e titoli sempre nuovi (*L'inferrante, L'Inferno*). Dopodiché, piú che essere accantonato, diventa una riserva di spunti e materiali cui lo scrittore attinge per la stesura di testi differenti, ma che scaturiscono dalla frantumazione di uno stesso disegno originario e perciò conservano, tra loro, evidenti legami, quasi

10. Cfr. *NN*, in *R2*, pp. 1953-54.

pretendendo di essere fruiti gli uni alla luce degli altri, ossia i piú recenti quali riprese di quelli ultimati in precedenza.¹¹

Vedremo in seguito quali altre forme testuali assumerà l'iniziale proposito pasoliniano di rivisitare la *Commedia*. Accontentiamoci, intanto, di notare che esso consegna ad *Alí dagli occhi azzurri* un abbozzo che appunto vi figura come esempio di scrittura intenzionalmente non finita. Tipologia testuale che convive, nel libro, con quella scelta da ulteriori congegni espressivi di cui non è meno esibito il rapporto osmotico con altre opere dell'autore, se egli chiaramente li connota quali rifacimenti di esse.

Per esempio, estratti della sceneggiatura della *Notte brava* erano apparsi nel 1959 su «Vie Nuove» e su «Filmcritica». Le sceneggiature di *Accattone* e *Mamma Roma* erano state pubblicate, rispettivamente, da FM nel 1961 e da Rizzoli nel 1962, tanto che, nella *Ricotta*, il cineasta interpretato da Welles legge dal secondo di tali volumi alcuni versi che vi sono inclusi e che confluiranno nelle *Poesie mondane* di *Poesia in forma di rosa*. Come pure avevano visto la luce sia la sceneggiatura del *Vangelo secondo Matteo*, edita da Garzanti nel 1964, sia il trattamento della *Comare secca*, ospitato da «Filmcritica» nel 1965 (cioè dopo essersi da tempo tradotto nella sceneggiatura stesa da Sergio Citti e Bernardo Bertolucci per il film d'esordio di quest'ultimo, uscito nel 1962). Né avrebbe tardato a diventare un libro, pubblicato anch'esso da Garzanti nel 1966, la sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*.

Ebbene, va intanto detto che *Alí dagli occhi azzurri* include, piú che le sceneggiature della *Notte brava*, di *Accattone*, di *Mamma Roma* già apparse, e piú che la fedele trascrizione di quella della *Ricotta*, testi che a tali incunaboli s'ispirano per offrirsi, però, non solo come loro rivisitazioni ma, soprattutto, quali strati nuovi – sovrappostisi ai vecchi senza ambire a renderli irriconoscibili – di originari progetti d'opera in costante evoluzione e i cui esiti si rivelino ogni volta provvisori, ossia strutturalmente inclini a lasciarsi emendare dai successivi. Urge tuttavia anche aggiungere che siffatti materiali confluiti nel volume, mettendo in scena la riconversione di una stessa idea d'opera da un linguaggio a un altro, cioè da un suo ancora potenziale o già realizzato sviluppo cinematografico a una sua traduzione in prosa narrativa, appaiono i lacerti di *Alí dagli occhi azzurri* che meglio ne

11. Ivi, pp. 1964-68.

svelano la poetica, ispirata al desiderio pasoliniano, piú sopra descritto, di concepire ormai la pratica letteraria come un discorso spurio, vivo solo in quanto rifiuti la propria identità settoriale per presentarsi, invece, quale intersecazione di una pluralità di codici espressivi.

Da quanto fin qui notato, anche si evince, allora, un'ulteriore peculiarità del libro edito nel 1965: il suo pensarsi, piú che alla stregua di un volume autonomo, al pari del disvelamento del laboratorio del proprio autore. Che *Alí dagli occhi azzurri* implicitamente ritrae come uno scrittore incline non a realizzare singoli testi autonomi, ma a travasare materia da un progetto all'altro per costruire, con l'insieme dei lavori via via licenziati, e tra loro tutti connessi dal punto di vista anche formale, un'unica opera in divenire e che aspira a risultare monumentale. Di qui, lo si è detto, l'intenzione, esplicitata da alcune prose raccolte nel libro, di dialogare con altre prove di Pasolini. O la scelta, compiuta da costui, di far rifluire in *Alí dagli occhi azzurri* i versi disposti a croce di *Profezia (1962-64)*, inclusi, come visto, nella prima edizione di *Poesia in forma di rosa*. Tanto che «l'unico racconto scritto appositamente» per il volume si rivela *Rital e raton (1965)*, il quale, assieme al componimento appena citato, è anche il solo testo che dimostri un indubbio legame «con il tema del titolo scelto per la raccolta».¹²

Ciò non toglie che *Alí dagli occhi azzurri* voglia però esplicitare i suoi vincoli di parentela anzitutto con *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Lo certifica la storia redazione di uno dei lacerti che vi sono inclusi, *Il Rio della Grana (1955-59)*, che è il cartone forse principale del libro, quello che ne determina il tragitto e, a ben guardare, pure la forma. In principio, esso «doveva essere un romanzo, che il risvolto di copertina di *Una vita violenta* presenta come conclusione della trilogia romana cominciata con *Ragazzi di vita*». Ma se, nel 1959, Pasolini «ne parla in diverse interviste, forse piú di tutti i libri che ha avuto fino a quel momento in cantiere», già l'anno dopo il progetto «appare congelato». E così, «dal 1963 il rinvio al *Rio della Grana* è espunto dal risvolto di copertina nelle ristampe di *Una vita violenta*, mentre i resti del romanzo si preparano a confluire in *Alí dagli occhi azzurri*, che del *Rio della Grana*, nel frattempo, ha ereditato il titolo».¹³

12. Ivi, p. 1971.

13. Ivi, pp. 1962-63.

È insomma lampante che, tra il 1964 e il 1966, Pasolini, con tre opere licenziate in rapida sequenza, si sforza di congedarsi dagli anni Cinquanta in ogni ambito della sua produzione. Con *Poesia in forma di rosa*, fa deflagrare la propria usuale maniera epico-lirica, consacratasi coi poemetti delle *Ceneri di Gramsci*. *Alì dagli occhi azzurri* ne sconfessa la passata ambizione al romanzo sociale, genere che il libro scopre ormai impraticabile, salvo si scelga di offrirne parodistiche versioni esplose (per effetto della pressione esercitata sulle tradizionali impalcature diegetiche dalla pluralità di materiali eterogenei che esse ospitano) o forme solo potenziali (cioè inclini a proporsi non come autonomi corpi testuali, ma al pari di neppure definitivi progetti d'opera). E tocca poi a *Uccellacci e uccellini*, lo si è detto, il compito di compiangere la figura, ormai negletta, di intellettuale comunista, e quindi civile, a lungo incarnata da Pasolini.

3. UN'INCLASSIFICABILE *BESTEMMIA*

Sia chiaro: Pasolini ci è subito parso l'autore di opere tra loro correlate e inclini l'una a rivisitare le altre per proporsi, tutte assieme, come l'esito complessivo di un'unica riflessione, fisiologicamente aperta, sul presente. Di testi, perciò, quasi costretti a violare le barriere dei generi letterari o dei vari ambiti enunciativi per offrirsi, appunto, quali lacerti, talora semioticamente spuri, di un organico discorso culturale restio ad accettare le usuali partizioni disciplinari. Di lavori, infine, che, anche perché figli di quest'ambizione alla totalità espressiva e poi perché pronti a esibire i loro vincoli di reciproca dipendenza, rischiano spesso di rivelarsi non pienamente risolti.

Poesia in forma di rosa e *Alì dagli occhi azzurri* non si limitano però ad avalare queste attitudini pasoliniane. Nell'asasperarle, anche le rendono i dichiarati fondamenti teorici di quella che un componimento incluso nel volume del 1964, *Progetto di opere future*, presenta come la nuova poetica dell'autore. Ormai convintosi ad assecondare il desiderio di concepire l'insieme dei suoi testi al pari di un'unica «opera mostruosa», ottenuta dalle «mescolanze di materie // inconciliabili» e di «magmi senza amalgama»; figlia di incessanti «ricerche / translinguistiche»; felice di «deludere» le aspettative di quei piccoloborghesi che all'arte chiedono pura esattezza formale e mera pudicizia espressiva; disposta a passare «attraver-

so i piú orrendi / luoghi dell'estetismo, dell'isteria, / del rifacimento folle erudito»; in tutto simile, allora, a una «melassa // plurilinguistica» e, al contempo, a una «matassa monolitica» (*P1*, pp. 1246-49).

Lo scrittore ci avvisa insomma di voler convertire i limiti talvolta conaturati alle sue opere del passato – la loro pur episodica instabilità formale, dovuta all'eccesso di pretese o di stile che spesso le caratterizza; la frequente provvisorietà dei loro messaggi, magari rettificati dall'autore stesso coi propri lavori successivi – nei cardini di una strategia espressiva che ne renda i nuovi testi quasi affini a quei *Prigioni* fiorentini che, rimasti allo stato di non-finito, consentono a Michelangelo di mostrarci il tormentato processo, fisico e creativo, attraverso cui, dal caos della materia, l'arte prende faticosamente corpo, ma senza poter ambire a raggiungere uno stadio di immobile perfezione. Ecco dunque Pasolini pretendere, dalle sue immaginate opere future, che esse sappiano risultare inclassificabili dal punto di vista dei generi letterari, o degli ambiti di sapere approcciati, perché invariabilmente nate nelle loro intercapedini. Eccolo ipotizzarle prive di un'incontestabile autonomia e di autentica pulizia formale, giacché percepite, da un intellettuale restio a favorirne l'emancipazione da sé, quali occasioni, per lui, di pronunciarsi anarchicamente – cioè violando le convenzioni discorsive – sul mondo. Eccolo intenderle, ognuna, alla stregua di un frammento di quell'inesausta arringa che il loro autore vuol formulare al cospetto dell'opinione pubblica, largendogliele in non arbitraria successione: la nuova con implicate, sullo sfondo, le vecchie. Ed eccolo vagheggiarle obbligate a proporsi, ciascuna, come la prosecuzione, la rettifica o l'abiura delle filippiche inscenate dalle precedenti, che perciò assumono di colpo significati inediti appena vengono, in tal modo, rivisitate.

Sicché Pasolini altresí prefigura opere che, per effetto di questa loro matrice anche autoreferenziale, si lascino decifrare a pieno solo dai fruitori che conoscano l'intero lavoro di chi ad esse ha dato vita. E, nondimeno, opere che – offrendosi come semplici canovacci testuali che, tuttavia, vorrebbero essere tradotti dagli interpreti in compiuti dispositivi formali, ma anche presentandosi al pari di condensati utopistici che ambirebbero a passare dalla potenza all'atto in virtù dell'intervento esegetico – pretendano destinatari pronti a mutarsi in co-autori, cioè capaci di tradurle sia mentalmente in esatti congegni estetici, sia fattivamente in gesti politici. In pratica, opere attraverso cui divenga piú intenso il corpo a corpo col

pubblico che l'autore aspira da sempre a istituire, volendo egli, fin dal principio, spingere gli interlocutori a una ricezione spregiudicatamente attiva dei suoi testi. A un simbolico e, se necessario, metaforicamente violento confronto critico con lui, perché prenda forma non il canonico rapporto tra pedagogo e allievi, ma un dialogo tendenzialmente alla pari tra intellettuali – lo scrittore da un lato; i suoi esegeti dall'altro – disposti a ricavare, da un simile scambio di idee, le premesse del loro agire sociale.

Ebbene, che Pasolini, dopo aver pubblicato *La religione del mio tempo*, inizi a pensare così i propri lavori tutti, lo attestano due propositi d'opera, mai realizzati, che quasi coprono l'intero arco cronologico degli anni Sessanta. Né ci sono dubbi: tra essi, è quello legato a *Bestemmia* il più significativo.

Bestemmia «è uno di quei progetti che Pasolini ha covato per molti anni, tra alternative di lavoro accanito e di abbandono». La sua genesi «si colloca nel 1962, tra *Accattone* e *La ricotta*», e ciò spiega perché l'opera voglia incaricarsi di «sviluppare, dal misticismo latente nel sottoproletariato, una vera e propria “santità” sottoproletaria». Meta che lo scrittore dapprima crede di poter raggiungere in versi: lo si ricava da «indizi stilistici interni», che riconducono le pagine iniziali del testo «a quel modo di versificare pasoliniano che sta tra *La religione del mio tempo* e i più antichi componimenti di *Poesia in forma di rosa*». Benché la specificità del cartone appaia subito l'indeterminatezza del suo statuto, segnalata anche dalla «particolare vischiosità del titolo», che «tende a trascinare dal singolo progetto per estendersi a raccolte più complesse». Non per nulla, «il primo incunabolo» di *Alì dagli occhi azzurri* s'intitola appunto *Bestemmia*. Stesso destino riservato al testo poetico cui Pasolini confessa di lavorare in *Progetto di opere future*. A ciò si aggiunga che, sul «Corriere della Sera» del 29 dicembre 1963, egli annuncia l'imminente pubblicazione, poi saltata, di una raccolta di sceneggiature e racconti “da farsi” che pensa parimenti di intitolare come un *treatment* in versi del quale, spiega, non ha ultimato la stesura ma che, precisa, in essa confluirà: *Bestemmia*.¹⁴

È già a quest'altezza che il progetto inizia però a complicarsi. E, più avanti, esso parrà allo scrittore sia superato dagli eventi, sia di ardua collocazione in un preciso ambito espressivo. In sostanza, «l'incertezza» ri-

14. Cfr. NN, in P2, pp. 1723-24.

guarderà sempre più il «“genere” a cui il nuovo testo potrebbe essere ascritto». Per tacere del fatto che «è cambiata nel frattempo l'ideologia pasoliniana», se «il mito di un proletariato rivoluzionario è largamente tramontato ed è subentrato uno scetticismo tinto di meditazioni “indiane” sul vuoto». La «questione del “genere” (a favore del “poema”)» sembrerà quindi risolversi solo nel 1970, quando l'autore discuterà con Garzanti dell'eventualità di pubblicare una raccolta completa dei suoi versi, che proporrà di intitolare *Bestemmia* e in cui immaginerà di includere quanto resta del vecchio progetto: un lacerto testuale destinato a conservarsi tale come ulteriore esempio di opera ferma allo stadio di abbozzo. Sappiamo, tuttavia, che quell'antologia Pasolini la licenzierà, sí, proprio nel 1970 e proprio da Garzanti, ma col titolo di *Poesie*. Né essa conterrà *Bestemmia*. Di cui lo scrittore si è perciò limitato, negli anni, ad anticipare un brano su «Cinema e Film» del marzo 1967, con l'aggiunta di questa *Nota* esplicativa: «È un frammento di un “poema in forma di sceneggiatura” o di “sceneggiatura in forma di poema”: lo si legga come un excursus, come si legge una parata di eroi o un elogio al principe nei poemi classici». ¹⁵

E allora, *Bestemmia* anzitutto conferma la crescente versatilità della scrittura, viepiù inclassificabile, di Pasolini. E appare quasi un piccolo manifesto, se non una *summa*, della poetica dell'autore: dell'intera sua opera plurilinguistica e pluristilistica, ereticamente civile e utopisticamente blasfema. Oltre a rivelarsi, tra i testi “da farsi” di Pasolini, quello maggiormente influenzato dalla sua idea di cinema.

L'eroe eponimo del poema è infatti un giovane sottoproletario che accetta il martirio per trasformare la sua vita in *exemplum*, certo che, nella lotta, urga gettare il proprio corpo. Egli è quindi un ideale fratello di Accattone, dello Stracci della *Riccotta* o dei protagonisti di *Ragazzi di vita* e, soprattutto, di *Una vita violenta*, benché, rispetto a costoro, dimostri una maggiore consapevolezza delle sue azioni e della valenza politica del proprio sacrificio. Proponendosi al pari di un redivivo Cristo, incline però a convertirsi in un irriducibile Capaneo, *Bestemmia* si rivela insomma convinto che la sua morte possa tradursi, negli oppressi, in una spinta ad af-

15. Ivi, pp. 1725-26, 1741. Si consulti tale lacerto nell'*Appendice a «Bestemmia»* inclusa in *P2*, pp. 1109-15. Una versione più estesa del testo la si può invece leggere in *P2*, pp. 995-1107.

francarsi dal dominio borghese. E anzi, in quest'ottica il poema appare quasi l'incunabolo o la ripresa del *Vangelo secondo Matteo*, in cui è ugualmente un cristianesimo francescano, pur se intriso di echi jacobonici, a far da sfondo alla rivendicazione della santità del sottoproletariato e a essere reputato l'ideologia che, saldandosi con quella comunista, piú di ogni altra saprebbe orientare le battaglie per l'emancipazione dei diseredati.

Cosí, l'autore segue passo dopo passo la maturazione di un personaggio che vieppiú diviene una sua controfigura. L'alter ego, cioè, di uno scrittore civile che nel diario dell'*Italiano è ladro*, lo sappiamo, aveva intravisto la possibilità di dar forma a una lirica dal sicuro valore politico proprio perché "semanticamente e foneticamente sacra". Di un poeta che, in seguito, avrebbe perciò nutrito di un misticismo viscerale e insieme intellettualistico, di un cristianesimo capace di accenti pagani e persino irreligiosi, una sua raccolta di versi: *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*. Di un utopista, infine, che sarebbe giunto egli pure a identificarsi col Cristo del *Vangelo secondo Matteo* per indicare la carica liberatrice sempre connaturata alla letteratura e, però, anche la condanna sociale ormai riservata ai suoi cultori.

Di riflesso, la voce di Bestemmia e quella di Pasolini, nel poema, tendono a sovrapporsi. Attraverso la maschera cui dà corpo, l'autore aspira cioè a indurre nei destinatari «un'idea di Cristo / anteriore a ogni stile, a ogni corso della storia, / a ogni fissazione, a ogni sviluppo». Quando concepisce ormai il testo al pari di una sceneggiatura, egli insomma si augura che il film, da questa derivato, compia il miracolo della trasformazione della parola in carne, dell'idea in gesto. Auspica, in sostanza, che la sua opera "da farsi" sia ultimata dagli esegeti come essa richiede: mediante una fruizione incline a tradursi, negli interpreti, in un'acquisizione di coscienza politica. Ecco perché Pasolini può rivolgersi al lettore con fiducia: «io qui, in questa sceneggiatura, evoco provvisoriamente, / con l'allegria del trionfo, / un Cristo che poi evocherò, nel film, realmente con la realtà, / e tu finalmente lo vedrai / vero, fisicamente vero, / che ti parla col linguaggio di sé stesso, / anteriore a ogni altro parlare: / con le parole della Carne» (P2, pp. 1014, 1016).

Per questo si è definito *Bestemmia*, tra i lavori pasoliniani pensati come semplici progetti d'opera, quello piú legato, anzitutto sul piano teorico, alla pratica cinematografica dello scrittore. Nell'ottica di costui, la settima arte rappresenta infatti la realtà attraverso la realtà stessa, per cui un film

consente all'originaria idea d'opera che esso porta a compimento, e che dapprima ne ispira soggetto e sceneggiatura, di passare dalla potenza all'atto. Di convertirsi, cioè, in una perfetta mimesi o, meglio, in una particola di quell'esistente reso quindi piú agevolmente decifrabile per un pubblico che può cosí anche scoprire come tentare di modificarlo.

Nella fattispecie, appena assume l'identità di un *treatment* in versi, *Bestemmia* si pensa come il *pre-testo* di un'opera che brama una duplice realizzazione: diventare, anche solo nell'immaginazione dei lettori, un film compiuto; vedere il suo tessuto utopistico tradotto dai fruitori in un coerente disegno civile. Col che Pasolini ribadisce la natura "pragmatica" dei propri canovacci testuali, di quelli che abbiamo già incontrato e dei tanti di cui diremo: il suo intenderli, insomma, quali ordigni, a tratti miticamente anestetici, pronti a esplodere nelle mani dei destinatari per alterarne la percezione del reale e riaffermare, cosí, la capacità dell'arte di assolvere ancora una precipua funzione sociale. Né meno si evince, da *Bestemmia*, un'ulteriore peculiarità delle opere "da farsi" dello scrittore: proprio in quanto strutture formali che aspirano a mutarsi in altro da sé, esse appunto confermano il ruolo decisivo giocato sulla definizione del loro impianto dalla pratica cinematografica di Pasolini, giacché sono spesso pensate, o anche talora si presentano, al pari di trattamenti o sceneggiature, esiti testuali fisiologicamente privi di autonomia, meramente "di servizio".

Bestemmia si rivela quindi all'autore un progetto ormai intraducibile in un libro o in un film appena egli comincia a reputare socialmente irrealizzabile, in una civiltà occidentale a parer suo vieppiú scristianizzata, l'utopistica eresia messianica che ne è alla base e in virtù della quale sarebbe stato lecito dedicare il poema «*a quell'uomo delizioso / che fu Giovanni XXIII*». Ma se l'opera resta inconclusa, non è solo perché Pasolini via via si persuade che il sottoproletariato non sa piú resistere alle lusinghe dello stile di vita piccoloborghese. È infatti anche della capacità dell'arte di smitizzare un simile paradigma valoriale che lo scrittore sembra d'un tratto dubitare. Lo dimostra un frammento del testo che è un'attualizzazione dell'episodio evangelico dell'ultima cena di Cristo e nel quale né al sacrificio del profeta Bestemmia, né perciò a quello del poeta civile di cui egli è la controfigura, risulta piú attribuito un qualche ruolo salvifico: «Noi non siamo martiri / ma semplicemente complici / di coloro che ci uccidono» (*P2*, pp. 995, 1098).

Ed è anche perché lascia trasparire questa consapevolezza dell'autore circa la crescente sterilità sociale e la fisiologica compromissione col sistema delle varie opere d'arte o forme di sapere, che nel poema avvertiamo costantemente l'eco di molti altri lavori di Pasolini, spesso parimenti inclini a scoprirsi vittime di tale *impasse*. Bene avevano dunque fatto i curatori di una prima edizione completa delle poesie dello scrittore pubblicata da Garzanti nel 1993, Graziella Chiarocci¹⁶ e Walter Siti, a intitolare *Bestemmia* quei due volumi. Non solo giacché essi avevano così assecondato un proposito, lo si è visto, pasoliniano. Ma soprattutto perché, oltre a essere una delle sue migliori prove letterarie degli anni Sessanta, il poema appare, anche questo si è notato, quasi l'emblema dell'intera opera arditamente sperimentale dell'autore.

4. *POESIE MARXISTE*, MA SENZA PIÙ «CONNESSIONE SENTIMENTALE»

L'ultimo poeta espressionista è un soggetto cinematografico del 1963 (C, pp. 2643-54) in cui Pasolini dà il nome di suo fratello al protagonista, che immagina autore di un gruppo di *Poesie marxiste*. Nelle pagine del progetto, «si nomina qualcuna di quelle poesie, e dai loro titoli (*La poesia su Cuba, La poesia sull'Algeria, La poesia sui ricchi e i poveri, La poesia sull'astronauta*) sembra di capire che si tratta dei testi che Pasolini stesso era venuto scrivendo per il commento in versi al film *La rabbia*». Solo che, nel 1964, l'autore matura l'idea di una raccolta, da intitolare *Poesie marxiste*, che però non accolga i componimenti cui si allude nel soggetto cinematografico. Come con *Bestemmia*, egli avverte cioè il fascino di un titolo ritenuto significativo e che quindi passa da un canovaccio d'opera a un altro. In particolare, Pasolini lo crede appunto il più adatto a un libro che confermi come «ogni filosofia della storia si stia sciogliendo in un nuovo indiscernibile caos», ma che anche «si richiami alla scientificità e alla “logica” del marxismo» per invenire un intento annunciato in alcuni versi di *Una vitalità disperata* poi cassati nella forma definitiva del testo, *Una disperata vitalità*: «(verrà quel tempo verrà, / Che La Logica Riprenderà Il Potere / Privata Di Ogni Sentimento

16. Nel marzo 1963, Pier Paolo e Susanna cambiano casa un'ultima volta, trasferendosi in un appartamento di proprietà all'Eur. Li segue una cugina del poeta, appunto Graziella Chiarocci, che sarà loro ospite fino alla morte di Pasolini.

E Ogni Pietà, / e il poeta nelle distese mai viste / consumate Bellezza, Musica e Rabbia, / scriverà le sue Poesie marxiste!)».¹⁷

Ebbene, l'ipotizzata silloge non vorrebbe solo veicolare quello stesso senso, vieppiù asfittico, di scacco intellettuale che condanna *Bestemmia* a restare inconcluso. Esasperando un'attitudine connaturata, lo si è visto, all'autore, quella a pensare i suoi versi anche come poesia sulla poesia, essa infatti intenderebbe altresì ribadire che la precipua forma dei testi "da farsi" di Pasolini deriva dal loro desiderio di valorizzare l'inclinazione autoriflessiva tipica dell'arte modernista, per renderla la propria autentica, se non esclusiva, cifra identitaria e per offrirsi, allora, quali manifesti di poetica che non preludano, però, alla realizzazione di opere finite appunto perché, nel tematizzarne l'ormai acquisita irrilevanza sociale, di queste esse invece mirano a diventare gli unici surrogati possibili. In sostanza, *Poesie marxiste* conferma che i tanti esempi di "non finito", vieppiù propositivi dall'autore a partire da *Alí dagli occhi azzurri*, condividono il tentativo di riconvertire la propria esibita matrice teorica nella loro peculiare valenza estetica.

Lo si evince, soprattutto, dal testo stilisticamente piú ardito, fra quelli che sarebbero dovuti confluire nel progettato volume, e il cui titolo, *F*, allude alla denominazione volgare dell'organo genitale femminile. Esso «si presenta non solamente come un prosimetro», ma anche al pari di una serie di «“appunti per un poema”», sulla falsariga del *Poema per un verso di Shakespeare* incluso in *Poesia in forma di rosa*. E persino «prevede diversità di corpi grafici, calligrammi (a forma di fica), disegni piú o meno stilizzati (con la stessa forma), parti in prosa e parti in versi di tutte le misure» (ma, in molti casi, «lunghissimi») e «con sparse rime» (benché poi anche vi compaia «una quartina a rima alternata»).¹⁸

Così, il magma e l'illogicità di *F* possono non solo rispecchiare il disordine socioculturale che, secondo Pasolini, segna l'Italia degli anni Sessanta, ma anche dimostrare che, esauritasi la funzione civile dell'arte, un poeta non dovrebbe piú scommettere sull'esattezza formale dei suoi testi per riaffermare l'utilità pubblica della propria parola. Invece, egli dovrebbe offrire ai lettori interminabili processi d'opera che, in sostanza, lo fotogra-

17. Cfr. *NN*, in *P2*, p. 1697.

18. *Ivi*, p. 1703.

fino al lavoro, riducendo la propria stessa forma, i loro stessi significati, alla *mise en abyme*, appunto, dei suoi atti creativi: alla riconversione in stile dei suoi meri intenti espressivi. Perché «NIENTE INSOMMA È PIÙ POETICO / DELLA VITA DI UN POETA» e «L'OGGETTO PIÙ POETICO DELLA POESIA / È DUNQUE IN CONCLUSIONE LA POESIA». Specialmente «SE IL POETA SE NE INFISCHIA DI TUTTO / ED È IL VECCHIO RE CHE FA I SOPRALLUOGHI!». Certezze dalle quali deriva l'assunto che ispira l'intero ordito di *Poesie marxiste*: «LA SOLA POESIA È LA POESIA DA FARSI, / NEL FARE LA POESIA È LA POESIA» (*P2*, p. 907).

Versi cui segue però l'ammissione del rischio di gratuità implicato da una simile idea di arte. Se Pasolini crede infatti che non gli giovi, ormai, tentare «Sopralluoghi nei luoghi evacuati dalla storia» e, per esempio, «Prendere appunti a Napoli», è perché egli sa di non poter più essere lo stesso scrittore civile che, al tempo dei volumi di versi friulani o dei romanzi sulle borgate, s'impegnava a rintracciare nella società «un sistema linguistico vivo benché dialettale» cui consacrare – guadagnandolo alla letteratura per ottenerne sofisticate «contaminazioni» stilistiche – «umili monumenta» capaci di fare di lui un «Maestro». Ed è dunque anche perché egli non ignora che tali peculiarità semantiche e culturali sono già vicine a perdersi tutte, essendosi imposti, pressoché ovunque, i codici comunicativi e i criteri morali della borghesia. Di qui l'insolubile contraddizione intrinseca a *F*, alle *Poesie marxiste* tutte e, in verità, a ogni opera “da farsi” di Pasolini. È infatti vero che, nelle condizioni storiche date, la loro cifra autoreferenziale le rende congrui modelli espressivi, poiché rivela che nulla «C'È DI PIÙ POETICO DEL NON POTER FARE POESIA / PUR RESTANDO POETI». Non sembra tuttavia meno vero che, impossibilitate perciò a veicolare superstiti tradizioni culturali di altra natura, esse tendono a risolversi in meri esempi di asfittica e, in tal senso, rinunciataria arte borghese. Che, cioè, i vari testi “non finiti” dello scrittore appaiono inclini a sacrificare la loro residua pretesa civile, pur sempre presentata quale desiderio di violare ogni norma compositiva, all'identica bulimia letteraria che già avevamo notato in *Poesia in forma di rosa*. E quindi a una dilatazione, piuttosto che a un restringimento, dell'ambito estetico tanto sistematica da rendere stile anche il rifiuto di esso, rovesciando qualsiasi rivendicazione dell'eteronomia dell'arte in una paradossale attestazione, invece, della sua autonomia (*P2*, pp. 907-08).

In uno dei *Quaderni del carcere*, Gramsci ragiona di un «elemento popo-

lare» che «“sente”, ma non sempre comprende o sa», e di un «elemento intellettuale» che «“sa”, ma non sempre comprende e specialmente “sente”». Al primo, attribuisce l'inclinazione alla «pedanteria» e al «filisteismo»; al secondo, il vizio della «passione cieca», del «settarismo». Egli ritiene insomma che «l'errore dell'intellettuale» sia credere «che si possa sapere senza comprendere e specialmente senza sentire ed essere appassionat[i] (non solo del sapere in sé, ma per l'oggetto del sapere)», dunque restando «distint[i] e staccat[i] dalla popolazione». Dal suo punto di vista, l'intellettuale è infatti chiamato a capire, spiegare, giustificare «le passioni elementari del popolo», per saldarle «dialetticamente alle leggi della storia, a una superiore concezione del mondo, scientificamente e coerentemente elaborata», dato che «non si fa politica-storia senza questa passione, cioè senza questa connessione sentimentale tra intellettuali e popolo-nazione». ¹⁹

Anche prima che potesse averne notizia e renderlo uno dei cardini del proprio mondo poetico, Pasolini ha tradotto «il principio della connessione sentimentale gramsciana» – spiega quindi Desogus – in quella sua «particolare attitudine per l'appunto “appassionata” e allo stesso tempo impegnata» in virtù della quale «ha cercato un contatto con l'alterità dei contadini friulani» e, più tardi, «dei borgatari, una volta trasferitosi a Roma». Specie in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, l'assunto teorico di Gramsci poteva insomma trovare un'«applicazione» estetica in quella «poetica del “regresso”» applicata dall'autore senza ridurla alla pratica, sia pure affine, della «“regressione” tipica della prosa verghiana», ma connotandola, in maniera più decisa, come «una forma di immersione nell'alterità, nella parola dell'altro», sí da rivivere i «sentimenti» di costui e offrire ad essi «forma letteraria». Tale «espediente stilistico» gli consentiva infatti di saldare, «per mezzo della letteratura», il suo «desiderio viscerale di attrazione verso l'altro» con «la necessità» di intenderne la «condizione sociale», come pure gli permetteva di ottenere «quell'unione tra cultura alta e cultura bassa, tra intellettuali e popolo», auspicata da Gramsci «attraverso il nazionale-popolare». ²⁰

19. A. GRAMSCI, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 148.

20. P. DESOGUS, *Lo scandalo della coscienza. Pasolini e il pensiero anti-dialettico*, in AA.VV., *Pasolini, Foucault e il “politico”*, cit., pp. 83-96, alle pp. 88-89.

Persino piú di *Poesia in forma di rosa*, le progettate *Poesie marxiste* sanciscono allora il tramonto di siffatta utopia. La sua sconsolata diagnosi sulla riconversione dell'intero corpo sociale, già intorno alla metà degli anni Sessanta, in una greve teppaglia piccoloborghese, vieta infatti a Pasolini di concepire i vari esempi di "non finito", ai quali egli vieppiú pensa, come lacerti di un'opera complessiva ancora preoccupata di far coincidere «l'*in sé*» di un popolo morente, cioè quella «condizione incosciente dei subalterni» che sempre li ha tenuti «fuori dalla storia preservandone tuttavia la spontaneità», con «il *per sé*» cui si poteva sperare gli emarginati sarebbero però giunti «nel tentativo di elevarsi a classe dirigente». ²¹ Questa la ragione ultima che obbliga tutti i testi "da farsi" dello scrittore, di cui ancora parleremo, a sapersi non soltanto lavori inconclusi per scelta, ma anche progetti fisiologicamente irrealizzabili, se Pasolini reputa appunto estinto il soggetto sociale che dovrebbe renderli, da incomplete opere d'arte, compiuti modelli etico-culturali.

21. Ivi, p. 92.

CONTESTAZIONI IN SCENA

1. A TEATRO, PRIMA DEL TEATRO

La poetica dell'opera "da farsi" si precisa nelle tragedie stese da Pasolini poco oltre la metà degli anni Sessanta, cioè dopo essersi via via riavvicinato a un'arte verso cui, giunto a Roma, non pare nutrire grande interesse. D'altro canto, in quegli anni Cinquanta in cui il teatro ufficiale si offre «nei termini di scenografia e grandiosità», non stupisce, nota Casi, la disaffezione ai suoi esiti nutrita dal poeta, che ne disapprova «la lontananza dalla realtà e la finzione esagerata, il linguaggio artefatto». E che resta invece ligio al «concetto di "tragico"» da cui erano nate le sue *pièce* giovanili o l'impianto, in parte teatrale, di liriche quali *La domènia uliva*. Lo rivela *Recit*, «composto sulla falsariga della scrittura tragica dell'amato Racine» e che non si limita a esibire un'ideale matrice drammaturgica adottando il doppio settenario a rima baciata, misura inventata da Iacopo Martello per ricalcare, in italiano, la ritmica del verso alessandrino tipico delle tragedie francesi. Che il poemetto sia un omaggio all'autore transalpino lo dimostra infatti già il titolo, se «la parola *recit* è termine tecnico della drammaturgia francese (e in particolare della tragedia) per indicare il monologo di un messaggero che riferisce un avvenimento accaduto fuori scena»: nel testo in questione, la denuncia per oscenità subita da *Ragazzi di vita*. E altresì lo rimarcano, oltre alla «struttura monologante» della poesia, il suo «linguaggio ricercato», la sua «prolissità barocca», il suo «gusto truculento e ossessivo fino al grottesco». Così come allude al magistero del teatro francese del Seicento il titolo di quella sezione dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* in cui Pasolini canta «la dimensione tragica della propria diversità», e della «persecuzione» ad essa riservata, con versi di «sfida a Dio, al padre e a se stesso». S'intitola infatti *Tragiques* un'opera di Théodore-Agrippa d'Aubigné, autore egli pure «diverso» perché, da protestante, spesosi nella «denuncia poetica delle persecuzioni religiose culminate nella strage di San Bartolomeo». Nessun dubbio, perciò: alla fine degli anni Cinquanta, il termi-

ne “tragedia” vale per Pasolini come «sinonimo di attacco al potere borghese».¹

A risvegliare in lui piú diretti interessi teatrali è però, nel 1956, l'incontro con Laura Betti. Lo certifica, l'anno dopo, la stesura del monologo *Un pesciolino* (*T*, pp. 133-43), influenzato dal «teatro di cabaret» caro all'amica e che, pur esito di una scrittura tanto sovraccarica da risultare talora improbabile, già mostra «il rifiuto di ridurre i personaggi a manichini pirandelliani», nonché «l'intenzione di obbligare l'interprete a una recitazione tutt'altro che tradizionale». L'atto unico non sarà rappresentato, spiega Casi, forse anche perché Pasolini lo giudica un'opera «poco impegnativa e “importante”», inadatta a fargli fare irruzione in un circuito teatrale che, nell'estate del 1957, accoglie l'allestimento di una *pièce* di Moravia: *Beatrice Cenci*. Tuttavia, egli non esiterà ancora molto prima di accostarsi, in veste di autore, a «quella scena marginale» che rivela «le proprie inquietudini sperimentando timidamente e inconsapevolmente forme alternative» di drammaturgia e che pone così «le basi per l'avvento di un nuovo teatro». Il 16 gennaio 1960, al Teatro Gerolamo di Milano, esordisce infatti *Giro a vuoto*, recital della Betti basato su canzoni i cui testi sono stesi per lei da alcuni fra i maggiori scrittori italiani in attività, non ultimo, appunto, Pasolini.²

Che però debutta come drammaturgo il 19 maggio di quello stesso anno al Teatro Greco di Siracusa. Qui va infatti in scena la traduzione dell'*Orestide* di Eschilo (*T*, pp. 865-1004) cui egli si era dedicato tra la fine del 1959 e il gennaio del 1960 su richiesta di Lucignani e Gassman, fondatori del Teatro Popolare Italiano, progetto ispirato sia all'«esperienza di punta degli anni Cinquanta francesi», il Théâtre National Populaire di Jean Vilar e Gérard Philipe, sia «al concetto di cultura “nazional-popolare”» elaborato da Gramsci. Ebbene, la versione pasoliniana dell'*Agamennone*, delle *Coefore*, delle *Eumenidi*, da un lato, accoglie le tesi esposte da Thomson in un libro apparso in lingua italiana nel 1949 da Einaudi, *Eschilo e Atene*, e dunque – nota sempre Casi – scorge in quelle opere una riflessione sul «passaggio da una società primitiva, istintiva e uterina a una società moderna, razionale e virile», offrendo agli spettatori un preciso «in-

1. CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 80-82.

2. Ivi, pp. 85, 87.

segnamento catartico»: risparmiarsi «l'inutile tentativo della rimozione delle cariche irrazionali arcaiche» per cercare invece, nel loro agire civile, di «convogliarle nell'alveo della ragione». Dall'altra parte, consente già al poeta di tracciare una sua «strada autonoma nella drammaturgia contemporanea» grazie al «confronto diretto» con quel friulano promosso, in gioventù, a «“dialetto greco”», ossia lo spinge a ripensare la «forma primigenia di teatro politico» di cui egli «aveva tentato un'interpretazione originale nel *país-polis* di Casarsa».³

E che Pasolini viva con siffatta consapevolezza la stesura della propria versione della trilogia eschilea lo attesta la *Lettera del traduttore* inclusa nel libro einaudiano del 1960 che ospita tale resa dell'*Orestide*. Egli non si limita infatti a notarvi di averla realizzata seguendo il suo «profondo, avido, vorace istinto», appena disciplinato dal vaglio della «bibliografia» e dal confronto con traduzioni delle tragedie in lingue straniere. Né si accontenta di precisare di aver costruito i propri testi senza ripudiare il suo «italiano», cioè «quello delle *Ceneri di Gramsci* (con qualche punta espressiva sopravvissuta dall'*Usignolo della Chiesa Cattolica*)». Invece, nella *Lettera del traduttore* Pasolini anzitutto spiega di aver provveduto a «modificare continuamente i toni sublimi» degli originali «in toni civili», sì da impegnarsi nella «disperata correzione di ogni tentazione classicista» e avvicinarsi «alla prosa, alla locuzione bassa, ragionante». Un po' perché, a parer suo, è già la lingua di Eschilo a non risultare «né eletta né espressiva» ma «strumentale», ossia intrisa di un'«allusività» capace di rimandare a «un ragionamento tutt'altro che mitico» e, invece, «poetico», a «un conglobamento di idee molto concreto e storicamente verificabile», se tutto «politico» si dimostra, del resto, «il significato delle tragedie di Oreste». Un po' perché proprio tale «allusività politica», chiarisce Pasolini, «era quanto di più suggestivo si potesse dare in un testo classico, per un autore come io vorrei essere». In pratica, poiché Eschilo gli si rivela l'alter ego del drammaturgo quale egli inizia a pensarsi: un erede della figura di autore civile da lui fin lì incarnata e che, se già nelle *Ceneri di Gramsci* si era ritratta in crisi, sarebbe presto giunta, nella *Religione del mio tempo*, a scoprirsi delegittimata (*T*, pp. 1007-9).

Ecco come mai, lasciata incompiuta una sua versione dell'*Antigone* (*T*,

3. Ivi, pp. 89-91, 93.

pp. 1011-24), Pasolini decide di accettare un altro invito rivoltogli da Gasman e Lucignani nell'autunno del 1961: tradurre il *Miles Gloriosus* di Plauto. Steso anch'esso «con l'aiuto di una traduzione intermedia, quella di Icilio Ripamonti», il testo del poeta, *Il vantone* (T, pp. 1025-1106), ha un'esplicita «connotazione borgatarà» e si fonda su una «koinè romanesca». Lo spettacolo non vede però la luce fin quando non è la Compagnia dei Quattro a realizzarlo. La commedia debutta allora al Teatro La Pergola di Firenze il 10 novembre 1963, e affronta poi un'intera stagione di tournée. Ma, «nei due anni passati in attesa della messinscena», molte cose – osserva ancora Casi – sono cambiate nell'autore e nel mondo teatrale italiano, il che rende «velleitario un tentativo già pieno di ambiguità», se *Il vantone* «si presenta quasi manieristicamente rispetto all'*Orestia*» e non offre «elementi di particolare interesse per l'evoluzione della drammaturgia» di Pasolini.⁴

Lo conferma la nota senza titolo che, uscita nel programma di sala dello spettacolo, lo scrittore impiega quale risvolto di copertina del libro, edito da Garzanti nel 1963, in cui confluisce la sua versione del *Miles gloriosus*. Egli vi mette infatti «in dubbio» l'esistenza, nell'Italia degli anni Sessanta, di «un "teatro" analogo a quello in cui affondava le sue prepotenti radici» l'opera latina. E vi spiega di aver presto dubitato che il proprio lavoro di «artigiano in smania di "rifacimento"» avrebbe trovato gli spettatori più adatti nel circuito del «teatro dialettale», perché, precisa, la commedia plautina non è in dialetto. Pasolini può allora concludere questo breve manifesto di poetica ribadendo la propria avversione per il «teatro corrente» e per l'indigesto «birignao» autoreferenziale che lo contraddistingue:

Beh, qualcosa di vagamente analogo al teatro di Plauto, di così sanguinamente plebeo, capace di dar luogo a uno scambio altrettanto intenso, ammiccante e dialogante, tra testo e pubblico, mi pareva di poterlo individuare forse soltanto nell'avanspettacolo... È a questo, è alla lingua di questo che, dunque, pensavo – a sostituire il "puro" parlato plautino. Ho cercato di mantenermi il più squisitamente possibile a quel livello. Anche il dialetto da me introdotto, integro o contaminato, ha quel sapore. Sa più di palcoscenico che di trivio. Anche la rima, da me inaspettatamente, credo, riassunta, vuol avere quel tono basso, pirotecnico. Il

4. Ivi, pp. 101-2.

nobilissimo “volgare”, insomma, contagiato dalla volgarità direi fisiologica del capocomico... della soubrette... (Ma nel fondo, a protezione della sua aristocraticità sostanziale, della sua letterarietà, ecco l'ombra dei doppi settenari rimati di una tradizione comica riesumata sotto il segno di Molière) (T, pp. 1109-10).

In definitiva, mentre con Eschilo aveva potuto identificarsi, ritenendolo un autore a sé affine in quanto poeta civile, in Plauto, da lui reputato un pur trasgressivo scrittore comico, Pasolini non sa né vuole scoprire un alter ego. *Il vantone* nasce quindi non da una «fedeltà di senso» al *Miles gloriosus*, ma da una «deformazione di segno» del testo latino che converte l'attualizzazione dell'originale in un «arguto tratteggio di costume», capace di offrire il meglio di sé quando si affranca da ogni superstite ambizione di analisi politica. Di qui quell'«accostamento forzato di Plauto con l'avanspettacolo» che è il filtro attraverso cui Pasolini può avvicinarsi a un autore giudicato a sé estraneo riducendone la poetica alle proprie mire culturali. E che altresì rende l'impasto dialettale esibito dalla commedia «frutto di una scelta piú snobistica (o indotta dalle pressioni di Lucignani a caccia di rifacimenti “borgatari”) che popolare». In una fase nella quale lo scrittore sta peraltro già preparando quel congedo dalla narrativa “romanesca” che verrà sancito da *Alí dagli occhi azzurri*.⁵

Così, a rendere interessante *Il vantone*, altro esempio di *pastiche* pasoliniano, è il fatto che esso appunto derivi da quel desiderio di contaminazione tra linguaggi alti e bassi alimentato da una confidenza con la musica popolare, con la tradizione delle marionette, col cabaret ormai salda nell'autore. Perché, come già sappiamo, è in questa zona di contatto tra cultura istituzionale e cultura alternativa che, grazie alla Betti e giusto a ridosso del suo lavoro di traduzione del *Miles gloriosus*, Pasolini inizia a familiarizzare con Brecht. Incontro per lui cruciale in vista dell'elaborazione di una matura poetica teatrale e avvenuto, lo si è detto, assistendo a uno spettacolo dell'amica, la messa in scena dei *Sette vizi capitali*, in cui egli può sí rintracciare «una funzione simbolica e ideologica analoga a quella scoperta nell'*Oresticide*», ma anche scorgere un «piú guizzante e ironico» investimento su di essa.⁶

5. Ivi, pp. 102-4.

6. Ivi, p. 106.

Col drammaturgo tedesco, Pasolini si misura per la prima volta nel 1963, quando progetta un balletto cantato, *Vivo e Coscienza* (T, pp. 145-51), che non andrà mai in scena, ha molte affinità con *I sette vizi capitali* e tematizza, «in forma di contrapposizione tra personaggi fisici», l'identico dissidio tra corpo e linguaggio, passione e ideologia, rifiuto della storia e approdo forzoso alla civiltà esplorato, quell'anno stesso, dalla *Ricotta*.⁷ Così come, del desiderio di lavorare a una «CITAZIONE BRECHTIANA», quindi a una serie di «CANTI DELLA DISSACRAZIONE», l'autore ci informa in *Progetto di opere future* (P1, p. 1249), riferendosi a un proprio soggetto cinematografico, mai divenuto film, di cui si è detto: quell'*Ultimo poeta espressionista* che prevede un episodio appunto intitolato «GRANDE CITAZIONE BRECHTIANA O CANTI DELLA DISSACRAZIONE» (C2, p. 2650). Benché si debba attendere l'atto unico *Italie magique* (T, pp. 153-64), composto su richiesta della Betti in vista del suo recital *Potentissima signora* (il cui esordio avverrà al Teatro La Ribalta di Bologna il 5 dicembre 1964), per scoprire un Pasolini ormai in grado non solo di metabolizzare «il modello di scrittura assorbito da Brecht (e dal cabaret)», ma anche di renderlo «oggetto di aperto sberleffo e parodia».⁸

Quella che è anche la prima opera teatrale dello scrittore a essere pubblicata (confluendo nel libro che ha lo stesso titolo dello spettacolo della Betti e in cui sono raccolti i testi stesi per lei da vari autori) appare infatti «forse il momento drammaturgico di Pasolini piú estremo in chiave di sperimentazione del codice», perché in essa, nota Casi, «le regole vengono stirate e infrante», se *Italie magique* «comprime al suo interno un caleidoscopio di possibilità che travalicano sistematicamente la forma teatrale, portandola verso altri lidi». Come pure è vero che l'atto unico inaugura «il breve filone umoristico-apologante che caratterizza il Pasolini della crisi delle ideologie» e lo spinge a realizzare *Uccellacci e uccellini*, film in cui, lo si è visto, egli si emancipa dal magistero brechtiano e dalla propria «identificazione con l'intellettuale gramsciano». Senza contare che *Italie magique* – giacché «assorbe il linguaggio delle sceneggiature», con didascalie discorsive in cui l'autore «non si limita a fornire informazioni sulle azioni da compiere ma partecipa empaticamente a ciò che accade commentandolo» – si dimostra già un esempio di testo “non finito”, rivelando come,

7. Ivi, p. 108.

8. Ivi, p. 112.

alla genesi della poetica annunciata da *Alí dagli occhi azzurri*, abbia appunto contribuito una lezione di Brecht fruita attraverso il filtro di un teatro di ricerca fondato sull'ibridazione dei piú disparati linguaggi artistici.⁹

Dopo il fallimento di un'idea che prevede una messinscena della brechtiana *Santa Giovanna dei Macelli* affidata alla recitazione della Betti (con al fianco pupi siciliani ad altezza d'uomo), ad andare allora in porto è un ventennale progetto pasoliniano che ugualmente si traduce in un'opportunità, per lui, di continuare una riflessione sul teatro vieppiú segnata dall'urgenza di affrancarsi dal modello di intellettuale incarnato dall'autore tedesco. Lo sappiamo infatti già: nel 1966 la Compagnia dei Non mette in scena *Nel 46!*, nuovo titolo di un dramma, *Il Cappellano*, nato in Friuli. Ebbene, lo spettacolo non risulta ben calibrato, perché appare «un'operazione sostanzialmente archeologica e svuotata di senso contemporaneo» e perché vi si nota un'adesione troppo estrinseca «alla non forma e all'incompiuto» programmatici ormai cari a Pasolini. Ha però il merito di precisare come costui, a tale altezza, assegni definitivamente al teatro – ribadisce Casi – «l'incarico di rappresentare la denuncia dell'eresia e della diversità in chiave politica/soggettiva». Oltre a offrirci, dell'intellettuale, un implicito ritratto scevro da ogni residua influenza brechtiana, quindi tale da anticipare quello che, lo si è detto, di lí a poco ci proporrà *Uccellacci e uccellini*, se entrambe le opere lasciano intendere di pensare ormai lo scrittore civile non al pari di una guida culturale, ma come un testimone o, persino, una precoce vittima dell'imminente Apocalisse.¹⁰

I tempi sono cioè maturi perché Pasolini – che nel 1965 abbozza anche il curioso *Progetto di uno spettacolo sullo spettacolo* (*T*, pp. 237-41) – s'immagini pronto a elaborare tanto un proprio manifesto di drammaturgia, quanto un intero *corpus* di sue tragedie. In una circostanza come nell'altra, ubbidendo alla paradossale idea di un teatro brechtianamente anti-brechtiano.

2. TRAGEDIE ANTIBORGHESI

Tra il 1964 e il 1967, molti letterati italiani – ricorda Casi – si misurano con le recenti evoluzioni della drammaturgia nazionale: alcuni esordendo

9. Ivi, p. 114.

10. Ivi, pp. 128-30.

con loro *pièce*; altri tornando alla scrittura teatrale dopo anni di silenzio. Si tratta, per esempio, di Moravia (*Il mondo è quello che è e Il dio Kurt*), Dacia Maraini (*La famiglia normale*), Siciliano (*La tazza*), Sciascia (*L'onorevole*), Parise (*L'assoluto naturale e La moglie a cavallo*), Natalia Ginzburg (*Ti ho sposato per allegria*), Roversi (*Unterdenlinden*), Porta (*Il tassista clandestino*), Sanguineti (*Traumdeutung*), Elsa Morante (*La serata a Colono*), Zavattini (*Fare una poesia alla vigilia della guerra*). E se «i primi fermenti» in tal senso provengono dal Gruppo 63, incline ad aprire «la ricerca letteraria a una dimensione anche drammaturgica affrontando la questione teatrale come parte integrante del progetto di una nuova letteratura», sono però anzitutto le *performance* della compagnia statunitense Living Theatre, che nel marzo del 1965 mette in scena all'Eliseo di Roma gli spettacoli *Mysteries and Smaller Pieces* e *The Brig*, a colpire profondamente gli intellettuali italiani. Assistendo ai lavori del gruppo guidato da Julian Beck e Judith Malina, essi possono infatti constatare, o riscoprire, la possibilità di uno scardinamento dei «dogmi del meccanismo teatrale» capace di mettere «in discussione tutte le consuetudini nell'utilizzo degli elementi spettacolari». Sicché il passaggio del Living Theatre in Italia rianima, negli ambienti culturali del Paese, il dibattito sulle forme di drammaturgia, se la compagnia propone autentici «scandali teatrali» che aspirano a superare le logiche dei vecchi spettacoli, ritenuti meri riti di celebrazione dell'autoritaria norma borghese, per piegarle a disinibiti sforzi di rifondare, invece, i presupposti di inedite utopie sociali. Ne derivano le inevitabili polemiche tra «tradizionalisti e avanguardisti» e «tentativi di repressione eclatanti», come nel caso del debutto veneziano del *Frankenstein*, che, nel settembre 1965, obbliga gli attori del Living Theatre a fronteggiare «irruzioni di polizia in platea ed espulsioni di massa». ¹¹

Che Pasolini stia elaborando un'idea di teatro influenzata, oltre che dal cabaret o dalla tradizione delle marionette, anche dalle sperimentazioni di Julian Beck, di Judith Malina e dei loro sodali, lo indica già la sua risposta a un lettore di «Vie Nuove», apparsa sulla rivista il 18 marzo 1965. Egli vi chiarisce infatti di ritenere plausibile, per un attore di teatro, solo una recitazione «espressionistica», tessendovi altresì le lodi sia del «grandissimo Eduardo, e in genere dei dialettali classici», sia di quegli interpreti ca-

11. Ivi, pp. 132-35.

pacì di conservare – al pari di Stoppa e, soprattutto, della Betti – «la “smorfia” del *cabaret*» (SPS, p. 1056).

È però altrove che Pasolini esordirà come teorico del teatro e, ancor prima, quale drammaturgo ormai consapevole. Nel gennaio del 1966 uscirà cioè il primo numero della seconda serie, trimestrale, di «Nuovi Argomenti», che lo vedrà condirettore della testata al fianco di Alberto Carocci e Moravia, i quali avevano fondato il periodico nel 1953. Ebbene, sul nono numero della nuova serie di «Nuovi Argomenti», datato gennaio-marzo 1968, il poeta licenzierà il *Manifesto per un nuovo teatro*, dopo aver già pubblicato sul settimo-ottavo numero della rivista, relativo al dicembre precedente, *Pilade*, ossia una delle sei tragedie in versi che egli aveva iniziato a stendere nell'aprile del 1966, durante la convalescenza per una grave forma di ulcera. Dapprima erano nate *Orgia* e *Bestia da stile*. Poco dopo era stata la volta di *Pilade*, appunto, e di *Affabulazione*, destinata anch'essa ad apparire su un numero di «Nuovi Argomenti»: il quindicesimo, del settembre 1969. Risalgono invece al 1967 *Porcile* e *Calderón*.

Pasolini riscriverà di continuo questi suoi testi teatrali, inclusi quelli via via licenziati. E solo di uno di essi dirigerà la messa in scena: la prima di *Orgia* avrà dunque luogo il 27 novembre 1968 presso il Deposito d'Arte Presente di Torino. In più, se già nel 1966 inizia a pensare a un libro che ne raccolga la produzione drammaturgica, nel 1973 egli si limiterà a pubblicare in volume, presso Garzanti, esclusivamente *Calderón*. Tutti indizi, questi, che non svelano, nell'autore, persistenti dubbi sul valore delle proprie tragedie, se – in un'auto-recensione al libro appena ricordato apparsa su «Tempo» il 18 novembre 1973 e poi confluita in *Descrizioni di descrizioni* – egli arriverà a definire *Calderón* una delle sue «più sicure riuscite formali» e uno dei suoi lavori «politicamente» più lucidi (SLA2, p. 1932). Tutte prove, invece, del fatto che Pasolini inclina presto a ritenere quei testi un'organica riflessione sulla svolta epocale avviatasi prima del '68, ma divenuta a parer suo innegabile in quell'anno. Egli sente quindi il bisogno di aggiornare costantemente le diagnosi proposte dalle tragedie a un'attualità che, per lui, viepiù rivela come ormai le idee stesse di comunismo, lotta di classe, difesa del proletariato, giacché strumentalmente espresse da giovani soltanto interessati a strappare il comando ai vecchi, siano a tutti gli effetti divenute tasselli della retorica dominante. Ulteriori appannaggi culturali, insomma, di un potere totalitario che, recuperandole alla

sua causa, mistificandole e favorendone addirittura la circolazione, può ambigualmente rinsaldarsi, costruire la propria invisibilità, imporsi come sovranità, invece, oltremodo tollerante, persino illuminata.

Ed è, a pensarci bene, una conferma dell'importanza che egli attribuisce all'intero *corpus* delle sue *pièce* nella definizione della propria autobiografia intellettuale, pure il fatto che Pasolini – per esempio nella già citata auto-recensione a *Calderón*, così come nel testo prefatorio, anch'esso più volte ricordato, steso per l'auto-antologia poetica del 1970 (*SLA2*, pp. 1932, 2511) – dati la prima stesura delle sei tragedie al 1965. Il lapsus gli serve infatti anche a riferire la loro ideazione a quella poetica del “non finito” di cui esse sono esiti fedeli e che proprio nel 1965, con la pubblicazione di *Alí dagli occhi azzurri*, fa il suo esordio. Anzitutto però gli consente, nota Casi, di indicarne la data di composizione «virtualmente giusta, cioè quella in cui è nata e si è sviluppata la necessità della nuova scrittura teatrale», concretatasi l'anno seguente. E dunque di riferire implicitamente la genesi di tali lavori a «spinte di diverso tipo» che, appunto nel 1965, lo avevano condotto «a interrogarsi direttamente sul teatro»: dalla messa in scena di *Nel '46!* alla partecipazione al dibattito, allora accesosi, sui modelli della drammaturgia nazionale; dalla scoperta del Living Theatre al formarsi, proprio in quell'anno, dei primi «grumi tematici» di *Orgia e Bestia da stile*.¹²

Senza contare che, nel *Sogno del centauro*, Pasolini descriverà gli «anni intorno al '65» come «i tempi della *beat generation*» (*SPS*, p. 1476). Dal che possiamo arguire, spiega ancora Casi, che il «tessuto connettivo dei pensieri sulla nascente tragedia borghese che dovrebbe rinnovare il teatro italiano» si rivela proprio quella «cultura americana, anzi quella cultura legata alle inquietudini della controcultura e alla rivolta di Malcolm X», con cui l'autore entra in contatto durante il suo primo viaggio a New York, nell'agosto 1966. È infatti allora che Pasolini incontra Ginsberg e può immaginare una sintonia di matrice politica, non stilistica, tra le «nuove forme di poesia d'azione e di azione poetica» sperimentate dalla *beat generation* e il proprio teatro nascente, per il quale egli aveva del resto guardato, fin dall'inizio, a quella «frontiera americana» da cui era giunto in Italia un suo indubitabile modello: appunto, il Living Theatre.¹³

12. Ivi, p. 171.

13. Ivi, pp. 171-72.

La cui pur non dichiarata lezione egli intreccia, da buon *bricoleur*, col magistero offertogli da una fonte d'ispirazione invece esplicita: quel Platone che in più circostanze, inclusa la succitata prefazione al volume di *Poesie* del 1970, Pasolini afferma di aver riletto con enorme «gioia» durante il mese trascorso a casa per malattia nel 1966, ricavandone subito la spinta «a scrivere del teatro» (*SLA2*, p. 2511). Influenza, questa esercitata, in particolare, dal *Simposio* e dal *Fedro* sulla sua drammaturgia, non di natura «stilistica e formale», ma che inerisce, piuttosto, «il senso del teatro di Pasolini», giacché «il nesso sostanziale» tra il filosofo e le tragedie del poeta, osserva sempre Casi, è la comune «tensione pedagogica». E, a sedurre Pasolini, non è tanto «la spirale maieutica di avanzamento del discorso tra due individui» rappresentata dai testi platonici, quanto «la messinscena di un procedimento pedagogico di fronte a un uditorio con il quale si imposta un raffinato ulteriore procedimento pedagogico per così dire “al quadrato”». È insomma come se il *Simposio* e il *Fedro* gli apparissero – giacché lavori che alludono, con la propria forma dialogica, al loro desiderio di interloquire col pubblico per educarlo – possibili archetipi di quelle opere “da farsi”, ossia che è compito dei destinatari “mettere in pratica”, di cui egli, anche a teatro, s’immagina ormai autore.¹⁴

Lo conferma, appunto, il *Manifesto per un nuovo teatro*. Il quale, fin dal titolo, propone di valorizzare una tendenza intrinseca all’arte del XX secolo: quella ad accentrarsi «sull’atto piuttosto che sull’opera», favorendo una proliferazione di «proclami e manifesti» (non solo avanguardistici in senso stretto) che, nel solco di una «tradizione» fissata dalla modernità col *Manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels, ambiscono «ad asservire al reale tutti i poteri della forma e della finzione», sì da rendere il linguaggio estetico, e i suoi esiti, epifanie dell’«Azione stessa».¹⁵

Difatti, il teatro «di Parola» cui Pasolini pensa vuol essere un’abiura della drammaturgia convenzionale anzitutto perché, se quest’ultima si rivolge a un indistinto pubblico borghese al fine di intrattenerlo, esso mira invece a dialogare coi «gruppi avanzati» della classe dominante. Con interlocutori, cioè, «in tutto *pari* all’autore dei testi». Che diventano, allora, gli indispensabili *pretesti* di tale incontro, giacché segnati dalla «mancan-

14. Ivi, p. 175.

15. A. BADIOU, *Il secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 152-53, 163.

za quasi totale dell'azione scenica», dalla «scomparsa quasi totale della messinscena», dalla promozione delle «idee» a loro esclusivi, «reali personaggi». Il canonico teatro borghese, nota Pasolini, è «accademico» o «d'avanguardia», ossia consacra ipocritamente o dissacra senza veri intenti critici la parola, sempre confermandosi un'occasione mondana negata alla classe operaia. È insomma uno spettacolo nel quale la borghesia «si rispecchia, più o meno idealizzandosi, comunque sempre riconoscendosi». Se non si riduce a un rituale in cui l'élite «da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso (per ragioni culturali), dall'altra prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo». Invece, nel teatro immaginato da Pasolini «ci sarà soprattutto uno scambio di opinioni e di idee, in un rapporto molto più critico che rituale». Per cui, se di rito ancora si tratterà, si dovrà però parlare di un «RITO CULTURALE». Di un esercizio di democrazia che, appunto perché rivolto alle schiere progredite della borghesia, consentirà loro – grazie alla mediazione del testo e all'utopia civile lì tradotta dall'autore in un preciso disegno politico da inverare – di «raggiungere, non per partito preso o retorica, ma realisticamente», la classe operaia, «unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati» (SLA2, pp. 2482-88, 2500).

Ed è in tal senso che una drammaturgia siffatta si rivelerà, appunto, «anche una impresa pratica», una concreta forma di intervento sul reale, richiamandosi «esplicitamente al teatro della democrazia ateniese» e «saltando completamente» sia «l'intera tradizione recente del teatro della borghesia», sia quella «moderna del teatro rinascimentale e di Shakespeare». Specie in conseguenza della primazia riconosciutavi al ruolo pedagogico dell'autore, essa infatti sarà «prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica». Persino l'attore «dovrà semplicemente essere un uomo di cultura» e «fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo». Egli non sarà insomma richiesto di giudicarsene «interprete in quanto portatore di un messaggio (il Teatro!) che trascende il testo: ma essere veicolo vivente del testo stesso». Il quale, sapendosi destinato alla borghesia progressista, dovrà rifiutare «il dialetto e la koinè dialettizzata» o porli «al livello della lingua colta». Di qui l'obbligo, per l'autore, «di scrivere dei testi in quella lingua convenzionale che è l'italiano scritto e letto» (SLA2, pp. 2484, 2488, 2491-92, 2496).

Si capisce, allora, perché Pasolini ritenga Brecht – i cui «tempi», nota,

«sono finiti per sempre» – «l'ultimo uomo di teatro che ha potuto fare una rivoluzione teatrale all'interno del teatro stesso», operandovi «delle riforme, anche profonde», ma senza metterlo «in discussione» e anzi per renderlo «autenticamente teatro», laddove egli mira invece a convertirlo in «ciò che il teatro non è» (*SLA2*, pp. 2481-82). Dei testi dell'autore tedesco resta, nelle tragedie pasoliniane, l'esplicita vocazione didattica. Nei propri assunti teorici, il «teatro epico» di Brecht è tuttavia respinto giacché «le contraddizioni», ricorda Casi, vi «esplodono come conflitti sociali ed economici». In pratica, perché «strumento ideologico» del quale avvalersi contro il potere in un contesto socioculturale che Pasolini crede però tramontato, ossia che ancora implicava un palese o latente antagonismo tra inconciliabili modelli antropologici – l'uno egemone, quello borghese; l'altro asservito alle logiche del capitale, quello popolare – che il drammaturgo intendeva demistificare, il primo, o sperava sapesse affrancarsi dal suo stato di minorità, il secondo. Convintosi del trionfo, ormai, di «una a-ideologia borghese universale», il poeta non si limita invece a rifiutare, per le sue tragedie, un «pubblico popolare» cui attribuisce il desiderio di uniformarsi ai paradigmi etico-culturali della classe dominante. Egli ritiene il suo teatro addirittura un mezzo «per addentrarsi nel terreno ignoto e nemico della borghesia»: un'«arma fisica» da usare contro gli spettatori. E poiché appunto non riconosce forme di alterità rispetto all'unico modello antropologico vigente, stende testi in cui la sola realtà narrabile risulti l'«entropia borghese»: nei quali, cioè, ogni situazione scenica dia conto delle aporie intrinseche alla cultura trionfante e il conflitto possa dunque scoppiare in «ciascuna parola del personaggio borghese in quanto borghese». In definitiva, testi che non alludano a una qualche palingenesi rivoluzionaria, ma scoprano nell'implosione dell'identità borghese l'unica residua *chance* di progresso sociale, rischiando di connotarsi come opere apocalittiche, se il collasso della sola tradizione culturale rimasta altro non sancirebbe che il declino della civiltà stessa.¹⁶

Né Pasolini compone tragedie pienamente «ateniesi». Piuttosto, le sue opere prevedono «l'adozione di forme greche, addolcite e problematizzate dalla sensibilità di Racine», ed esibiscono «echi perfino dello stesso D'Annunzio», l'una e l'altra cosa in segno di «contrapposizione rispetto al

16. CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 180.

dramma borghese» e per proporsi come esiti di «un teatro politico dichiaratamente antiborghese». E se, al loro interno, si nota il «superamento del personaggio» quale «ingranaggio della narrazione tradizionale», ciò non deriva dal fatto che – per citare ancora Casi – i caratteri pasoliniani condividono la «consapevolezza» di essere maschere «di una rappresentazione, come accadeva nei grandi teatri del rito e del mito», incluso appunto quello greco, e quindi accettano, ognuno, di offrirsi alla stregua di una «*vox clamans*» o al pari, insomma, di un «portatore di testo», senza mai contestare, di quest'ultimo, la «centralità». Se si dà, nelle tragedie dello scrittore, «una base identitaria comune» ai personaggi, è invece perché esse possono così fotografare la riduzione degli umani tutti a manichini borghesi, che «condividono lo stesso linguaggio» e patiscono l'identico processo di alienazione subito dalle loro «implicazioni psicologiche». E poi perché, in questo modo, esse possono pensare tale microcosmo di tipi e ambiguità borghesi come un complessivo ritratto delle contraddizioni vissute da quell'altra figura di borghese che è l'autore civile, in perenne conflitto con la classe sociale da cui proviene, non più capace di indicarne avversari plausibili, ridotti dunque al rango o di sua fisiologica vittima sacrificale o di inascoltato profeta di sventura.¹⁷

Ed è questo desiderio di ritrarre anche, col proprio teatro, la *débâcle* del pur borghese intellettuale antiborghese a legittimare Pasolini nella scelta forse più ardita, ma senz'altro più felice a livello espressivo, compiuta nelle sue opere drammaturgiche: stenderle in versi. Il che le situa «all'interno di un'ampia e ricca tradizione europea di rinnovamento del teatro», se a seguire l'identica strada sono, nel Novecento, autori quali Eliot, Claudel, Peter Weiss, Heiner Müller. Per cui l'aporia intrinseca alle tragedie pasoliniane appare un'altra, benché la si possa paradossalmente arguire da un loro sicuro punto di forza: da quell'«ironia» e da quell'«umorismo», spiega sempre Casi, «che le percorrono più o meno sotterraneamente, talvolta fino alla comicità» e «a trascolorare in giochi di parole, gag e battute».¹⁸

Ebbene, questa antifrastrica cifra ludica, che le caratterizza, va intesa anche quale fisiologico correttivo dell'utopia civile cui esse si ispirano, e anzi come attestato della sua irrealizzabilità. L'esercizio di un lucido sarca-

17. Ivi, pp. 179-80, 199-200.

18. Ivi, pp. 189-90, 181.

simo al cospetto di un mondo ridotto a mera epifania del degrado borghese, così come l'esibizione di una disillusa e però ancora dissacrante autoironia rispetto al proprio ruolo di pedagogo, sono insomma ciò che all'intellettuale resta in una società che ormai gli si rivela tanto sconcia quanto immutabile. Sono la sua pur combattiva ammissione di impotenza innanzi alla catastrofe. Sicché diventa esplicita la contraddizione appunto connaturata, ancor prima che alle tragedie di Pasolini, ai rivendicati fini politici della sua teoria drammaturgica quale la si ricava dal *Manifesto per un nuovo teatro*. Intanto perché, se l'autore lamenta l'appiattimento dell'intero corpo sociale su un'identità piccoloborghese, mal si capisce come egli possa immaginare la sopravvivenza, in seno a una borghesia supposta quindi vampirizzata dalla sua anima più retriva, di "gruppi avanzati" cui sottoporre testi utopistici da tradurre in azioni civili. Ma, soprattutto, per un altro motivo. Secondo una tradizione di pensiero in larga parte nota a Pasolini – gli amati Leopardi e Gramsci, i già ricordati Gobetti e Carlo Levi o, più avanti, il parimenti citato Bollati – non ci sono dubbi sul fatto che a latitare, nella storia italiana, è appunto sempre stata una borghesia illuminata. Dove quindi scovare, di questa, effettive schiere, in un Paese che non sembrerebbe averne mai conosciute, per chiedere loro di far passare dalla potenza all'atto la critica del sistema capitalistico insita in *Pilade* o in *Affabulazione*?

Rischio di forse inevitabile velleitarismo politico che il teatro di Pasolini non corre, però, più delle altre sue opere "da farsi". Se queste in fondo sono riletture della tradizione anzitutto occidentale che intimano, a fruitori giocoforza colti, di attualizzare l'intrinseca carica emancipatrice di tale storia dei saperi, come possono esse rinvenire, in un'Italia appunto orfana di una borghesia avanzata, gli interlocutori giusti, cioè quelli inclini a ritenerle abbozzi di progetti civili da portare a compimento?

3. IRREALIZZABILI SOGNI D'OPERA

Ricavandole da specifici *Quaderni del carcere* che il poeta, però, non cita mai e precisando che egli dunque non se ne avvale nella sua disamina, potremmo servirci di note categorie proposte o rivisitate da Gramsci per riassumere il pensiero di Pasolini sul '68. Che gli appare l'ennesima – o meglio, l'ultima, quella a tal punto efficace da non implicare la necessità di

ulteriori repliche – «rivoluzione passiva» subita dall'Italia. Paese ligio al «trasformismo» e quindi incline ad avallare fasi di mutamenti socioculturali anche profondi, ma che non si rivelano mai il risultato di reali spinte progressive. Tali stagioni si confermano infatti l'esito della perversa convergenza tra un cinico «sovversivismo» dall'alto e un qualunque «sovversivismo» dal basso, se la nazione ciclicamente vede, a ispirare e gestire simili processi di posticcia modernizzazione, quelle *élites* borghesi, tradizionalmente conservatrici, sempre capaci, coi fittizi rinnovamenti imposti, di favorire l'adeguamento degli stili di vita e delle logiche di giudizio delle masse ai propri peculiari interessi, al rifiuto di ogni «dominio della legge», alla giustificazione di una politica «di arbitrii e di cricca».¹⁹

In quest'ottica, il '68 è allora, per Pasolini, il momento in cui il significato reale del già controverso significante antagonistico – «rivoluzione» o persino «comunismo» –, che aveva agitato fin dalla nascita e su più fronti l'incompiuta democrazia italiana, smette di somigliare a un coacervo di pur minoritari disegni emancipativi tesi a trasformare dal basso il Paese in direzione egualitaria, e svela di essersi ormai tradotto in un'ansia socialmente condivisa, dunque interclassista, di promuovere le categorie estetiche e culturali, i valori sia etici sia politici prettamente borghesi, a intrasgredibili paradigmi dell'umano. E se lo scrittore è insomma propenso a leggere il '68 come un olocausto dei profili alternativi a quello della classe egemone, non è solo perché giovani borghesi egli ritiene i leader della contestazione studentesca. Ai suoi occhi, il punto invece è che costoro sanno accaparrarsi il monopolio ideologico degli ormai solo presunti attacchi a un sistema inscalfibile, sicché anche chi protesti da altri versanti, e con parole d'ordine diverse, finisce col combattere la loro battaglia, non capendo che, in tale contesto, ogni lotta in nome dell'emancipazione si rovescia, per eterogenesi dei fini, nel suo contrario. In definitiva, nella convalida di una tribale, dispotica e però libertaria società consumistica in cui a godere dei privilegi a tutti promessi è solo una borghesia capace di ridurre all'inesistenza quanti non ne introiettino, pur restandole sottmessi, i tratti fisiognomici.

19. Cfr. GRAMSCI, *Il Risorgimento*, cit., pp. 86-88, 118, 171, 196-98; ID., *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 85-92; ID., *Passato e presente*, ivi, id., 1996, pp. 17-20.

Né Pasolini dubita – lo si evince dagli interventi editi su «Tempo» il 6 e il 13 agosto 1968 – che, in una simile civiltà, «l'intellettuale classico (cioè l'umanista che ha fatto la Resistenza)» smette di essere sentito come «una guida spirituale dell'aristocrazia operaia e anche della borghesia colta», e quindi alla stregua di «un'autorità: un'autorità dell'opposizione» al dominio capitalistico. Del resto, è proprio la figura pubblica che il poeta aveva sempre inteso incarnare, quella dell'uomo di cultura intriso di valori antifascisti, a essere screditata dagli studenti affermatasi quali principali attori del movimento di contestazione sessantottesco. Proponendosi come individui inclini, con più consapevolezza critica di lui, a sperimentare «nella propria persona e nella propria condizione la miseria della mercificazione e l'alienazione», essi si spingono infatti a dichiarare fin da principio incongruo il “mandato sociale” un tempo largito all'intellettuale e giungono, in tal modo, con l'imporsi nelle vesti di guide politico-culturali, benché il loro «terrorismo, moralistico e ideologico», appaia solo un «sintomo sicuro della presenza del male borghese». Di qui, conclude Pasolini, l'obbligo, per il letterato tradizionale, di trasformarsi in un mero intrattenitore, se non in un «buffone», disposto a situarsi «dove l'industria culturale lo colloca» e ad abitare quel luogo «perché e come il mercato lo vuole» (SPS, pp. 1098-1100).

Prima e forse meglio che altrove, è allora proprio nelle sue *pièce* che, come anticipato, lo scrittore ritrae dunque il '68 – per dirla con quel De Martino a lui caro – al pari di un'“apocalisse culturale” da cui deriva più di una “crisi della presenza”.²⁰ Oltre a quelle patite, rispettivamente, dal popolo (minato nei suoi costumi dalla forza attrattiva dello stile di vita piccoloborghese) e dall'utopia del comunismo (o almeno dal sogno di una società equa), la crisi della presenza sofferta dagli intellettuali in genere e dagli autori letterari in special modo. Perché la nuova civiltà tecnocratica incoraggia, è vero, la pubblicazione di sempre più testi, ma solo per trattarli come merci tra le altre; non toglie spazio ai poeti, ai romanzieri, ai critici della cultura, ma solo in quanto li sa incapaci di fare realmente opinione. Morto lo spirito, esaurito il sapere, del vecchio umanesimo resta giusto qualche forma senza contenuto, sfruttata dal potere, come l'idea

20. Sulle occorrenze demartiniane nei lavori di Pasolini, si veda A. TRICOMI, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 177-95.

della rivoluzione, per la propria convalida. Tesi, queste appena riassunte, tutte offerteci da *Calderón*.

La protagonista della tragedia, Rosaura, “vive” tre sogni e si sveglia, ogni volta, in un ambiente diverso: quello aristocratico, quello proletario, quello piccoloborghese. In ciascun caso, chi le è vicino, quando la donna si desta, prova invano a convincerla di essere tornata alla realtà. Ma Rosaura replica sempre alla stessa maniera: nega di essersi appena svegliata, afferma di vivere solo ora in un sogno. Proprio come il protagonista della *Vita è sogno* di Calderón de la Barca, non sa distinguere il vero dalle sue fantasie oniriche.

Ebbene, è Pasolini stesso, nel già citato scritto recensivo al proprio testo, a chiarire il significato della condizione patita da Rosaura:

In tutti e tre i suoi risvegli, Rosaura si trova in una dimensione occupata interamente dal senso del Potere. Il nostro primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna. Chi, come Rosaura, è inadattabile o male adattabile, anziché vivere tale esistenza precostituita come «membro normale» la vive come «capro espiatorio»: se Rosaura, invece di restare in tale limbo riservato alle anime infelici e nobili, ingenua ed eroiche, avesse potuto procedere nella coscienza di sé e quindi dei propri diritti, assumendo una posizione polemica o addirittura rivoluzionaria contro il Potere, non avrebbe però mai potuto evitare di avere con esso quel «rapporto di intimità» (*SLA2*, p. 1934).

Nel tempo, insiste Pasolini, il potere ha assunto molte forme. In *Calderón*, esso è Basilio: Re, ma anche Padre, nel primo sogno; «astrazione quasi celeste», nel secondo; marito piccoloborghese, nel terzo. Sono state perciò varie, nel corso della storia, le forme di ribellione all'autorità, e diversi si sono rivelati i soggetti sociali che, ogni volta, hanno guidato la lotta. Nelle sue notti, Rosaura non fa che rivivere le fasi dell'usuale scontro tra il potere e i sottoposti. In tre casi su quattro, si tratta quindi di sogni realizzatisi e che sempre hanno visto soccombere i contestatori. L'unico sogno che la donna percepisce esclusivamente tale è il quarto: quello della rivoluzione comunista, significante ormai privo di significato. Non per nulla, nel terzo sogno, cioè nella sua “memoria storica”, Rosaura aveva scorto «un vero e proprio cambiamento di natura» della sovranità, dovuto «alla contestazione, del '67 e del '68, come nuovo tipo di opposi-

zione al potere», e aveva assistito all'«albeggiare di un nuovo secolo in cui la classe operaia *non è stata che un sogno, nient'altro che un sogno*». Aveva insomma esperito un dominio ormai in grado di omologare a sé i ribelli gauchisti e di rendere anche il mito della rivoluzione una sua merce (SLA2, pp. 1932-34).

Perciò, si legge in *Calderón*, dopo l'inverarsi di questo terzo sogno, le Rosaura non avranno «più altri luoghi dove risvegliarsi» e la loro sete di giustizia sarà costretta ad apparire ipocrita. Ed è il potere stesso, per bocca di Basilio, a ribadirlo: «I bambini / che solo poco fa giocavano per le strade, / ora si sono fatti ventenni: e io, Padre, mi sono servito / di essi per liberarmi delle mie forme ultime e antiche. / Ho insegnato loro la lingua / della rivolta e della rivoluzione. / Ho molto rischiato. / Ora però li riprendo con me, perché / nessuna contestazione a me è sincera» (T, p. 754).

Suo malgrado, alla dissidente Rosaura altro non sembra dunque restare che corrispondere, infine, alla figura di giovane ribelle borghese che s'impone sulla scena pubblica nel '68. Anno che, per Pasolini, segna allora il culmine di una parabola discendente della sinistra italiana che egli giudica iniziata all'indomani della proclamazione della Repubblica, se già *Le ceneri di Gramsci* sono un libro sulla "Resistenza tradita" e denunciano l'incapacità di un PCI, guidato da borghesi, di far sue le rivendicazioni del popolo. Dal '68 in poi, si dovrà quindi parlare, per il poeta, non di un regime e di suoi avversari, ma di una sovranità scissa in due forme tra loro complementari. Del resto, in *Progetto di opere future* egli l'aveva anticipato: «va verso il futuro / il Potere, e lo segue, nell'atto trionfante, / l'Opposizione, potere nel potere» (P1, p. 1256).

Rosaura è però anche la maschera dell'artista, o dell'intellettuale, ormai ridotto alla marginalità sociale. Pure per questo, nel descriverne la condizione, Pasolini allude a un dipinto di Velázquez, *Las Meninas*, su cui nota è la riflessione condotta da Foucault in un libro del 1966, *Le parole e le cose*, che sembra ugualmente ispirare *Calderón*. Nel suo quadro, Velázquez ritrae infatti se stesso per risultare, come autore di un'opera di finzione, ad essa irriducibile, ma, giacché segno tracciato sulla tela, parte di quella mimesi imperfetta del reale che è il dipinto. In pari misura, Rosaura si vede esistere, cioè sognare, e allora capisce di essere sia l'autrice della sua vita e delle sue fantasie oniriche, sia una quota dell'artificio che l'una e le altre istituiscono.

Per dirla appunto con Foucault, in *Las Meninas* Velázquez tenta «una sorta di rappresentazione della rappresentazione classica». Intanto, egli raffigura il concetto della sua stessa opera: la tela alla quale lavora il pittore che notiamo nel quadro. Poi, ci offre l'immagine ideale di ciascun fruitore del suo dipinto: l'uomo che, in sosta dietro una porta aperta, è il solo a poter conoscere il soggetto del ritratto cui quell'autore dà forma. Infine, allude alla funzione sociale dell'arte: quelli che scorgiamo riflessi in uno specchio sono i visi dei sovrani, scrutati dai personaggi che abitano il quadro e, non meno, dal pittore, la cui opera, quando ultimata, sarà quindi un'interpretazione del volto del potere. Perciò, se non ci consente ancora di vedere quanto l'autore raffigurato sta dipingendo; se ci fa capire che quel lavoro a noi celato non è già compiuto; se ci mostra il riflesso appena dell'oggetto della tela, suggerendoci, di questa, il significato solo probabile, *Las Meninas* può sembrare a Pasolini un prototipo di opera "da farsi" o – con le parole di Foucault – una rappresentazione capace di «offrirsi come pura rappresentazione». È insomma un congegno espressivo disarticolato in tutte le sue componenti, quindi un'opera *in fieri* che sta idealmente al fruitore concludere, amalgamandone le parti, conferendole un senso.²¹

Sicché in *Calderón*, che diviene così l'ennesimo manifesto di poetica pasoliniano, quelli di Rosaura sono anche "sogni d'artista", tre dei quali, come i "sogni politici" della donna, già convertitisi, in passato, nella realtà di testi tradizionalmente intesi quali autosufficienti, e finiti, oggetti estetici. Al pari, cioè, di autonomi organismi biologici che implicavano, però, una ricezione passiva da parte dei destinatari, dato che l'intera responsabilità dei significati in essi depositatisi – i soli ritenuti leciti e invariabili – ricadeva sull'autore, al quale quindi si attribuiva una sovranità sull'opera non meno assoluta di quella esercitata dal potere, specie contemporaneo, sui sottoposti. Laddove il quarto e ultimo "sogno d'artista" di Rosaura è invece quello della non canonica opera "da farsi" quale Pasolini può pensarla anche sulla scia delle tesi di un semiologo, Barthes, la cui riflessione vieppiù si rivelerà per lui importante.

Ogni lavoro strutturalmente inconcluso immaginato dal poeta somi-

21. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 30.

glia infatti a quella peculiare forma espressiva che il critico francese chiama “testualità”. Ossia ritiene un processo, non un prodotto testuale; un illimitato “campo metodologico”, non un solo, e preciso, esito ermeneutico; un’infinita “produttività di senso”, non un agglomerato di significati circoscritti e immutabili. Perché, a un’opera così concepita, Barthes riconosce la capacità di eludere quel regime antropologico del senso, tipico della classicità, che è la monosemia e in cui «si pensa che i messaggi, o i significanti, abbiano un solo senso, che è quello giusto». Mentre, egli spiega, una testualità – giacché pretende, per giungere a compimento, l’intervento attivo di tanti fruitori per quante saranno le forme che, grazie a loro, essa saprà idealmente acquisire – può superare il senso attribuitole dall’autore o dalla retorica pubblica, non volendo assegnare alla realtà, e neppure a sé, significati incontrovertibili. Oltre che al pari di una “pratica linguistica”, una testualità può insomma proporsi come una pratica sociale, perché, in virtù delle distinte decodifiche dei destinatari, attualizza costantemente i suoi significati e dunque dialoga con le varie epifanie del reale, fino a instaurare il regime antropologico dell’asemia, cioè dell’«esenzione del senso». Per questo essa assolve un’intrinseca «funzione utopica», decretando la nascita di «un nuovo profetismo: quello della scrittura».²²

Si ricorderà che il quarto sogno di Rosaura è tuttavia anche l’unico destinato a rimanere tale. Perché a Pasolini non sfugge quale sia la condanna riservata alle sue utopistiche opere “da farsi”: essere equiparate, nel senso comune, ai testi finiti della tradizione o, in altri termini, a meri prodotti estetici; vedere dunque frustrata la loro ansia civile, cioè la speranza di convertirsi in pratiche sociali, se esse non possono contare su fruitori inclini a contrastare l’ordine dato. Di qui l’*impasse* in cui oltre a Rosaura, giacché parziale alter ego dell’autore *engagé* nella seconda metà degli anni Sessanta, parimenti si trovano, in quanto figli o padri di una società alla quale non si offrono vere alternative, anche gli altri personaggi del teatro pasoliniano.

Pilade, per esempio, racconta di un sincero progressista, Oreste, che impone alla propria patria, «ancora contadina e ossessionata / da povertà

22. Cfr. R. BARTHES, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. MARRONE, Torino, Einaudi, 1998, pp. 201, 203; ID., «*Sade, Fourier, Loyola*» seguito da «*Lezione*», Torino, Einaudi, 2001, p. 183.

e religione» (simile, cioè, a quell'Italia agricola che, liberatasi dal fascismo, imboccherà la via del *boom* economico), l'ordinamento di una «nazione piú avanzata» sul piano giuridico e culturale perché ricca, tollerante, fedele ai voleri di Atena, dea della ragione. La quale ha reso possibile la conversione in democrazia di un primigenio potere tirannico riducendo «le piú oscure e feroci divinità del Passato», le Furie, ad Eumenidi, «Divinità dei sogni» incaricatesi – spiega Oreste ai concittadini – di «dar grazia con la parola a quei sogni / che ci facevano solo urlare». Sogni assimilabili ai primi tre di Rosaura, e quindi tramutatisi, nel tempo, in scontri sanguinari tra una sovranità sempre vittoriosa e i suoi contestatori. Dea anche del progresso e della concordia civile, Atena aveva insomma trasformato le Furie, che tali conflitti ispiravano, in Eumenidi appunto per rimpiazzare la violenza, connaturata all'antagonismo sociale, con l'imbelle follia «dell'uomo che sogna: / una follia feconda e lieta, / sorella delirante e ispirata della Ragione», e dunque una follia analoga a quella che guida l'utopistica, ma irrealizzabile, quarta fantasia onirica di Rosaura (*T*, pp. 386, 365, 367).

Tuttavia, il potere inaugurato da Oreste si rivela presto piú dispotico di quello del passato. È lo stesso, formalmente rispettoso delle varie identità di classe o individuali, che consente a Rosaura di sognare, per l'appunto, una società finalmente equa – di cui diviene metafora la tramontata ipotesi della rivoluzione comunista – solo in quanto si tratta di un desiderio irrealizzabile. Ma che, dietro la facciata di un'apparente tolleranza, viga un dominio autoritario lo dimostra il fatto che le Eumenidi regrediranno in fretta a Furie, obbligando Oreste a dividere il comando di una città tornata a macchiarsi di sangue con la sorella Elettra, rimasta fedele alle antiche dee. Circostanza che, in una nazione assimilabile all'Italia degli anni Sessanta quale Pasolini la immagina, favorirà il definitivo trionfo del ceto storicamente egemone (insomma, della borghesia) e, addirittura, l'azzeramento delle culture altre (in pratica, dei contadini e della classe operaia). Oreste, mantenutosi ligio alle Eumenidi, ed Elettra, sacerdotessa delle rinate Furie (cioè sinistra e destra, progressisti e conservatori), daranno allora vita a un regime oppressivo in cui risulteranno indistinguibili aspirazione alla giustizia e fascismo e che perpetrerà orrendi massacri in nome di una democrazia appena fittizia. È quanto Atena (ossia l'antica coscienza comunista) dirà a Oreste (o, fuor di metafora, al PCI e ai bor-

ghesi, presunti illuminati, che lo dirigono o votano) in una città identica all'Italia del '68 come Pasolini la pensa: «I tuoi figli, loro, non faranno distinzioni! / Tu ed Elettra sarete la stessa persona, / la vostra epoca sarà una. / Un'epoca di sangue, la vostra, quale / non si ebbe mai nel mondo. E, voi due, / due criminali, asciutti in quel mare di sangue» (*T*, pp. 419-20).

Un'epoca in cui quell'ennesima controfigura dell'intellettuale e dell'artista che è Pilade dovrà, al pari di Rosaura, ammettere non solo l'irrelevanza pubblica, ma anche il grado di compromissione col sistema, fisiologicamente alto, delle vanamente utopistiche opere "da farsi" che pur non cessa di progettare. Egli è infatti un individuo scisso: come Oreste, è guidato dalla ragione, ossia da Atena, ma ugualmente avverte, in ciò simile a Elettra, il richiamo delle Furie. Da "sognatore comunista", auspica insomma la pace e crede nella democrazia. E però, accertato il fallimento di tali aspirazioni in un Paese ridotto alla legittimazione del diritto, concesso alla borghesia, di schiacciare le classi subalterne, e non essendosi del tutto affrancato dal suo originario irrazionalismo, il giovane finisce col rimpiangere quelle trascorse ere sí sanguinarie, ma che, almeno in astratto, implicavano veri conflitti tra gruppi sociali realmente antagonisti, quindi anche la possibilità che il ceto dominante soccombesse e i diseredati vedessero compiersi i loro sogni di rivalsa. Provocatorio utopista reazionario alla stregua del suo autore, Pilade allora si convince che «La piú grande attrazione di ognuno di noi / è verso il Passato, *perché è l'unica cosa / che noi conosciamo ed amiamo veramente*». E poi perché, un tempo, l'opposizione al potere non era essa stessa potere (*T*, p. 389).

Né le dichiarazioni di colpa dell'uomo finiscono qui. Egli si sente infatti chiamato a punirsi per la sua ambiguità di cittadino che non sa piú come e per chi militare, né se abbia ancora senso pensarsi nei panni di intellettuale. Di qui l'obbligo, per lui, di scoprirsi, partecipando della natura sia di Oreste sia di Elettra, eticamente colluso con la sanguinaria restaurazione da essi avviata. Maschera, cioè, di quel Pasolini le cui opere "da farsi" tendono ad apparire tutt'al piú indecifrabili, e però rischiano, anche per questo, di rivelarsi utili ai sovrani: a un fronte progressista e uno conservatore che ne avversano sí l'autore, ma al contempo, per prestigio culturale, se lo contendono. Ecco perché, come Julian in *Porcile*, Pilade si dimostra «un santo imbalsamato, né morto né vivo», le cui «cinquanta parti conformiste sono annoiate», ma le cui «cinquanta parti rivoluzionarie sono sospe-

se». Ricorda insomma quel Pasolini che ormai si reputa «un vero enigma», perché remissivo anche se ribelle e dissenziente persino quando ligo, pur senza profitto, all'autorità. Così come somiglia al Figlio di *Affabulazione*, che è «abulico, anacronisticamente / innocente», poiché non mira né a sopprimere chi comanda né a farsene uccidere. Non gli resta, perciò, che un ultimo moto d'orgoglio: rivendicare la propria impotenza, scorgervi una condizione di almeno potenziale sabotaggio dell'ordine dato. Lo si ricava da quanto egli dice ad Atena: «Oreste, in nome tuo, ha abbattuto un monumento / e ne ha eretto un altro: io stavo per fare lo stesso, / ma il mio monumento, per fortuna, resterà incompiuto» (*T*, pp. 600, 587, 617, 549, 458).

Frasi che possono essere meglio intese se le si mette in relazione con quelle pronunciate, in *Porcile*, da Spinoza. Il quale, apparso a Julian, spiega al giovane che, ormai, i capolavori del passato e l'intera tradizione culturale finiscono con l'«avallare» un sistema capace appunto di ridurli a suoi monumenti, a sue occasioni di «gloria». Diagnosi da cui si evince quale sia l'unica condizione che, nell'ottica di Pasolini, devono ormai saper accettare, insieme col delegittimato autore *engagé* degli anni Quaranta e Cinquanta, pure quanti, figli o padri che essi siano, vogliono esimersi dal fare il gioco del potere: quella dell'inerte vittima sacrificale. Che, per uno scrittore, vuol dire continuare a proporre anti-classicistiche opere “da farsi”, verosimilmente destinate all'incomprensione ma parimenti disposte a tollerare una sorte simile, se non sperando di poter comunque assolvere un'inalienabile funzione pedagogica, almeno per indurre, nei magari sparuti fruitori, un desiderio di autentica conoscenza e più di un dubbio sulle retoriche egemoni. Così come significa, nel caso di un giovane quale Julian – che al contempo è, del potere, figlio naturale e nemico interno –, ambire alla ghettizzazione e al martirio, sí da esplicitare le logiche distruttive e autodistruttive su cui la sovranità si fonda e suggerire indirettamente alla comunità di abiurarle per salvarsi dalla catastrofe. Perché appunto non si tratta, per l'intellettuale o per chiunque dubiti della liceità del sistema, di immaginare gesti capaci di modificarlo. Si tratta, piuttosto, di testimoniare la propria fedeltà, letteralmente estrema, a quelle verità che, per non lasciarsene inficiare, il dominio occulta. Lo chiarisce Julian stesso: i sogni – cioè i miraggi di giustizia implicati dalla sua ambivalenza di borghese disadattato o dalle opere “da farsi” di un autore civile – non conten-

gono forse altra «verità» che «quella di renderci ansiosi della verità» (T, pp. 636, 627).

4. DALLO STILE ALLO «STILO»

Il paradosso tragico appena riassunto, e che è il motore dell'intera drammaturgia pasoliniana, segna ancor più *Affabulazione*. Il Padre borghese, che ne è protagonista, crede infatti ancora attuale la tradizionale lotta edipica per il comando tra la sua fazione e quella dei Figli, in genere ribelli all'autorità degli avi. Del resto, un sogno proveniente da un Passato incline a legittimarla – e quindi affine ai primi tre di Rosaura o a quelli che, in *Pilade*, turbano gli individui dopo il ritorno delle Furie – lo spinge a giudicare tuttora viva tale consuetudine. A sconvolgere l'uomo è perciò la scoperta che il «mistero» celato dall'erede è quello di non meditare il parricidio, e anzi di volersi ridurre a vittima del genitore. Disegno che rischia però di far vacillare la sovranità incarnata da costui (T, p. 516).

In tal modo, il Figlio si rivela infatti indifferente al potere: non ambisce a conquistarne quote; non ne accoglie la logica, che intima a ognuno di pensare il legame sociale come una lotta per la sopravvivenza a scapito di quella altrui. Egli appare un anarchico, ambigualmente pacifico e che, rifiutando la dinamica del conflitto, anche vieta al dominio, fondato su una tacita, ancestrale violenza, di renderlo un proprio sicario e perciò di servirne per consolidarsi. Dominio che allora considera un'eventuale morte del giovane, al contempo, per sé inutile, eppure indispensabile. Inutile giacché quel Figlio non ne mina le fondamenta, dato che neppure aspira a contestare il diritto della borghesia alla sovranità. Indispensabile, però, perché, sconfessando il suo privilegio borghese, che appunto gli intimerebbe di battersi per succedere al genitore nel comando, egli finisce con l'affermare l'esistenza di una dimensione psicologica e culturale, e dunque di individui, in grado di sottrarsi al controllo alienante di un già capillare potere dalla tuttavia non ancora soddisfatta inclinazione totalitaria.

Di qui il vicolo cieco innanzi a cui il Padre si trova per effetto della passività del Figlio. Da un lato, se costui si rifiuta di mutarsi nel carnefice che per tradizione dovrebbe essere, spetterebbe allora a lui vestire quei panni, a difesa di un potere che trae nutrimento dall'eliminazione dei soggetti inadatti a diventarne i gendarmi. Dall'altra parte, tale inversione dei ruoli

rischierebbe però di implicare uno stravolgimento dei consolidati meccanismi di dominazione, specie qualora l'imprevisto assassino non sapesse celare il valore in realtà sacrificale della morte di quella sua impronosticabile vittima, dall'imbelle indole anarchica e dal martirio della quale altri giovani, parimenti inclini a serbarsi né ribelli né sottomessi, potrebbero ricavare un esempio su come resistere al fascino della sovranità. Sopprimere un erede tanto padrone di sé, da voler rinunciare alla vita, si rivelerebbe insomma pericoloso, per un genitore che non sembra più rappresentare autorità alcuna agli occhi del congiunto, appunto perché, leggiamo in *Affabulazione*, «Ci sono delle epoche nel mondo / in cui i padri degenerano / e se uccidono i loro figli / compiono dei regicidi» (*T*, p. 544).

Chiara l'accusa che, con queste parole, Pasolini avanza al movimento studentesco del '68: per il poeta, si tratta insomma di una contestazione non *del* potere, ossia orientata a rigettarne e invalidarne le logiche perché capace di sottrarsi a ogni dinamica di conflittualità edipica, ma *per* il potere, cioè tale da renderne perpetui i meccanismi giacché, di essi, mera epifania. Come pure prevedibile, nelle tragedie dello scrittore, è il rimedio escogitato da quanti detengono le leve del comando sí da evitare che l'omicidio di quei giovani imbelli, di cui essi giudicano necessario liberarsi per salvaguardare il proprio dominio, appaia l'esito del desiderio delle vittime di misconoscere i fondamenti della sovranità borghese. In *Porcile*, uno dei perni del nuovo ordine economico e politico, Herdhitze, appena è avvisato del decesso volontario di Julian – il cui segreto sogno era quello non di uccidere i “porci” al comando, ma di esserne divorato –, dapprima cioè verifica che si occultino le tracce più compromettenti di quella morte, ossia gli indizi che la svelerebbero il potenzialmente eversivo sacrificio di un provocatoriamente dimesso capro espiatorio, e poi intima il silenzio assoluto ai testimoni di tale martirio (*T*, p. 643).

È semmai nella tragedia più affascinante di Pasolini, *Orgia*, la cui stesura deve molto a un contributo di Barthes, *L'arbre du crime*,²³ che il potere non pare in grado di nascondere il valore trasgressivo di un rito mortuario teso

23. Edito sul ventottesimo numero di «Tel Quel» nell'inverno del 1967, Pasolini deve però averlo letto «intorno alla fine del 1966» (cfr. *NN*, in *T*, p. 1156). Lo fa subito tradurre e ne agevola la pubblicazione su «Nuovi Argomenti» nell'aprile-giugno del 1967. Si legga il saggio in BARTHES, «*Sade, Fourier, Loyola*» seguito da «*Lezione*», cit.

a delegittimarlo. Come in *Pilade* e in *Affabulazione*, anche in questo caso l'apparente serenità dei protagonisti, un Uomo e la sua Donna, è infatti turbata da sogni «del passato vicino» e «del passato lontano» che li esortano a proseguire la tradizione sanguinaria intrinseca alla sovranità. E allora, la prima reazione della Donna è sforzarsi di «andare indietro nel tempo» per confermarsi simile a suo padre e sua madre, ossia per accettare il ruolo di guardia e sicario del dominio. Da una parte, incarnando un'autorità formalmente non dispotica, dunque disposta ad avallare le ragioni della concordia sociale; dall'altra, non esitando però a ritenersi, in segreto, una forza della restaurazione, pronta a sorvegliare e a intimidire figli e concittadini perché essi non ripudino il vincolo di incondizionata ubbidienza dovuta a un membro della borghesia egemone quale lei è. Invece, l'Uomo non si mostra disposto ad assecondare la richiesta mossa a lui e alla compagna dal loro mondo onirico: restare «piccoli borghesi nel sogno che è il bene, di giorno, / reprobì, nella realtà che è il male, di notte». Benché sia un padre, egli infatti vuol rigettare – come Julian in *Porcile*, Pilade nella tragedia omonima, il Figlio in *Affabulazione*, Rosaura in *Calderón* – il suo “naturale” ruolo di carnefice. Ma – a differenza degli altri personaggi del teatro pasoliniano appena citati – immagina che il proprio suicidio avrà sicure conseguenze politiche: riuscirà cioè a tramutarsi in un rito di iniziazione per quanti, ricalcando le sue gesta, vorranno costringere il potere a dichiararsi sconfitto (*T*, pp. 285, 277).

Ecco dunque il protagonista di *Orgia* lavorare al «realizzarsi di una realtà / che distrugge ogni altra realtà». Con la violenza sfogata sulla compagna e su una prostituta prima di ammazzarsi, l'Uomo pensa in sostanza di inaugurare «un fenomeno espressivo / indubbiamente nuovo, così nuovo da dare un grande scandalo». Lo guida infatti la certezza che il suo rito si offrirà quale «alternativa... rivoluzionaria» al sistema, rivelando che, se la sovranità si basa sul riconoscimento ai sudditi del diritto-dovere di sopprimersi gli uni gli altri, essa è allora destinata a implodere, giacché si riduce a un principio sadomasochistico e quindi suicidario. Nell'attimo in cui un suo favorito compie, in piena consapevolezza, il gesto eversivo di uccidersi anziché uccidere – ossia di esercitare la forza non per imporlo, ma per rifiutarlo –, il potere insomma si scopre di colpo fragile: un ambito cui gli individui sono capaci di sottrarsi, non l'ineludibile fine di ogni loro atto. Perché, rinunciando alla vita dopo aver ucciso la compagna, cioè dopo

essersi piegato, un'ultima volta, alla logica sociale, l'Uomo dimostra che questa può essere superata e che anzi, grazie a un «buon uso della morte», ci si può rendere sovrani di se stessi (*T*, pp. 300-01, 311-12).

Così, egli abbozza una teoria del sabotaggio del dominio borghese che anticipa quella di cui sarà alfiere in un celebre testo del 1976, *Lo scambio simbolico e la morte*, Baudrillard, non per nulla lettore, come Pasolini, di Bataille, sicuro modello, con la sua "critica aristocratica" del capitalismo, di simili proposte "luddiste". L'Uomo di *Orgia* sa infatti che, «se il potere è morte *differita*, non sarà eliminato finché non sarà eliminata la *sospensione* di questa morte». E quindi capisce che, «se il potere, di cui è ovunque e sempre la definizione, risiede nel fatto di dare senza che vi sia reso, è chiaro che il potere che il padrone detiene di concedere unilateralmente la vita sarà abolito solamente se questa vita potrà essergli restituita *in una morte non differita*». Egli realizza allora di non avere «alternativa» alcuna al proprio sacrificio, se «non è conservando la vita che si abolirà mai questo potere, perché non ci sarà stata revisione di ciò che è stato donato». Scegliere il suicidio vuol dire perciò, ai suoi occhi, ribadire che «solo la resa di questa vita, la ritorsione con la morte immediata della morte differita, costituisce una risposta radicale, e l'unica possibilità di abolire il potere».²⁴

Né appare un caso che l'Uomo di *Orgia* consideri il proprio rito perverso, lo si è notato, un "fenomeno espressivo", cioè un'opera d'arte, senza precedenti. Che anch'egli sia una maschera di Pasolini ci obbliga infatti ad arguire che costui, attraverso le parole e i gesti del suo personaggio, torna a riflettere sulla propria poetica dell'opera "da farsi" per segnalarcene uno sviluppo ulteriore, che solo negli anni Settanta, tuttavia, giungerà a piena maturazione. L'urgenza, dichiarata dal protagonista della tragedia, di allestire un'inedita cerimonia sociale sembra cioè alludere alla consapevolezza, crescente nell'autore, di non potersi più accontentare, per difendere le sue residue ambizioni al magistero civile, di dar vita a *work in progress* o, per dirla con Barthes, a testualità in cui il pubblico tenda magari a rinvenire non pratiche linguistiche, e dunque progetti utopistici da inverare, ma semplici giochi autoreferenziali. Per bocca del protagonista, in *Orgia* Pasolini finisce allora con l'avvisarci che è anzitutto lui a voler trovare una maniera, con le proprie opere *in fieri*, per «parlare un altro linguaggio» rispet-

24. J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 56.

to a quello fin lí accolto da testi che, pur sperimentali, egli per primo teme ormai non sappiano eludere la trappola dell'artificio letterario (*T*, p. 311).

Sicché la tragedia neppure si esime dall'annunciare la via presto scelta, a tal fine, dal poeta. Già pronto a teorizzarvi la possibilità di forme espressive che corrispondano, senza resti concettuali né filtri stilistici, alle anestetiche, del tutto transitive intenzioni di messaggio di chi ad esse dà vita. Che insomma si riducano a non metaforiche *performance* di uno scrittore non piú semplicemente disposto a rivendicare l'eteronomia dell'arte, ma ormai incline a dissolvere in altro i sembianti di quest'ultima: nelle fibre, cioè, del suo corpo di intellettuale, sentito come la vera opera da largire al pubblico attraverso i propri lavori, quindi supposto miticamente in grado di farsi segno linguistico, codice testuale. Non a caso, in *Bestia da stile* – che rievoca le poetiche del recente passato non solo letterario e richiama, in special modo, le ansie performative delle avanguardie storiche e le ambizioni a un'esplicita parola politica coltivate da molti autori del Novecento, per dichiararle però tutte ridottesì ad autistiche preferenze stilistiche – Pasolini torna a invocare tramite Jan, il protagonista della tragedia, la nascita di nuovi congegni espressivi, capaci di violare i confini dell'arte e di rivelarsi autentici interventi sul reale. Imprese a tutti gli effetti pratiche.

«Un'idea di stile: uno stilo!»: questo esclama il giovane. Che auspica, appunto, non piú testi, ma azioni civili; non piú pagine, bensì che gli scrittori eludano l'obbligo di dare una risolta veste letteraria alle loro idee e ripudino ogni convenzione artistica. E anche si augura, Jan, che gli autori, pur di serbarsi ligi a tale culturalmente negletto imperativo etico, accettino di condannarsi alla marginalità sociale – o, al pari del corvo di *Uccellacci e ucellini*, di offrirsi al martirio – nell'atto stesso di proferire, con le loro opere prive di autonomia formale, le verità piú scandalose (*T*, p. 790).

SCIVOLANDO IN UN «VUOTO»

1. IL MITO ANCHE AL CINEMA: APOLOGHI, *APPUNTI*, APOCALISSI

Quella che per Micciché è la terza fase della produzione cinematografica di Pasolini denota molti punti di contatto con l'attività teatrale del poeta. Il quale, in entrambi i casi, chiede all'attualizzazione del mito – quindi a un riesame della «sua dimensione “classica”» che anche ne esalti la «dimensione “moderna”» – di guidarlo in due tentativi apparentemente opposti. Da un lato, di aiutarlo a leggere con ancor più spietate, perché metastoriche, categorie esegetiche la dittatura borghese impostasi, a parer suo, negli anni Sessanta. Dall'altro, di legittimarne quella «fuga dal presente, sociologico e ideologico», che, vista la diagnosi da lui elaborata circa l'invincibilità di tale regime subdolamente totalitario, non può tuttavia che tradurre in solo illusorie proposte magari estetizzanti il suo stesso movente: la generosa ricerca di un «“pre-storico”» o «istintuale definirsi del confine tra natura e ragione», «principio del piacere e principio di realtà», «Eros ed Ethos». La speranza, cioè, di scoprire ancora vigenti modelli culturali che, nati in società premoderne, rilancino criteri etico-civili alternativi a quelli egemoni. Ed emblematiche di questi due contrastivi desideri di Pasolini, tanto complementari da rovesciarsi l'uno nell'altro, sono le opere che aprono e chiudono, nel 1967 e nel 1969, tale stagione della sua filmografia: *Edipo re* e *Medea*.¹

Se in *Affabulazione* egli esplora dal punto di vista dei primi quella lotta per il comando tra padri e figli borghesi cui la contestazione degli anni Sessanta a parer suo si riduce, in *Edipo re* l'ottica scelta per sondare le logiche dell'identico scontro è, invece, quella dei secondi. Né si rivela un caso che a impersonare il protagonista – in cui l'autore «metaforizza», una volta di più, una «“scandalosa” diversità» e «allegorizza anche il dramma» di quell'«inevitabile punizione storica» che tocca ormai in sorte a ogni «barbara felicità trasgressiva» – sia Franco Citti. Siamo infatti al cospetto

1. MICCICHÉ, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 25.

di «un altro Accattone», pronto ad accettare «fino in fondo la propria contraddizione», dunque costretto a placare il suo «tormentoso rimorso» solo con «un memore ritorno all'infanzia come negazione della vita e della Storia». E che il film conosca uno «stupendo inizio "autobiografico"», giudicato da Micciché «tra i momenti piú alti del cinema pasoliniano», altresí conferma come l'autore, propenso a rinvenire nel personaggio sofoleo un proprio alter ego, reputi ormai l'intellettuale di formazione umanistica, quindi anche se stesso, un sopravvissuto, obbligato dalla società a rifugiarsi nel culto di una sterile mitologia personale.²

Come pure, nell'alludere a una sorta di normalizzazione culturale della conflittualità edipica, Pasolini ribadisce, con la pellicola, di non ritenere le nuove leve ancora capaci di nutrire veri desideri di opporsi al sistema continuando magari a frequentare i saperi umanistici e, anzitutto, la tradizione letteraria. Proprio per questo, parrà anche una risposta al film dell'amico il già citato testo teatrale, *La serata a Colono*, incluso da Elsa Morante in un libro di poemi e canzoni, *Il mondo salvato dai ragazzini*, edito nel 1968 e ispirato viceversa all'idea che sussista un pubblico, appunto costituito da giovani e giovanissimi, pronto a custodire la lieta ingenuità astorica dei barbari e ad ascoltare le parole dei poeti, sí da renderle le matrici di intramontabili utopie civili.³

La contropellicola di Pasolini non si farà attendere. Perché, se in *Edipo re* egli aveva rappresentato «tutta la potenza del desiderio parricida e incestuoso, e quindi tutta la tragicità dell'«obbligo di conoscere», cioè del patto sociale che istituisce i tabú», raffigurando, nel protagonista, l'approdo «dalla fisicità di barbaro e di sottoproletario», ossia «dallo stadio libidinale preedipico», alla «sublimazione nella poesia», ma anche, in *Giocasta*, «l'eros scandaloso, la sensualità pura che non vuole sapere», nella *Medea* il suo racconto «passa dal piano ontogenetico della persona al piano filogenetico della storia culturale». La pellicola, nota infatti Fusillo, «esalta il mondo arcaico come un mondo dotato di una sua diversa temporalità, di un suo pensiero peculiare». Un mondo però «violato dall'aggressione coloniali-

2. Ivi, pp. 26, 33-34.

3. Pasolini contesterà le tesi della Morante nelle due recensioni in versi a *Il mondo salvato dai ragazzini* confluite in *Trasumanar e organizzar* dopo essere apparse su «Paragone» nell'ottobre 1968 e nell'aprile successivo (cfr. *P2*, pp. 35-54).

sta di Giasone» e dal «cinico pragmatismo» che egli incarna, e in cui Medea, «per opera di un violento eros fisico», finisce col perdere l'originario «legame profondo con il suo ambiente magico». Sicché, nella «rigorosa bipolarità antropologica» del film, la protagonista e lo straniero che ne provoca la rovina si offrono quali «personaggi simbolici», richiesti di incarnare, la prima, «una cultura primitiva, magica e sacrale» e, il secondo, una tuttavia ancora embrionale «cultura moderna, razionalistica e borghese», come pure di alludere alla frattura «psicanalitica tra Es ed Ego» e alla divaricazione «politica fra Occidente e Terzo Mondo».⁴

Né Pasolini mostra di avere dubbi: l'incontro tra queste due dimensioni culturali, psichiche e persino temporali, lo scontro tra questi due modelli di società, causano la catastrofe del paradigma antropologico e dell'idea di civiltà veicolati da Medea, e quindi la sconfitta di ogni utopia terzomondista o, piú in genere, antiborghese. «Niente è piú possibile, ormai»: con questa battuta la pellicola si chiude (C1, p. 1288). Per cui essa dichiara parimenti condannati all'intempestività due precedenti tentativi di dare ancora forma, invece, alla propria antica illusione terzomondista ultimati dallo scrittore, in questa terza fase della sua produzione cinematografica, dopo averli piegati alla stessa poetica dell'opera "da farsi" tematizzata nei quasi coevi testi teatrali. L'allusione è a quegli *Appunti per un film sull'India* e a quegli *Appunti per un'Orestide africana* per intendere la genesi e la struttura dei quali urge però fare un passo indietro.

Pasolini si era recato per la prima volta in Africa nel febbraio del 1961, quando aveva visitato il Kenya. Quello stesso anno, aveva scritto la prefazione all'antologia *Letteratura negra. La poesia*, uscita per gli Editori Riuniti a cura di Mario De Andrade (SLA2, pp. 2344-55), e aveva cominciato a coltivare l'idea di un film di ambientazione africana. Non sorprende, perciò, che, nel febbraio dell'anno seguente, prima ancora di girare *Mamma Roma*, egli avesse già pronto un "soggettino" – così lo definisce in un'intervista rilasciata a Biamonte e uscita su «Il Paese» del 25 febbraio 1962 – intitolato *Il padre selvaggio* (C1, pp. 265-313). Soggettino che si tradurrà, col tempo, in un trattamento anche dettagliato, ma che non diverrà mai una vera sceneggiatura, per cui l'autore prima lo destinerà a due numeri suc-

4. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 18, 134.

cessivi, il terzo e il quarto del 1967, di «Cinema e film» e poi, ritenendolo ormai un testo letterario, lo licenzierà in volume presso Einaudi nel 1975.⁵

Tra l'una e l'altra pubblicazione, *Il padre selvaggio* aveva però subito un ulteriore rimaneggiamento. In un colloquio con Lino Peroni apparso nell'autunno del 1968 sul numero doppio 15-16 di «Inquadrature», Pasolini annuncia infatti di volersi dedicare a una pellicola in quattro o in cinque episodi che immagina di intitolare *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* e che, aggiunge, non dovrà assumere la forma di un'opera compiuta, ma quella di un film "da farsi". In ossequio a tale progetto, il "soggettino" del *Padre selvaggio* viene allora ripensato, cioè convertito nella traccia di un futuro lavoro cinematografico che sappia offrirsi quale opera meramente potenziale. Ed ecco che a essere concepiti in questa maniera, ossia girati al pari di un film *in fieri*, saranno gli *Appunti per un'Orestide africana*, i quali, venuto frattanto meno il disegno di un più ampio *work in progress* sul Terzo Mondo, saranno presentati a Venezia il 1° settembre 1973, come opera autonoma, nell'ambito delle Giornate del cinema italiano. Laddove gli *Appunti per un film sull'India* solo a posteriori diverranno una pellicola "da farsi". Tra la fine del 1967 e il principio dell'anno seguente, Pasolini aveva cioè realizzato dei semplici sopralluoghi per un canonico lungometraggio di ambientazione orientale. Dapprima egli progetta di ricavare dal girato uno degli episodi dei mai realizzati *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. Poi lo rende, anch'esso, un autosufficiente esempio di film ugualmente fermo allo stato di abbozzo e che, se non avrà diffusione alcuna nei circuiti commerciali, sarà tuttavia trasmesso in televisione, il 5 luglio 1968, nella rubrica «TV7» e verrà presentato alla Mostra cinematografica di Venezia, il 18 agosto successivo, nella sezione Documentari.⁶

Ebbene, gli *Appunti per un film sull'India* e, ancor più, gli *Appunti per un'Orestide africana*, che attualizzano in chiave terzomondista l'*Oresteia* di Eschilo, confermano che la poetica dell'incompiuto deriva, in Pasolini, da

5. Tali informazioni si ricavano da NN, in Cz, pp. 3052-53.

6. Ivi, pp. 3227, 3135, 3116-17. Il testo degli *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* è apparso, per la prima volta, in Pier Paolo Pasolini, *Corpi e luoghi*, a cura di M. MANCINI e G. PERRELLA, Roma, Theorema, 1981. Poco dopo, anche quello degli *Appunti per un'Orestide africana*, ricavato dal sonoro del film, ha conosciuto una sua prima edizione in volume. Cfr. P.P. PASOLINI, *Appunti per un'Orestide africana*, a cura di A. COSTA, Copparo (Ferrara), Quaderni del Centro Culturale di Copparo, 1983.

una «possibilità» che, «insita nell'arte moderna», egli però sfrutta «in maniera forse ineguagliata»: quella di fruire «*artisticamente* il progetto di opera» o, per meglio dire, «di recepire artisticamente un'opera tramite la mediazione concettuale del suo progetto».⁷ Ma, in quanto relitti di un piú organico disegno, essi altresí attestano il fallimento dell'utopia civile cui questo si ispirava, giacché si riconoscono incapaci di convertire in «un'azione rivoluzionaria (non partitica, naturalmente, e assolutamente indipendente)» quel peculiare «sentimento violentemente e magari anche velleitariamente rivoluzionario» eletto dagli *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* a loro matrice (C2, p. 2680).

Né risulta meno implicato con la poetica dell'opera “da farsi”, e con l'esperienza teatrale di Pasolini, soprattutto il secondo dei due «poemetti cinematografici»⁸ che fungono da preludio alla stagione della sua filmografia di cui stiamo sondando gli esiti: *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*.

Terzo episodio tra quelli inclusi, nel 1968, in *Capriccio all'italiana* – che consta anche di due storie filmate da Bolognini e di ulteriori racconti per immagini affidati a Steno, Pino Zac, Monicelli –, quest'ultimo mediometraggio è ambientato in un teatro napoletano di burattini, in cui ha luogo una stravagante rappresentazione popolare dell'*Otello* di Shakespeare. Messa in scena per vari aspetti fedele ai criteri esposti da Pasolini nel *Manifesto per un nuovo teatro* e che prevede, sullo sfondo, una «molteplicità di dettagli sulle arti e sulle lettere spagnole del Seicento», con l'«onnipresenza diffusa di Velázquez e di Calderón de la Barca».⁹

Da un lato, *Che cosa sono le nuvole?* somiglia allora a un saggio per immagini sulla tradizione barocca e si offre quale squisito esempio di *pastiche* e di contaminazione stilistica, se l'autore non rinuncia al tentativo di attualizzare e anche tradire, piegandole al proprio ragionamento culturale, le fonti rivisitate. Dall'altro, la pellicola si rivela però anzitutto la «variante leggera, perfino un pochino burlona», di *Calderón*.¹⁰ E altresí ribadisce di

7. C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 169.

8. MICCICHÉ, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 33.

9. GERARD, *Ricordi figurativi di Pasolini*, cit., p. 42.

10. Ivi.

voler essere intesa al pari di un'opera solo potenziale, poiché dialoga, pur implicitamente, con una seconda tragedia dello scrittore. In *Porcile*, si ricorderà, Julian si chiedeva infatti quale fosse “la verità dei sogni”, oltre quella di rendere gli individui “ansiosi della verità”. In maniera simile, lo Jago interpretato da Totò afferma, in *Che cosa sono le nuvole?*, che la verità è un'ipotesi di parola che ognuno percepisce dentro di sé, solo che «non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più» (C1, p. 959).

Insomma, per bocca del proprio personaggio Pasolini allude a un'analogia tra la verità, che, per restare tale, non deve essere appunto esaurita in un discorso esatto, e l'opera d'arte, che preme sull'autore, affinché egli la porti a compimento, ma che solo serbandosi allo stadio di progetto evita di ridursi a mera convenzione espressiva, suo malgrado monca di un'autentica carica conoscitiva. Non per nulla, come in *Calderón*, anche in *Che cosa sono le nuvole?* è tematizzata l'equivalenza tra sogno e opera d'arte, cioè tra due linguaggi capaci di veicolare il vero solo fin quando non lo confondono con quella realtà che andrebbe semmai abiurata o, almeno, trasformata alla luce di esso. Giacché «noi siamo IN UN SOGNO DENTRO UN SOGNO», dirà – a un Otello teneramente incarnato da Ninetto Davoli – quello stesso Jago conscio di essere solo una maschera chiamata a esibirsi sulla scena, e però anche convintosi che la vita sul palco e la vita effettiva ugualmente impongono, a ciascuno, di recitare una parte, non esistendo realtà alcuna al di fuori della rappresentazione che di essa si offre (C1, p. 956). Ossia perché – nell'ottica della poetica dell'opera “da farsi” pasoliniana – all'arte spetta appunto il compito di non appagarsi del proprio essere inevitabile finzione, e in quanto tale giocoforza autosufficiente, per presentarsi, viceversa, come sogno di un mondo migliore rispetto a quello dato. Per proporsi, in sostanza, quale utopia civile da realizzare.

Quanto invece a *La terra vista dalla luna*, mediometraggio incluso nel film *Le streghe* – uscito nel 1967 e che comprende anche episodi girati da Rossi, Bolognini, Visconti, De Sica –, esso anzitutto conferma, in virtù di quella versione a fumetti della sua sceneggiatura cui si è avuto modo di riferirsi,¹¹ un'evidenza parimenti già notata. Che cioè il più maturo Pasolini cineasta è anche figlio del più giovane Pasolini disegnatore, pittore,

11. La si veda in C1, pp. 865-931. Pasolini la realizza servendosi di una tecnica mista di pastelli, gessetti e penna biro.

critico d'arte, le pellicole ideate dall'uno offrendo, all'originaria ispirazione dell'altro, linfa ulteriore e l'opportunità di misurarsi con un nuovo codice espressivo, per mettersene al servizio, certo, ma anche per approssimarlo a proprie, specifiche istanze. Inoltre, *La terra vista dalla luna* ribadisce ciò che *La ricotta*, quattro anni prima, aveva dimostrato e quanto di nuovo attesteranno due successivi lavori brevi del poeta: il già citato *Che cosa sono le nuvole?* e *La sequenza del fiore di carta*, terzo lacerto – ispirato al racconto del fico maledetto da Cristo proposto dal vangelo di Matteo – di un film, *Amore e rabbia*, che esce nel 1969 e i cui altri episodi sono di Lizzani, Bertolucci, Godard, Bellocchio. Rafforza, insomma, la sensazione che quello dell'«apologo fiabesco» sia il registro che consente a Pasolini di dare il meglio di sé come autore di cinema. Tanto che non è il solo Micciché a considerare *La ricotta* (giustamente) e *Che cosa sono le nuvole?* (con ottime ragioni, ma pure con un pizzico di generosità) il «vertice» di una filmografia che conosce anche altre vette: *Accattone*, giustappunto *La sequenza del fiore di carta* (forse l'esempio estremo di *pastiche* quale lo scrittore lo intende) e quel *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di cui dovremo dire.¹²

2. ESPERIMENTI DI «NATURA ANFIBOLOGICA»: *TEOREMA*, *PORCILE*

Gli esiti di questa terza fase della produzione cinematografica di Pasolini che più esibiscono – specie il secondo – un legame con l'attività teatrale dello scrittore sono però *Teorema* e *Porcile*. Film che, pur non pienamente riusciti, tuttavia chiariscono – in particolare il primo – un imprescindibile postulato di quella poetica dell'incompiuto programmatico elaborata dal poeta. Essi cioè dimostrano che, in Pasolini, siffatta scelta creativa non si limita a legittimare l'ibridazione di una pluralità di linguaggi, e dunque la costruzione di congegni espressivi quasi inclassificabili in ossequio a rigorose partizioni disciplinari o di genere. Perché invece una simile teoria dell'arte anzitutto prevede la possibilità che un autore concepisca il proposito di un'opera ben prima, se non al di fuori, di qualunque naturale collocazione di tale suo intento in un preciso ambito linguistico. E che quindi egli possa successivamente scegliere quale specifica forma dare al proprio progetto o decidere, addirittura, di convertire la

12. MICCICHÉ, *Pasolini nella città del cinema*, cit., pp. 26-27.

medesima idea estetica in un'opera "da farsi" pur unica, ma che conosca varie epifanie espressive, traducendosi quando in un testo poetico o narrativo, quando in un lavoro teatrale, quando in un film, quando in un saggio.

Porcile, nel 1969, altro per esempio non è che una trasposizione cinematografica dell'omonima tragedia. Vi si notano, rispetto al testo teatrale, alcune varianti non troppo significative e due cambiamenti essi sí strutturali: la soppressione del personaggio di Spinoza e la scelta di narrare, in parallelo coi tormenti di Julian, le vicende e i riti di una comunità di "barbari". E sarà Pasolini stesso, nei già citati colloqui con Halliday, a precisare le ragioni che lo conducono a ricavare un film da una propria *pièce*. Parole illuminanti, le sue, perché confermano la stretta parentela che subito egli percepisce tra la propria scrittura teatrale e il proprio lavoro di cineasta.

I suoi «studi semiologici», spiega infatti Pasolini, lo hanno infine spinto «a considerare, teoricamente, teatro e cinema molto vicini l'uno all'altro», ossia a ritenere il primo «una sorta di piano-sequenza» che, al pari del secondo, rappresenta «la realtà con la realtà»: per esempio, un corpo umano «con un corpo», «un oggetto con un oggetto». Sicché, chiarisce il poeta, «quando scrivo una scena per il teatro, questa scena è anche una scena cinematografica», se, egli aggiunge, «tutto quello che faccio consiste nel produrre una sequenza cinematografica formata da una ripresa molto lunga». Ecco perché «filmare una scena di teatro» per Pasolini significa «eseguire la stessa operazione già fatta», trattandosi di un procedimento che «non comporta rimescolamenti profondi, ma solo un piccolo cambiamento di tecnica» (*SPS*, p. 1382).

Ancor più interessante, anche in quest'ottica, è allora il caso del "cantiere" *Teorema*. Dal quale, in prima battuta, lo scrittore ricava il volume edito da Garzanti nel marzo del 1968. Ma presso cui Pasolini al contempo lavora in vista della realizzazione del film infine presentato, il 4 settembre dello stesso anno, alla Mostra cinematografica di Venezia. E ciò senza che dall'"officina" *Teorema*, in principio frequentata, a detta dell'autore stesso, per portare a compimento un progetto drammaturgico, egli frattanto escludesse di ottenere anche un'opera, per l'appunto, teatrale. Complessa genesi, questa del romanzo e della pellicola poi effettivamente proposti al pubblico, che Pasolini ricostruisce in quella quarta di copertina della pri-

ma edizione di *Teorema* libro in cui egli anche fornisce le istruzioni per una corretta fruizione della sua opera.

Nell'offerirsi quale postfazione al testo, tale avvertenza esibisce cioè fin dal titolo (*Come leggere nel modo giusto questo libro*) la propria funzione didattica, svolta anche alludendo, dopo averla liberamente corretta, a una formula demartiniana, quella di "crisi della presenza", cui abbiamo già accennato. E così, dapprima apprendiamo di non dover interpretare *Teorema* alla stregua di una «storia» o di «un puro e semplice studio» su quella «"crisi del comportamento"», indotta nella borghesia dall'incontro col sacro, che il romanzo vuole comunque sondare. Poi arguiamo di essere invece richiesti di ritenere il volume una «parabola», capace di mettere a tema tale collasso identitario anzitutto grazie alla propria natura di «prosa leggermente "d'arte"». Infine, riceviamo precise informazioni sulla genesi di un'opera, come scopriamo, non solo letteraria. Perché, scrive Pasolini,

Teorema è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibologica, non so sinceramente dire quale sia prevalente: se quella letteraria o quella filmica. Per la verità, *Teorema* era nato come *pièce* in versi, circa tre anni fa; poi si è tramutato in film e, contemporaneamente, nel racconto da cui il film è stato tratto e che dal film è stato corretto. Tutto questo fa sì che il modo migliore per leggere questo manualetto laico, a canone sospeso, su una irruzione religiosa nell'ordine di una famiglia milanese, sia quello di seguire i «fatti», la «trama», trattenendosi sulla pagina il meno possibile (SLA2, pp. 2505-06).

Ciò che Pasolini sembra dunque voler anzitutto rimarcare è la mancanza di autonomia di *Teorema* libro da *Teorema* film. Pur implicitamente, egli invita insomma il lettore a confrontare, l'una con l'altra, le due distinte, ma giocoforza complementari forme infine assunte da quello che però è un unico progetto autoriale. Che non può allora dirsi totalmente o comunque meglio realizzato da uno dei suoi due esiti già esistenti, perché esso viceversa prevede che, a stendere idealmente l'opera capace di adempierne il senso, sia appunto quel fruitore incline, dopo un'accorta esegesi del romanzo e della pellicola, a immaginare una terza possibile epifania di *Teorema*, percependola alla stregua di un disegno civile da inverare.

Il poeta ci regala così l'ennesima conferma dell'ambizione a risultare inclassificabile che guida, lo si è detto, ogni sua opera "da farsi". Perché il

romanzo *Teorema*, oltre a tradire molte convenzioni narrative e a non disdegnare il ricorso ai versi, si presenta anche, in vari suoi lacerti, come un semplice trattamento. E perché il film *Teorema* sia mantiene un pur non rigoroso impianto drammaturgico, sia tende ad approssimarsi a un saggio per immagini su quella “crisi del comportamento” che può, talvolta, affliggere ancora la borghesia. Almeno a giudizio di un autore tanto preoccupato di rivendicare, appunto, la matrice arditamente spuria della sua ispirazione, da arrivare, nel succitato risvolto di *Teorema* libro, a forzare la verità.

Della *pièce* in versi, cui in quelle righe si allude, non è infatti rimasta traccia, mentre le quattro redazioni dell’anti-romanzo a noi giunte (benché non tutte per intero) alternano prosa e poesia. Senza contare che, se si confronta col brogliaccio apparso in volume la sua versione cronologicamente piú vicina alla stampa, ci si avvede di come Pasolini abbia ripensato e reso maggiormente sperimentale la struttura della propria “parabola” solo durante la revisione conclusiva. Tutto ciò a conferma del fatto che *Teorema* libro è sí un’opera accattivante ma, piú di quanto lasci intendere l’autore, persino improvvisata, giacché figlia di materiali, tra loro eterogenei, alla fine disposti quasi per caso nell’ordine in cui li troviamo. Un ordine che quindi, piú che presupposto dai cartoni, dai documenti, dalle poesie di cui consta il volume, sembra semplicemente l’ultimo elaborato nel tempo dallo scrittore per conferire artatamente una qualche unitarietà a un *corpus* testuale disorganico. Sicché anche un ordine che non può allora impedire al lettore di percepirlo fittizio, strumentale, precario.¹³

E parrebbe parimenti falso quanto dichiarato da Pasolini a Halliday, ossia di aver «girato praticamente senza una sceneggiatura» *Teorema* film (SPS, p. 1371). Perché «una sceneggiatura vera e propria, distinta dal romanzo, sembra esserci stata, e con tutte le caratteristiche tecniche che competono al genere», quindi una sceneggiatura diversa da quella depositata presso il Ministero del Turismo e dello Spettacolo e che è «una versione ormai prossima» al testo di *Teorema* libro.¹⁴ Né può stupirci, questa probabile piccola bugia del poeta. Essa gli serve a enfatizzare il legame osmotico tra pellicola e romanzo ma, ancor piú, a ribadire la reversibilità

13. Sulla genesi di *Teorema* libro, si veda comunque NN, in R2, pp. 1978-82.

14. Cfr. NN, in C2, p. 3119.

dell'una forma di *Teorema* nell'altra e, come detto, di entrambe le risultanze del suo disegno d'opera in un *vademecum* etico-politico cui spettatori e lettori possano attenersi. Ed è forse proprio quest'ultima aspirazione civile, sottesa al complessivo progetto *Teorema*, a rendere postumi a se stessi sia il film sia il libro. A farli, cioè, nascere morti.

Essi narrano infatti, come anticipato, la crisi di un nucleo familiare borghese sconvolto dall'arrivo di un ragazzo ancora capace di veicolare quel sentimento del sacro sempre vivo nelle antiche società agricole ma sconfessato, nella civiltà dei consumi, dall'«ideologia del benessere e del potere», dirà Pasolini nel *Sogno del centauro*. Dove egli altresì spiegherà: «l'altra faccia del misticismo è proprio il “fare”, l'“agire”, l'azione» (*SPS*, pp. 1484, 1462). Con ciò ribadendo che, a parer suo, la transizione dall'universo contadino al mondo capitalistico sancisce anche l'eclissi di una cultura “magica” nella quale speculazione e prassi coincidono – giacché essa intima a ognuno di comportarsi, come nell'ordito dei sogni, per quello che egli davvero è – e il trionfo di una mentalità che, ipocritamente, reputa invece inassimilabili l'una all'altra – e ciascuna un'autonoma sfera, in sé significativa, delle attitudini individuali – riflessione sulla realtà e spinta all'agire pubblico o privato. La piena convalida sociale, insomma, della falsa coscienza borghese.

E lo scrittore, che all'altezza di *Teorema* ha già diagnosticato la riconversione delle democrazie liberali d'Occidente in regimi cripto-totalitari per l'appunto borghesi, può tuttavia attribuire la capacità di far implodere l'ordine vigente all'“angelo”, raffigurato sia nel romanzo sia nel film, in ossequio a una tesi che, nella *Medea*, egli lascerà esporre al personaggio del Centauro: «ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconsecrata» (*C1*, p. 1245). In definitiva, giacché egli si rivela d'un tratto disposto a confidare nel fatto che, per quanto essa cerchi di uniformare ai suoi principi edonistici i valori del mondo premoderno, riuscendo, nella sostanza, a dissaccarli, la civiltà neocapitalistica non sembra però ancora in grado di azzerarne la memoria. Pur in forma residuale, essi allora sussistono, quali ipotesi di senso teoricamente praticabili, in una società borghese che, da ogni loro riscoperta individuale o collettiva, potrebbe dunque essere, se non annientata, messa almeno in discussione. Ridotta all'*impasse*.

Stallo in cui finisce col trovarsi Paolo, il capofamiglia ritratto in *Teorema*. Egli è abituato ad agire solo per tornaconto. Nel libro, a chiarirlo è la mo-

glie: Lucia. Secondo la quale «*Il suo interesse per il proprio lavoro / e per il proprio guadagno (enorme, / e, come i nostri nemici lo definiscono, ingiusto) / è lo stesso che spinge ad agire nei sogni*». Si rivela insomma «*Necessario e indistinto*», giacché, nota la donna, il coniuge «*non ha mai avuto un interesse oggettivo, / puro e culturale per l'esistenza*». Laddove, se si sforza di pensare, Paolo viceversa si condanna all'inoperosità. Ecco perché, nel tentativo di spiegarsi il fascino su di lui esercitato dall'ospite e dal mondo ascetico, quindi anche pratico, del quale costui è emblema, l'uomo si preclude la *chance* di possedere, come vorrebbe invece fare, il giovane. Al pari del figlio Pietro, anch'egli turbato dal ragazzo, Paolo arriverebbe cioè ad «afferrare la realtà che gli è sottratta dalla sua ragione borghese» unicamente comportandosi come la propria identità sociale gli vieta di fare: «solo agendo, come in sogno», e anzi «agendo prima di decidere». Né la moglie, in egual misura attratta dall'ospite, appare meno inibita del marito nell'assecondare il proprio desiderio erotico, se si scopre «posseduta da un sogno nato dentro di lei, senza essere capito ed ammesso», che le intimerebbe di regolarsi come la sua cultura borghese non la autorizza a fare: «*agire prima di decidere*». Di qui la paralisi psicologica e la conseguente implosione identitaria patite dall'intera famiglia e, in forma oltremodo straziante, dalla secondogenita di Paolo e Lucia: la «dolcissima e inquietante» Odetta. La quale, dotata di «intelligenza dolorosa, anzi, quasi *di sapienza*», in principio è spinta, dalla presenza del misterioso straniero, a dare «scandalo», ma poi, in ossequio alla «diligenza ombrosa con cui è sempre vissuta», sceglie il ruolo di capro espiatorio, accettando di farsi celare alla vista del mondo e di stringere un perverso «patto di alleanza coi suoi persecutori» borghesi (R2, pp. 973, 919, 922, 899, 995).

Sappiamo tuttavia già come Pasolini, in pieno '68, non confidi più nel mito di quell'ancora possibile autodistruzione dell'ordine capitalistico simboleggiata, in *Teorema*, dalla conquista della «santità» ad opera di Emilia, la domestica di estrazione popolare che, a contatto con l'ospite dei datori di lavoro, compie un autentico miracolo. Getta cioè le premesse per la nascita di un «nuovo tipo di religione», ligia alla memoria dell'«antico sentimento metafisico delle età contadine» e quindi capace sia di opporsi, magari vincendolo, al «mondo borghese», sia di superare, aggiornandola, la logora utopia «socialista» (R2, pp. 1035, 1037-38). Per cui, come detto, la *Medea* provvederà subito a smentire tali miraggi, appunto svelan-

do la curiosa natura di progetto consapevolmente velleitario propria di *Teorema*. Che non aveva del resto esitato a tematizzare siffatta sua costitutiva sterilità.

Il succitato Pietro è infatti un aspirante pittore. Lo sorprendiamo, in una pagina del romanzo, a vagliare con interesse la riproduzione di un quadro di Lewis, cofondatore del movimento vorticista la cui opera il giovane non si esime, però, dal criticare (*R2*, pp. 926-27). Ed è indubbio che, dietro il velo della riflessione sull'arte svolta dal suo personaggio, Pasolini ragiona sulla crisi dello sperimentalismo novecentesco e sul rischio di improduttiva autoreferenzialità intrinseco anche alla propria poetica dell'opera "da farsi", che intenderebbe invece – imboccando una via dichiaratamente opposta a quella seguita dalla neoavanguardia – rinnovare i moduli di tale tradizione espressiva. Sicché la scelta infine compiuta da Pietro, che, contro ogni decoro e rifiutando usurati vincoli estetici, urina sui suoi lavori per sabotarne le pretese di autonomia formale, ricorda quella del *performer* Pasolini di proiettare ossessivamente l'ombra della propria presenza sulle opere cui si dedica al fine, come sappiamo, di lasciarle irrisolte, nella convinzione che, se portate a compimento, esse tradirebbero il valore pratico – cioè conoscitivo e, una volta fruite, persino esecutivo – che, per lui, solo congegni artistici meramente potenziali sanno ormai conservare.

Né tale rispecchiamento dello scrittore nel suo personaggio è inficiato, nel film, dal fatto che, in questo secondo caso, non sono «le sagome vorticiste di P. W. Lewis» a favorire, in Pietro, una pur sofferta presa di coscienza circa il logorio di una nobile storia novecentesca di sperimentalismi e avanguardismi vari, ma provvede, invece, «un'opera dedicata all'inglese Francis Bacon, che esibisce i *Tre studi di figure per la base di una crocifissione*».¹⁵ Perché, in entrambe le circostanze, il dato rilevante resta l'analogia tra l'esplicita resa di Pietro all'inutilità della propria vocazione artistica e l'implicita ammissione, da parte di Pasolini, di sapersi condannato a non vedere realizzata l'utopia civile connaturata ai suoi progetti testuali.

Per un verso, lo si è detto, nella quarta di copertina di *Teorema* libro egli descrive infatti la propria come un'opera "a canone sospeso", definizione che ricalca quella coniata da Barthes per i lavori di Brecht. In cui, spiega il

15. GERARD, *Ricordi figurativi di Pasolini*, cit., p. 43.

semiologo, c'è sí «un senso, e un senso molto forte, ma questo senso è sempre una domanda» rivolta allo spettatore, chiamato a ricavare, dai testi di un autore in tutto simile a un pedagogo, la spinta a un critico, e autocritico, agire sociale. Ad adempiere, insomma, quel «senso *impegnato*» dell'arte brechtiana che appunto si rivela «un senso *sospeso*», cioè in attesa di passare, grazie ai fruitori, dalla potenza all'atto.¹⁶

Dall'altra parte, quella dell'intellettuale che, in *Teorema*, guida all'esatta decifrazione del testo il lettore, al contempo eleggendolo a coautore del romanzo, sembra però una voce quasi in falsetto. La voce di uno scrittore che continua a concepire i suoi disegni d'opera come potenziali atti di trasgressione dell'ordine dato, ma che ormai fatica a immaginare comunità di esegeti pronti a tradurli in reali gesti rivoluzionari.

3. SULLA SCIA DI POUND, CON UN OCCHIO A SWIFT

Sul finire degli anni Sessanta, Pasolini sembra perciò, come periodicamente gli accade, un autore senza futuro. A renderne inattuali figura e poetica è lo scenario culturale che egli ritrae in due saggi apparsi su «Nuovi Argomenti». Si tratta di *Che cos'è un vuoto letterario?*, del 1971, e di *Prologo: E. M.*, che, edito nel 1973, inaugura un'inchiesta sull'estremismo e allude, nel titolo, sia ai concetti di “Estremismo Morale” o “Metapolitico”, sia ad Elsa Morante, ritenuta dal poeta, dopo *Il mondo salvato dai ragazzini*, rea, appunto, di estremismo.

Nel primo di tali contributi, Pasolini ribadisce che la contestazione sessantottina, a livello politico, e il Gruppo 63, in campo letterario, hanno dissolto «il *pieno*» civile e culturale riscontrabile nella società italiana post-bellica, screditando le due metà di un'unica «“cristallizzazione”» del sentire collettivo. La «letteratura-azione del Movimento Studentesco» (cioè l'estetizzante protesta di rampolli borghesi il cui sovversivismo il sistema capitalistico agognava per rinsaldarsi) ha infatti badato a sconfessare, nell'ottica dello scrittore, il paradigma antifascista che nutriva, con l'intera repubblica, anche la poetica neorealista. Una poetica, lo si è detto, figlia dei valori resistenziali, ma svalutata dalla «letteratura-negazione della neoavanguardia» (ossia dalle compromissorie ricette espressive coniate,

16. R. BARTHES, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 19.

secondo l'autore, da una *lobby* di funamboli pronti a parodiare i vincoli della forma e dello stile con facili teorie di «bravi teppismi linguistici» tesi all'«irrisione» della tradizione letteraria). Il «vuoto», che dunque si è aperto, resta tale, per Pasolini, giacché esso andrebbe convertito in un nuovo «pieno» da quei giovani, ribelli o no, che dovrebbero impossessarsi del presente e tentarne un congruo riesame intellettuale, ma che non sanno formalizzare i propri saperi e preferiscono serbarsi proni alla barbarie capitalistica, senza accorgersi di finire, così, totalmente in balia di ossessioni consumistiche in grado di deturpare, mentre lo aizzano, e rendere mortifero, benché lo celebrino, il loro vitalismo. *Che cos'è un vuoto letterario?* non ammette quindi repliche: inebetendo le nuove leve, e poiché in tal modo priva la società della speranza nel futuro, il dominio assoluto della borghesia implica assai più di una transitoria catastrofe culturale. Sancisce il tramonto stesso della civiltà (SLA2, pp. 2556-59).

E allora, in *Prologo: E. M.*, Pasolini traccia un «quadro umoristico della situazione culturale del 1972» a tutti gli effetti apocalittico. A parer suo, «la “Generazione degli Ateniesi”» – alla quale, pur da eretico, egli appartiene e che aveva elaborato «la cultura ufficiale del dopoguerra», capace di mantenersi, al contempo, «una cultura sostanzialmente “di opposizione”» perché fedele a principi «fondati sull'antifascismo e su un marxismo ancora vergine (sul piano del largo consumo)» – non può infatti che patire «la sorte», ormai, di chi è superato «da un'epoca storica» e non sa «afferrare la nuova realtà esistenziale». Pienamente intesa, invece, dalla successiva leva «“dei Salamini”», che annovera nelle proprie fila gli autori del Gruppo 63, e dai sessantottini, cioè dalla «“Generazione dei Lacedemoni”». I quali ultimi, impossibilitati a giungere «alla razionalizzazione della loro rivolta» e inclini a «patteggiamenti tattici con la vita e con la storia così com'è», hanno finito col favorire la conquista del potere da parte dei Salamini. Che, ligi alla «cultura della neo-borghesia neoqualunquistica (informazione, consumo, tecnica)» e giudicando «anacronistica» la «polemica esplicitamente *politica* contro i padri Ateniesi», si erano frattanto curati di riferire solo «nominalmente» la propria «razionalità» ai modelli «d'opposizione marxista» assimilati dai predecessori e di battibeccare con costoro «nei limiti della cultura specifica o in quelli ancora più ristretti della letteratura». Fornendo in tal modo ai Lacedemoni «la loro specifica cultura letteraria» – ossia «un'avanguardia» di cui «veniva tenuta ben nascosta la

bassa ansia di integrazione e di servilismo col nuovo tipo di padrone» – e persino il loro stesso «linguaggio tecnico». Sicché, conclude Pasolini, l'alba degli anni Settanta vede ormai i padri Ateniesi ridottisi a inascoltati «nonni» e i Salamini – liquidati i fratelli maggiori «“da sinistra”» e ancora «forti» della «complicità» con quei Lacedemoni appagati dall'aver sfogato «la loro aggressività edipica nel '68» – capaci di imporre la propria autorità, cioè i valori «della nuova borghesia molto avanzata coperti dal marxismo». E di farlo «estremizzando naturalmente tutto (a parole)», ma battendosi, in concreto, per «la rivoluzione borghese della radicale trasformazione dell'umanità in borghesia». Traguardo infine raggiunto «attraverso le nuove norme dell'informazione e del consumo» e che implica – grazie al trionfo di un gusto appunto avanguardistico – l'adeguamento ad esse dei criteri con cui valutare l'intero sapere (SPS, pp. 244-55).

A una situazione per lui tanto compromessa, Pasolini reagisce con una pur disillusa esasperazione della sua poetica dell'opera “da farsi” le cui ragioni possiamo forse meglio intendere sfruttando una riflessione sull'arte propostaci da Agamben. Per il quale, mentre i greci privilegiavano «l'opera rispetto all'artista» – ritenendo la prima l'autonomo esito di un'«attività produttiva» che trova in essa il proprio fine, cioè la sua «*energeia*», e il secondo «un essere costitutivamente incompiuto», giacché privo di quel «*telos*» che appunto risiede, per lui, nel processo creativo –, la tradizione culturale viepiù egemone in Occidente a partire dal Rinascimento, e giunta all'apice nella modernità, ribalta i termini della questione. Esclude l'arte dal novero «delle attività che hanno la loro *energeia* fuori di esse, in un'opera», per includerla tra le «attività che, come la conoscenza o la prassi, hanno in se stesse la loro *energeia*, il loro essere-in-opera». Né pensa più l'artista «una persona da poco», ossia «un *banausos*, costretto a inseguire la sua compiutezza fuori di sé nell'opera», perché gli consente invece di rivendicare, al pari del «teoreta», sia «la padronanza» sia «la titolarità» della propria «attività creativa». Lo autorizza, così, a guadagnarsi una tale «indipendenza rispetto all'opera» che egli può infine spingersi a dichiarare la propria «superiorità» nei confronti di essa, legittimandosi a crederla «in un certo senso accidentale», quasi «un residuo in qualche modo non necessario della sua attività creativa», se l'arte, ora, «non risiede più nell'opera, ma anche e innanzitutto nella mente dell'artista». Concezione ormai «“misterica”» del lavoro autoriale e che presto culminerà nella «prassi

delle avanguardie del Novecento», in cui «l'azione dell'artista si emancipa dal suo tradizionale fine produttivo o riproduttivo e diventa una *performance* assoluta». In altre parole, «una pura "liturgia" che coincide con la propria celebrazione ed è efficace *ex opere operato* e non per le qualità intellettuali o morali dell'artista». ¹⁷

Ebbene, Pasolini cerca la quadra, per così dire, tra due confliggenti teorie estetiche come queste appena riassunte. Contro inclinazioni a far sparire l'opera quali quelle a parer suo nutrite dalla neoavanguardia e dall'industria culturale, che la riducono a intenzione comunicativa agevolmente smerciabile, egli la pensa come non sacrificabile, inesausto, materico processo creativo: alla stregua, cioè, di un organismo in furiosa crescita anche perché capace di nutrirsi senza sosta di se stesso. Il che gli consiglia di rendere persino più esplicita che in passato l'interdipendenza tra i suoi testi volutamente inconclusi, affinché ciascuno di essi si dimostri a tal punto disposto a offrirsi quale continuazione o rettifica del discorso formale e culturale svolto dai precedenti da non risultare in sé pienamente autonomo o decifrabile, e quindi da costringerci a reputare l'insieme dei lavori pasoliniani degli anni Settanta un'unica opera *in fieri*. Un solo progetto etico-estetico, non catalogabile perché in mai prevedibile e in concettualmente illimitato divenire.

Obiettivo altresì raggiunto dall'autore valorizzando l'intrinseco manierismo di questo suo complessivo canovaccio testuale. Che, da un lato, vede Pasolini risciversi ossessivamente, e può allora, configurandosi quale ininterrotto esercizio di stile, tutelare la propria fisionomia non già di prodotto di consumo, ma di febbrile attività intellettuale. E che, dall'altro, esibisce la sua vocazione enciclopedica, se, in risposta a quel collasso della civiltà occidentale che riduce la tradizione a un cumulo di rovine, esso vuol proporsi come un monumento eretto al sapere umanistico, pur senza ignorare di essere destinato all'oblio socioculturale.

Natura di "centone", questa palesata dal bulimico *work in progress* pasoliniano degli anni Settanta, che, prima ancora di un pur traslitterato modello strutturale, trova un possibile antecedente logico, specie per certi suoi lacerti, nei *Cantos* di quel Pound vieppiù eletto dal poeta delle *Ceneri*

17. G. AGAMBEN, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, pp. 16-24.

a ineludibile interlocutore.¹⁸ Del resto non a caso, perché, al pari dell'autore statunitense quale ancora Agamben lo ritrae, egli pure, da una parte, «procede come un filologo» che, figlio della «crisi irrevocabile della tradizione, prova a trasmettere senza note a piè di pagina la stessa impossibilità della trasmissione». E però, dall'altra, ambisce, «di fronte alla distruzione della tradizione», a convertire tale «distruzione in un metodo poetico». Ossia, spendendosi «in una sorta di acrobatica *destructio destructionis*», s'industria ancora, in qualità di «*scriptor*», a mimare «un atto felice di trasmissione».¹⁹

Né la cifra manieristica della partitura intertestuale costruita da Pasolini è contraddetta dal fatto che la propria ammessa «condizione di superstite» conduce appunto l'autore «a far esplodere il processo, già in atto, di nevrotizzazione della sua poetica verso l'esito estremo di una *impossibile* scrittura testamentaria e monumentale», incline a risolversi in onnivora «meta-scrittura» e in opere che, pur artatamente, tendono all'informe.²⁰ Per dirla infatti, una volta di più, con Agamben, «la maestria», a differenza di quanto si crede, «non è perfezione formale, ma, proprio al contrario, conservazione della potenza nell'atto, salvazione dell'imperfezione nella forma perfetta». Appare cioè quella «resistenza della potenza-di-non» che «si segna nell'opera» quale suo «intimo manierismo».²¹ Per cui, se l'*œuvre* pasoliniana può rivendicare un potenziale valore pratico, proponendosi come pur irrealizzabile utopia civile, è appunto in ragione della sua filigrana manieristica, ossia della deliberata inesattezza formale che la caratterizza e che aspira ad essere interpretata dai fruitori quale intenzione, anzitutto culturale, da assecondare.

Dal che si evince in quale senso Pasolini anche tenti di riformulare la concezione «liturgica» dell'attività dell'artista in cui l'avanguardia aveva rischiato di insabbiarsi e che, a parer suo, gli autori del Gruppo 63 e l'in-

18. Illuminanti, in tal senso, due saggi inclusi in *Descrizioni di descrizioni*: cfr. SLAz, pp. 1773-77, 1958-64. Celebre è inoltre l'intervista televisiva a Pound realizzata da Pasolini nell'autunno del 1967 a Venezia.

19. G. AGAMBEN, *Situazione di Ezra Pound, Introduzione a E. POUND, Dal naufragio di Europa. Scritti scelti 1909-1965*, a cura di W. COOKSON, Vicenza, Neri Pozza, 2016, p. 13.

20. P. VOZA, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere*, Napoli, Li-guori, 2011, pp. 31, 40.

21. AGAMBEN, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, cit., p. 39.

dotto massmediatico conducono, da prospettive dissimili, a un parodistico trionfo. I primi celebrando la vacua autoreferenzialità di opere, non solo letterarie, intese quali processi testuali pressoché automatici e quindi capaci di rendere marginale, se non di sopporre abolito, il compito creativo dell'autore. Il secondo degradando quest'ultimo, da individualità richiesta di esercitare un magistero intellettuale, a puro marchio di fabbrica o, magari, a un'icona tra le tante largite dalla nuova civiltà dello spettacolo. Ossia a produttore, più o meno socialmente riconosciuto, di quella specifica merce, ormai di facile consumo, chiamata arte.

Quando recitando il ruolo di artista in alcuni suoi film e quando inserendo o meditando di includere sue foto in taluni testi, Pasolini investe infatti sulla possibilità di rendere il proprio corpo di autore segno irrevocabilmente iscritto nell'opera che egli va costruendo. E che anzi si dilata fino a comprendere, oltre ai libri di versi o in prosa e ai lavori cinematografici, ai saggi e ai dipinti da lui realizzati, persino le sue dichiarazioni o comparsate televisive: insomma, quei vari atti di presenza dello scrittore che concorrono a delinearne l'immagine pubblica. Tutto ciò perché la straripante e unica opera "da farsi", ottenuta a un certo punto da Pasolini con la totalità delle sue *performance*, vuole esserlo, un monumento, anche alla figura, ormai quasi estinta, del moderno autore civile. E quindi essa altresì mira a presentarsi come l'autobiografia intellettuale, e il frammentario ma coerente diario in pubblico, di un artista, invitandoci a interpretare ogni suo riferimento alla vita di costui in chiave metaforica. Come un'allusione al discorso complessivo che il poeta delle *Ceneri* vi svolge: quello sulle cause e gli effetti del tramonto dell'umanesimo e sul proprio modo di continuare ciononostante a esercitare la funzione di coscienza critica della società un tempo assegnato all'autore non solo, ma principalmente, letterario.

Un modo che si rischia però di fraintendere, sviati dal coraggio intellettuale dell'ultimo Pasolini, pronto sempre ad accusare questo o quell'interlocutore di falso illuminismo, cioè di essere un servo del sistema, e a pronunciarsi contro partiti e uomini politici, imputando loro autentici crimini. Egli infatti non dichiara di ritenere utili, ossia capaci di scalfire il potere e riaffermare il ruolo civile dello scrittore, le sue polemiche. Le pensa invece sterili, appunto in quanto sollevate da una figura socialmente squalificata. E allora, sono la consapevolezza di poter tutto dire non giacché

considerato, bensí perché negletto, e la sensazione di ottenere dunque una sorta di impunità per le proprie parole non in virtù di un loro prestigio culturale, ma per l'indifferenza con cui il pubblico le accoglie, a generare in Pasolini quello che potremmo definire un paradosso tragico: la certezza, cioè, di dover tanto piú osare quanto piú egli crede vano il farlo.

E chi è vittima di un paradosso tragico, parimenti lo è dell'ironia tragica. Per questo, negli anni Settanta, Pasolini stesso tende a ritrarsi alla stregua di un saltimbanco chiamato, per restarle fedele, a dire la verità solo deformandola in spericolata, irrealistica provocazione. Egli insomma vieppiú si descrive come un redivivo Swift, costretto, in ragione del vicolo cieco in cui il presente è scivolato, non a proporre antidoti del tutto congrui per un'emergenza socioculturale ritenuta insanabile, ma a notare le conseguenze logiche implicate dall'irredimibile barbarie imperante: l'obbligo, per ciascuno, di sapere inverosimile il superamento della crisi in atto e quindi il dovere, per l'intellettuale, di suggerire rimedi impraticabili, al fine sia di denunciare con arreso livore l'imminente catastrofe, sia di scovare in un disincantato sarcasmo il solo plausibile erede del discorso utopistico.

In un'era che pensa già segnata dall'agonia delle "grandi narrazioni", rendere opera il suo stesso corpo di autore consente perciò a Pasolini di ribadire il valore pratico della propria arte perché lo legittima a offrirla quale non ideologica, ma rischiosamente personale, ricerca della verità. Una ricerca, però, tanto ostinata quanto disillusa, sicché incline ad assumere la forma di un puro esercizio umoristico.

NEI DISPERATI E FOLLI ANNI SETTANTA

1. UN «BUFFONE» A CORTE: *TRASUMANAR E ORGANIZZAR*

A fare da spartiacque tra le precedenti e l'ultima fase della produzione pasoliniana è un libro già citato: quell'auto-antologia di *Poesie* in lingua nella cui prefazione, del resto, l'autore si dice certo di doversi ormai rivolgere a un lettore "nuovo". Laddove, a inaugurare la stagione conclusiva dell'attività dello scrittore, è *Trasumanar e organizzar*, raccolta uscita per Garzanti nell'aprile 1971 e a cui egli, raggruppandole in due libri a loro volta suddivisi in sezioni, affida poesie – inedite o già apparse in rivista – stese tra il 1968 e il 1970. E si tratta di un volume che, fin dal risvolto di copertina, avvalora quanto detto sulle opere concepite da Pasolini negli anni Settanta.

Egli spiega di essersi attenuto, nell'elaborare i suoi versi, a «una mezza dozzina di "principi"», il primo dei quali, nota, «è stato quello di resistere contro ogni tentazione di letteratura-azione o letteratura-intervento: attraverso l'affermazione caparbia, e quasi solenne, dell'inutilità della poesia». Scelta che non ci stupisce, perché appunto attesta il convincimento di Pasolini di poter ormai fare arte civile solo negando di farla, o meglio rivendicando, antifrasticamente, l'autoreferenzialità della propria parola. E scelta altresì ribadita dalle due ulteriori inclinazioni che l'autore spiega di aver assecondato per comporre le sue poesie. Egli confessa infatti di non aver voluto «temere l'attualità», ma di averla comunque approcciata «in nome di qualcos'altro che la vanifica, e in cui peraltro essa crede», cioè nel rispetto, tuttavia estrinseco, di quella viepiù trionfante desistenza ideologica da lui però introiettata solo a fini umoristici, quindi concedendosi una provocatoria «libertà linguistica rasentante talvolta l'arbitrarietà e il gioco» (*SLA2*, p. 2604).

Per cui, continua Pasolini, la stesura di *Trasumanar e organizzar* lo ha spinto a imporsi anche un quarto vincolo: «considerare fatale da parte sua la rassegnazione di fronte al persistere dell'"oxymoron", o della "sinecio-si"», cioè al cospetto del cardine – lo spiegava, come visto, Fortini – della

propria poetica. Perché, connotandosi appunto quale formalmente vario scherzo linguistico, il libro infine realizzato lo autorizza a pretendere una diversa valutazione della sua attitudine a contraddirsi. A chiedere insomma ai lettori di rinvenirvi non il segno della confusione ideologica di cui egli sarebbe vittima, ma il suo desiderio di esplorare senza pregiudizi, e con ironicamente ondivago e tenacemente disilluso pragmatismo, una realtà tanto squallida e immutabile da non legittimare più interpretazioni univoche di essa in chiave, magari, utopistica (*SLA2*, p. 2604).

Di qui l'inevitabile cifra manieristica della raccolta, pronta a tradurre in un centone, a tratti parodistico, di stili e opzioni formali quell'ancora possibile molteplicità di punti di vista sul mondo che, nei suoi passati lavori, Pasolini ambiva a far emergere. Quando, nel costruire *Trasumanar e organizzar*, egli afferma di essersi dovuto semmai attenere a un quinto e a un sesto principio, il rispetto dei quali gli ha concesso, da un lato, di ritrarre una società non più disposta a rivendicare il proprio diritto all'autodeterminazione, giacché lieta di percepirsi succube della morale piccoloborghese, e, dall'altro, di esibire anarchicamente il suo disgusto per siffatto servilismo dei simili. In sostanza, lo ha dapprima guidato alla «scoperta, quasi improvvisa, che la libertà è "intollerabile" all'uomo (specialmente giovane)». E poi gli ha suggerito di rendere il proprio libro non il meccanico risultato della fedeltà ai cinque criteri compositivi fin qui elencati, bensì l'esito del loro costante sovvertimento. In altre parole, non «un contributo alla restaurazione», ma il pur sterile esercizio di autonomia intellettuale proposto alla comunità da un autore postumo a se stesso, cioè conscio della propria sterilità sociale e del fatto che la sua esistenza pubblica si è quindi «rimpicciolita», e tuttavia ancora pronto a ricavare, da questa «materiale diminuzione del futuro» patita non soltanto da lui, un accresciuto «piacere di vivere». Una rinnovata propensione, insomma, a concettualizzare, con le proprie opere, gesti puramente sarcastici di autoironica disubbidienza civile (*SLA2*, pp. 2604-05).

All'incirca lo stesso ritratto che, di *Trasumanar e organizzar*, Pasolini ci offre quando, spinto a farlo dalla pur relativa disattenzione dei critici verso il volume, lo recensisce sul «Giorno» del 3 giugno 1971. In tale scritto egli infatti si dipinge come un autore ormai «"schizoide"», costretto sí, dal disinteresse della comunità per ogni voce di dissenso, a riparare nel privato, ma anche incapace di abiurare la sua ispirazione politica. Né il poeta

manca di definire la raccolta «costituita almeno da tre libri» (*SLA2*, p. 2575).

Il primo, spiega Pasolini, assimilabile a «un diario privato», in cui egli «parla delle sue giornate, per lo piú nere, mescolando alle angosce – ma anche ai piaceri, andiamo! – i problemi “metalinguistici” e sociali del fare poesia». Convertendo insomma l’originaria vocazione lirica in un sofisticato gioco meta-letterario, da cui ottenere una pur satirica autobiografia intellettuale. Il secondo libro affine al «canzoniere per una donna», Maria Callas, e dunque nato, in gran parte, sul set della *Medea*, ma nel quale – accanto al desiderio di rendere tale musa «un personaggio oggettivo» e di trasformare allora i testi nello «spazio oggettivo» in cui narrare la storia di un’«autodistruzione» e un «dolore» femminili – anche si noti «la tentazione continua del ritorno a se stesso» nutrita dal poeta. La sua attitudine, cioè, a interpretare persino siffatta specifica vicenda esistenziale in ossequio a proprie, consolidate categorie critiche, scorgendo nella tragedia vissuta da tale «bambina e madre all’antica di se stessa» un simbolo del già avvenuto collasso delle civiltà arcaiche (*SLA2*, pp. 2575-76).

Il terzo libro, invece, non solo «interamente politico» ma, «almeno quantitativamente», anche quello di «maggior peso», e i cui temi «sono sostanzialmente due: il PCI e la nuova generazione “rivoluzionaria”». Un libro il cui autore non si limita a rivelare «un timido e sgraziato furore reazionario», esibendo la propria «nostalgia per un modo di essere che appartiene al passato» e «non si restaurerà mai piú», in ragione della «definitiva vittoria del male». Piuttosto, un libro all’insegna della «pietà cosmica» verso i giovani contestatori del ’68, «destinati a vivere esistenzialmente» valori ritenuti «intollerabili» dal poeta. Il quale è allora pronto ad augurarsi «che dalla tragedia dovuta al fallimento del Movimento Studentesco nasca una nuova figura di “figlio”», incline «miracolosamente» a ri-acquistare «le antiche caratteristiche dell’umiltà, dell’ubbidienza, della ribellione non aggressiva, dell’ansia di sapere, della grazia legata alla gioventù magari anche come peccato di rassegnazione o sensualità o spensieratezza, della forza rivoluzionaria ma non trionfalistica». Auspicio che l’autore sa tuttavia irrealizzabile, che si riduce a puro modulo retorico e che, in tal senso, conferma la natura disperatamente ludica della raccolta (*SLA2*, pp. 2577-78).

Sí, perché, chiosa Pasolini, *Trasumanar e organizzar* è l’opera in cui egli fa

«letteratura piú che altrove», pur mostrando «uno “sprezzo” per la letteratura mai avuto finora» e anzi giungendo a un'«accettazione totale della letteratura» che però collima col «rifiuto totale della letteratura». Un'opera, insomma, che, ligia a un'ossessiva «idea metalinguistica di sé», e quindi per effetto della sua cifra autoreferenziale, riduce a meri paradigmi formalistici i postulati di quell'ormai deprezzato discorso intellettuale che essa pur continua a proporre, così guadagnando alla letteratura persino le convenzioni dei linguaggi anestetici di cui siffatta narrazione culturale si nutre. Anche l'opera, però, che, strutturandosi in tal modo, punta a far implodere la letteratura, della quale rinnega autonomia e specificità proprio mentre ne dilata i confini sino a renderli coincidenti con quelli dell'intero campo del dicibile e, addirittura, dell'informe (*SLA2*, p. 2579).

Tutto ciò perché *Trasumanar e organizzar* deve sacrificare l'autosufficienza dello stile poetico ai moduli retorici di quella scrittura diaristica, di quell'invettiva etico-civile, di quella saggistica, di quel giornalismo, di quel linguaggio gergale o informativo a loro volta equiparati a intransitivi giochi letterari, sí da tradursi in un'«esplosione» di «vitalità» da parte del proprio autore. In un'opportunità concessa a costui per ribadire che egli «ama la realtà», ossia è ancora disposto ad appassionarsi alle sorti di un presente pur creduto irrevocabilmente destinato alla catastrofe, ma «non ama la verità», cioè non accetta di piegarsi a tale nefasta evidenza, vive anzi il «terrore edipico» di doverla «ammettere» indubitabile e, allora, continua «donchisciottesamente» a battersi «per verità parziali». In definitiva, a vestire provocatoriamente i panni dell'invisa e inascoltata Cassandra (*SLA2*, pp. 2579-80).

E quasi non si contano gli espedienti cui Pasolini ricorre, nei testi inclusi in *Trasumanar e organizzar*, per rendere la raccolta, al contempo, un persistente diniego delle convenzioni poetiche, sí da violare il recinto della forma letteraria a fini conoscitivi, e un distillato di manierismo, dunque un tentativo di ricavare stile, cioè un rinnovamento e una dilatazione del linguaggio poetico, persino dal riuso di codici espressivi extra-letterari. Come pure per ribadire l'ancora potenziale valore pratico della parola dello scrittore ma, insieme, per riconoscere tale esercizio di civiltà ormai ridotto a mera finzione veritativa. A una *sciarama*.

Intanto, molti componimenti di *Trasumanar e organizzar* rinunciano a un'esatta partizione interna per assecondare il ritmo e il senso del ragio-

namento o dello sfogo in cui, con essi, l'autore si produce. Possono perciò rivelarsi un'unica, talora interminabile lassa (si veda *Egli o tu*) o derivare dal montaggio di lacerti di varia ampiezza, ognuno dei quali consti di un solo verso o di un distico o di una terzina o di una quartina o di agglomerati di versi di piú irregolare misura (è il caso, per esempio, dell'*Enigma di Pio XII*). Oppure possono esibire stravaganze grafiche, risultando interamente scritti in corsivo o prevedendo che lo siano quando parole isolate e quando singoli versi, ma anche valorizzando il bianco tipografico o sostituendo un verso coi puntini di sospensione. E, ancora, possono rimarcare l'importanza di un vocabolo o di una frase servendosi del maiuscoletto, oppure, come in *Versi prima fatici e poi enfatici*, accogliere ideogrammi, sí da suggerire – sulla scia di Pound – la necessità di elaborare un nuovo alfabeto per la poesia. Senza contare che, nei testi successivi a quello intitolato *Il piagnisteo di cui parlava Marx*, incluso nell'*Appendice* bipartita al primo libro della raccolta, «capita spesso che le frasi, quando coincidono con la fine del verso, non siano concluse da un punto fermo; la conclusione della frase è marcata però dalla maiuscola con cui comincia il verso seguente». Inoltre, in molti casi (per esempio, nella *Poesia della tradizione*), Pasolini «non finisce le frasi, lascia versi in sospenso e continua al verso successivo con la minuscola, ignorando la lacuna».¹

Chiaro è poi l'intento dell'autore di presentare varie sue poesie, fin dai titoli, quali abbozzi per opere “da farsi” o, persino, come testi abortiti, licenziati benché creduti di nessun pregio. Ecco allora Pasolini aprire il volume con nulla piú che *Due documenti*, conferma il titolo della sezione inaugurale del primo libro di *Trasumanar e organizzar*. Ed eccolo includere tre *Poemi zoppicanti* nella seconda sezione del secondo libro della raccolta. In piú, egli definisce tre suoi testi semplici *Propositi* di scrittura e di vita, e altri solo li giudica *Appunti* per futuri lavori o discorsi. Ed è, per esempio, non un autonomo componimento finito, ma un *Riassunto per un «Digest» del «Poema politico»*, uno degli scritti della quarta sezione del secondo libro. Sicché, almeno negli auspici di Pasolini, *La man che trema* evocata dal titolo della poesia d'apertura dell'*Appendice* al primo libro di *Trasumanar e organizzar* deve vieppiú sembrarci, leggendo il volume, quella di un autore non piú preoccupato di costruire perfetti dispositivi letterari.

1. Cfr. NN, in *P2*, pp. 1534, 1539.

Come pure la mano, lo si è anticipato, di chi si stia limitando a compilare un diario, a scrivere missive, ad approntare promemoria in vista della stesura di saggi, a produrre asettiche note informative rispettando i codici degli inespessivi linguaggi della comunicazione gergale, massmediatica, giuridica. Infatti, un'intera sezione del primo libro di *Trasumanar e organizzar* consta di testi che, ad eccezione di quello che dà il titolo ad essa e alla raccolta tutta, si definiscono, ognuno, un *Comunicato all'Ansa*. E ancora un *Comunicato all'Ansa* si trova nella terza sezione del secondo libro. Così come, fra le poesie che, lo si è detto, sono meri *Appunti* o *Propositi*, se ne trovano alcune – lo svelano i titoli di quelle incluse nelle sezioni terza e quarta del secondo libro – simili a scalette per un'imminente «arringa» o un futuro «sproloquio». In più, diversi componimenti sono datati, il che conferma, da un lato, la loro natura di lacerti testuali nati di getto – e quindi formalmente irrisolti perché legati a transeunti stati d'animo del poeta o perché figli della stretta attualità –, ma anche consente, dall'altro, di equipararli, lo si è notato, a pagine di diario. E come diari altrui, o meglio al pari di manoscritti scovati da un autore che, dopo averli emendati, sceglie di pubblicarli, quasi egli fosse un filologo e un editore, Pasolini ci presenta *Lottobre del 1969* e *Charta (sporca)*, se non per intero, almeno nelle loro parti più significative. Finzione alimentata, in questi due testi della prima sezione del secondo libro di *Trasumanar e organizzar*, da versi in cui troviamo indicazioni quali «parola illeggibile» o «parole illeggibili».

Numerosi sono poi gli indizi che ci spingono a ritenere la raccolta un unico brogliaccio saggistico. Si pensi a due recensioni in versi già ricordate: nella sezione *Poesie su commissione*, alla prima di esse, *Il mondo salvato dai ragazzini*, ne segue un'altra che ha lo stesso titolo e vuole appunto esserne, spiega il sottotitolo, la «continuazione e fine». E, sempre tra le *Poesie su commissione*, ne leggiamo una il cui titolo, *Panagulis*, prevede il rimando a una nota che la collega al componimento precedente: *Dutschke*. Espediente col quale Pasolini anche in altri casi indica legami di vario tipo tra alcuni testi della raccolta, ma che non è il solo cui egli a tal fine ricorra. La terza sezione del secondo libro di *Trasumanar e organizzar*, per esempio, si apre con la poesia cui essa deve il titolo, *La restaurazione di sinistra*, e però ci chiede di reputare inconcluso tale componimento, se i testi successivi esibiscono, fin dai titoli, la volontà di rivisitarne le tesi: *Ancora sulla restaurazione di sinistra*, *La restaurazione di sinistra (III)*, *La restaurazione di sinistra e chi*. Come

pure, nell'ultima sezione del volume, *Cose successe forse nel '20* ha una *Coda delle cose successe ecc.*

A ciò si aggiunge che Pasolini non si accontenta di sviluppare o rettificare, con ulteriori poesie ad essi collegate, alcuni dei suoi abbozzi testuali, perché, di altri, decide persino di offrire pur infedeli calchi, così esasperando il complessivo effetto di incompiutezza della raccolta, se, ad essere riprodotti con congegni espressivi a loro volta irrisolti, sono esercizi letterari in sé precari. Per cui, proprio nella sezione intitolata *La restaurazione di sinistra*, troviamo gli *Appunti per un'arringa senza senso* e un *Rifacimento dell'arringa*. Laddove la sezione successiva, *Sineciosi della diaspora*, ospita *Libro libero*, ma anche *Rifacimento di «Libro libero»*; include sia *Poema politico*, sia il già citato *Riassunto per un «Digest» del «Poema politico»*; e prevede un testo, *Lortodossia*, che va confrontato con quello dal titolo *Rifacimento de «Lortodossia»*, accolto nella stessa ultima sezione del volume, *Manifestar*, che come la precedente, *La città santa*, comprende una poesia intitolata *Rifacimento*. E ad essere in tali occasioni “rifatti” sono, rispettivamente, *L'anello* e *Timor di me?*

In altri casi, gli inconclusi elzeviri in versi di *Trasumanar e organizzar* vanno invece messi in relazione con alcuni saggi dell'autore o comunque riferiti al suo lavoro di critico. Evidente, per esempio, è il legame tra le succitate poesie sul *Mondo salvato dai ragazzini* e una recensione al libro licenziata da Pasolini su «Tempo» il 27 agosto 1968 (SPS, pp. 1106-07). All'origine di *Pregghiera su commissione* c'è la lettura di un saggio di Siciliano, dedicato esso pure alla Morante e incluso poi dal critico nell'*Autobiografia letteraria* del 1970. Le parole in corsivo di *Comunicato all'Ansa (Ninetto)* derivano dalla *Logica dei possibili narrativi* di Brémond, studio raccolto in un volume collettivo del 1969: *L'analisi del racconto*. I *Versi prima fatici e poi enfatici* alludono a una distinzione concettuale proposta da Jakobson nei *Saggi di linguistica generale* del 1963. La prima nota di *Verba* contiene una precisazione con cui Pasolini replica a un'errata esegesi dei suoi versi avanzata da Lietta Tornabuoni sulla «Stampa» del 31 luglio 1970. *La presenza* deve il titolo al concetto antropologico demartiniano di cui si è detto. Il titolo *Sineciosi della diaspora* allude, una volta di più, alla logica espressiva intrinseca, ormai lo sappiamo, all'intera poetica pasoliniana. E se, in *Charta (sporca)*, i due versi tra virgolette sono una citazione quasi letterale di un altro testo della raccolta, *L'enigma di Pio XII*, la valutazione del neo-zdanovismo

implicata dal Gracco riprende quella offertaci dall'autore in *Ciò che è neo-zdanovismo e ciò che non lo è*, saggio che confluirà in *Empirismo eretico*.²

Ed è anche grazie a soluzioni come queste fin qui sondate che Pasolini, già con *Trasumanar e organizzar*, lavora a quel rovesciamento della propria figura di poeta in pubblico accusatore dei vizi della società, a quella proposta di una «saggistica politica d'emergenza», che gli *Scritti corsari* e le *Lettere luterane* ribadiranno essere la sua autentica «invenzione letteraria degli ultimi anni».³ Invenzione che però, appunto perché fonda la propria pretesa veritativa sulla sua cifra meta-linguistica e anzi meta-letteraria, si sostanzia, come premesso, di intarsi manieristici simili a quelli rinvenibili nel volume di versi del 1971.

Il cui esempio migliore di residuale poesia civile, *Patmos*, che piange le vittime della strage consumatasi a Milano, in Piazza Fontana, il 12 dicembre 1969, non è solo costruito sfruttando il principio cinematografico del montaggio alternato e usando una tecnica compositiva tipica della neoavanguardia tutta e di Balestrini in particolare, ma allude, con le sue lamentazioni funebri, a *L'è el dì di mort, alégher!*, libro di versi in milanese pubblicato da Tessa nel 1932.⁴ Così come, nei componimenti del volume, sono costanti i riferimenti alla Bibbia, alla *Commedia*, al *Decameron*. Mentre *Comunicato all'Ansa (Propositi)* e *La man che trema* citano, rispettivamente, Euripide e Valéry; *Il piagnisteo di cui parlava Marx* riadatta nel titolo un passo del *Manifesto del Partito comunista*; al Bernart de Ventadorn di *Quan vei la lauzeta mover* rimanda *L'orfano di Von Spreti*; *Il sovrano che non vuole avere compagno* allude a Chaucer; *Rifacimento de «L'ortodossia»* contiene un rinvio alla poesia *Aspettando i barbari* di Kavafis. Benché l'esempio più nitido di riuso straniante e parodistico di un modello alto, adattato a un contesto addirittura privato, resti *L'anello*, che prevede una riscrittura del celebre episodio dantesco di Pia de' Tolomei utile a Pasolini per rievocare «il regalo di un anello alla Callas» e l'«equivoco» prodottosi con la donna, incline a pensare «che potesse trattarsi di un "impegno" sentimentale».⁵

2. Per questi e altri riferimenti, cfr. NN, in *P2*, pp. 1523-51.

3. A. BERARDINELLI, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 168.

4. Cfr. NN, in *P2*, p. 1538.

5. Ivi, p. 1550.

Quale poi sia il significato complessivo di questi e degli altri *pastiche* inclusi in *Trasumanar e organizzar* lo precisa il titolo della terza sezione del primo libro della raccolta: *La nascita di un nuovo tipo di buffone*. La tesi di Pasolini è che l'industria culturale, dopo averlo privato del ruolo etico-civile attribuitogli dalla modernità, ha ridotto a giullare di corte del potere un intellettuale ormai costretto – pure quando esprima idee non schiacciate sul senso comune – a lavorare a beneficio e per il trastullo del padrone, cioè dell'ordine dato. In sostanza, a ragionare e scrivere – ricaviamo dal titolo di un'altra, già citata sezione di *Trasumanar e organizzar* – “su commissione” del sistema vigente e per assecondare, anche suo malgrado, il compito assegnatogli dall'indotto massmediatico: non più veicolare o produrre pensiero critico, ma offrire al pubblico mero intrattenimento, esibendo – per ricordare invece il titolo di un testo compreso nella terza sezione del primo libro del volume – nient'altro che *Propositi di leggerezza*, e dunque nulla di diverso dalla propria ormai fisiologica complicità col dominio.

Sicché Pasolini ammette di non poter più stendere – recita il titolo di una poesia già citata – un *Libro libero*, egli pure scoprendosi ligio a «un bisogno irrimediabile di servitù» e vedendosi allora chiamato sia a dichiarare – come nel *Gracco* – «l'inutilità di ogni parola» spesa contro l'esistente, sia a confessare – appunto nel testo intitolato *La nascita di un nuovo tipo di buffone* – giunta «alla fine» la sua «carriera di poeta», quasi scusandosi di averla in passato creduta «indispensabile all'umanità» e addirittura chiedendole, nel presente, di limitarsi a riversare «Una spiacevole ironia» su tutto e su se stessa. Quindi persino sulla sua coerenza di autore ormai incline ad accettare il rango di «poeta dilettante», cioè di voce critica incapace però di indicare scenari socioculturali altri giacché richiesta solo di solazzare un potere che, evitando di censurarla e anzi incoraggiandola a esprimersi, convalida la propria finzione di matura, tollerante democrazia. Di qui, per Pasolini, la certezza di potersi ancora definire scrittore civile solo in falsetto, ossia calzando tale maschera senza essere in condizione di esercitare un simile ruolo. Come pure l'obbligo, per lui, di rinvenire, in siffatto esercizio di «umorismo», una conferma della propria sterilità di pedagogo e la traccia di una sua attitudine – si legge ancora nella *Nascita di un nuovo tipo di buffone* – a rientrare «nell'ordine». Ad accogliere insomma – per dirla col titolo di un altro testo – ogni *Richiesta di lavoro* presentatagli

da un sistema che, resane «vacante» la «vocazione» civile, lo esorta a costruire seriali, autoironiche, conniventi «poesie su ordinazione» (P2, pp. 165, 59-61, 13).

Tuttavia, Pasolini aspira ad adeguarsi a questa sua qualifica di “buffone” del potere con un estremismo che reputa ignoto ai “colleghi”, e quasi egli abbia appreso la lezione di Lacan. Il quale, dopo aver ribadito come l’antichità considerasse il *fool* «un semplice, un ritardato», dalla cui bocca però uscivano «verità» non solo «tollerate» ma anche «messe in funzione», cioè parzialmente accolte, dal senso comune, individuava l’autentico «pregio dell’intellettuale di sinistra» proprio nell’«ombra felice», nella «*foolery* di fondo», che a parer suo lo caratterizzava.⁶

Ebbene, la scommessa dell’ultimo Pasolini, non solo con *Trasumanar e organizzar*, è appunto quella di rivendicare, addirittura, la matrice ludica delle sue parole, sí da ottenere, per sé, l’impunità concessa a chi scherza, poter dunque sostenere, con esse, tesi scomode e rendere, in tal modo, potenzialmente eversive sia la loro tessitura umoristica, sia la propria dipendenza dai *diktat* dell’industria culturale. Perché, se non può piú coltivare speranze rivoluzionarie o riformiste, al cospetto di un sistema creduto immutabile, lo scrittore non vuole però tradire un pur sadomasochistico sogno luddista. Auspica cioè che i suoi testi – afferma *Richiesta di lavoro* – diventino «ordigni» persino «esplosivi» fra le mani di lettori pronti, al pari di lui, a crescere – spiega *Proposito di scrivere una poesia intitolata «I primi sei canti del Purgatorio»* – «nei tessuti» del potere «come un canchero», causandone il collasso pur a prezzo delle proprie stesse vite (P2, pp. 13, 66).

Orfano di ogni utopia, non resta insomma a Pasolini che una paradossale fantasia apocalittica, figlia piú della recrudescenza del suo atavico moralismo cattolico, che non di una disperata fedeltà a un qualche orizzonte illuminista o, tantomeno, progressista. Anche per questo, Fortini si spingerà, non senza ragioni, a ribadire «la fragilità» sia del «marxismo» sia del «cristianesimo» del poeta delle *Ceneri*, che egli addirittura accuserà di essere infine giunto a una sorta di autentico «nichilismo».⁷

6. J. LACAN, *Il seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Torino, Einaudi, 1994, p. 231.

7. FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1699.

2. «SENZA ALCUNA POLITICA DI ALLEANZE»: LA SAGGISTICA *EN POÈTE* DI *EMPIRISMO ERETICO*

Come Pasolini stesso suggerisce, il libro gemello di *Trasumanar e organizzar*, nitido esempio di saggistica in versi, è *Empirismo eretico*. Tale raccolta di articoli scritti “da poeta”, e apparsa per Garzanti nell’aprile 1972, egli aveva infatti iniziato a progettala nel 1966, pensando di intitolarla *Laboratorio* e concependola – si evince da una lettera indirizzata al futuro editore nel giugno di quell’anno – come un «volume di saggi e poesie saggistiche» (*L2*, p. 617). L’autore aveva poi deciso di cambiare sí il titolo, ma anche di rendere ancor piú scoperta tale ispirazione critico-poetica del libro. Che infine ospita testi nati tra il 1964 e il 1971, in larga parte già editi e raggruppati in tre sezioni (*Lingua, Letteratura, Cinema*) corredate, ciascuna, da una o piú *Appendici* e strutturate secondo un «modello compositivo per costellazioni», cioè basato su distinte «serie di saggi» chiuse da «allegati che gravitano intorno agli argomenti dei saggi principali» e che, oltre a offrirsi «in corsivo», recano «in calce data e luogo di pubblicazione». ⁸ Soprattutto, però, Pasolini elabora per *Empirismo eretico* un risvolto di copertina che, nel mettere appunto in relazione l’opera con *Trasumanar e organizzar*, si presenta come l’epilogo del ragionamento svolto nella succitata auto-recensione alla raccolta di versi dell’anno prima.

In tale scritto, egli si era soffermato sulla piú nota delle sue “poesie saggistiche”, che sarebbe poi confluita in *Empirismo eretico*: quell’arringa contro il movimento studentesco, *Il Pci ai giovani!!*, arricchita, nel volume, sia da un sottotitolo, (*Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una «Apologia»*), sia quindi da un’*Apologia* in prosa, e da cui erano scaturite aspre polemiche. ⁹ E aveva precisato, Pasolini, di non aver incluso *Il Pci ai giovani!!* in *Trasumanar e organizzar* per valutazioni differenti da quelle magari ipotizzate dai lettori. Non perché, come in passato, la reputasse «brutta», se anzi egli chiariva di ritenerla ormai un valido «impasto espressionistico di prosa giornalistica e luoghi comuni, trascinati da un impeto isterico». Invece, perché, lo si è visto, con la silloge egli voleva sí polemizzare coi

8. Cfr. *NN* (a cura di W. SITI e S. DE LAUDE), in *SLA2*, p. 2939.

9. Sulla vicenda editoriale del *Pci ai giovani!!* e sul dibattito innescato da tali versi, cfr. *NN*, in *SLA2*, pp. 2957-61.

giovani del '68 sviluppando molti «motivi “eretici”» di quel testo, ma ambiva a farlo con un piglio in cui «l'isteria» risultasse «totalmente soppiantata dalla ragione e dalla pietà» (*SLA2*, pp. 2577-78).

E allora, l'inclusione di uno scritto “isterico” in una scelta di lavori critici che, come tali, dovrebbero essere “razionali”, svela l'esistenza, in *Empirismo eretico*, dell'identica schizofrenia di cui abbiamo rinvenuto le tracce in *Trasumanar e organizzar*. Del resto, l'autore ne sonda le logiche nel risvolto di copertina del suo volume di saggi. Da ogni «brano» di questi ultimi, egli nota, emerge la stessa «inconciliabilità», anche «psicologica», di sguardi sul reale che esplose con «violenza» nella «giustapposizione» dei due corsivi che aprono la seconda *Appendice* della seconda sezione della raccolta. L'uno è *Guerra civile*, le cui pagine Pasolini ritiene, «con quelle su Vanni Fucci» (affidate al testo, *La mala mimesi*, che inaugura l'*Appendice* precedente), «tra le più felici del libro». L'altro è, appunto, *Il Pci ai giovani!!*, le pagine del quale sono invece, per il poeta, «tra le più infelici» del volume, giacché ospitano – l'abbiamo appena appreso – non brutti versi, ma «verità “pragmatiche”», tanto «inutilizzabili» da provocare «una reazione contraria» (*SLA2*, p. 2616).

Insomma, anche *Empirismo eretico*, come *Trasumanar e organizzar*, affonda le radici nell'«anno che i fascisti per un bel pezzo non smetteranno di benedire»: il '68. E mira a restare «sempre accanitamente sulle cose, le più attuali», pur sapendosi «disperatamente inattuale». Tutto ciò senza risultare «un “prodotto”», ossia l'«unico fenomeno che la critica è ormai capace di prendere in considerazione», ma rivelandosi, come gli altri *work in progress* dello scrittore, un'opera “da farsi”. Disposta a «rivendicare il merito di aver inaugurato in Italia, per quel che riguarda il cinema, l'uso della ricerca semiologica» e a esibire il proprio «disprezzo» verso «quasi tutti» i critici, giudicati «proni di fronte alla disumanità dei peggiori della nuova generazione». Ambizioni che il volume sa però di poter coltivare, lo si è detto, solo traducendo la tendenza all'ossimoro di Pasolini in quell'autentica dissociazione schizoide inscenata dalle sue pagine (*SLA2*, p. 2618).

Come ricaviamo ancora dalla quarta di copertina, *Empirismo eretico* è appunto figlio di due diverse «persone», che l'hanno steso coesistendo in quel «solo autore» propenso «a fare della sua ambiguità due vite». Co stretto, cioè, a scoprirsi – per dirla con *Trasumanar e organizzar* – mero

“buffone” dell’industria culturale, sicché incline a congelare in forme chiuse, coincidenti con le finzioni di verità largite dal potere, le sue proposte ermeneutiche, dimostrandosi «un uomo che accetta conformisticamente dei riferimenti e degli ipocriti *topoi*, presunti in comune con un lettore da tenersi buono». E però ugualmente pronto ad abbozzare piste di senso alternative a quelle egemoni e quindi a lasciare sospesi struttura e significato dei propri testi, rivelandosi «un uomo rabbiosamente slegato da tutto, senza alcuna politica di alleanze». Né tace, Pasolini, che ad essersi lentamente imposto sull’altro, durante la genesi di *Empirismo eretico*, è stato quest’ultimo individuo, «portando il disorientamento e lo scacco» all’interno del libro, «impaludando lo scorrere, talvolta così limpido e pieno, del discorso», puntando a «eludere la conclusione» di ogni ragionamento, sí da lasciare la raccolta concettualmente irrisolta (*SLA2*, pp. 2617-18).

Del resto, è proprio in virtù dell’eterogeneità di temi e toni riscontrabile nel volume che l’autore giunge a farsi persino «vanto» dell’«ingenuità» con cui egli si ostina ad avanzare controverse letture storico-sociali senza necessariamente prendere, su singoli fatti o prodotti culturali, posizioni univoche (*SLA2*, p. 2618). In pratica, è perché privo dell’«organicità» di *Passione e ideologia* ma, rispetto a quella raccolta, piú incline a confermare «la capacità di Pasolini di spaziare con sempre originale intelligenza critica fra diversi settori disciplinari»,¹⁰ che *Empirismo eretico* può trovare il suo «elemento continuo» nell’«elemento politico», nota lo scrittore stesso.¹¹ E che può altresí proporsi come l’ininterrotto manifesto di poetica di un artista totale, la cui opera interseca una pluralità di linguaggi, e di uno spregiudicato *opinion-maker*, capace di palesare le conoscenze piú varie, o di esprimersi sulle questioni piú disparate, perché restio a presentarsi quale cultore di un sapere particolare, o di qualsivoglia ortodossia ideologica, e invece incline a esperire empiricamente il reale senza mai ricorrere a precostituiti modelli esegetici. Di qui la precipua natura degli scritti accolti nel libro. Essi tendono cioè a connotarsi quali pronunciamenti non specialistici su problemi o approcci metodologici trattati o definiti dagli esponenti dei saperi formalizzati, sicché generano repliche piccate da parte di

10. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 480.

11. Cfr. A. CHIESA, *Presentato il nuovo libro di Pasolini*, in «Paese Sera», 30 giugno 1972.

costoro o nascono in polemica con le loro certezze, accusandole di auto-referenzialità.¹²

I saggi inclusi nella prima sezione della raccolta, per esempio, sondano i mutamenti in atto nella lingua italiana. Ed eccola, in sintesi, la tesi di Pasolini: mai, come negli anni Sessanta, i letterati avrebbero dovuto spendersi nella «lotta» per «l'espressività linguistica», un'Italia storicamente priva di una lingua «nazionale» avendo allora subito, in ogni suo ceto sociale, l'imposizione di quella elaborata dalla «nascente tecnocrazia del Nord», una lingua segnata da «una forte accentuazione dello spirito comunicativo», alla cui guida non è «la letteratura, ma la tecnica» e che sono stati i programmi televisivi a veicolare, parimenti diffondendo i retrivi modelli culturali di una borghesia che di essa va perciò ritenuta la dispotica nutrice. Invece, nota Pasolini, sforzi, come quelli da lui compiuti, di esaltare l'espressività dei dialetti e di ribadire il legame tra lingua e tradizione umanistica, sí da rivendicare «la libertà dell'uomo rispetto alla sua meccanizzazione», già al principio degli anni Sessanta si sono fatti rari, anche perché accusati di passatismo dalle nuove leve di letterati. In particolare, da quel Gruppo 63 presto in grado, secondo il poeta, di esercitare un'inscalfibile egemonia culturale e di sancire la trasformazione del rapporto degli scrittori con la lingua, situandolo non più «nell'ambito della letteratura», ma in «una base d'operazione dichiaratamente *non* letteraria». Negando, cioè, la specificità della dizione poetica per rendere pure quest'ultima un'epifania del trionfante linguaggio della tecnica in accordo con gli interessi delle aziende, divenute i veri centri unificatori della neonata, asettica lingua nazionale, disposta a nutrirsi solo di gerghi settoriali (*SLA1*, pp. 1245, 1265-69, 1256).

Va allora da sé che, trattando questioni di teoria letteraria, la seconda sezione di *Empirismo eretico* rischi di occuparsi, in maniera quasi archeologica, di un'arte socialmente estinta o, almeno, in via di esaurimento. Non a caso, i saggi inclusi in questa anta del libro impegnano Pasolini in un implicito tentativo di ribadire, invece, la vitalità culturale dei propri testi letterari degli anni Cinquanta o Sessanta e di precisare, sempre tra le righe, taluni cardini della sua svolta di poetica in direzione dell'opera "da farsi".

12. Si ricostruiscono tali legami tra vari testi di Pasolini e quelli di altri autori in *NN*, in *SLA2*, pp. 2939-73.

E la partita, per lo scrittore, si gioca su Dante: sulla possibilità di reperire nell'autore della *Commedia* il modello dei propri lavori, passati e futuri.

Avvalendosi in parte arbitrariamente dell'autorità di Contini,¹³ egli propone di attribuire a Dante l'invenzione del «Liberò Indiretto», tecnica che «implica una *coscienza sociologica*, chiara o no, nell'autore» (*SLA1*, p. 1349) perché certifica, in costui, la capacità di contaminare la propria lingua con quella dei suoi personaggi pur mantenendosi equidistante dal complessivo sistema linguistico dell'opera. Sicché appunto, agli occhi di Pasolini, la *Commedia* è «uno straordinario esempio di contaminazione linguistica connessa a una coscienza sociologica».¹⁴ Dante cioè «si serve di materiali linguistici gergali» e, tuttavia, li inserisce «nel tessuto linguistico dominante» dell'opera, che resta «altissimo e privo di ironia» poiché «la discesa al limite mimetico basso» non vieta al poeta «di risalire alle sue punte espressive più alte, quando l'ispirazione e la programmazione escatologica del poema lo richiedono». Esegisi del capolavoro dantesco, però, niente affatto neutrale, se essa consente a Pasolini di giustificare «le sue esperienze di narratore», ossia di ribadire che ritrarre il «mondo sottoproletario» grazie a un uso pur letterario del «romanesco» ha per lui implicato la *chance* di «avvicinare psicologicamente» quella precisa sfera sociale e di riprodurne i codici espressivi nel proprio «*pastiche* linguistico» al fine di lasciarne «parlare» l'identità culturale.¹⁵ Tutto ciò costruendo opere-mondo integralmente autoriali, giacché figlie, al pari della *Commedia*, dell'ideologia di un intellettuale abile a dar vita a congegni formali resi coerenti dalla loro disponibilità a tradurre in stile la sua analisi del reale e i cui strati linguistici riflettano quelli socioculturali per come egli li valuta.

Per dirla insomma con Pasolini, «l'allargamento linguistico di Dante, dovuto allo spostamento del suo punto di vista in alto – l'universalismo teologico medioevale – non è solo un allargamento dell'orizzonte lessicale ed espressivo: ma, insieme, anche sociale». E però, leggiamo ancora in *Empirismo eretico*, l'autore della *Commedia* ha potuto ottenere un simile risultato esclusivamente in un modo: «incorporando se stesso nella sua ma-

13. Cfr. G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

14. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 485.

15. Ivi.

teria, cioè rendendosi protagonista del poema», segno in esso iscritto (*SLA1*, pp. 1376, 1389). Altra analisi non imparziale del metodo di lavoro seguito dal massimo poeta italiano, giacché, formulata così, essa legittima Pasolini a rinvenire nella strategia espressiva di Dante il più nobile dei modelli per la propria poetica dell'opera "da farsi", che prevede appunto l'elezione del corpo e della parola dell'autore, rispettivamente, a figura cardine e messaggio ineludibile di testi inclini a proporsi come carne viva di un pedagogo in azione e quali progetti etico-civili da costui sottoposti a una comunità richiesta di realizzarli. Così come tale interpretazione della *Commedia* consente allo scrittore di riaffermare la liceità del suo astio per la neoavanguardia, poiché gli permette di riferirsi all'autorevolezza della poetica dantesca per ribadire l'obbligo di fondare ogni teoria della letteratura, o pratica artistica, sulla centralità dell'autore, precipuo idolo polemico del Gruppo 63.

È tuttavia indubbio che la sezione di *Empirismo eretico* più sfruttata da Pasolini per precisare, in maniera sempre implicita, taluni capisaldi della sua poetica dell'opera "da farsi" risulti la terza. Dedicata a un'analisi del linguaggio filmico che sembra presupporre, per rovesciarli sovente di segno, i principali assunti della teoria del cinema elaborata da Bazin.

Secondo cui la decima musa è figlia non della pittura o di una qualche altra arte tradizionale, ma della realtà stessa o, al limite, della supposta neutralità riproduttiva dei dispositivi ottici, tanto da offrirsi «come il compimento nel tempo dell'oggettività fotografica» e quale linguaggio totalmente transitivo, cioè capace di restituirci senza mediazioni o infingimenti il reale. Sicché, nell'esaltare l'attitudine al «realismo integrale» attribuita all'immagine cinematografica, il critico la giudica in grado di invearsi solo quando essa espunga da quest'ultima «l'ipoteca della libertà d'interpretazione dell'artista» per concedere al singolo fruitore piena autonomia esegetica, autorizzandolo a ricavare le più varie ipotesi di senso dal tragitto del proprio sguardo su ogni specifica inquadratura, ossia – miticamente – su ciascun ritaglio del reale largitogli da un film. E allora, proprio perché crede che il cinema edifichi «il suo tempo estetico solo sulla base del tempo vissuto, della "durata" bergsoniana», così riproducendo «il *continuum* sensibile» della realtà, Bazin ritiene il piano-sequenza l'essenza stessa del linguaggio filmico, cioè l'unico modulo espressivo fedele all'«unità spaziale dell'avvenimento» impresso su pellicola, e avversa

invece il montaggio, accusato di inibire ogni auspicata resa ininterrotta di un reale da esso ridotto alla «sua semplice rappresentazione immaginaria».¹⁶

Di qui il parallelismo, da lui istituito, tra l'attimo della morte – che azzerava la continuità di un'esperienza biologica ponendosi quale «momento unico per eccellenza», se è «in rapporto ad esso che si definisce retroattivamente il tempo qualitativo della vita» – e l'interruzione della durata logico-narrativa di un piano-sequenza o lo scioglimento dell'intreccio costruito da un racconto filmico. Non a caso, il teorico francese può pensare «la suprema perversione cinematografica come la proiezione di un'esecuzione all'inverso», quasi sulla falsariga di «quei cinegiornali comici in cui si vede il tuffatore schizzare fuori dall'acqua verso il trampolino». E di qui, soprattutto, quella spinta a cancellare se stessa che, per ottenere la piena maturità semiologica, ossia per farsi restituzione completa del reale, sua totale «astrazione *attraverso* l'incarnazione» assoluta di esso, la settima arte sempre dovrebbe assecondare, agli occhi di un Bazin che non ha dubbi su quale ne sarebbe l'esito massimo: «Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema». Un Bazin che, se considera dunque il film ideale un interminabile piano-sequenza ontologicamente ricalcato sulla continuità spazio-temporale della realtà, non stupisce invochi l'avvento «di un cinema di nuovo indipendente dal romanzo e dal teatro», ossia capace di ribadire la sua specificità semiologica di linguaggio integralmente realistico. Né sorprende prefigurarsi – in una società che egli auspica non voglia affrancarsi dal culto del reale e dalla celebrazione del valore mimetico delle arti – una sorta di adeguamento degli altri codici espressivi a quelli della decima musa, giungendo a immaginare un'era in cui «i romanzi saranno direttamente scritti in film».¹⁷

Ebbene, pure per Pasolini il cinema è «una visione "diffusa" e "continua": una riproduzione, ininterrotta e fluente come la realtà, della realtà». E sembra anzi derivare dall'«*empirismo dei primitivi*» e dalla loro lingua, se mai «potrà "riprodurre" (scrivere) un albero», ma sempre «riprodurrà un pero, un melo, un sambuco, un cactus», come appunto accade «nelle lingue primitive cuneiformi». Lo

16. A. BAZIN, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 9, 15, 31, 72-73.

17. Ivi, pp. 31-33, 259, 318, 141.

scrittore nega però che la realtà sia un puro dato fenomenologico, invece di rivelarsi l'esito, ogni volta provvisorio, del lavoro esegetico di chi ne scruta, valuta e – con le sue azioni – modifica questo o quel dato sensibile. Egli rifiuta dunque il piano-sequenza proprio perché, come Bazin, lo reputa un procedimento «*naturalistico, e quindi... naturale*», sicché lo accusa di offrirci l'esatta restituzione non del reale, condannato a non esistere o a non significare niente, al netto delle letture che se ne danno, ma delle sue mere parvenze, tutte falsificanti giacché rivendicano un'autonomia di senso della quale sono prive (SLA1, pp. 1545-46, 1553).

Spiega Pasolini: «*Il mio amore feticistico per le "cose" del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una*». I suoi sono allora film fondati sul montaggio, che interpretandole, cioè frantumandole per rinvenire in esse precisi tragitti di senso, trasforma «*la continuità e l'infinità lineare di quel piano-sequenza ideale che è il cinema come lingua scritta dell'azione*» in una «*continuità e infinità lineare "sintetica"*», ossia in un'analisi del reale. E questo, appunto perché, nell'ottica dell'autore, ogni sua proposta filmica coincide col taglio che, grazie a quell'ineliminabile marcatura stilistica costituita dal montaggio, egli può operare sulla realtà, per dar vita, così, a un «cinema di poesia», vale a dire espressionistico. Al contrario di Bazin, Pasolini crede infatti che una pellicola non debba riconoscere allo spettatore una totale libertà interpretativa, ma debba chiedergli sia di valutare criticamente le ipotesi di senso che essa gli offre in forma epico-lirica, sia di inverarle o smentirle con azioni comunque tese a mutare l'esistente (SLA1, pp. 1546-47, 1461-88).

In pratica, anche in veste di *film-maker*, Pasolini si ritrae come un intellettuale preoccupato di largire al pubblico, coi suoi lavori tutti, disegni etico-civili da adempiere, per cui egli modula una teoria del cinema che appare quasi un derivato della poetica dell'opera "da farsi" elaborata negli anni Sessanta. Lo conferma quell'equiparazione simbolica tra morte e montaggio suggeritaci da *Empirismo eretico* in sintonia con Bazin. Sostenere che «*La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*», o che «*Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*» (SLA1, pp. 1560-61), consente allo scrittore di alludere a un tratto precipuo dei suoi *work in progress*. Gli permette cioè di ribadire, pur indirettamente, che, in quanto abbozzi testuali, essi non hanno, ciascuno, un senso compiuto, perché, tutti assie-

me, vanno a comporre un'unica opera "da farsi", a sua volta irriducibile a un significato univoco se nessuno vorrà tradurla in un'esatta idea di società. Solo a quel punto, e quindi retrospettivamente, ogni lacerto di tale canovaccio autoriale assumerà infatti un valore inconfutabile, laddove nessun senso ultimo, né alcun significato parziale, quest'opera *in fieri* acquisirà in caso essa fosse viceversa condannata a non trovare chi, da spartito, la converta in una *esecuzione*.

Né, fra i letterati italiani attivi negli anni Sessanta, pare essercene uno piú incline di Pasolini a inverare l'auspicio di Bazin circa la genesi di una narrativa pensata, per cosí dire, in forma di film. Non solo perché, lo si è visto, egli tende a pubblicare in volume le sue sceneggiature, attribuendo ad esse un implicito valore letterario. Invece, anzitutto perché, anche questo abbiamo notato, già un prosimetro quale *Alí dagli occhi azzurri* include, fra i suoi variegati lacerti narrativi, sceneggiature o progetti cinematografici. E poi perché, a partire da *Teorema*, sempre piú, in base alla propria poetica dell'opera "da farsi", lo scrittore concepirà i suoi nuovi testi in prosa come dispositivi precari, che chiedono di essere idealmente tradotti dai fruitori in congegni espressivi di altro genere e si rivelano dunque modulati sui codici compositivi, appunto, della sceneggiatura o del trattamento filmico. Del resto, in un saggio confluito in *Descrizioni di descrizioni*, Pasolini lo ribadirà: «La sceneggiatura e il trattamento sono opere letterarie in quanto il loro autore ha coscienza che la loro integrazione non è letteraria: che cioè sono strutture provvisoriamente linguistiche, che "vogliono" in realtà essere altre strutture: strutture, nella fattispecie, cinematografiche» (*SLA2*, p. 1834).

3. NUOVI SOGNI, POI L'INCUBO: DALLA TRILOGIA DELLA VITA A SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA

Un unico *work in progress*, o meglio una sacra rappresentazione *in fieri*, le cui stazioni sono ricavate dal libero adattamento cinematografico di capisaldi dell'arte narrativa non solo occidentale, è altresí la *Trilogia della vita*. La compongono *Il Decameron* (premiato con l'Orso d'argento al Festival di Berlino del 1971), *I racconti di Canterbury* (che, nell'edizione dell'anno seguente dello stesso Festival, vince l'Orso d'oro) e *Il Fiore delle Mille e una notte* (cui è assegnato il Gran Premio speciale della Giuria al Festival di

Cannes del 1974). E che anche in tale ciclo di film urge appunto rinvenire un esito della poetica dell'opera "da farsi" pasoliniana, non lo attesta solo la sua natura di centone, cioè il desiderio, che esso esibisce, di rivisitare la tradizione per recuperarvi codici sia linguistici sia culturali da contrapporre a quelli egemoni. Ancor piú lo conferma la scelta del regista di inscrivere, almeno in due occasioni, il proprio corpo di autore in quello delle sue opere: nel *Decameron*, recitando la parte di un allievo di Giotto non pienamente soddisfatto di un *Giudizio Universale*, con al centro la figura della Madonna col Bambino, infine realizzato; nei *Racconti di Canterbury*, interpretando il personaggio di Chaucer. Sicché risulta assai significativa la battuta – «Perché creare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?» – che, declamata appunto da Pasolini nei panni di pittore, chiude il primo episodio della *Trilogia della vita*.

Tali parole, in cui c'è forse una eco del Bachelard della *Fiamma di una candela*, non erano presenti nella sceneggiatura, che, peraltro, prevedeva il personaggio non di un discepolo di Giotto, ma del maestro. Il quale, ultimato l'affresco, avrebbe dovuto contemplarlo recando sul viso «stampato – come una leggera ombra, non priva di malinconia – il sorriso dolce, misterioso e ingenuo con cui l'autore guarda la sua opera finita» (*C1*, p. 1411).¹⁸ Da un lato, Pasolini decide allora di chiudere il film con la massima succitata sia per ribadirne la natura di opera solo potenziale, cioè di *tableau vivant* che ambirebbe ad essere tradotto dagli spettatori in un preciso modello di società, sia per riconoscersi egli stesso incapace di tener fede ai propri intenti, se il pittore da lui impersonato ammette di aver infine realizzato, pur suo malgrado, quello che ai fruitori parrà un autonomo congegno espressivo, non un progetto etico-civile da inverare. Dall'altra parte, non meno emblematica è quindi la modifica apportata alla sceneggiatura per convertire, come detto, il personaggio di Giotto in quello di un suo allievo.

Assumendo sí le fattezze di quest'ultimo, ma in modo da somigliare,

18. Le sceneggiature dei tre film sono apparse in P.P. PASOLINI, *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali de «Il Decameron», «I racconti di Canterbury», «Il Fiore delle Mille e una notte»*, pref. di G. CANOVA, Milano, Garzanti, 1995. In un precedente volume erano state raccolte le sceneggiature desunte dalle copie delle pellicole allora in distribuzione: cfr. P.P. PASOLINI, *Trilogia della vita («Il Decameron», «I racconti di Canterbury», «Il Fiore delle Mille e una notte»)*, a cura di G. GATTEI, Bologna, Cappelli, 1975.

parimenti, al dio della lavorazione dei metalli quale Velázquez lo immagina nella *Fucina di Vulcano*, Pasolini può infatti presentarsi come un epigono di una tradizione umanistica che sa morente e, però, anche costruire un ulteriore gioco di specchi. Può cioè identificarsi, in quanto autore, con la divinità del fuoco, ribadendo l'obbligo, per un artista come lui, di agire attraverso i propri lavori, ossia di continuare a concepirli quali strategie di intervento sul reale. E può trovare un suo alter ego in quel Velázquez in cui già *Calderón* scovava un mastro di opere "da farsi". Il che gli permette di esibire plasticamente la vertigine manieristica che percorre *Il Decameron* intero e che trova, appunto, la propria cartina al tornasole nell'icona dell'artista ottenuta dal cineasta calcando la scena, quale autore in carne e ossa, nelle vesti di un secondo autore però fittizio, l'allievo di Giotto, a sua volta abbigliato come un personaggio ritratto da un terzo autore egli si reale, Velázquez, con l'obiettivo di farne una controfigura dell'artista. Una vertigine manieristica incaricata di ostentare il requisito essenziale, lo si è notato, di ogni *work in progress* pasoliniano. Il suo essere un intertesto, dunque una galleria di forme, linguaggi e valori della tradizione, se – spiega Barthes – ciascun autore di *summae* siffatte «combina citazioni da cui toglie le virgolette».¹⁹

Pasolini per primo capisce però di poter ancora nutrire, nella *Trilogia della vita*, il suo desiderio di offrire al pubblico antichi modelli di civiltà antagonisti a quello borghese, e nei quali, in particolare, il sesso non sia vittima di pure logiche mercificanti, solo assecondando «un processo», via via, «di maggiore astrazione e di ulteriore destoricizzazione» di quell'«*hic et nunc* sottoproletario» un tempo da lui investito di «illusorie speranze palingenetiche»: quindi solo confinando la mitizzata peculiarità popolare «in una non-storia» e, anzi, «in una *rêverie* letteraria».²⁰ Lo dimostra la succitata battuta conclusiva del *Decameron*. E lo ribadiscono le parole, esse pure non previste in sceneggiatura, con cui – nei panni, come detto, di Chaucer – egli sigilla il successivo capitolo del proprio ciclo di film: «Qui finiscono i *Racconti di Canterbury*, raccontati per il solo piacere di raccontare. Amen».

Non stupisce, dunque, che, conscio di aver cercato insomma rifugio,

19. BARTHES, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, cit., p. 249.

20. MICCICHÈ, *Pasolini nella città del cinema*, cit., pp. 193, 199.

con simili pellicole, in un sogno a occhi aperti, lo scrittore proceda – in un testo, *Ho abiurato la «Trilogia della vita»*, apparso postumo sul «Corriere della Sera» il 9 novembre 1975 e poi confluito nelle *Lettere luterane* – a ripudiare tali suoi lavori. Ormai lo guida infatti la certezza che «la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo», nel senso che, «se coloro che *allora* erano così e così, hanno potuto diventare *ora* così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente», dato che «il loro modo di essere di *allora* è, dal presente, svalutato» (SPS, p. 601). Né sorprende che siffatta presa di distanza dai film precedenti culmini, in quel medesimo 1975 che vede l'assassinio del poeta, nella realizzazione di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Pellicola proiettata in prima assoluta al Festival di Parigi venti giorni dopo la morte di Pasolini. E in cui – notava l'autore in un articolo in forma di autointervista, *Il sesso come metafora del potere*, apparso il 25 marzo 1975 sul «Corriere della Sera» –, non potendo più proporsi al pari di «un'irrisione innocente» della sovranità (come accadeva in quella *Trilogia della vita* che ambiva a ritrarre «società repressive» nelle quali, proprio per tale natura non ambigua del dominio, ciò risultava lecito), «il sesso è chiamato a svolgere», appunto, «un ruolo metaforico orribile». Da un lato, ne sono cioè mostrate le perversioni per alludere all'odierna «repressione del potere tollerante, che, di tutte le repressioni, è la più atroce», se vieta che qualcosa «di gioioso» sussista nei rapporti tra gli individui. Dall'altro, esso veicola la fosca «rappresentazione (magari onirica) di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo sfruttamento)» (C2, pp. 2064-65).

Né *Salò o le 120 giornate di Sodoma* rinuncia a concepire ormai l'arte – per esempio, quella figurativa delle avanguardie storiche, puntualmente rievocata – e il sapere – simboleggiato, in particolare, da alcuni esegeti di Sade (Barthes, Blanchot, Simone de Beauvoir, Klossowski, Sollers) citati nella *Bibliografia essenziale* che apre il film e ai quali anche alludono gli aguzzini in esso ritratti – non come veicoli di emancipazione per la collettività, ma come strumenti del potere. Che – afferma il cineasta in un'intervista concessa a Gideon Bachmann e Donata Gallo e pubblicata su «Filmcritica» nell'agosto 1975 – «manipola i corpi in modo orribile», senza avere più «nulla da invidiare alla manipolazione fatta da Hitler», ossia «trasformando la coscienza» e «istituendo dei nuovi valori alienanti e falsi, che sono i valori del consumo» e dai quali deriva «quello che

Marx definisce il genocidio delle culture viventi, reali, precedenti» (C2, p. 3027).

E allora, benché sia vero che Pasolini – nel trasporre il capolavoro di Sade al tempo della Repubblica di Salò per riferirsi, però, a quello che Anders, già nel primo volume dell'*Uomo è antiquato*, edito nel 1956, riteneva il “totalitarismo morbido” intrinseco alle democrazie occidentali post-belliche – legga l’opera del Marchese attraverso il filtro di un’intera tradizione filosofica di matrice francese, persino piú evidente è che egli realizza un film la cui idea di fondo è compatibile con le tesi esposte da Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell’illuminismo* del 1947. L’attualizzazione di Sade da esso tentata deriva infatti da un’esegesi delle opere di costui affine a quella proposta dai due intellettuali nell’*Excursus* del loro libro intitolato *Juliette, o illuminismo e morale*. In entrambi i casi, al Marchese è insomma riconosciuta la capacità di mostrare «il soggetto borghese liberato dalla tutela», cioè egemone, e dunque legittimato – come appunto lo sarà dai fascismi vecchi e nuovi – a non «osservare alcuna disciplina», se non quella di un anarchico «pensiero calcolante» ritualmente fedele alla sua «cruenta efficienza». ²¹ Sintonia, questa tra *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e la *Dialettica dell’illuminismo*, che scongiurerebbe di giudicare Pasolini un pur inconsapevole pensatore “biopolitico”, specie con gli eccessi di zelo con cui oggi si tende talora a farlo. ²²

È infatti innegabile che *La volontà di sapere*, licenziato da Foucault nel 1976, descrive la lenta emersione, nella modernità, di una logica del comando pronta a sostituire il «vecchio diritto di far morire o di lasciar vivere» con un «potere di far vivere o di respingere nella morte» – dunque con una sovranità «la cui funzione piú importante» è quella non «di uccidere ma d’investire interamente la vita», facendo leva su una rigorosa «amministrazione dei corpi» e su una «gestione calcolatrice» delle esistenze individuali – che infine, nelle società a capitalismo avanzato, si traduce

21. M. HORKHEIMER–TH. W. ADORNO, *Dialettica dell’illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 92.

22. Si vedano, per esempio: R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010; G. MARRAMAO, *A partire da «Salò»: corpo, potere e tempo nell’opera di Pasolini*, in «aut aut» 2010, 345 pp. 116–23; VOZA, *La meta-scrittura dell’ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere*, cit.; M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017.

nell'imposizione incruenta, e tuttavia non ostacolabile giacché capillare, di valori edonistici e modelli consumistici simili a quelli deprecati da Pasolini. Solo che il filosofo, nel definirlo "biopotere", ritrae tale genere nuovo di imperio al pari di una pratica la cui «condizione di possibilità» non va reperita «nell'esistenza originaria di un punto centrale, in un centro unico» di comando dal quale «si irradierebbero delle forme derivate e discendenti». Non lo considera, cioè, «una certa potenza di cui alcuni sarebbero dotati», ossia un profitto di classe o di censo. Lo reputa, invece, una «base mobile dei rapporti di forza»; una «relazione fra un punto e un altro» del sistema; un «gioco» di «lotte e scontri» che può generarsi «dappertutto», non «perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove».²³

Abbiamo ripetutamente notato come per Pasolini, viceversa, a farsi assoluto, nelle società occidentali del secondo Novecento, sia un potere che, nel corso della modernità, mai è stato orizzontale, pluralistico, reticolare, ma sempre si è confermato inalienabile privilegio di una borghesia – geneticamente dispotica, eticamente insana, politicamente retriva – capace infine di renderlo un Moloch assetato di sangue e rovine, dopo aver instaurato, per dirla con categorie gramsciane, un'egemonia culturale inscalfibile. Ecco perché egli cerca sí di «*spostarsi*», come afferma Barthes, appena capisce che il dominio ne strumentalizza il lavoro; e quindi abiura i film della *Trilogia della vita*, «senza però pentirsi di averli realizzati», per situare altrove «il desiderio dell'impossibile», ossia per rilanciare, con opere nuove, «la funzione utopica» del suo linguaggio autoriale.²⁴ Solo che la percezione di un'avvenuta catastrofe socioculturale lo spinge, appunto, a concepire una pellicola, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, che non si limita a dichiarare esaurito ogni discorso utopistico innanzi a un presente che, agli occhi del cineasta, sancisce la fine della storia. Piuttosto, rovesciandovi di segno il registro della «fiaba pura», del «canto dell'inesistente e mai esistito» cui era approdato con *Il Fiore delle Mille e una notte*, Pasolini aggiunge tale nuovo film alla *Trilogia della vita* per correggerla a posteriori in chiave apocalittica e tradurla nel primo tempo di uno stesso incubo, di un'unica «Tetralogia della Morte».²⁵

23. M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 122-23, 82-83.

24. BARTHES, «*Sade, Fourier, Loyola*» seguito da «*Lezione*», cit., pp. 185, 183.

25. MICCICHÈ, *Pasolini nella città del cinema*, cit., pp. 197, 27.

Così come *Salò o le 120 giornate di Sodoma* rettifica il timbro, ancora umoristico-fiabesco, del trattamento cinematografico ad esso più affine: quello del mai girato *Porno-Teo-Kolossal*, film cui lo scrittore pensa fin dal 1967 (C2, pp. 2695-2753). Sicché, a rivelare una prossimità di tono con gli episodi della *Trilogia della vita*, pur mutandosi spesso in favole nere, sono semmai, negli anni Settanta, altri progetti cinematografici, non tutti realizzati, cui Pasolini partecipa in veste di sceneggiatore. Il riferimento non è tanto a *Ostia*, film del 1970 che vede l'esordio alla regia di Sergio Citti, autore della sceneggiatura assieme al poeta (C2, pp. 2373-2482). E non è a *Liberty*, un trattamento pasoliniano dell'anno seguente (C2, pp. 2687-93). Piuttosto, l'allusione è a *L'histoire du soldat* e *Storie scellerate*. Si tratta, nel primo caso, di una sceneggiatura che Pasolini ricalca sull'omonima "azione mimica" musicata da Stravinskij su testo di Charles-Ferdinand Ramuz e che egli scrive nel 1973 per un film il cui regista avrebbe dovuto essere Paradisi (C2, pp. 2489-2508). *Storie scellerate* è invece la pellicola girata quello stesso anno da Citti dopo essersi avvalso dell'apporto del maestro per la sceneggiatura (C2, pp. 2509-82).²⁶

Mentre in altro senso *Le mura di Sana'a* ha a che fare con la *Trilogia della vita*. Nato come «Documentario in forma di appello all'UNESCO», il cortometraggio risale cioè all'ottobre del 1970, quando Pasolini è nello Yemen per girare un episodio del *Decameron* poi tagliato. In più, esso viene proiettato per la prima volta il 20 giugno 1974, in un cinema di Milano, in occasione dell'anteprima italiana del *Fiore delle Mille e una notte*.

4. PER LETTORI FILOLOGI COI QUALI «TORNARE INDIETRO»: SCRITTI CORSARI, LA NUOVA GIOVENTÙ

È comunque un altro il canovaccio testuale più esplicitamente concepito da Pasolini come un progetto, espressivo e civile, che può essere inteso e idealmente ultimato dai fruitori solo quando essi lo valutino un lacerato di un'opera "da farsi" parimenti da inverare e però realizzabile esclusivamente ripensandone i singoli frammenti. *Scritti corsari* non si accontenta

26. Il trattamento di *Porno-Teo-Kolossal* è apparso per la prima volta in «Cinecritica», n.s. xiii, 1989, pp. 34-53; la sceneggiatura di *Ostia*, invece, nel volume *Ostia. Un film di Sergio Citti*, Milano, Garzanti, 1970.

infatti di presentarsi come un volume, pubblicato da Garzanti appena prima della morte dell'autore, nel quale costui include sia articoli apparsi tra il 1973 e il 1975 sul «Corriere della Sera» e «Il Mondo», sia un paio di saggi inediti, per poi aggiungervi una sezione conclusiva, *Documenti e allegati*, che ospita, oltre a due contributi fin lì mai usciti, anche recensioni letterarie, brani di interviste, interventi polemici affidati, nello stesso arco di tempo, a varie sedi. Invece, la raccolta si apre con una *Nota introduttiva* che intima appunto all'esegeta di ritenerla la mera quota di un complessivo discorso in divenire. Spiega Pasolini:

La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà. È lui che deve eliminare le eventuali incoerenze (ossia ricerche o ipotesi abbandonate). È lui che deve sostituire le ripetizioni con le eventuali varianti (o altrimenti accipire le ripetizioni come delle appassionate anafore) (*SPS*, p. 267).

Ma non solo. Se vuol farsi corresponsabile dell'opera, il lettore deve altresì ricordarsi che, nell'offrirgli tale scelta di propri saggi, l'autore ha inteso rimandarlo «anche altrove che alle “serie” di scritti contenuti nel libro». Per esempio, afferma Pasolini, «ai testi degli interlocutori con cui polemizzo o a cui con tanta ostinazione replico o rispondo». Testi che vanno ritenuti parte integrante del volume, sia perché precisano il senso di quelli firmati dal poeta, sia perché, aggiungendosi idealmente a questi ultimi, consentono alla raccolta di diventare ciò che essa ambisce ad essere: più che un *pamphlet*, il documento di un'intera epoca, segnata da profondi mutamenti socioculturali, e del dibattito pubblico che la contraddistinse. Ecco perché Pasolini auspica nell'esegeta un «fervore filologico» persino maggiore di quello richiestogli coi precedenti libri: il fervore, aggiunge, «meno diffuso del momento» (*SPS*, p. 267).²⁷

Né le sue pretese finiscono qui. Egli si attende che gli interpreti sappiano anche far dialogare specifiche pagine degli *Scritti corsari* con altri suoi contributi, indicati con precisione:

27. Per una ricostruzione delle discussioni innescate dai singoli articoli di Pasolini, o cui essi parteciparono, cfr. *NN* (a cura di W. SITI e S. DE LAUDE), in *SPS*, pp. 1759-81.

Inoltre, all'opera che il lettore deve ricostruire, mancano del tutto dei materiali, che sono peraltro fondamentali. Mi riferisco soprattutto a un gruppo di poesie italo-friulane. Circa nel periodo che comprende, nella prima «serie», l'articolo sul discorso dei blue-jeans Jesus (17 maggio 1973) e quello sul mutamento antropologico degli italiani (10 giugno 1974), e, nella «serie» parallela, la recensione a *Un po' di febbre* di Sandro Penna (10 giugno 1973), e quella a *Io faccio il poeta* di Ignazio Buttitta (11 gennaio 1974) – è uscito sul «Paese Sera» (5 gennaio 1974) – seguendo una nuova mia tradizione appunto italo-friulana, inaugurata sulla «Stampa» (16 dicembre 1973) – un certo gruppo di testi poetici che costituiscono un nesso essenziale non solo tra le due «serie» ma anche all'interno della stessa «serie» prima, cioè del discorso piú attualistico di questo libro. Non potevo raccogliere qui quei versi, che non sono «corsari» (o lo sono molto di piú). Dunque il lettore è rimandato ad essi, sia nelle sedi già citate, sia nella nuova sede in cui hanno trovato collocazione definitiva, ossia *La nuova gioventú* (SPS, pp. 267-68).

Per chi voglia decifrare gli *Scritti corsari*, le cose quindi si complicano. La raccolta di versi, cui Pasolini allude, esce per Einaudi il 17 maggio 1975, si apre con una dedica a Contini affine a quella presente nella *Meglio gioventú* e consta – come già *Trasumanar e organizzar*, ma questa volta esplicitando tale sua struttura – di tre libri. Il primo, dal titolo *La meglio gioventú (1941-1954)*, riproduce l'omonimo volume del 1954, pur apportando ai testi varianti di natura perlopiú ortografica e aggiungendo alle sezioni *Aleluja*, *Linguaggio dei fanciulli di sera*, *Lieder*, *Appendice* e *Il testamento Coràn* talune poesie che non trovavamo nella forma originaria della raccolta, benché già incluse dall'autore in alcune sue sillogi minori. Il libro seguente, intitolato *Seconda forma de «La meglio gioventú»*, è una riscrittura delle *Poesie a Casarsa* e di una porzione di *Suite furlana* che, dei componimenti *David* e *Tornant al país*, addirittura ci offre, rispettivamente, quattro e sei differenti stesure. L'ultimo libro di cui consta *La nuova gioventú*, e che s'intitola *Tetro entusiasmo (Poesie italo-friulane, 1973-1974)*, è invece quello che comprende i testi ai quali Pasolini rimanda nella *Nota introduttiva* agli *Scritti corsari*. Testi in gran parte editi tra il 1974 e il 1975 su quotidiani o riviste, ma anche già apparsi, tutti assieme, sul quarto numero dell'«Almanacco dello Specchio» nel 1975. Come pure testi fra cui ve n'è uno, l'ultimo, *Saluto e augurio*, che il poeta traduce e riscrive nell'epilogo del *Frammento VI* dell'*Appendice a «Bestia da stile»* (T, pp. 844-53), letto durante una conferenza, *Volgar'eloquio*, tenuta a Lecce il 21 ottobre 1975 (SLA2, p. 2825-62).

Né Pasolini si esime, nella *Nota* che sigilla *La nuova gioventú*, dall'indicare quali siano, e dove fossero in precedenza reperibili, i componimenti esclusi dalla *Meglio gioventú* ora riproposti al pubblico. O dal chiarire che, dovendo tornare a licenziarli a distanza di un ventennio, egli si è visto costretto ad apportare «qualche piccola revisione» ad essi. In sostanza, dal ribadire che *La nuova gioventú* è un ripensamento, a tratti radicale, della *Meglio gioventú*, e che proprio per questo egli ha deciso di accostare, in un unico libro, prima e seconda forma di una sua opera. Affinché assuma il senso che l'autore si augura essa acquisisca, *La nuova gioventú* necessita infatti, precisa Pasolini, di un lettore che confronti queste due versioni di una stessa scelta di testi per notarne «concordanze» o «discordanze» e interrogarsi sui motivi del «mancato “remake” di alcune poesie» o delle «molte varianti nel “remake” di altre». Un lettore capace infine di spiegarci perché, rispetto a quello della *Meglio gioventú*, il friulano della *Nuova gioventú* sia «in genere un po' piú parlato», come certificano, del resto, «i piú frequenti italianismi» (*P2*, pp. 519-20).

Partito per decifrare i soli *Scritti corsari*, il lettore filologo invocato nella *Nota introduttiva* a quel libro, se vuole attenersi alle indicazioni metodologiche fornitegli dall'autore, deve dunque innescare una sorta di processo interpretativo potenzialmente inesauribile. Il punto infatti non è che tale volume di saggi dialoga con *La nuova gioventú* e questa, a sua volta, con *La meglio gioventú*. Il punto invece è che, nella *Nota introduttiva* agli *Scritti corsari*, Pasolini espone un principio generale, da seguire per sondarne ogni opera: l'imperativo, per l'esegeta, sia di riconsiderare sempre l'intera produzione del poeta alla luce del suo esito piú recente, così da rinvenire il senso di quest'ultimo anzitutto nell'attualizzazione di un precedente percorso autoriale che esso può tanto rettificare quanto ribadire, sia di scorgere, in tale sforzo di costante ripensamento della propria intera proposta intellettuale, il desiderio dello scrittore di adeguarla, di volta in volta, agli obiettivi culturali suggeritigli dal presente. Il che implica, per il fruitore, anche l'obbligo di giudicare mai autonomo e sempre provvisorio ciascun testo pasoliniano, perché esso risulta in parte incomprensibile, se non lo si decodifica quale sviluppo di un discorso in evoluzione, e deve quindi essere reinterpretato appena l'autore ne licenzi uno nuovo.

Di qui i limiti delle ricorrenti “scoperte” del presunto valore profetico di questa o quella *performance* di Pasolini, come se egli pensasse l'una o

l'altra di esse la propria parola definitiva su se stesso e sul mondo, invece di trattarle, tutte o quasi, alla stregua di mere ipotesi di lavoro. Di qui, soprattutto, ciò che il lettore filologo presupposto dagli *Scritti corsari* e dalla *Nuova gioventù* è concretamente richiesto di fare: dedurre da un'esegesi incrociata di quei due libri, che sappia però anche individuarne i legami con le opere pregresse o coeve dell'autore, quale sia il senso ultimo che Pasolini *momentaneamente* assegna all'intera sua riflessione sulla società e all'intera sua proposta espressiva, in attesa che ulteriori sviluppi della propria poetica arrivino a modificare il significato dell'una o dell'altra.

E così, la tesi di fondo degli *Scritti corsari* non ci giunge nuova. Pasolini cioè vi ribadisce che l'Italia e l'Occidente tutto hanno via via conosciuto, nei decenni successivi alla fine della seconda guerra mondiale, stravolgimenti identitari da intendersi quali esiti, in senso stretto incruenti, di un'inavvertita lotta di classe vinta dalla borghesia. Quindi da un soggetto politico abile a tradurre, in maniera subdolamente autoritaria ma formalmente democratica, le sue logiche di casta nei principi stessi della modernizzazione capitalistica, accettando di svecchiare i propri costumi e la propria tradizione di potere pur di guidare le dinamiche di uno "sviluppo senza progresso" culminato nel "genocidio" delle culture ostili al bieco pragmatismo dei sovrani. Sicché il libro denuncia l'olocausto della «vera» tradizione umanistica (quella costruita assieme, gramscianamente, da intellettuali e popolo, «non quella falsa dei ministeri, delle accademie, dei tribunali e delle scuole»), scoprendola «distrudda dalla nuova cultura di massa e dal nuovo rapporto che la tecnologia ha istituito – con prospettive ormai secolari – tra prodotto e consumo». E giunge, sulla scia di *Empirismo eretico*, a ratificare l'eclissi della «vecchia borghesia paleoindustriale» e l'emersione di «una borghesia nuova che comprende sempre di più e più profondamente anche le classi operaie, tendendo finalmente alla identificazione di borghesia con umanità» (*SPS*, p. 285).

Quadro teorico che giustifica, agli occhi dell'autore, le posizioni spesso estremistiche esibite dagli *Scritti corsari* su questo o quell'argomento di pubblico interesse. Perché Pasolini è così sicuro che il nuovo potere s'irradi da un'«impalcatura di falso laicismo, di falso illuminismo, di falsa razionalità», da scagliarsi contro tutti quegli intellettuali progressisti da lui ritenuti miopi, cioè incapaci di capire che, lungi dal valorizzarle a fini emancipativi, la sovranità sfrutta le loro «conquiste mentali di laici, di illumini-

sti, di razionalisti» solo per rinsaldare le sue strategie repressive. E appare a tal punto convinto dell'invincibilità di siffatta forma di dominio, da ribadire sí che il PCI costituisce ancora «la salvezza dell'Italia e delle sue povere istituzioni democratiche», ma anche da notare che, ormai, «Destra e Sinistra si sono fisicamente fuse». Né egli manca di sostenere che «il Potere reale», nemico del Vangelo, «non ha piú bisogno della Chiesa». E di spronare quest'ultima a «negare se stessa», o meglio la «sua lunga storia di potere», per «*passare all'opposizione*» e, in tal modo, «ricquistare i fedeli», convertendosi nella «guida, grandiosa ma non autoritaria», di quanti rifiutano quell'«irreligioso» paradigma consumistico incline, per dirla con Marx, a trasformare «la dignità umana in merce di scambio» (SPS, pp. 402, 365, 275, 351, 353-54).

Certezze che anche inducono il poeta a rinvenire nella legalizzazione dell'aborto non una conquista di civiltà, ma la conferma che il «potere dei consumi», ossia il «nuovo fascismo», impone dall'alto una «libertà del coito della "coppia" così com'è concepita dalla maggioranza», quindi rigidamente eterosessuale, che produce negli individui «una vera e propria generale nevrosi» e appare cinicamente normativa, se ghettilizza «ciò che sessualmente è "diverso"» con «una violenza pari solo a quella nazista dei Lager». Grossomodo la stessa carica di veemenza disciplinare che Pasolini scorge negli slogan pubblicitari, giudicati i soli esempi di «espressività», e tuttavia di «espressività aberrante», forniti da quel «linguaggio puramente comunicativo dell'industria» cui egli, già in *Empirismo eretico*, aveva attribuito la capacità di affermarsi quale asettica lingua nazionale (SPS, pp. 373-74, 278).

E allora, ancor piú di queste o altre tesi che vi sono contenute, a colpire, degli *Scritti corsari*, è la sintonia dei suoi assunti fondamentali con quelli dichiarati nel 1964 da Marcuse nell'*Uomo a una dimensione*. Già il filosofo aveva infatti rimarcato i «tratti totalitari» di una civiltà occidentale in apparenza basata su principi di ragione ma, «nell'insieme, irrazionale», se «la sua produttività tende a distruggere il libero sviluppo di facoltà e bisogni umani» e se, in essa, non risulta piú possibile «tracciare una vera distinzione tra i mezzi di comunicazione di massa», da un lato, «come strumenti di informazione e di divertimento» e, dall'altro, «come agenti di manipolazione e di indottrinamento». Una civiltà, perciò, in cui neppure ha senso riferirsi alla «nozione stessa di alienazione» per ritrarre individui che interamente «si riconoscono nelle loro merci», rivelandosi figli di una «de-

sublimazione» – sempre «repressiva» giacché «istituzionalizzata» – che soltanto li illude di gratificare impulsi autentici invece che assoggettati, tutti, a un invisibile controllo autoritario.²⁸

Ebbene, nella sua opera piú strumentalizzata, ma che resta uno fra i massimi esempi di saggistica civile del Novecento italiano, Pasolini propone, con altre parole, la stessa diagnosi. Ripete infatti che il «nuovo Potere» deriva dalla legittimazione di un «totalitarismo del capitalismo del consumo», ossia di «una forma “totale” di fascismo», da considerarsi «peggiore» del «totalitarismo del vecchio potere», cioè nazifascista. E aggiunge che quest'ultimo non era riuscito a produrre quella «“mutazione”» antropologica determinata, invece, dalla sovranità neocapitalistica e per effetto della quale si assiste a «una omologazione» del corpo sociale alle norme piccoloborghesi capace di realizzare «quasi miracolosamente il sogno interclassista del vecchio Potere» appunto serbandosi inflessibilmente «repressiva, pur se ottenuta attraverso l'imposizione dell'edonismo e della *joie de vivre*». Essa, conclude il poeta, rende allora gli individui tutti, non solo i giovani, degli automi «interscambiabili», se «la nozione di “singolo” è per sua natura contraddittoria e inconciliabile con le esigenze del consumo» e se il dominio bada dunque a «distruggere il singolo», rimpiazzandolo «con l'uomo-massa» (SPS, p. 334, 313-16, 304).

A rivelare persino incompatibili il ragionamento di Marcuse e quello di Pasolini sono, però, i toni apertamente moralistici del discorso di quest'ultimo e l'antidoto, parimenti reazionario, che il poeta delle *Ceneri* crede urga somministrare a una società pur dipinta inguaribilmente malata. Limiti che, negli *Scritti corsari*, si esasperano in piú luoghi. Basti pensare al provocatorio incipit della succitata recensione a *Un po' di febbre*: «Che Paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo!» (SPS, p. 421). O notare che da tali vizi discendono alcune tesi quanto mai affrettate: quella, per esempio, dell'abiura del paradigma religioso nella costruzione del potere politico in Occidente. Limiti, tuttavia, che sembrano quasi diventare l'unica sostanza dei testi raccolti dallo scrittore nella sezione *Tetro entusiasmo* della *Nuova gioventú*. Opera, da questo punto di vista, tra le sue piú irriverenti.

28. H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 10, 4, 22-23, 68-95.

In *Versi sottili come righe di pioggia*, Pasolini si ritrae alla stregua di «un misero e impotente Socrate / che sa pensare e non filosofare», pur conservando «l'orgoglio» sia «d'essere intenditore // (il piú esposto e negletto) / dei cambiamenti storici», sia «di esserne direttamente / e disperatamente interessato». Al pari, cioè, di un pedagogo che, lo abbiamo però anticipato, si percepisce ormai simile a un autore satirico: a un allievo di Swift costretto, come il maestro, non a indicare vie percorribili per superare una crisi di civiltà giudicata irreversibile, bensí a giocare col paradosso proprio per rimarcare la gravità della situazione. Ecco quindi la sua usuale nostalgia populistica trovare nuova linfa nella critica della «denarolatria» articolata da Pound nell'*ABC dell'economia*, ma non per contrappuntare un discorso solo dissacratorio o squisitamente ironico, e invece per orientare, neppure sottotraccia, un'estetizzante, giacché scettica ma non umoristica, utopia pauperista. Egli si dice insomma certo – leggiamo nella prosa *Appunto per una poesia in lappone* – che dopo «cinque anni di “sviluppo”», rei di aver reso «gli italiani un popolo di nevrotici idioti», altri «cinque anni», però «di miseria», saprebbero «ricondurli alla loro sia pur misera umanità» (P2, pp. 512, 496-97).

Convincimento che – in quello stesso testo – lo spinge a muovere una specifica obiezione al PCI: esso non si sarebbe neppure dovuto limitare a «rifiutare» il preciso «“modello di sviluppo”» imposto dalla borghesia, ma avrebbe dovuto addirittura «rifiutare “lo sviluppo”» in sé. Ragionamento politico con cui Pasolini mira a celare la cifra invece tutta impolitica del suo impeto moralistico. La filigrana apocalittica del quale egli crede di poter salvare dalla tentazione del qualunquismo proprio grazie a quell'esaltazione della «povertà» – ossia di una «“cultura” contadina, proletaria, paleoindustriale», come pure «particolare, dialettale» – che, in un'altra prosa inclusa in *Tetro entusiasmo*, cioè *Appunto per una poesia in terrone*, lo scrittore finanche considera il vero obiettivo di una «lotta» ancora disposta a definirsi comunista, quindi capace di avviare «una “rivoluzione culturale”, in cui l'egemonia marxista sia garanzia di libertà dell'uomo dalla scienza applicata e dalla sua ideologia». Pasolini ne è infatti certo:

Cosí non si può piú andare *avanti*.

Bisognerà tornare *indietro*, e ricominciare daccapo. Perché i nostri figli non siano educati dai borghesi, perché le nostre case non siano costruite dai borghesi,

perché le nostre anime non siano tentate dai borghesi. Perché la nostra cultura, se non potrà e non dovrà più essere la cultura della povertà, si trasformi in una cultura comunista. Perché i nostri corpi, se è destino che non vivano più l'innocenza e il mistero della povertà, vivano la cultura comunista. Perché la nostra ansia, se è giusto che non sia più ansia di miseria, sia ansia di beni necessari (P2, 496, 501-02).

Appello, questo rivolto ai “compagni”, che il poeta sa però destinato a cadere nel vuoto. Ecco dunque che, a sigillare *La nuova gioventù*, è la scelta, tanto provocatoria quanto disillusa, dichiarata in *Saluto e augurio*. Come afferma la traduzione italiana d'autore prevista per quello e gli altri componimenti in friulano inclusi nel libro, Pasolini lascia cioè in eredità la sua raccolta di versi e intero il proprio quarantennale «discorso» pubblico, ormai simile a «un testamento», a «un fascista giovane» ma fedele ai valori della vecchia destra sociale. Egli crede infatti che esclusivamente un ventenne con tali principi possa portare il «fardello» e il «peso» – nonché esibire al posto suo «lo scandalo» – di amare «i poveri», «la loro diversità», «la loro voglia di vivere soli nel loro mondo, tra prati e palazzi dove non arrivi la parola» di una società sempre più alla mercé di un inscalfibile fascismo “consociativo” (P2, pp. 513-18).

Del resto, nella quarta di copertina del volume, Pasolini lo aveva anticipato: se *La meglio gioventù* poteva anche essere «un libro di rivolta sociale» e «un libro di rappresentazione epica contadina», la *Seconda forma de «La meglio gioventù»*, nell'assumere «come contenuto una realtà oggettiva», testimonia «la fine del mondo contadino», la nuova condizione di un'umanità ormai «partita per la tangente», la spietatezza di una civiltà in cui «i Doveri sono imposti dall'*Edonè* invece che dall'*Agàpe*». Così come, normalizzando l'espressività dialettale che caratterizzava la raccolta del 1954, essa intende alludere alla miseria linguistica e culturale di un'Italia il cui futuro – lo si evince appunto dai testi inclusi in *Tetro entusiasmo* – il poeta teme possa ridursi alla «codificazione dello sviluppo da parte del compromesso storico» (SLA2, pp. 2692-93).

EPPURE È MORTO

1. SENZA «*IDEOLOGIA DI FERRO*», CONFUSO TRA «MOSTRI»: *LA DIVINA MIMESIS*, *LETTERE LUTERANE*

Nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1975, Pasolini è ucciso all'idroscalo di Ostia da un diciassettenne, Pino Pelosi, che sarà condannato in primo grado per omicidio in concorso con ignoti ad oggi mai scoperti. Trascorsi pochi giorni dalla morte dello scrittore, arriva in libreria *La Divina Mimesis*, che, edita da Einaudi, va dunque giudicata non un'opera postuma, ma un'opera che l'autore, dopo averne corrette le bozze, non ha potuto vedere stampata. È invece una raccolta semi-postuma, allestita dalla Chiarcosi sulla base delle carte preparate dal poeta, *Lettere luterane*, volume apparso, sempre da Einaudi, nel 1976. E semi-postumo è pure un altro libro, *Descrizioni di descrizioni*, uscito ancora presso Einaudi nel 1979 a cura della Chiarcosi, chiamata a stabilirne il testo vagliando, in particolare, i dattiloscritti conservati dall'autore in una cartella intitolata come il futuro volume e aperta da questo epigramma: «Nei saggi ideologici ci metto il mio senso comune: / solo per quelli poetici, oh Tetis, il mio acume».¹ Sicché, per motivi in parte diversi, i tre libri appena citati sono da ritenersi altrettanti frammenti di quell'unico macrotesto inaugurato dagli *Scritti corsari* e dalla *Meglio gioventù* e che a propria volta si offre, come detto, quale mero ritaglio della complessiva opera in divenire elaborata da Pasolini.

Che lavora a un parziale rifacimento della *Commedia* già sul finire degli anni Cinquanta, quando abbozza quel cartone, *La Mortaccia*, che, lo si è visto, confluirà in *Alí dagli occhi azzurri* quale esempio di testo non concluso. Nello stesso periodo, egli inizia però a pensare anche a una più ampia riscrittura del capolavoro dantesco, idea che non lo abbandonerà fino alla metà degli anni Sessanta. Lo certifica il fatto che *Progetto di opere future*, in *Poesia in forma di rosa*, allude alla *Divina Mimesis*, definendola un'«opera, se mai ve ne fu, / da farsi» (*P1*, p. 1251). E lo conferma un intervento, trasmesso

1. Cfr. NN, in *SLA2*, p. 2979.

so dalla Radio Svizzera il 5 febbraio 1964, in cui l'autore addebita tale suo disegno manieristico a un'ispirazione «un pochino filologica, da *pasticheur*».²

Il progetto sembra però arenarsi, finché, tra il 1966 e il 1967, Pasolini si decide a selezionare, fra i canti già stesi, quelli che giudica i più risolti, cioè i primi due, per inserirli «all'interno della *fictio* di una edizione postuma, nella variante del manoscritto ritrovato». E anzi, prepara anche una *Nota dell'editore* che s'incarica di rinvenire in tali pagine l'«opera postuma di un autore scomparso» e di rimarcare il loro «rapporto con *La Mortaccia*», oltre che di offrire «una descrizione molto precisa dello scartafaccio capitato fra le mani di un editore in imbarazzo». Tuttavia, neppure così il testo lo convince. Egli dunque lo abbandona, o meglio continua solo episodicamente a lavorarci, fin quando, nel 1975, dopo averne anticipato una parte l'anno prima sul «Mondo», sceglie «di riprendere il magma a cui non era riuscito a dare una forma, e di proporne i relitti come “documento”».³

E allora, nella *Divina Mimesis* in ultimo approntata, anche la finzione del manoscritto ritrovato diviene uno dei vari strati compositivi, dei tanti progetti abortiti, di cui il libro consta. Ecco perché Pasolini, che infine lo costruisce senza rispettare l'ordine cronologico dei diversi livelli di scrittura, vi include la succitata *Nota dell'editore* solo dopo averla rivista e snellita e averne ritoccato il titolo: *Per una «Nota dell'editore»*. In più, nell'inviare il dattiloscritto alla casa editrice, «moltiplica le indicazioni relative alla resa grafica» di un testo di cui non pare comunque soddisfatto, se vi apporta, in bozze, correzioni anche sostanziali.⁴ È infatti a quest'altezza che sceglie di chiuderlo col *Piccolo allegato stravagante*, cioè con «un “excerptum” da una nota a *Letteratura italiana. Otto-Novecento* di Gianfranco Contini» (*R2*, p. 1147), e di inserirvi un'*Iconografia ingiallita* (per un «*Poema fotografico*») che ricalca esperimenti di intersezione tra parola e immagini quali, per esempio, *L'impero dei segni*, pubblicato da Barthes nel 1970.

Lo schizzo originario della *Divina Mimesis* ha quindi espliciti legami coi saggi di argomento dantesco che confluiranno, lo sappiamo, in *Empirismo eretico* ma che, non a caso, risalgono alla metà degli anni Sessanta, se Paso-

2. Cfr. *NN*, in *R2*, p. 1985.

3. *Ivi*, pp. 1987-88.

4. *Ivi*, pp. 1988-89.

lini li destina a «Paragone» tra il 1965 e il 1966. Come pure si deve a tale parentela il naufragio del disegno iniziale. Perché, osserva Siti, eleggere a modello quello che egli ritiene l'autore di un'impareggiabile opera-mondo vuol dire sí, per Pasolini, autorizzarsi «all'impresa onnivora, mimetica dell'intera latitudine della realtà», se «*Divina Mimesis* sta per "imitazione della *Commedia*" ma anche per "imitazione della sublime mimesi dantesca"». E però non meno significa, per lo scrittore, scoprirsi presto inadeguato a sviluppare un'idea che «si condanna da sola mediante la propria enormità e oltranza». ⁵ La crisi, attraversata dalla sua poetica proprio negli anni Sessanta, non gli permette infatti di immaginarsi un autore che, al pari di Dante, possa essere «sostenuto da una *ideologia di ferro*», arguiremo dal *Canto II* della *Divina Mimesis* (*R2*, p. 1090). In piú, l'affermazione del Gruppo 63, ci avviserà il *Canto I*, lo fa sentire «un'ombra, una sopravvivenza», un negletto poeta civile condannato a ingiallire assieme ai propri «libri degli Anni Cinquanta» e a quell'intera epoca storica (*R2*, p. 1082). Tanto che, in *Per una «Nota dell'editore»*, Pasolini alluderà a una riunione della neoavanguardia tenutasi a Palermo nel 1965 per ritrarsi, in quanto autore ormai *démodé*, metaforicamente «ucciso a colpi di bastone» proprio in quel luogo e in quell'anno (*R2*, p. 1119).

Cosí, non potendo ambire alla stesura di un coerente poema allegorico, egli via via converte *La Divina Mimesis* nel relitto di «una gigantesca opera di riappropriazione di sé». Nel lacerto di un pur sperimentale «romanzo autobiografico» che esibisce la sua natura di «opera-coacervo» o di «opera-conglomerato», se, «non finita per propria stessa definizione formale», essa «sfida la realtà sul piano dell'accumulazione», gonfiandosi «di inconscio (personale e politico) rimosso». Quasi Pasolini abbia a un certo punto capito – conclude Siti – che «la sola via per un Dante novecentesco» non poteva forse che coincidere, come intuito da Contini, con quella tracciata da Proust. ⁶

In tal senso, *La Divina Mimesis*, quale noi la conosciamo, si conserva allora perlopiú fedele all'intento enunciato dalla *Nota n. 1* riprodotta nel testo e concepita nel 1964, ossia mentre Pasolini lavora anche ad *Alí dagli occhi azzurri*. Il volume, vi leggiamo infatti, «deve essere scritto a strati,

5. W. SITI, *Nota introduttiva* a P.P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1993, p. VII.

6. Ivi, pp. VI-VIII.

ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, *datata*, in modo che il libro si presenti quasi come un diario». In sostanza, affinché esso abbia sí un impianto simile a quello dell'anti-romanzo del 1965 per come il risvolto di copertina – lo si è visto – ce lo descrive, e tuttavia esaspera la natura di testo programmaticamente ridotto allo stadio di canovaccio esibita da *Alí dagli occhi azzurri*. Perché, spiega ancora la prima *Nota* inclusa nella *Divina Mimesis*:

Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e di cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali – la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.) (*R2*, p. 1117).

Ed è appunto perché *La Divina Mimesis* ci si offre così, che la si può considerare – al di là di questa sua ricostruita parentela con altri progetti pasoliniani – il terzo atto di un discorso, anzitutto formale, avviato dagli *Scritti corsari* e dalla *Nuova gioventù*. Essa pretende infatti lo stesso lettore filologo auspicato da Pasolini nella *Nota introduttiva* al suo volume di saggi, e ugualmente implica che la si interpreti riesaminando l'intera produzione del proprio autore per conferirle apocalittici significati nuovi. Benché poi risulti indubbio che a palesare un legame ancor più stretto, in particolare, con gli *Scritti corsari*, di cui è persino lecito giudicarle un'appendice, siano le *Lettere luterane*. Le quali, destinandoli a due sezioni intitolate *Genariello* e, appunto, *Lettere luterane*, ospitano contributi licenziati da Pasolini sul «Corriere della Sera» e «Il Mondo» (in questo secondo caso, nella rubrica *La pedagogia*) tra il gennaio e l'ottobre del 1975, oltre a due saggi inediti: l'*overture* della raccolta, cioè l'articolo *I giovani infelici*, steso dall'autore nei primi giorni del 1975, e quella *Postilla in versi* che, ricavata da uno dei tre testi apparsi postumi sul settimanale «Giorni-Vie Nuove» il 7 aprile 1976, s'incarica invece di chiudere il libro.

Le pagine più conosciute del volume sono quelle della sua seconda anta, perché vi confluiscono alcuni degli scritti in assoluto più noti di Pasolini. Per esempio, si è già avuto modo di citare l'*Abiura dalla «Trilogia*

della vita», le cui ragioni sono ribadite da un altro pezzo incluso nella raccolta: «Il mio "Accattone" in Tv dopo il genocidio». E si è già notata quella cifra swiftiana dell'intera produzione ultima del poeta che trova proprio in un saggio compreso nelle *Lettere luterane* la sua cartina al tornasole. È infatti qui che reperiamo un testo satirico, *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*, modulato su un pamphlet dell'autore irlandese, *Una modesta proposta*, e le cui tesi Pasolini rilancia anche in un articolo, *Le mie proposte su scuola e Tv*, nel quale egli altresì riflette su un episodio di cronaca – il massacro del Circeo, consumatosi tra il 29 e il 30 settembre 1975 – parimenti discusso nel contributo successivo: *Lettera luterana a Italo Calvino*. Tutti interventi, questi appena ricordati, in cui il poeta, mantenendosi sul filo del paradosso e ostentando un'arresa ironia tragica, ribadisce quali appunto sarebbero, a parer suo, gli unici, benché ormai inapplicabili, rimedi per contrastare l'esplosione della violenza, specie fra i giovani. In seconda battuta, interrompere le trasmissioni televisive, ree – come già spiegava *Empirismo eretico* – di favorire la dittatura della piatta lingua nazionale coniata dalla borghesia e di chiudere «l'era della pietà» per avallare quella «dell'edonè», imponendo modelli culturali che, sia in quanto gretti sia perché spesso inimitabili, rendono tanti ragazzi «aggressivi fino alla delinquenza o passivi fino alla infelicità». In prima istanza, però, abolire la scuola media, essa pure giudicata una palestra «di iniziazione alla qualità di vita piccolo-borghese» (SPS, pp. 692, 690). Antidoto, quest'ultimo, identico a quello ricavabile dalle diagnosi che, nel 1971, Ivan Illich aveva affidato a *Descolarizzare la società*.

Né meno noti sono gli articoli, ugualmente inclusi nella sezione che dà il titolo alle *Lettere luterane* tutte, in cui Pasolini ricorre a un'espressione divenuta poi di uso comune, quella cioè di «Palazzo», per designare un potere politico – al tempo incarnato, per lui, dai «gerarchi» democristiani – contro il quale egli esorta i connazionali a intentare un «Processo» giudiziario (SPS, pp. 618-23, 632-48, 656-73). Come pure famosi sono i contributi in cui il poeta si pronuncia sulla diffusione, anzitutto fra i giovani, degli stupefacenti (*La droga: una vera tragedia italiana*) o cerca il dialogo coi Radicali, sia interloquendo col loro leader (*Pannella e il dissenso*), sia progettando di recarsi – lo si è anticipato – a una loro riunione (*Intervento al congresso del Partito radicale*) per presentarsi come un elettore del PCI disposto comunque al confronto perché incline – «con un occhio a Wittgenstein»

– a scommettere su «quel tanto di volontà e irrazionalità e magari arbitrio» che rende possibile andare oltre «la realtà, per ragionarci sopra liberamente» (*SPS*, p. 706).

Tuttavia, il cuore delle *Lettere luterane* è un altro: quell'inconcluso «trattatello pedagogico» che scaturisce dagli articoli inclusi nella prima parte del libro e che si offre – sulla scia di *Tetro entusiasmo* nella *Nuova gioventù* – come un esempio di però rivisitata maieutica socratica, se a praticarla è appunto un intellettuale lucidamente swiftiano, ossia conscio di un'impotenza esorcizzabile, ormai, solo in chiave umoristica. Un autore che «la gente» è stata indotta a reputare «molto “discusso e discutibile”, un comunista “poco ortodosso e che guadagna dei soldi col cinema”, un uomo “poco di buono, un po' come D'Annunzio”», ma che ugualmente sceglie di rivolgersi a un immaginario ragazzo della borghesia napoletana, Genariello, per aiutarlo, coi propri insegnamenti, a conservarsi inassimilabile a un pari grado «milanese», «fiorentino», «romano». Progetto gioco-forza votato al fallimento, in un'Italia che, nel lacerto forse cruciale del trattato, *Bologna, città consumista e comunista*, Pasolini pensa già simile a quella prefigurata dal «compromesso storico»: una società «in cui nel migliore dei casi, cioè nel caso di un effettivo potere amministrativo comunista, la popolazione sarebbe tutta di piccoli borghesi, essendo stati antropologicamente eliminati dalla borghesia gli operai» (*SPS*, pp. 551, 553-54, 583).

Come pure un Paese in cui, spiegava *I giovani infelici*, le nuove leve scontano l'identica «colpa dei padri» denunciata dalla *Nuova gioventù*. Quella imputabile ad adulti dapprima rivelatisi, pur quando «antifascisti», psicologicamente collusi col «vecchio fascismo», e quindi pronti, successivamente, ad accettare il «nuovo fascismo». Ma ancor più la colpa, propria di individui siffatti, di pensare «che il male peggiore del mondo sia la povertà» e che «la cultura delle classi povere» vada «sostituita con la cultura della classe dominante». Idea che legittima appunto «i più giovani» a diventare «quasi tutti dei mostri» dall'«aspetto fisico» o «quasi terrorizzante» o «fastidiosamente infelice», dunque a sembrare «maschere di qualche iniziazione barbarica, squallidamente barbarica», o «di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà». E che anzi li spinge ad assumere tratti criminaloidi, se essi «non hanno nessuna luce negli occhi»; ostentano «lineamenti contraffatti di automi»; coltivano una «stereoti-

pia» che «li rende infidi»; hanno sí «assimilato il degradante italiano medio», ma anche si dimostrano spesso «afasici», giacché «parlano vecchi dialetti incomprensibili, o addirittura tacciono». Sanno insomma «solo ghignare o sghignazzare» (SPS, pp. 547, 543-44).

2. DUE PROGETTI DIVERSAMENTE POLITICI: *DESCRIZIONI DI DESCRIZIONI*, *L'HOBBY DEL SONETTO*

Apparsi sul settimanale «Tempo» tra il 26 novembre 1972 e il 24 gennaio 1975, i saggi letterari confluiti in *Descrizioni di descrizioni* non derivano da una diversa valutazione del presente. Non a caso, nella già citata autorecensione a Calderón, Pasolini precisa di non aver mai voluto proporsi al pari di «un padre» e, anzi, di essersi spesso sentito «nelle condizioni di figlio» al cospetto di giovani – quelli, in special modo, del movimento studentesco – inclini a parlare «come pubblici ministeri» dopo averlo obbligato a prendere posto non «sul seggio del senatore», ma «sul banco degli imputati» (SLA2, p. 1933). E il fatto che persino da testi perlopiú recensivi emerga anzitutto il desiderio del loro autore di prodursi, mediante l'esegesi di prove narrative o raccolte di versi o lavori saggistici altrui, in tenaci esercizi di sovente spregiudicata critica della cultura, è lí a confermare come *Descrizioni di descrizioni* sia in fondo il «pendant propriamente letterario di *Scritti corsari*», oltre che «un'autobiografia differita». ⁷

A chiarire il senso del titolo scelto per il volume è Pasolini stesso. Che, nella recensione a *Todo modo* di Sciascia in esso inclusa, ricorda come i libri altro non siano che descrizioni di fatti e come le analisi critiche, a loro volta, risultino esse pure descrizioni di libri, e quindi, appunto, descrizioni di descrizioni (SLA2, p. 2221). Assunto teorico forse ricalcato su quello proposto nel 1966 da Barthes in un celebre libretto, *Critica e verità*, in cui si definisce l'atto esegetico «una perifrasi» e per interprete dunque s'intende colui che «sdoppia i sensi, fa fluttuare sopra il primo linguaggio dell'opera un secondo linguaggio, ossia una coerenza di segni». ⁸ Non per nulla, in un contributo del 1973, il semiologo si spingerà a ritenere il commento a un

7. M. MARCHI, *Suggerimenti da descrizioni. Il saggismo poetico dell'ultimo Pasolini*, in «Antologia Vieuusseux», n.s. II, 1 1995, pp. 65-101, alle pp. 65, 69.

8. R. BARTHES, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 59, 53.

testo «*esso stesso un testo*» e perciò a sostenere: «non ci sono più critici, ma soltanto scrittori».⁹

Affermazione tacitamente condivisa da Pasolini proprio in virtù di quanto anticipato. Da una parte, i saggi inclusi in *Descrizioni di descrizioni*, pur senza abiurare la loro attendibilità critica, ambiscono infatti ad essere anzitutto fruiti come *poèmes en prose*. Al pari, cioè, di ragionamenti fin troppo perentori su non pochi capolavori della tradizione letteraria e su varie opere di autori suoi contemporanei che Pasolini, credendo ormai ininfluente la riflessione su un'arte a propria volta socialmente squalificata, tuttavia giudica anche, se non principalmente, esempi di scrittura creativa: tra quelle cui egli può pensare di ricorrere, la forma espressiva forse meglio capace di sopravvivere alla crisi di legittimazione patita dalla poesia o dal romanzo. Dall'altro lato, si capisce allora perché *Descrizioni di descrizioni* si riveli l'ennesimo racconto implicitamente autobiografico offertoci da un intellettuale che, grazie ai testi compresi nel volume, ripercorre la propria formazione culturale, dichiara la propria teoria estetica, allude ai propri convincimenti politici lasciandoci idealmente accedere alla sua personale biblioteca per discuterne con noi i veri capisaldi e le inammissibili o deliberate lacune.¹⁰

Anche la raccolta di saggi del 1979 è dunque un'opera “da farsi”, ma in un'accezione molto particolare. Somiglia cioè all'architrave concettuale o, addirittura, all'incunabolo di un'enciclopedica prosa narrativa pensata in guisa di centone. Ed è in tal senso che la si può anzi considerare l'avantesto di *Petrolio*, romanzo-saggio di cui a breve si dirà e che rappresenta il massimo sforzo compiuto da Pasolini per ricavare appunto letteratura dalla ricognizione della sua biblioteca, convertendo in labile intreccio narrativo la rivisitazione o l'esegesi di testi firmati da Sterne o Strindberg. Natura ibrida tra autonoma proposta critica e potenziale traccia anti-romanzesca, questa ostentata da *Descrizioni di descrizioni*, da cui è ragionevole credere derivino gli opposti pareri espressi, sulle sue pagine, dagli studiosi. Per esempio, se Mengaldo – lo si è accennato – stenta quasi a giudicare autentici contributi critici quelli confluiti nel volume, in molti – da Baldacci a

9. Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, cit., p. 241.

10. Circa i volumi effettivamente posseduti dal poeta al momento della morte, si veda *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. CHIARCOSSI e F. ZABAGLI, Firenze, Olschki, 2018.

Bellocchio, da Belpoliti a La Porta – non hanno invece esitato a ritenere *Descrizioni di descrizioni* la migliore raccolta di saggi del poeta o, addirittura, il suo piú felice libro politico.¹¹

Ispirazione civile solo apparentemente estranea a un'opera che Pasolini comincia a stendere durante la lavorazione dei *Racconti di Canterbury* (quindi nell'agosto del 1971), conclude nel febbraio del 1973, lascia però inedita: *L'hobby del sonetto*. Perché i centododici componimenti della progettata raccolta testimoniano sí anzitutto una crisi personale dell'autore, in preda all'angoscia per l'annunciato matrimonio di Ninetto Davoli; persuasosi allora – scopriamo da una missiva indirizzata a Volponi proprio nell'agosto del 1971 – di aver «perso il senso della vita» e di voler pensare «soltanto a morire» (*L2*, p. 707); persino pronto, pur di non rinunciare al suo «amico fedele», a scrivere una lettera, poi non spedita, alla futura moglie di costui nella quale si spinge a colpevolizzare la donna e a dipingere come una «tragedia», per sé ma anche per i prossimi sposi, la loro unione.¹² E insomma, *L'hobby del sonetto* è sí «un canzoniere d'amore per un ragazzo» sui cui testi, piú volte ritoccati, agisce l'influenza dei sonetti shakespeareiani e nel quale «l'idea di dare del “Voi” a Ninetto e di chiamarlo “Mio Signore” deriva dal “Vos” e dal “Midons” dei trovatori provenzali».¹³ Solo che la maniera in cui Pasolini ritrae il perduto legame con l'amato ci obbliga a scorgere, nella rottura di tale rapporto lamentata dalle poesie, la metafora del medesimo evento socioculturale sondato dall'autore coi suoi lavori degli anni Sessanta e Settanta: l'eclissi dell'Italia contadina. Di colpo, la raccolta può allora rivelarcisi la coerente variante lirica del discorso civile, dai tratti vieppiú apocalittici, rinvenibile negli *Scritti corsari*, nelle *Lettere luterane*, in *Descrizioni di descrizioni*.

11. Cfr. MENGALDO, *Profili di critica del Novecento*, cit.; ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, cit., p. 419; L. BALDACCI, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000; BELLOCCHIO, *Dalla parte del torto*, cit.; ID., «Disperatamente italiano», in *SPS*, pp. XI-XXXIX; M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001; F. LA PORTA, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere, 2002.

12. Si è citata l'epistola da NN, in *P2*, p. 1744. Pasolini aveva conosciuto Ninetto, allora ragazzo, durante le riprese della *Ricotta*. Di origini calabresi, il giovane borgataro divenne subito, per il poeta, «un affetto piú grande di qualsiasi amore», per dirla con un verso di *Un affetto e la vita*, componimento incluso in *Trasumanar e organizzar* (cfr. *P2*, p. 103).

13. Cfr. NN, in *P2*, p. 1748.

Ad unirlo a Ninetto, spiega infatti Pasolini nel ventunesimo componimento dell'*Hobby del sonetto*, non intervenne il «sesso», se i due mai si toccarono «come amanti», ma furono soltanto soliti abbracciarsi «con tenerezza» e per «amicizia». Invece, a legarli provvide «tetis, perduta nel mare», cioè un «affetto / estremo, che nasce già nei teneri feti // ansiosi della madre», che assume «mille forme, sociali, umane» e che rende «ossesso» chi lo nutre (*P2*, p. 1141).¹⁴ Fu insomma un ancestrale, materno, vitalistico e però, al contempo, mortuario desiderio di reinfetazione, che permise al poeta di coltivare, grazie appunto al sentimento per il giovane, tanto un sogno di individuale regresso psicologico (avallato dalla lettura di un libro di Ferenczi, *Thalassa*), quanto una tenace utopia civile: quella di una fuga collettiva dall'asfittica razionalità storica (cioè dal dominio borghese) e di una comunitaria riscoperta dell'aurea età del mito (ossia dell'autentica cultura contadina) rese ancora possibili dall'esistenza di onesti figli del popolo simili a Ninetto. Il "tradimento" riservatogli da costui diviene quindi, per Pasolini, l'emblema di un ripudio della loro connaturata purezza, inscenato dai proletari tutti, che non si limita a rendergli ormai inamabile ciascun individuo e in particolare – lo si è visto – ogni giovane, ma ne invalida – anche di questo si è a lungo parlato – la consolidata poetica di intellettuale civile, quasi intimandogli uno sconcolato, risarcitorio ripiegamento sulla letteratura capace però di rendere *L'hobby del sonetto*, tra le sue opere non di matrice saggistica degli anni Settanta, una delle più sincere, risolte e persino convincenti.

A comporre i sonetti «non sono (tranne rarissimi casi) endecasillabi, ma versi in genere più lunghi, che possono arrivare fino a 22 sillabe». O provvedono, in altre circostanze, «versi più brevi dell'endecasillabo, che possono scendere fino all'ottonario». E se, il più delle volte, lo schema rimico è «quello delle quartine a rima alternata (abab abab) e delle terzine pure alternate (cdc dcd)», accade però spesso che queste ultime siano

14. Per una corretta esegesi di quella che vi è definita «la parola più misteriosa dell'universo tematico pasoliniano», cioè «Tetis», si rimanda a NN, in *P2*, p. 1752. Qui si ricorda infatti la derivazione liberamente continiana del senso attribuito da Pasolini al vocabolo; si allude al legame tra il «nodo tematico» implicato, per lo scrittore, da tale termine e un suo testo giovanile (il *Romanzo del mare* del 1950); si analizzano i vari significati delle diverse occorrenze o riformulazioni della parola in altre opere del poeta (da un appunto dei *Quaderni rossi* per i progettati *Atti impuri*, sino a *Empirico eretico* e a *Petrolio*).

«giocate su tre rime, secondo lo schema cde cde». Rime che tuttavia, nei testi, «non sono quasi mai vere rime, ma assonanze o consonanze», senza contare che, nella seconda metà della raccolta, proliferano i «versi irrelati» e appaiono «interi sonetti non rimati». E sono, in particolare, i componimenti che vanno dall'ottantacinquesimo al centesimo a non rispettare schema rimico alcuno e ad esibire appena «qualche rima isolata e qualche assonanza», oltre a rivelarsi i «piú carichi di disperazione e di rancore». ¹⁵

E allora, come si può dedurre da questa rapida descrizione del suo impianto metrico, *L'hobby del sonetto* si presenta come una sorta di diario terapeutico ricavato dalla rivisitazione di una pluralità di modelli: da Omero a Dante, dal succitato Shakespeare a Terenzio, da Moretti a Quasimodo. E rende l'uno reversibile nell'altra un desiderio di disciplina stilistica testimoniato dal sistematico riuso di una fra le piú nobili forme chiuse della tradizione lirica, appunto il sonetto, e un'opposta ambizione all'anarchia espressiva che invece emerge dall'aprioristica e dunque meccanica infrazione, o dall'istintiva e quindi felice riformulazione, di tale schema metrico. Come sempre avviene nei suoi versi migliori, Pasolini può cioè rivelarsi, anche nella gran parte dei testi inclusi nella raccolta, tanto piú visceralmente autentico, quanto piú la sua ispirazione appare manieristica, cerebrale. E anzi, se *L'hobby del sonetto*, a tratti, sa persino commuovere i lettori, ciò lo si deve al fatto che l'autore sembra realmente concepirlo, anche piú di altri suoi lavori, come un'opera testamentaria: al pari, insomma, di un congedo da quell'arte poetica praticata giornalmente fin da ragazzo, ma non piú giudicata, in pieni anni Settanta, un irrinunciabile esercizio di autocoscienza e chiarificazione ideologica.

Non per nulla, l'ultimissima fase della vita di Pasolini è, almeno per i suoi ritmi compositivi, povera di versi. Le poesie scritte dopo l'uscita di *Trasumanar e organizzar*, in alcun modo implicate con la stesura della *Nuova gioventú* o con quella, appunto, dell'*Hobby del sonetto* e che possono magari essere ritenute il nucleo di una futura raccolta, mai però progettata dall'autore, sono solo quattro: *Euristica*, *Mercato*, *L'Italia fascista*, *Castalia*. Non troppo significative, esse risultano stese entro il febbraio del 1974 e restano inedite. ¹⁶

15. Cfr. NN, in *P2*, pp. 1748-49, 1762.

16. Le si legga in *P2*, pp. 1233-47. Sulla loro stesura, cfr. NN, in *P2*, pp. 1767-69.

Sono invece classiche poesie d'occasione *Oῦτις* e *Appunti con una romanza* (*P2*, pp. 1299-1307). La prima, ospitata dal numero maggio-giugno di «Nuovi argomenti» nel 1972 e il cui titolo allude al celebre episodio del libro IX dell'*Odissea*, va ricondotta alla polemica con Montale inaugurata dalla recensione pasoliniana a *Satura* edita, nel 1971, sul numero gennaio-marzo della stessa rivista (*SLA2*, pp. 2560-65). Risentito, il poeta ligure aveva risposto con *Lettera a Malvolio*, testo incluso nel *Diario del '71 e del '72* e in cui egli, «sotto il trasparente nomignolo shakespeariano, accusava Pasolini di “astuzia” e di rimescolare “materialismo storico e pauperismo evangelico”». *Oῦτις* è una delle contropliche dello scrittore: l'altra è il «velenoso ritratto di Montale, sotto le spoglie del poeta ceco Holan», schizzato in *Bestia da stile*.¹⁷ Gli *Appunti con una romanza* appaiono invece sul «Mondo» del 31 gennaio 1974. Tali «quartine di versi di varia misura, solo eccezionalmente rimati», palesano però un qualche rapporto con la sezione *Tetro entusiasmo* della *Nuova gioventù*, e non solo col testo recensivo su una riedizione dei *Due compagni* di Comisso che Pasolini prima licenzia su «Tempo», il 2 dicembre 1973, e poi include negli *Scritti corsari*.¹⁸

Ribadito che, «tra la fine del 1973 e la fine del 1974, si colloca la composizione dei testi per la *Nuova gioventù* (oltre al “progetto per un inno” dell'*Appendice di Bestia da stile*)», da quanto detto si ricava allora come, per l'intero 1975, Pasolini sembri «eccezionalmente» essersi «astenuto dallo scrivere versi». ¹⁹ Ecco perché, a rinnovare la tuttavia mai sopita attenzione critica sulla sua opera, non potrà certo essere, trascorsi ormai diciassette anni dalla morte dell'autore, la pubblicazione di un libro di poesie lasciato da lui inconcluso e rimasto fin lì inedito.

3. *PETROLIO*: «IL PREAMBOLO DI UN TESTAMENTO»

Petrolio esce per Einaudi nel 1992. È un magmatico progetto narrativo di cui Maria Careri, Graziella Chiarcossi e Aurelio Roncaglia stabiliscono una prima edizione e che Pasolini, come attesta una nota posta in calce a un foglio dello scartafaccio, aveva preso a stendere nella primavera o

17. Cfr. *NN*, in *P2*, p. 1776.

18. *Ivi*.

19. *Ivi*, p. 1767.

nell'estate del 1972: «Mi sono caduti per caso gli occhi sulla parola “Petrolio” in un articoletto credo dell’“Unità”, e solo per aver pensato la parola “Petrolio” come il titolo di un libro mi ha spinto poi a pensare alla trama di tale libro. In nemmeno un’ora questa “traccia” era pensata e scritta».²⁰

A dirla tutta, già un anno più tardi Pasolini comincerà anche a ipotizzare, per il proprio libro, un titolo alternativo, *Vas*, di «matrice dantesca» ma altresì ricavato dagli Atti degli apostoli, pur «senza mai decidersi a operare definitivamente la sostituzione».²¹ Né egli correggerà mai l’impianto complessivo del testo, che rimarrà sí inconcluso, ma ne confermerà lo spregiudicato talento di saggista. *Petrolio* è infatti il suo almeno potenziale capolavoro perché Pasolini lo costruisce affidando a una propria visione poetica della realtà – più che al desiderio di interpretare l’esistente con metodo sempre razionale – e dunque a intuizioni liriche dalle quali ricavare i presupposti di una coerente ma, in ultimo, claustrofobica filosofia epico-tragica della storia – più che al puntuale impiego di conoscenze specialistiche acquisite con rigore – un enciclopedico discorso di critico della cultura le cui radici affondano nelle macerie del privilegio un tempo concesso alla letteratura. Si presenta, cioè, al pari di un bulimico anti-romanzo, dalla vigorosa vocazione saggistica, che intende sondare i travestimenti identitari operati dal potere nei primi trent’anni di storia della repubblica italiana, nonché i mutamenti sociali intercorsi nell’Occidente tutto nello stesso arco di tempo, assumendo però il sembiante di un testo, concettualmente «interminabile»,²² via via approntato sul medesimo tavolo di lavoro su cui nascono gli *Scritti corsari*, le *Lettere luterane*, *Descrizioni di descrizioni*.

A balzare all’occhio, perciò, non è solo il continuo travaso di riferimenti culturali, idee e persino pagine – lo si è notato – da uno all’altro di tali libri e da ciascuno di essi a *Petrolio*, se ci troviamo, appunto, innanzi ad opere che prendono corpo simultaneamente e scelgono addirittura di esibire il loro calcolato rapporto osmotico. Sappiamo, del resto, che con l’insieme dei suoi ultimi lavori, nel novero dei quali va ovviamente inserito

20. Cfr. NN, in R2, p. 1993.

21. Ivi, p. 1994.

22. S. AGOSTI, *Opera interrotta e opera interminabile*, in AA.VV., *A partire da «Petrolio»*. Pasolini interroga la letteratura, cit., pp. 113-20.

anche il romanzo inconcluso, Pasolini vuole abbozzare un unico macro-testo capace di mantenersi ligio all'ambizione retorica da lui coltivata: pronunciare un'impetosa, e impetuosa, arringa contro la società capitalistica del tempo.

Invece, *Petrolio* colpisce anzitutto perché, in virtù del suo non accidentale connotarsi come una catena, giocoforza provvisoria, non di capitoli ultimati, ma di «blocchi» di prosa intenzionalmente incompiuti che si autodefiniscono «Appunti», sembra voler assumere i tratti di una riconversione, solo pretestuosamente narrativa, di tale discorso politico-culturale in residua ed estrinseca *chance* romanzesca. Sicché esso procede a tradurre in «Misteri» letterariamente rifiniti e «Progetti» consapevolmente informi – cioè in un'alternanza di pagine in cui prevalga la dimensione del racconto e di lacerti semmai simili ai paragrafi di un manifesto di poetica o alle annotazioni contenute nel diario di un intellettuale – le varie disamine affidate dall'autore ai coevi scritti saggistici. E al contempo rivisita, con indomito piglio manieristico, le lezioni espressive o le acquisizioni di sapere implicate dai principali modelli, non solo letterari, discussi o evocati da Pasolini in quei testi con l'animo del critico, sí da renderle il canovaccio di un romanzo a basso tasso di illusionismo *fictionale*, dalla forte valenza – viceversa – ideologica. D'altro canto, l'io narrante non manca di precisarlo: «In questo mio racconto – su ciò devo essere brutalmente esplicito – la psicologia è sostituita di peso dall'ideologia» (*R2*, pp. 1732, 1375, 1299).

Di qui, giacché esso azzarda un'esegesi della “strategia della tensione”, l'opportunità di fruire proprio *Petrolio* come il precipuo sapere sugli “anni di piombo” che il poeta afferma di aver maturato nel piú noto dei suoi *Scritti corsari*: quello edito sul «Corriere della Sera» col titolo *Che cos'è questo golpe?*, ma poi confluito in tale raccolta col titolo *Il romanzo delle stragi*. O la necessità – per coglierne ogni sfumatura di senso – di integrare la lettura dei brani di *Petrolio* incentrati sulla così ribattezzata «Visione» del Merda – che ambisce a denunciare la barbarie dei giovani proletari nell'edonistica società del tempo raffigurando l'abbruttimento fisico e morale di un borgataro dal turpe nomignolo – con quella delle *Lettere luterane*. O l'obbligo di compulsare le già citate pagine su Pound confluite in *Descrizioni di descrizioni* per capire perché Pasolini scopra nel poeta statunitense un riferimento ineludibile quando vuol costruire, con *Petrolio*, non un'opera au-

tonoma, in cui l'artefice abbia cancellato la sua individualità e che ogni interprete possa quindi approcciare come meglio crede, bensì un «poema» *in fieri* che l'autore abbia ridotto alle proprie intenzioni di messaggio, così rivelandosi «un dittatore mite», convinto, da tenace pedagogo, di dover guidare i lettori alla corretta decifrazione dei significati che egli ha depositato nel testo (R2, pp. 1374-75).

Di qui, però, altresì l'urgenza – per spiegarne la natura di «*Satyricon* moderno» o di «illeggibile» e «greve allegoria, quasi medioevale» (R2, pp. 1161, 1215) – di scorgere, nello zibaldone postumo di Pasolini, anche un tentativo di esasperare l'idea di opera come processo in atto, o addirittura quale sacra rappresentazione, e di attualizzare taluni archetipi della tradizione narrativa, non solo occidentale, simile a quelli che l'autore esperisce col cinema dalla fine degli anni Sessanta in poi. Da un lato, è infatti palese la sintonia, di ordine formale, tra *Petrolio* e gli *Appunti per un film sull'India* o gli *Appunti per un'Orestide africana*. Dall'altro, vari luoghi del testo (per esempio le pagine che ipotizzano la riscrittura delle *Argonautiche* o sono rifacimenti danteschi o discutono scelte formali compiute da Sade) implicano o svolgono riletture dei classici affini a quelle proposteci dalla *Medea*, dalla *Trilogia della vita*, da *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Né si può mancare di attribuire a Pasolini l'intenzione, con *Petrolio*, di riscrivere anzitutto se stesso: di riepilogare, cioè, il suo tragitto di autore aggiornandolo al mutato clima culturale. Per cui, se il libro intero è l'esito estremo della già rimarcata inclinazione del poeta al lacerto narrativo, non al romanzo, e se esso aspira inoltre a presentarsi, al pari della *Divina Mimesis*, «sotto forma di edizione critica di un testo inedito» (R2, p. 1161), ad assumere valore, in tale ottica, è specialmente la «ritrattazione» di *Ragazzi di vita* affidata all'Appunto 55, intitolato *Il pratone della Casilina*, e alla succitata «Visione» del Merda per dimostrare che, con l'originaria purezza, i borgatari, ridottisi a scimmiettare l'italiano imposto loro dalla televisione o dalla scuola, hanno altresì smarrito il brio espressivo tipico del romanesco parlato dal Ricchetto o da Genesisio.

Anche perché concepito in ossequio a una poetica di chiara matrice modernistica, *Petrolio* va insomma principalmente giudicato un'*intenzione d'opera*. Sicché non stupisce che nella missiva a Moravia, mai spedita, con cui egli aveva pensato di accompagnare l'invio del dattiloscritto all'amico perché costui si esprimesse sul valore del testo – e che, sin dalla prima edi-

zione, chiude il volume –, Pasolini stesso ci offra la migliore definizione del libro. Dapprima lo scrittore precisa infatti di aver usato, in *Petrolio*, la lingua «che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia», e persino «la lingua dei trattamenti o delle sceneggiature», non «quella dei romanzi classici», essendo suo desiderio «rievocare il romanzo», non proporre un ulteriore titolo da inserire nella lista dei «romanzi veri». Poi egli aggiunge di essersi rivolto al lettore «direttamente e non convenzionalmente», di avergli parlato in prima persona e di aver mirato a ottenere tale risultato rendendo il libro «oggetto» non solo per i fruitori ma anche per lui, sì da discuterlo assieme a loro. Ed eccole, infine, le parole che colgono l'esatta natura dell'opera: *Petrolio* non è un testo che serva a chi l'ha pensato, come invece lo sono «i romanzi o le poesie che si scrivono da giovani» per imporsi in veste di autori. Piuttosto, è «il preambolo di un testamento, la testimonianza di quel poco di sapere che uno ha accumulato» (R2, pp. 1826-28).

E forse è appunto per ribadirne la natura di testamentario autoritratto intellettuale, che Pasolini coltiva persino l'idea di inserire nel libro le foto scattate al suo corpo nudo di autore al lavoro da Dino Pedriali, tra la seconda e la terza settimana di ottobre del 1975, nella casa che il poeta si era fatta costruire ai piedi di quella Torre di Chia, nei pressi di Viterbo, da lui acquistata nel 1970.²³ Tale proposito conferma infatti che, se *Petrolio* vuole essere giudicato una *summa*, può permetterselo in quanto si pensa alla stregua di un monumento eretto alla tradizione letteraria nell'attimo in cui, però, se ne dichiara il collasso, l'insanabile sterilità sociale. Per questo, nel romanzo c'è qualcosa che ricorda irresistibilmente *I Cantos*. Benché poi esso vada anzitutto accostato a una serie di altre opere-mondo o di altri centoni – parimenti inclini a rivisitare modelli narrativi o paradigmi di sapere del passato, talora esplorando nuovi territori romanzeschi – che, negli anni Settanta, ambiscono a segnalare il passaggio, anche in Italia, dal moderno al postmoderno, e a farlo con gli accenti piú disparati: quando con timbro apocalittico, un po' come l'incompiuta crestomazia del *bricoleur* Pasolini; quando con epica disperazione o ironico garbo; quando con cerebrale o persino algida eleganza; quando snobisticamente e quando anticipando magari il gusto, non soltanto letterario, ormai sul punto di

23. Cfr. Pier Paolo Pasolini. *Fotografie di Dino Pedriali*, Monza, Johan & Levi, 2011.

imporsi. *Corporale e Il pianeta irritabile* di Volponi, *Horcynus Orca* di D'Arri-go, il primo *Sillabario* di Parise, *Dissipatio H.G.* di Morselli, *Centuria* di Manganelli, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino sono giusto alcuni fra i testi che si potrebbero in quest'ottica citare.

E anzi, parrebbe lecito scorgere anche nel romanzo postumo di Pasolini vari tratti, culturali ancor piú che formali, tipici dello "stile tardo" sondato da Adorno nel suo studio incompiuto sull'ultimo Beethoven. Tale maniera espressiva si delinea infatti quando un artista è anagraficamente vecchio o si ritiene superato; designa «un processo paradossale, un'operazione alchemica e intimamente dialettica» che accompagna «il formarsi della forma-frammento *al di là* della compiutezza»; manifesta una «componente autoriflessiva ed autocritica»; salda «l'elemento messianico e quello apocalittico» per «porre in modo stringente e ultimativo il tema dell'eredità». ²⁴ Ebbene, un'esegesi in tal senso di *Petrolio* aiuterebbe a capire perché Pasolini, nella succitata lettera a Moravia, definisca però «completamente diverso da quello che egli si aspettava» il sapere affidato al suo libro testamentario (*R2*, p. 1828). Specie se si concorda nel notare un accento di profonda mestizia in un simile giudizio e se si conviene di dover riferire questo sentimento alla convinzione ormai maturata dall'autore: quella dell'inanità e, persino, dell'irricevibilità della propria opera.

4. «IL MONDO NON MI VUOLE PIÙ E NON LO SA»

In fondo, *Petrolio* si descrive costantemente come una «costruzione autosufficiente e inutile», ottenuta con «materiali apparentemente significativi»; come uno «scherzo», una «STATUA» eretta «PER RIDERE» (*R2*, pp. 1343, 1371, 1638). E non perché si ritenga un autistico gioco letterario, ma perché, nel presentarsi al pari di un'opera solo potenziale, che vorrebbe essere condotta metaforicamente a compimento da congrui atti di fruizione, allude alla sua natura di progetto etico-civile che ambirebbe sí ad essere realizzato dagli interpreti, e però sa di non poter raggiungere tale traguardo e di doversi anzi degradare a puro discorso autoreferenziale, in un'era

24. L. LENZINI, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 23-26. Lenzini fa riferimento a T.H.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001.

in cui nessuno attribuisce piú a uno scrittore, a un libro, il compito di educare alla verità. Perché, insomma, *Petrolio* vuol dare corpo all'identico paradosso tragico espresso, lo si è visto, da *Trasumanar e organizzar*, generoso tentativo di "letteratura-azione" conscio di doversi tuttavia risolvere, come detto, nella piú radicale ammissione dell'"inutilità della poesia".

E allora, quanti pensano che i mandanti dell'omicidio di Pasolini siano da rinvenire non – *idealmente* – in quell'omofoba, incrudelita società italiana piú volte accusata di barbarie dal poeta stesso,²⁵ ma – *realmente* – nel Palazzo, si rifiutano di prendere alla lettera queste o altre ammissioni di sterilità intellettuale frequenti nei suoi lavori. E in genere legano tale disegno criminale proprio al contenuto di *Petrolio*, cui l'autore allude in alcune interviste,²⁶ e quindi al timore, a parer loro nutrito dal sistema, per gli effetti che il libro, qualora licenziato in quegli anni, avrebbe avuto sull'opinione pubblica dell'epoca.²⁷ Come se – per ottenere notizie su quelle trasformazioni dell'industria petrolifera che lo spingono a scorgere nel connubio tra quest'ultima e il mondo politico del tempo la matrice del potere capitalistico anche italiano e a scovare, in tale vincolo, l'oggetto

25. Per esempio, nell'ultima intervista da lui concessa: quella rilasciata a Furio Colombo poche ore prima di morire e apparsa postuma su «Tuttolibri», supplemento del quotidiano «La Stampa», l'8 novembre 1975 (cfr. *Siamo tutti in pericolo*, in SPS, pp. 1723-30). Già a caldo, in molti giudicano l'omicidio di Pasolini un delitto sí politico, ma solo in quanto metaforicamente ascrivibile al fastidio nutrito verso il poeta da una società italiana incapace di tollerarne la "diversità" e dunque pronta a renderlo un capro espiatorio della propria grettezza. Si vedano, fra gli altri interventi: P. VOLPONI, *Con civile coscienza di fronte allo «scandalo»*, in «l'Unità», 3 novembre 1975; F. CAMON, *Senso di colpa*, in «Il Giorno», 4 novembre 1975; G. TESTORI, *A rischio della vita*, in «L'Espresso», 9 novembre 1975; J.P. SARTRE, *Non fate il processo a Pasolini*, in «Il Corriere della Sera», 14 marzo 1976; P. VOLPONI, *Il dramma popolare nella morte di Pasolini*, in «Il Corriere della Sera», 21 marzo 1976.

26. Si ricordano tali dichiarazioni in A. RONCAGLIA, *Nota filologica*, in P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 565-81.

27. Si leggano, in particolare: D. BELLEZZA, *Il poeta assassinato. Una riflessione, un'ipotesi, una sfida sulla morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1996; G. D'ELIA, *Leresia di Pasolini. L'avanguardia della tradizione dopo Leopardi*, Milano, Effigie, 2005; ID., *Il Petrolio delle stragi. Postille a «Leresia di Pasolini»*, ivi, id., 2006; G. LO BIANCO-S. RIZZA, *Profondo nero. Mattei, De Mauro, Pasolini. Un'unica pista all'origine delle stragi di Stato*, Milano, Chiarelettere, 2009; D. GRIECO, *La macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte*, Milano, Rizzoli, 2015; C. BENEDETTI-G. GIOVANNETTI, *Frocio e basta*, Milano, Effigie, 2016. E si veda il film del 2016, esso pure intitolato *La macchinazione*, diretto da Grieco.

d'indagine privilegiato del suo romanzo – Pasolini avesse consultato dossier segreti rocambolescamente acquisiti e non testi reperibili, pur a fatica, da molti: un *pamphlet* del 1972, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, firmato da un fantomatico Giorgio Steimetz, fatto sparire dalla circolazione ma procuratogli da Fachinelli; articoli di giornale sulle sorti di Eni e Montedison; trascrizioni di taluni discorsi di Cefis apparse in rivista. Fonti sufficienti ad agevolare l'elaborazione della tesi *credibilmente romanzesca*, non tacitamente documentaria, suggerita da *Petrolio*: quella del coinvolgimento di Cefis, che pochi anni dopo avrebbe assunto il controllo dell'ente petrolifero, nell'assassinio, avvenuto nel 1962, di Mattei, allora presidente dell'Eni.

Peraltro, chi riduce il libro di Pasolini al tentativo di fare luce su tale delitto rischia paradossalmente di trascurarne gli aspetti cruciali. In virtù di una partitura metaforica che le vede rispecchiate dalle traversie identitarie del protagonista – un ingegnere cattocomunista di famiglia borghese che lavora all'Eni e che sconta, novello dottor Jekyll e redivivo signor Hyde, continue dissociazioni schizoidi, le quali implicano, per ogni suo eticamente ambiguo alter ego, la perdita e il riacquisto frequenti dell'organo genitale maschile o degli attributi femminili –, *Petrolio* vuole infatti narrare due diverse fasi del dominio nel Bel Paese. L'una, dalla nascita della repubblica fino al '68, in cui un potere in superficie femminile, ossia antiautoritario, e però intimamente maschile, cioè dispotico, anche grazie all'ingenuo o inconsapevole appoggio di storici alleati (la Chiesa) o teorici avversari (gli intellettuali progressisti e il PCI), ha compiuto un «genocidio» tra «la classe operaia e comunque povera, attraverso l'imposizione di nuovi Modelli» che, «trasformando radicalmente gli operai e i poveri», li hanno «fatti sparire letteralmente dalla faccia della terra» (R2, pp. 1732). L'altra, dal '68 in poi, la cui esegesi pasoliniana può essere intesa solo se si ricorda che, come detto, l'autore ci offre, della contestazione, un'analisi compatibile col rimando a celebri tesi gramsciane, giacché egli crede in pratica siffatta protesta l'ennesima “rivoluzione passiva” subita da una nazione perennemente vittima di un “sovversivismo” dall'alto sempre capace di imporre alle masse gli interessi del ceto egemone.

Nello scenario tratteggiato da *Petrolio*, quello emerso in risposta al movimento, e anzi grazie ad esso, è insomma un potere incline a riaffermare la propria virilità e la sua natura di dispositivo disciplinare, sí da scongiu-

rare il rischio che le tendenze insurrezionali, legittimatesi nel '68, producano, per mera eterogenesi dei fini, slanci comunitari volti a rendere l'ideologia libertaria, veicolata da un sistema in verità repressivo, il fondamento non piú della sovranità borghese, ma di pur inautentiche lotte in nome dell'emancipazione collettiva. Un potere che, «nella sua forma burocratica statale», intraprende allora un'«iniziativa delittuosa» la quale implica, in un primo tempo, «una forma violenta di lotta di classe antioperaia, e per la precisione anticomunista», imperniata su stragi (per esempio, quella di Piazza Fontana) addebitate ai “rossi”, e poi bombe (come quella esplosa a Brescia, in Piazza della Loggia, nel 1974) attribuite ai “neri” nell'ambito di una «lotta» contro «l'eversione fascista» soltanto «pretestuale», se «i veri fascisti» sono adesso «gli antifascisti» che comandano e se, ormai, quanti restano nostalgici del duce si rivelano «piccoli borghesi senza destino, messi ai margini della storia del mondo» giacché «omologati a tutti gli altri». Un potere, perciò, con cui il cerchio si chiude: la «fine del fascismo» classico, leggiamo infatti nel romanzo, «segna la fine di un'epoca e di un universo», perché converte l'antifascismo, pensato in crisi da Pasolini già al tempo di *Ragazzi di vita*, nell'alibi di un dominio non solo onnipervasivo, ma – pur di rendere intramontabile il modello di normalizzata società consumistica che gli giova celebrare – scopertamente criminogeno (*R2*, pp. 1732, 1724, 1777, 1775).

Spetta agli storici il compito di verificare la plausibilità, o meno, di queste e altre piste di senso tracciate da *Petrolio*. Che comunque è, con *Todo modo* di Sciascia – cui Pasolini dedica, non a caso, l'ultima delle sue *Descrizioni di descrizioni* –, il miglior tentativo, compiuto dalla nostra letteratura recente, di interrogarsi sui fondamenti antropologici e sulle pretese metafisiche del discorso intrinseco alla sovranità, oltre che sulle forme da questa assunte nell'Italia postbellica. Un'analisi che allude con assiduità ai *Demoni* di Dostoevskij – come *Todo modo* dialoga, del resto, con *I fratelli Karamazov* – ma destinata a non essere presa sul serio, nell'ottica di un intellettuale che si ritiene ormai percepito al pari di un nevrotico provocatore. «Il mondo non mi vuole piú e non lo sa»: cosí egli firma, non per nulla, un suo disegno astratto di datazione incerta.²⁸

28. Lo si veda riprodotto in PASOLINI, *Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, cit.

Tocca invece al lettore comune di *Petrolio* ricavare dal romanzo due ulteriori chiavi interpretative circa la tragica fine e, ancor più, l'opera intera di Pasolini. In primo luogo, evitare cioè di scorgere in qualsivoglia pagina del libro l'ennesimo annuncio di un presunto progetto suicida a lungo coltivato, secondo Zigaina, da un autore capace infine di realizzarlo.²⁹ Se è infatti vero che lo scrittore, fin dalle liriche giovanili o nel disegno appena ricordato o nella *Divina Mimesis* o in vari altri lavori, ama raffigurarsi prossimo al decesso o addirittura defunto, ciò tuttavia lo si deve al suo desiderio di alludere metaforicamente al vieppiù radicale processo di delegittimazione culturale patito dalla letteratura, e dunque alla consapevolezza della propria crescente, in ultimo assoluta, marginalità civile di poeta e intellettuale. Come nei dipinti o testi o film in cui tematizza il suo martirio, anche in *Petrolio* Pasolini non dissemina quindi tracce su un mai programmato epilogo cruento della propria vita, ma soltanto ribadisce di sapersi autore di un'opera via via scopertasi, se non nata morta, cioè socialmente inefficace, condannata però all'irrilevanza pubblica, ossia appunto all'inesistenza, già mentre, poco a poco, prendeva forma. Considerazione che implica il secondo possibile suggerimento esegetico offertoci dal libro.

Se *Petrolio* risulta, lo si è notato, il testo forse capitale del poeta delle *Ceneri*, è perché la succitata sua parentela con gli esiti dello "stile tardo" sondato da Adorno lo rende il suggello di un'opera complessiva, quella pasoliniana, che, specie quando, dalla metà degli anni Sessanta, si concepisce strutturalmente *in fieri*, di tale maniera espressiva appare un nitido esempio. Essa ci si dichiara infatti tanto inattuale quanto infeconda, e anzi miracolosamente sopravvissuta all'eclissi socioculturale che ha colpito l'arte. Si sa internamente franta, pensandosi come una successione di prove testuali non ancora ultimate, ma anche si considera ossessivamente unitaria, giacché si presenta al pari di un'inesauribile germinazione di scritture e significati nuovi prodotta dalla frenetica rivisitazione delle sue forme precedenti. Si dimostra sempre pronta a esibire il proprio farsi e a dirsi inutile: ad ammettere una pur disillusa intenzione politica e a repu-

29. Cfr. G. ZIGAINA, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1995; ID., *Pasolini. «Un'idea di stile: uno stilo!»*, ivi, id., 1999; ID., *Pasolini e il suo nuovo teatro*, ivi, id., 2003; ID., *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, ivi, id., 2005.

tarsi il mero residuo, a tratti giocoforza parodistico, di un cogente discorso civile. È smaniosa di reperire interlocutori anche solo futuri, ma si confessa certa di non poterne trovare. Annuncia, spesso con autocritico umorismo tragico, niente di meno che la fine dei tempi.

5. SENZA EREDI

«Abbiamo perso prima di tutto un poeta, e di poeti non ce ne sono tanti nel mondo: ne nascono tre o quattro soltanto dentro un secolo». Questo il grido di Moravia durante la sua commossa orazione funebre in memoria di Pasolini. Lo stesso Moravia che in seguito ribadirà, anche per iscritto, quanto affermato in quell'occasione: di ritenere cioè l'amico defunto il primo autore della moderna letteratura italiana capace di dar corpo a una poesia civile "di sinistra", pur senza ripudiare una sensibilità decadentistica – tanto da giudicarsi, lo si è detto, allievo di Rimbaud – e pur potendo trovare, all'interno della nostra tradizione, un solo interlocutore, ossia Leopardi, con cui a tal fine dialogare.³⁰

Ebbene: risulta ormai evidente che, nei quarantacinque anni che ci separano dalla morte di Pasolini, la tuttora crescente fortuna critica riscossa, non solo in patria, dalla sua opera è sempre più scopertamente scaturita dal desiderio, misurandosi con lui, di studiare un preciso modello di scrittore e di intellettuale o per scoprirlo superato (quando con dolore e quando con un senso, quasi, di liberazione)³¹ o per reperirne sia pur libere, e magari intenzionalmente eretiche, reinvenzioni in profili di artisti e in forme di impegno civile a noi coevi (ed è senz'altro Saviano, nel panorama odierno, l'autore italiano più spesso accostato al poeta delle *Ceneri*). In tal modo, la ricognizione anzitutto della figura – e, in troppi casi, solo di sponda, o comunque non nel dettaglio, pure dei testi – di Pasolini ha viepiù corso il rischio, che continua del resto a correre, di risolversi in una disputa – si potrebbe dire evocando il titolo di una celebre raccolta di

30. Cfr. A. MORAVIA, *Pasolini poeta civile*, in AA.VV., *Per conoscere Pasolini*, Roma, Bulzoni e Teatro Tenda editori, 1978, pp. 7-10; ID., *Ma che cosa aveva in mente?*, in «L'Espresso», 9 novembre 1975.

31. Sembra, quest'ultimo, il caso di P. ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

saggi firmata nel 1964 da un intellettuale, Eco, a lui niente affatto caro – tra *Apocalittici e integrati*.

Inclini, i primi, a scorgere nell'autore di *Petrolio* uno degli ultimi maestri della letteratura italiana rimasti fedeli – per citare Bauman – a quella «strategia tipicamente moderna del lavoro intellettuale» riassumibile nella «metafora del ruolo di “legislatore”», ossia ancora persuasi di dover svolgere, ciascuno a suo modo, la funzione di laica, conflittuale coscienza critica della società. Una strategia vieppiú ripudiata, nell'ottica di tali esegeti, dagli operatori culturali via via impostisi sulla scena pubblica proprio a partire dal decennio che vide l'omicidio di Pasolini e infine propensi, nella schiacciante maggioranza dei casi, ad adottare quella «strategia tipicamente postmoderna del lavoro intellettuale» che può essere viceversa esemplificata dalla «metafora del ruolo d'“interprete”», se essa li ha indotti, e ancora li spinge, a dare solo passivamente voce al senso comune e, in genere, a cercare in autoreferenziali cittadelle di specialisti dei saperi o in un proficuo inquadramento nel circuito massmediatico la loro esclusiva ricompensa sociale.³² Pronto insomma, questo primo gruppo di studiosi pasoliniani, a giudicare la per loro evidente inattualità dello scrittore corsaro un sintomo della profonda crisi – se non addirittura dell'epilogo traumatico – della modernità, dei progetti di emancipazione individuale e collettiva ad essa connaturati e, dunque, di qualsivoglia possibile proposta di autentica arte civile novecentescamente concepita.

Laddove è anzitutto siffatta diagnosi catastrofista circa i *Destini generali* – per dirla col titolo di un libro di Fortini del 1956 – che la seconda schiera di interpreti pasoliniani – molti dei quali, specie se di originaria o acquisita cultura anglo-statunitense, catalogabili come postmodernisti critici – ha inteso, e ancora vuole, smentire. Tali studiosi continuano infatti a reputare il saggista luterano uno dei precursori di una nuova figura di artista o di intellettuale *engagé*, eclettica al pari della sua e però maggiormente disposta, di quanto egli già non fosse, a costruire congegni espressivi ricavati dall'ibridazione dei piú vari linguaggi, a gettare il corpo nell'agone pubblico e a personalizzare il proprio post-ideologico ma non apolitico di-

32. Z. BAUMAN, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 15.

scorso da *opinion-maker* ricercando, pur di condurlo, forme persino estreme di esposizione massmediatica.³³

Inevitabile, allora, che chiunque si interroghi sull'eredità di Pasolini venga tuttora suo malgrado ascritto all'uno o all'altro di questi due partiti esegetici, anche quando non ambirebbe, magari, a ingrossare le fila né del primo né del secondo. Forse perché è in effetti vero che, nel pronunciarsi su un autore capace, più di altri artisti suoi contemporanei, di ergersi a testimone e interprete di un'intera epoca storica, si finisce fisiologicamente col sottintendere, o con l'esplicitare, un giudizio sulla propria.

Ciò che appare comunque indubitabile è che Pasolini sia appartenuto a quella generazione di poeti o romanzieri nati grossomodo tra anni Venti e Trenta del Novecento – da Fortini a Zanzotto, da Volponi a Calvino, da Sciascia a Sereni – giudicati «intellettuali-scrittori» da Belpoliti perché inclini a stabilire «un legame tra attività narrativa e politica, tra scrittura saggistica e progetto di una società più giusta».³⁴ Gli stessi autori definiti da Luperini, in maniera non dissimile, «scrittori-intellettuali», giacché essi

non restano nei limiti dello specialismo, conoscono la grande cultura occidentale – storia, politica, filosofia – e le sue principali letterature e ricercano i nessi fra etica e società, leggendo in quelle e in questi i segni di un destino storico che si sforzano di interpretare e di influenzare non solo con un'attività di tipo giornalistico e saggistico, ma anche con l'opera narrativa e poetica e anzi proprio attraverso l'intersecazione di questi settori d'intervento.³⁵

Ognuno alla sua maniera, tali autori si sono insomma tutti rivelati umanisti che, in virtù di questa loro formazione e del valore pubblico ad essa

33. Si leggano, per esempio: AA.VV., *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, ed. by P. RUMBLE and B. TESTA, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1994; AA.VV., *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, ed. by P. ANTONELLO and F. MUSSGUG, Oxford-New York Peter Lang, 2009; A. MAGGI, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, Univ. of Chicago, 2009. E più in generale, sulla fruizione di Pasolini oltreoceano, si veda: AA.VV., *Pier Paolo Pasolini. Prospettive americane*, a cura di F. ORSITTO e F. PACCHIONI, Pesaro, Metauro, 2015; M. EPSTEIN, *La ricezione di Procuste: Pasolini visto dall'Impero*, in AA.VV., *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, a cura di A. FELICE, A. LARCATI, A. TRICOMI, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 177-92.

34. BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. IX.

35. R. LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 173.

riconosciuto, hanno sovente ambito a misurarsi, per accoglierle o rigettarle, con le ancora vigenti “grandi narrazioni”, e quindi a interloquire coi gruppi politici e i partiti di massa che simili orizzonti socioculturali veicolavano, come pure a raggiungere quei lettori che agli esiti di un analogo confronto e ai risultati del medesimo dialogo affidavano la definizione della propria identità civica. Perché, agli occhi di scrittori siffatti, la letteratura poteva essere ancora intesa come uno strumento socialmente irrinunciabile, incaricato di esplorare e rinvigorire la dialettica democratica, di denunciarne le ipocrisie, di contribuire alla costante elaborazione di utopie civili. In sostanza, di confermarsi «il modello implicito dell’umano».³⁶

In un’era, la nostra, che obbliga lo scrittore a rivolgersi a un pubblico indistinto, vietandogli di pensare i propri testi quali occasioni di confronto critico con una del resto inesistente varietà di saperi comunitari, identità condivise, utopie, istituzioni, formazioni politiche, gruppi sociali da essi chiamati in causa, è allora lecito rinvenire in Pasolini un poeta, un romanziere, un saggista, un cineasta effettivamente imitabile solo se lo si riduce a certe sue predilezioni stilistiche o pose intellettuali, magari duplicabili, ma al contempo si nega che un qualche artista possa riprodurne il palesemente inattuale profilo di autore civile per come lo si è appena tratteggiato. Anzitutto per una ragione. Il poeta di “sette anni” fondava appunto la legittimità di tale sua fisionomia autoriale, quindi anche delle proprie strategie espressive e del proprio diritto-dovere di esercitarle, su quel prestigio sociale della letteratura, e dello scrittore in quanto erede di un’intera storia culturale, che egli stesso riteneva però ormai incrinato e che il presente addirittura ammette di non voler più riconoscere. E poiché Pasolini non si è rivelato che questo, uno degli ultimi classici *naturalmente* politici consegnatici dalla letteratura del “secolo breve”, va da sé che si percepisca qualcosa di fin troppo artificioso, e persino di inconsapevolmente *caricaturale*, nei lavori, o nelle proposte ermeneutiche, di quanti rimodulano nei loro testi, o solo invitano ad attualizzare, specifici tratti della sua opera, della sua poetica.

36. BARTHES, «*Sade, Fourier, Loyola*» seguito da «*Lezione*», cit., p. 193.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

1. OPERE DI PIER PAOLO PASOLINI

Sulle prime edizioni delle varie opere di Pasolini si sono via via fornite indicazioni bibliografiche nel testo. Nel quale si sono anche citate le prime raccolte di opere pasoliniane, in genere poetiche, allestite dallo scrittore stesso o, dopo la sua morte, da altri. Tuttavia, l'edizione di riferimento dell'intera produzione dell'autore è ormai quella, diretta da W. SITI, confluita in dieci «Meridiani»: se ne è data notizia nella *Tavola delle abbreviazioni*.

Qui ci si limita allora a citare pochi altri volumi. Intanto, quello che ripropone la tesi di laurea del poeta: *Antologia della lirica pasoliniana. Introduzione e commenti*, a cura di M.A. BAZZOCCHI, Torino, Einaudi, 1983. Poi, un catalogo con la riproduzione di molte sue opere figurative: *Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, a cura di F. ZABAGLI, Firenze, Polistampa, 2000. Infine, alcune antologie di interventi critici licenziati da Pasolini su riviste da lui fondate o con le quali egli strinse stabili rapporti di collaborazione: *Il caos*, a cura di G.C. FERRETTI, Roma, Editori Riuniti, 1979; *I dialoghi*, a cura di G. FALASCHI, ivi, id., 1992; *L'Accademietta friulana e le sue riviste*, a cura di N. NALDINI, Vicenza, Neri Pozza, 1994; *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, a cura di G.C. FERRETTI, Roma, Editori Riuniti, 1977; «*Officina*». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, a cura di G.C. FERRETTI, Torino, Einaudi, 1975; «*Officina*» [1-12; N. S. 1-2]. *Bologna, 1955-1959*, Bologna, Pendragon, 2004; *Pasolini e «Il Setaccio». 1942-1943*, a cura di M. RICCI, Bologna, Cappelli, 1977.

Fondamentale, per cogliere l'evoluzione della poetica pasoliniana, si rivela poi la conoscenza delle sue principali missive, raccolte in due volumi einaudiani, a cura di N. Naldini, essi pure citati nella *Tavola delle abbreviazioni*. Ma si legga anche, in tal senso: *Pier Paolo Pasolini. Vita attraverso le lettere*, a cura di N. NALDINI, Torino, Einaudi, 1994.

2. SULLA VITA, SULLE TRAVERSE GIUDIZIARIE, SULLA MORTE DI PASOLINI

Il biografo più scrupoloso dello scrittore è N. Naldini, di cui si vedano, in particolare: *Breve vita di Pasolini*, Parma, Guanda, 2015; *Mio cugino Pasolini*, Milano, Bietti, 2000; *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989. E affidate allo stesso autore sono la *Cronologia* inclusa nell'edizione einaudiana delle lettere del poeta e la *Cronologia* che correda l'edizione mondadoriana delle opere complete di Pasolini. Biografie del quale sono altresì: B.D. SCHWARTZ, *Pasolini requiem*, Venezia, Marsilio, 1995; E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978. Mentre sondano

specifici momenti o particolari episodi della vita dello scrittore due lavori assai utili: G. MEACCI, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Roma, minimum fax, 2015; A. TONELLI, *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume*, Roma-Bari, Laterza, 2015. Danno invece conto, il primo, dell'autentica odissea giudiziaria vissuta da Pasolini e, il secondo, dell'iter processuale legato alle indagini sul suo omicidio i seguenti libri: *Omicidio nella persona di Pasolini Pier Paolo. Estratti degli atti processuali*, Milano, Kaos, 1992; *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di L. BETTI, Milano, Garzanti, 1997. Laddove è un volume che ci restituisce, in senso proprio, l'immagine del poeta *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Monza, Johan & Levi, 2011. E fa luce sulle sue letture *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. CHIARCOSSI e F. ZABAGLI, Firenze, Olschki, 2018.

Superfluo precisare che non si contano ormai più i contributi che hanno inteso avanzare questa o quella ipotesi "giallistica" sulla morte di Pasolini, tanto che essi sembrano ormai costituire un genere letterario. Ci si è pronunciati, nel testo, sulla plausibilità, o meno, di alcune di tali ricostruzioni. E ad altre disamine, più prudentemente inclini a interrogare il solo significato "socioculturale" dell'assassinio dello scrittore, si è ugualmente alluso. È possibile farsi una propria idea sulla questione leggendo, per esempio: D. BELLEZZA, *Morte di Pasolini*, Milano, Mondadori, 1995; ID., *Il poeta assassinato. Una riflessione, un'ipotesi, una sfida sulla morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1996; C. BENEDETTI-G. GIOVANNETTI, *Frocio e basta*, Milano, Effigie, 2016; F. CAMON, *Senso di colpa*, in «Il Giorno», 4 novembre 1975; ID., *Lo scandalo Pasolini*, ivi, 28 luglio 1976; G. D'ELIA, *L'eresia di Pasolini. L'avanguardia della tradizione dopo Leopardi*, Milano, Effigie, 2005; ID., *Il Petrolio delle stragi. Postille a «L'eresia di Pasolini»*, ivi, id., 2006; D. GRIECO, *La macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte*, Milano, Rizzoli, 2015; G. LO BIANCO-S. RIZZA, *Profondo nero. Mattei, De Mauro, Pasolini. Un'unica pista all'origine delle stragi di Stato*, Milano, Chiarelettere, 2009; J.P. SARTRE, *Non fate il processo a Pasolini*, in «Il Corriere della Sera», 14 marzo 1976; G. TESTORI, *A rischio della vita*, in «L'Espresso», 9 novembre 1975; P. VOLPONI, *Con civile coscienza di fronte allo «scandalo»*, in «l'Unità», 3 novembre 1975; ID., *Il dramma popolare nella morte di Pasolini*, in «Il Corriere della Sera», 21 marzo 1976; G. ZIGAINA, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1995; ID., *Pasolini. «Un'idea di stile: uno stilo!»*, ivi, id., 1999; ID., *Pasolini e il suo nuovo teatro*, ivi, id., 2003; ID., *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, ivi, id., 2005.

3. INTERPRETAZIONI DELL'OPERA POETICA, NARRATIVA, SAGGISTICA DI PASOLINI

La bibliografia pasoliniana è a dir poco sterminata. Quello che qui si fornisce è un elenco assai parziale di lavori che esplorano la poetica, i più diversi aspetti della produzione complessiva, la figura intellettuale di Pasolini, con particolare attenzione ai suoi testi letterari.

Si leggano perciò: G.M. ANNOVI, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, Columbia Univ. Press, 2017; T. ANZOINO, *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1971; A. ASOR ROSA, *Le scelte di Pasolini*, in «Mondo operaio», 12 1957, pp. 55-57; ID., *La stanchezza di Pasolini*, in «Mondo Nuovo», 30 luglio 1961; G. BARBERI SQUAROTTI, *Al di là dello spartiacque*, in «Il Caffè», luglio 1957; ID., *Pasolini*, in «Paragone», VIII 1957, 94 pp. 76-83; M.A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, B. Mondadori, 1998; ID., *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, ivi, id., 2007; ID., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017; P. BELLOCCHIO, «Disperatamente italiano», in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-XXXIX; M. BELPOLITI, *Pasolini in salsa piccante*, Parma, Guanda, 2010; A. BERARDINELLI, *Prefazione a P.P. PASOLINI, Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1990, pp. v-xii; ID., *Pasolini e la classe dirigente italiana, Introduzione a P.P. PASOLINI, Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 2003, p. v-xiii; G. BORGHELLO, *Ipotesi su «Alì dagli occhi azzurri»*, in «Problemi», 41 1974, pp. 313-31; F. BREVINI, *La lingua che più non si sa: Pasolini e il friulano*, in «Belfagor», xxxiv 1979, 4 pp. 397-409; ID., *Pasolini prima delle «Poesie a Casara»*, ivi, xxxvi 1981, 1 pp. 23-46; ID., *Per conoscere Pasolini*, Milano, Mondadori, 1981; ID., *Pier Paolo Pasolini*, in «Belfagor», xxxvii 1982, 4 pp. 407-35; F. CADEL, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002; G. CAPRONI, *Pasolini*, in «Paragone», vi 1955, 62 pp. 83-85; R. CARNERO, *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini. Con un'appendice sul caso giudiziario*, Milano, Bompiani, 2018; A. CAROTENUTO, *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986; G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994; G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943; S. DE LAUDE, *I due Pasolini. «Ragazzi di vita» prima della censura*, Roma, Carocci, 2018; P. DESOGUS, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, in «La Rivista», 4 2015, pp. 107-19; A. FELICE, *L'utopia di Pasolini*, Udine, La Bottega Errante Edizioni, 2017; G.C. FERRETTI, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976; ID., *Leresia giovanile di Pasolini*, in «Belfagor», xlv 1989, 5 pp. 559-62; ID., *Il «personaggio» Pasolini tra persecuzione e successo*, ivi, c 1995, 6 pp. 675-92; F. FIDO, *Pier Paolo Pasolini con i poeti dialettali del Novecento*, ivi, xlvii 1992, 3 pp. 269-82; F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993; M. FOUCAULT, *Les matins gris de la tolérance*, in «Le Monde», 23 marzo 1977; J. FRANCESE, *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini*, Foggia, Bastogi, 1991; M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; J.M. GARDAIR, *Narciso e il suo doppio. Saggio su «La nuova gioventù» di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996; E. GOLINO, *Tra luciole e Palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*, Palermo, Sellerio, 1995; ID., *Pasolini. Il sogno di una cosa. Pedagogia, Eros, Letteratura*, Bologna, il Mulino, 1985; F. LA PORTA, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere, 2002; ID., *Pasolini*, Bologna, il Mulino, 2012; F. LEONETTI, *Pasolini: compte rendu*, in «Paragone», xii

1961, 142 pp. 91-103; ID., *Nuovo stile in Pasolini*, ivi, xv 1964, 174 pp. 91-94; A. MAGGI, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, Univ. of Chicago, 2009; G. MAGRINI, *Pasolini con Baudelaire*, in «Nuovi Argomenti», n.s., 51-52 1976, pp. 312-21; ID., *Pasolini, Spitzer, Bertolucci. Recit senza accento*, in «Paragone. Letteratura», xlv 1994, 536-538 pp. 19-34; G. MANACORDA, *Alí dagli occhi azzurri*, in «Nuova Generazione», II 1966, 2; V. MANNINO, *Il «discorso» di Pasolini. Saggio su «Le ceneri di Gramsci»*, Roma, Argileto, 1973; ID., *Invito alla lettura di Pasolini*, Milano, Mursia, 1974; L. MARTELLINI, *Introduzione a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 1993; ID., *Ritratto di Pasolini*, ivi, id., 2006; A. MORAVIA, *Ma che cosa aveva in mente?*, in «L'Espresso», 9 novembre 1975; I. MOSCATI, *Pier Paolo Pasolini. Vivere e sopravvivere*, Torino, Lindau, 2015; F. MUZZIOLI, *Come leggere «Ragazzi di vita» di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1975; G. NISINI, *L'unità impossibile. Dinamiche testuali nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Carocci, 2008; E. PAGLIARANI, *La poesia è in testa*, in «Avanti!», 31 dicembre 1957; F. PANZERI, *Guida alla lettura di Pasolini*, Milano, Mondadori, 1988; E. PATTI, *Pasolini after Dante. The «Divine Mimesis» and the Politics of Representation*, Oxford, Legenda, 2016; W. PEDULLÀ, *L'opposizione pura di Pasolini*, in «Avanti!», 24 settembre 1964; P. PUCCI, *Lingua e dialetto in Pasolini e in Gadda*, in «Società», xiv 1958, 2 pp. 382-98; R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982; A. RONCAGLIA, *Nota filologica*, in P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 567-81; C. SALINARI, *Un romanzo aperto verso l'avvenire*, in «Vie Nuove», 27 giugno 1959; ID., *Diagnosi per Pasolini*, ivi, 2 settembre 1961; ID., *Pasolini contro gli schemi*, in «l'Unità», 12 marzo 1966; E. SANGUINETI, *Radicalismo e patologia*, in «MicroMega», 4 1995, pp. 213-20; G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980; ID., *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci, 2012; G. SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Milano, B. Mondadori, 2005; G. SCALIA, *La mania della verità. Dialogo con Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Cappelli, 1978; C. SEGRE, *La volontà di Pasolini a essere dantista*, in «Paragone», xv 1965, 190 pp. 78-91; ID., *Vitalità, passione, ideologia*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, vol. 1 1999, pp. xi-xlvi; W. SITI, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Paragone», xxiii 1972, 270 pp. 39-61; ID., *Oltre il nostro accanito difenderla*, in P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 151-76; ID., *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini*, in «Rivista di letteratura italiana», vii 1989, 1 pp. 97-131; ID., *Nota introduttiva a P.P. PASOLINI, La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1993, pp. v-x; ID., *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in «Studi Novecenteschi», xxi 1994, 47-49 pp. 131-45; ID., *Pasolini e Proust*, in AA.VV., *Studi offerti a Luigi Blasucci*, a cura di L. LUGNANI, M. SANTAGATA, A. STRUSSI, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 95-122; ID., *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, vol. 1 1998, pp. ix-xcii; ID., *Descrivere, narrare, esporsi*, in P.P. PASOLINI, *Romanzi*

e racconti, cit., vol. 1 pp. xciii-cxlv; ID., *L'opera rimasta sola*, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, Milano, Mondadori, vol. 2 2003, pp. 1897-1946; A.M. SOBRERO, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Roma, CiSU, 2015; V. SPINAZZOLA, *Quando giungerà a Roma Alì dagli occhi azzurri*, in «*Vie Nuove*», 13 gennaio 1966; A. TRICOMI, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005; ID., *Pasolini, gesto e maniera*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005; ID., *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Massa, Transeuropa, 2011; P. VOZA, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere*, Napoli, Liguori, 2011; D. WARD, *A Poetics of Resistance. Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini*, Madison-Teaneck-London, Farleigh Dickinson Univ. Press and Associated Univ. Presses, 1995; E. ZOLLA, «*Le ceneri di Gramsci*», in «*Tempo presente*», II 1957, 8 pp. 677-78.

Si vedano anche le pagine dedicate a Pasolini in: G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010; ID., *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo, 2014; S. AGOSTI, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982; P. ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis, 2013; A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Roma, Samonà e Savelli, 1972; ID., *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999; ID., *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni, 2004; A. BADIOU, *Alla ricerca del reale perduto*, a cura di G. TUSA, Milano-Udine, Mimesis, 2016; L. BALDACCI, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000; A. BANTI, *Opinioni*, Milano, il Saggiatore, 1961; G. BARBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978; R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, ivi, id., 1970; R. BARTHES, «*Sade, Fourier, Loyola*» seguito da «*Lezione*», Torino, Einaudi, 2001; M.A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, B. Mondadori, 2005; P. BELLOCCHIO, *Dalla parte del torto*, Torino, Einaudi, 1989; M. BELPOLITI, *Settanta*, ivi, id., 2001; C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998; A. BERARDINELLI, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, ivi, id., 1990; ID., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002; G. BORGHELLO, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Milano, Mursia, 1986; F. BREVINI, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987; I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll.; F. CAMON, *Letteratura e classi subalterne*, Venezia, Marsilio, 1974; E. CECCHI, *Libri nuovi ed usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958; P. CITATI, *Il tè del cappellaio matto*, Milano, Mondadori, 1972; G. CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988; ID., *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1994; M. CORTI, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969; M. COSTANZO, *Studi per una antologia*, Milano, Scheiwiller, 1958; F. CURI, *Ordine e disordine*, Milano, Feltri-

nelli, 1965; G. DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010; G.C. FERRETTI, *Letteratura e ideologia. Bassani Casola Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 1964; ID., *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e sulla trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, 1968; F. FIDO, *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta (Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco; Baretto, Chiari, Casanova, Goldoni; Noventa, Marin, Giotti, Pasolini)*, Padova, Editrice Antenore, 1988; M. FORTI, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963; A. GIULIANI, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965; M. GRAGNOLATI, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013; A. GUGLIELMI, *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968; R. LA CAPRIA, *Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 1997; V. LEVATO, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002; R. LUPERINI, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007; M. MARCHI, *Sondaggi novecenteschi. Da Svevo a Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1994; P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987; ID., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998; ID., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2011; G. MONTESANO, *Lettori selvaggi. Dai misteriosi artisti della Preistoria a Saffo a Beethoven a Borges la vita vera è altrove*, Firenze, Giunti, 2016; E. PAGLIARANI, *Risposta a sette domande sulla poesia*, in «Nuovi Argomenti», x 1962, 55-56 pp. 47-49; W. PEDULLÀ, *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968; G. PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Milano, Schwarz, 1961; G. RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. CORTELESSA, Milano, Garzanti, 2005; C. SALINARI, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967; G. SCALIA, *Critica, letteratura, ideologia. 1958-1963*, Padova, Marsilio, 1968; L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, in ID., *Opere [1971.1983]*, a cura di C. AMBROISE, Milano, Bompiani, 2004; W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975; ID., *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980; M.S. TITONE, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e di Pasolini*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001; A. TRICOMI, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2010; C. VARESE, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967; A. ZANZOTTO, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994.

4. MISCELLANEE DEDICATE A PASOLINI

Sono moltissimi, ovviamente, anche i volumi collettivi o i numeri di rivista interamente incentrati sull'analisi delle opere pasoliniane, comprese quelle cinematografiche, teatrali o pittoriche. Si leggano, per esempio: *A partire da «Petrolio»*. *Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. BENEDETTI e M.A. GRIGNANI, Ravenna, Longo, 1995; *Contributi per Pasolini*, a cura di G. SAVOCA, Firenze, Leo S. Olschki,

2002; *Corpus Pasolini*, a cura di A. CANADÈ, Cosenza, Pellegrini, 2008; *Cupo d'amore. L'omosessualità nell'opera di Pasolini*, a cura di S. CASI, Bologna, Quaderni di critica omosessuale, 1987; *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, a cura di G.M. ANNOVI, Massa, Transeuropa, 2013; *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. DE SANTI e M. PULIANI, Roma, Il cigno, 1995; *La nuova gioventù? L'eredità intellettuale di Pier Paolo Pasolini*, a cura di E. PATTI, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2009; *Lezioni su Pasolini*, a cura di T. DE MAURO e F. FERRI, Ripatransone, Sestante, 1997; *Lo scandalo Pasolini*, a cura di F. DI GIAMMATTEO, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1976; *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi. Tra società delle lettere e solitudine*, a cura di A. FELICE e A. TRICOMI, Venezia, Marsilio 2018; *Omaggio a Pasolini*, «Nuovi Argomenti», n.s., 49 1976; *Pasolini*, «Revue d'Esthétique», 3 1982; *P.P. Pasolini. Organizzar il trasumanar*, a cura di G. ZIGAINA e C. STEINLE, Venezia, Marsilio, 1999; *Pasolini e Bologna*, a cura di D. FERRARI, G. SCALIA, Bologna, Pendragon, 1998; *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. TODINI, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995; *Pasolini e la pedagogia*, a cura di R. CARNERO e A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2015; *Pasolini e la poesia dialettale*, a cura di G. BORGHELLO e A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2014; *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di A. FELICE e G.P. GRI, Venezia, Marsilio, 2013; *Pasolini e il teatro*, a cura di S. CASI, A. FELICE, G. GUCCINI, Venezia, Marsilio, 2012; *Pasolini e la televisione*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2011; *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, a cura di A. FELICE, A. LARCATI, A. TRICOMI, Venezia, Marsilio, 2016; *Pasolini, Foucault e il «politico»*, a cura di R. KIRCHMAYR, Venezia, Marsilio, 2016; *Pasolini. Séminaire dirigé par Maria Antonietta Macciocchi*, Paris, Grasset, 1980; *Perché Pasolini. Ideologia e stile di un intellettuale militante*, a cura di G. DE SANTI, M. LENTI, R. ROSSINI, Firenze, Guaraldi, 1978; *Per conoscere Pasolini*, Roma, Bulzoni e Teatro Tenda editori, 1978; *Pier Paolo Pasolini*, in «galleria», num. mon. a cura di R. TORDI, xxxv 1985, 1-4; *Pier Paolo Pasolini*, «Antologia Vieusseux», n.s. 1, 2 1995; *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, ed. by P. RUMBLE and B. TESTA, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1994; *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, a cura di G. SANTATO, Padova, Cleup, 1983; *Pier Paolo Pasolini. Prospettive americane*, a cura di F. ORSITTO e F. PACCHIONI, Pesaro, Metauro, 2015; *Pier Paolo Pasolini. Resistenze, dissidenze, ibridazioni*, a cura di L. DE FIORE e A. LUCCI, «Lo Sguardo.net», III 2015, 19; *Pier Paolo Pasolini. «Una vita futura»*, a cura di L. BETTI, G. RABONI, F. SANVITALE, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1985.

5. SULLA PITTURA, SUL TEATRO, SUL CINEMA DI PASOLINI

In moltissimi casi, i testi critici fin qui citati forniscono valide chiavi interpretative per esplorare la produzione pasoliniana inerente tali ambiti espressivi. Qui ci

si limita dunque a segnalare pochi altri scritti che sondano le opere figurative, teatrali, cinematografiche del poeta.

Sull'attività pittorica di Pasolini lo studio fondamentale resta: E. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994. Utile è altresì: F.S. GERARD, *Ricordi figurativi di Pasolini*, in «Prospettiva», 32 1983, pp. 32-47.

Sulle varie opere teatrali dello scrittore, incluse le sue traduzioni da Eschilo e da Plauto, si vedano: F. ANGELINI, «Affabulazione» di P.P.P., in *Letteratura Italiana. Le opere*, Torino, Einaudi, vol. IV/2 1996; ID., *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000; G. BARBERI SQUAROTTI, *L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini*, in «Critica letteraria», VIII 1980, 29 pp. 645-80; S. CASI, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990; ID., *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005; F.S. GERARD, *Temi arcaici nel teatro di Pasolini*, in «Teatro contemporaneo», III 1984, 7 pp. 1-29; E. LICCIOLI, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1997; E. PAGLIARANI, «Orgia»: il no di due suicidi, in «Paese Sera», 28 novembre 1968; A. PORTA, *Pasolini, teatro*, in «Alfabeta», VI 1985, 70; V. RUSSO, «Io cupo d'amore...». *Tre interventi per Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 1998; E. SICILIANO, «Pilade», politica e storia, in «Nuovi Argomenti», s. v, 21 2003, pp. 122-33; V. SPINAZZOLA, *Morante Pasolini: Pilade e gli FP*, in «Vie Nuove», 11 aprile 1968; U. TODINI, *Il latino di Pasolini*, in «Rinascita», 15 luglio 1983.

Lo spettatore più puntuale delle pellicole pasoliniane si rivela A. Moravia, le cui valutazioni dei film dell'amico troviamo ora inclusi in *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010. Ma si leggano anche: P. BERTELLI, *Pier Paolo Pasolini: il cinema in corpo. Atti impuri di un eretico*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2001; L. CAMINATI, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, B. Mondadori, 2007; E. CERQUIGLINI, *Pier Paolo Pasolini: «Uccellacci e uccellini». Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*, Udine, Campanotto, 2015; M. DE PALMA, *Pasolini. Il documentario di poesia*, Alessandria, Falsopiano, 2009; P. DESOGUS, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018; A. FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, a cura di L. PELLIZZARI, Venezia, Marsilio, 2005; E. MAGRELLI, «Salò» e l'immaginario silenzioso, in «Filmcritica», 1976, 261; G. MARRAMAO, *A partire da «Salò»: corpo, potere e tempo nell'opera di Pasolini*, in «aut aut», 345 2010, pp. 116-23; L. MICCICHÈ, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio, 1999; M. MORANDINI, *Un maestro del cinema tra passione e ideologia*, in «Il Giorno», 3 novembre 1975; ID., *Il «Salò» di Pasolini*, in «Il Giorno», 22 novembre 1975; S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Il Castoro, 1994; ID., *Pier Paolo Pasolini. «Salò o le 120 giornate di Sodoma»*, Torino, Lindau, 2007; C. MUSATTI, *Il «Salò» di Pasolini regno della perversione*, in «Cinema nuovo», 1976, 239; S. PARIGI, *Pier Paolo Pasolini. «Accattone»*, Torino, Lindau, 2008; E. PASSANNANTI, *Il corpo & il potere. «Salò o le 120 giornate di Sodoma» di Pier Paolo Pasolini*, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2008; S. PETRAGLIA, *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia,

1971; A. REPETTO, *Invito al cinema di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1998; P.C. RIVOLTELLA, *Per una lettura simbolica del film «Medea» di Pier Paolo Pasolini*, in AA.VV., *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di A. CASSETTA, Milano, Vita e pensiero, 1991, pp. 263-75; L. SCIASCIA, *Dio dietro Sade*, in «Rinascita», 12 dicembre 1975; E. SICILIANO, *Poesia-Medea*, in «L'Espresso colore», xxxi 1970, 31; ID., «Salò», *l'ultimo processo*, in «Il Mondo», xxvii 1975, 48; T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2008; ID., *Pier Paolo Pasolini. «La ricotta»*, Torino, Lindau, 2009; S. VILLANI, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004.

6. ANTOLOGIE DELLE CRITICA, RIVISTE SU PASOLINI

Il dialogo, il potere, la morte. Pasolini e la critica, a cura di L. MARTELLINI, Bologna, Cappelli, 1979; *Interpretazioni di Pasolini*, a cura di G. BORGHELLO, Roma, Savelli, 1977; *Pier Paolo Pasolini. Introduzione e guida allo studio dell'opera pasoliniana. Storia e antologia della critica*, a cura di L. MARTELLINI, Milano, Mondadori Education, 1984; *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica. Storia e antologia*, a cura di P. VOZA, Napoli, Liguori, 2000.

Nel 2006 hanno preso avvio le pubblicazioni di «Studi Pasoliniani. Rivista internazionale», Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore. Il periodico, che ha cadenza annuale, è diretto da G. SANTATO.

7. FONDI, ARCHIVI, CENTRI STUDIO

«Fondo Pier Paolo Pasolini», presso «Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuksseux», Firenze; «Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini», presso «Fondazione Cineteca di Bologna», Bologna; «Centro Studi Pier Paolo Pasolini», Casarsa della Delizia.

INDICI

Salerno editrice

INDICE DEI NOMI

- Adorno Theodor W.: 272 e n., 299 e n., 303.
Agamben Giorgio: 172, 245, 246 n., 247 e n., 312.
Agosti Stefano: 139, 140 e n., 295 n., 312.
Alfieri Vittorio: 16, 17.
Ambroise Claude: 7 n., 313.
Anders Günther: 272.
Andrea del Sarto: 165.
Angelini Franca: 315.
Annovi Gian Maria: 310, 314.
Antonello Pierpaolo: 304 n., 306 n., 312.
Anzoino Tommaso: 310.
Arbasino Alberto: 112.
Argentieri Mino: 152 n.
Ascoli Graziadio Isaia: 26.
Asor Rosa Alberto: 35 e n., 89, 90 n., 123 e n., 149, 150 n., 310, 312.
Aubigné Théodore-Agrippa d': 201.
Auerbach Erich: 133, 134.
- Bach Johann Sebastian: 29, 168.
Bachelard Gaston: 269.
Bachmann Gideon: 271.
Bacon Francis: 242.
Badiou Alain: 126 e n., 211 n., 312.
Baldacci Luigi: 290, 291 n., 312.
Balestrini Nanni: 257.
Banti Anna: 88, 89 n., 312.
Barbato Andrea: 169.
Barberi Squarotti Giorgio: 124 e n., 310, 312, 315.
Barenghi Mario: 22 n., 312.
Baretti Giuseppe: 313.
Barilli Renato: 312.
Barthes Roland: 24 n., 220, 221 e n., 226 e n., 228, 242, 243 n., 270 e n., 271, 273 e n., 284, 289 e n., 307 n., 312.
Bartolini Luigi: 15.
Bassani Giorgio: 37, 61, 143, 144 n., 149 n., 152, 155 n., 169, 173, 313.
- Bataille Georges: 228.
Baudelaire Charles: 24, 311.
Baudrillard Jean: 228 e n.
Bauman Zygmunt: 305 e n.
Bazin André: 265, 266 e n., 267, 268.
Bazzocchi Marco Antonio: 25 n., 272 n., 308, 310, 312.
Beauvoir Simone de: 271.
Beck Julian: 208.
Beethoven Ludwig van: 8 n., 299 e n., 313.
Belcari Feo: 16.
Bellezza Dario: 300 n., 309.
Belli Giuseppe Gioacchino: 81, 146.
Bellocchio Marco: 236.
Bellocchio Piergiorgio: 34 e n., 291 e n., 310, 312.
Belpoliti Marco: 291 e n., 306 e n., 310, 312.
Beltrami Pietro: 120 n.
Benedetti Carla: 165 n., 234 n., 300 n., 309, 312, 313.
Berardinelli Alfonso: 257 n., 310, 312.
Bergman Ingmar: 19.
Bernardi Sandro: 164, 165 n., 166 n., 171 e n., 172 n.
Bernart de Ventadorn: 257.
Bertelli Pino: 315.
Bertolucci Attilio: 60, 61, 96, 137, 153, 311.
Bertolucci Bernardo: 136, 137, 148, 153, 188, 236.
Betti Laura: 50 n., 174, 202, 205, 206, 207, 209, 309, 314.
Biamonte Luigi: 232.
Bignardi Agostino: 16.
Bini Alfredo: 161.
Blanchot Maurice: 271.
Blasucci Luigi: 311.
Boccaccio Giovanni: 316.
Bolla (pseud. di Francesco De Gregori): 33.
Bollati Giulio: 82 e n., 215.
Bolognini Mauro: 160, 161, 234, 235.

INDICE DEI NOMI

- Bompiani Valentino: 150.
 Borges Jorge Luis: 8 n., 313.
 Borghello Giampaolo: 310, 312, 314, 316.
 Borgna Eugenio: 148 n.
 Bortotto Cesare: 28.
 Bottai Giuseppe: 15.
 Brecht Bertolt: 174, 175, 176, 205, 206, 207, 212, 213, 242.
 Brémond Claude: 256.
 Brevini Franco: 23 n., 30 n., 114, 115 n., 310, 312.
 Brugnolo Furio: 68 e n., 69, 70 e n.
 Bruni Bruno: 28.
 Bucarelli Palma: 93.
 Buonarroti Michelangelo: 191.
 Buttitta Ignazio: 276.
- Cadel Francesca: 27 n., 310.
 Calcaterra Carlo: 25.
 Calderón de la Barca Pedro: 9, 209, 210, 218, 219, 220, 227, 234, 235, 270, 289.
 Callas Maria: 252, 257.
 Calmo Andrea: 313.
 Calvino Italo: 22 e n., 97, 98 n., 151, 152, 234 n., 287, 299, 306, 312.
 Caminati Luca: 315.
 Camões Luís Vaz: 16.
 Camon Ferdinando: 300 n., 309, 312.
 Campana Dino: 57.
 Canadè Alessandro: 314.
 Canova Gianni: 269 n.
 Caproni Giorgio: 61, 67 e n., 310.
 Caravaggio (Michelangelo Merisi, detto il): 163.
 Cardó Carles: 36.
 Carducci Giosuè: 16, 17, 110, 121, 124, 135.
 Careri Maria: 30 n., 41 n., 294.
 Carnero Roberto: 310, 314.
 Carocci Alberto: 209.
 Carotenuto Aldo: 310.
 Casanova Giacomo: 313.
 Cascetta Annamaria: 316.
 Casi Stefano: 15 n., 174 e n., 175, 176, 201, 202 e n., 204, 206, 207, 210, 211, 213 e n., 214, 314, 315.
- Cassola Carlo: 144 n., 149 n., 151, 155 n., 313.
 Cecchi Emilio: 89 e n., 312.
 Cecco Angiolieri: 16.
 Cefis Eugenio: 301.
 Cerquiglini Enrico: 315.
 Cesare Caio Giulio: 137.
 Cézanne Paul: 16.
 Chaplin Charlie: 19, 164.
 Chaucer Geoffrey: 257, 269, 270.
 Chiarcossi Graziella: 196 e n., 283, 290 n., 294, 309.
 Chiari Pietro: 313.
 Chiesa Adolfo: 262 n.
 Ciceri Luigi: 32 n., 42, 78, 84.
 Cimabue (Cenni di Pepo, detto): 18.
 Citati Pietro: 312.
 Citti Franco: 57, 230.
 Citti Sergio: 57, 188, 274 e n.
 Clair René: 19.
 Claudel Paul: 214.
 Codignola Federico: 181.
 Coleridge Samuel Taylor: 16.
 Colombo Furio: 300 n.
 Colussi Ermes: 28.
 Colussi Gino: 31.
 Colussi Ovidio: 28.
 Colussi Susanna: 11, 12, 14, 51, 56, 196.
 Comes Annalisa: 30 n., 41 n.
 Comisso Giovanni: 46, 294.
 Compagnon Antoine: 24 n.
 Conti Calabrese Giuseppe: 310.
 Contini Gianfranco: 18, 23 e n., 24, 27, 36, 60, 77, 90 e n., 115, 117, 133, 264 e n., 276, 284, 285, 310, 312.
 Cookson William: 247 n.
 Cortellessa Andrea: 313.
 Corti Maria: 312.
 Costa Antonio: 233 n.
 Costanzo Mario: 93 n., 312.
 Croce Benedetto: 101, 104, 199 n.
 Curi Fausto: 86 n., 133 n., 312.
- D'Angeli Concetta: 46 n.
 D'Annunzio Gabriele: 16, 124, 213, 288.

INDICE DEI NOMI

- Dante Alighieri: 121, 264, 265, 285, 293, 311, 313.
 D'Aronco Gianfranco: 32, 36.
 D'Arrigo Stefano: 299.
 Davoli Ninetto: 175, 235, 291 e n., 292.
 De Andrade Mario: 232.
 Debord Guy: 126 n.
 De Concini Ennio: 37.
 De Filippo Eduardo: 208.
 De Fiore Luciano: 314.
 De Gasperi Alcide: 37, 48, 176.
 De Gironcoli Franco: 27.
 De Laude Silvia: 10, 30 n., 41 n., 46 n., 47 n., 49 n., 80 n., 260 n., 275 n., 310, 311.
 D'Elia Gianni: 300 n., 309.
 Dell'Arco Mario: 60, 124 n.
 De Martino Ernesto: 217.
 De Mauro Mauro: 300 n., 309.
 De Mauro Tullio: 15 n., 314.
 De Palma Marianna: 315.
 De Pisis Filippo: 145.
 De Rocco Federico: 28.
 De Santi Gualtiero: 35 n., 314.
 De Sica Vittorio: 235.
 Desogus Paolo: 199 e n., 310, 315.
 Devoto Giacomo: 133.
 Didi-Huberman Georges: 313.
 Di Giammatteo Fernaldo: 314.
 Dostoevskij Fëdor Michajlovič: 16, 302.
 Dragazde Peter: 19.
 Dreyer Carl Theodor: 19, 164.
 Dufлот Jean: 12 e n., 38, 161, 162, 167, 168.
 Dutschke Rudy: 255.
 Eco Umberto: 305.
 Einaudi Giulio: 127.
 Ejzenštejn Sergej Michajlovič: 19, 172.
 Eliot Thomas Stearns: 214.
 Engels Friedrich: 211.
 Epstein Mark: 306 n.
 Ermacora Chino: 36.
 Erode il Grande: 172.
 Eschilo: 202, 203, 205, 233.
 Esposito Roberto: 272 n.
 Euripide: 257.
 Evtušenko Evgenij Aleksandrovič: 172.
 Fachinelli Elvio: 301.
 Falaschi Giovanni: 131 n., 308.
 Falqui Enrico: 37.
 Fanfani Amintore: 155.
 Farolfi Franco: 15, 16, 17, 18.
 Felice Angela: 9, 306 n., 310, 314.
 Fellini Federico: 19, 160.
 Ferenczi Sándor: 292.
 Ferrari Davide: 314.
 Ferrero Adelio: 315.
 Ferretti Gian Carlo: 62 n., 131 n., 141 e n., 142, 144 n., 148 n., 149 n., 154, 155 n., 157 e n., 308, 310, 313.
 Ferretti Massimo: 112.
 Ferri Francesco: 314.
 Ferrucci Francesco: 98.
 Fichte Johann Gottlieb: 17.
 Fido Franco: 66 n., 310, 313.
 Folgore da San Gimignano: 16.
 Ford John: 19.
 Forti Marco: 149 n., 313.
 Fortichiari Valentina: 152 n.
 Fortini Franco: 8, 13 e n., 35 n., 39 e n., 49, 61, 83 e n., 86, 98, 107, 108 n., 111, 113, 150, 174, 175, 250, 259 e n., 305, 306, 310, 313.
 Foscolo Ugo: 17, 110.
 Foucault Michel: 52 n., 200 n., 219, 220 e n., 272 e n., 273 n., 310, 314.
 Fourier François-Marie-Charles: 221 n., 226 n., 273 n., 307 n., 312.
 Fracci Carla: 174.
 Francesco, santo: 143.
 Francese Joseph: 310.
 Freud Sigmund: 16.
 Fusillo Massimo: 231, 232 n., 310.
 Gadda Carlo Emilio: 48, 61, 80, 81, 89 n., 134, 152, 311.
 Gallo Donata: 271.
 Gallo Mario: 160.
 Galluzzi Francesco: 15 n., 315.

INDICE DEI NOMI

- García Lorca Federico: 65.
 Gardair Jean-Michel: 310.
 Garzanti Livio: 80, 81, 83, 127.
 Gassman Vittorio: 202, 204.
 Gattei Giorgio: 269 n.
 Gatto Alfonso: 172.
 Gerard Fabien S.: 163 n., 234 n., 242 n., 315.
 Gesù Cristo: 44, 45, 72, 75, 119, 120, 124, 163, 164, 165, 170, 171, 172, 173, 193, 194, 195, 236.
 Ghirart Fedele: 28.
 Giancarli Gigio Artemio: 313.
 Gide André: 47, 52.
 Ginsberg Allen: 210.
 Ginzburg Natalia: 172, 208.
 Giotti Virgilio: 313.
 Giotto di Bondone: 269, 270.
 Giovannetti Giovanni: 300 n., 309.
 Giovanni XXIII, papa: 195.
 Girard René: 54 e n.
 Giuliani Alfredo: 313.
 Gobetti Piero: 101, 104, 215.
 Godard Jean-Luc: 19, 163, 236.
 Goebbels Joseph: 20.
 Goldoni Carlo: 313.
 Golino Enzo: 310.
 Gor'kij Maksim: 122.
 Goytisoló Juan: 172.
 Gracco Gaio Sempronio: 257, 258.
 Gragnolati Manuele: 313.
 Gramsci Antonio: 9, 36, 37, 38, 39, 42, 52, 70, 76 n., 79, 82, 85 e n., 86, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 97, 99, 100 e n., 101, 102 e n., 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110 e n., 111, 112, 113, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 143, 144, 147, 149, 150, 157, 179, 180, 184, 190, 198, 199 e n., 202, 203, 215, 216 n., 219, 311, 312.
 Grande Adriano: 17.
 Gregoretti Ugo: 163.
 Gri Gian Paolo: 314.
 Grieco David: 300 n., 309.
 Grignani Maria Antonietta: 165 n., 313.
 Guareschi Giovannino: 169.
 Guccini Gerardo: 314.
 Guglielmi Angelo: 89, 90 n., 313.
 Guttuso Renato: 145, 169.
 Hawks Howard: 19.
 Hitchcock Alfred: 19.
 Hitler Adolf: 271.
 Horkheimer Max: 272 e n.
 Hugo Victor-Marie: 108.
 Ichikawa Kon: 164.
 Ignazio di Loyola, santo: 221 n., 226 n., 273 n., 307 n., 312.
 Ilaria del Carretto: 91.
 Illich Ivan: 287.
 Irazoqui Enrique: 172.
 Jacopo della Quercia: 91.
 Jacopone da Todi: 72, 164.
 Jakobson Roman: 256.
 Jiménez Juan Ramón: 17.
 Joyce James: 81.
 Kalč Pina: 28, 29.
 Kavafis Konstantinos: 257.
 Keaton Buster: 19.
 Kerouac Jack: 172.
 Kirchmayr Raoul: 52 n., 314.
 Klossowski Pierre: 271.
 Krusciov Nikita: 104.
 Kurosawa Akira: 164.
 Lacan Jacques: 259 e n.
 La Capria Raffaele: 8 e n., 313.
 Landi Mario: 15.
 La Porta Filippo: 291 e n., 310.
 Larcati Arturo: 306 n., 314.
 Larivaille Paul: 100 n.
 Lecoq Jacques: 174.
 Lenin Vladimir Il'ič: 13.
 Lenti Maria: 35 n., 314.
 Lenzini Luca: 13 n., 299 n.
 Leonardo da Vinci: 165.

INDICE DEI NOMI

- Leonetti Francesco: 19, 22, 61, 85, 88, 150, 154, 172, 310.
 Leopardi Giacomo: 100, 101, 102, 103, 110, 165, 215, 300 n., 304, 309.
 Levato Vincenzina: 313.
 Levi Carlo: 102, 152, 215.
 Lewis P. Wyndham: 242.
 Liccioli Edi: 315.
 Lizzani Carlo: 236.
 Lo Bianco Giuseppe: 300 n., 309.
 Longhi Roberto: 18, 25, 26, 111, 133, 163, 171.
 Lucci Antonio: 314.
 Lucignani Luciano: 202, 204, 205.
 Lugnani Lucio: 311.
 Lukács György: 90, 91 n., 98, 133.
 Lumumba Patrice: 154.
 Luperini Romano: 35 e n., 306 e n., 313.
 Luzi Mario: 313.
- Macciocchi Maria Antonietta: 130.
 Machiavelli Niccolò: 216 n.
 Mafai Mario: 145.
 Maggi Armando: 306 n., 311.
 Magnani Anna: 168.
 Magrelli Enrico: 315.
 Magrini Giacomo: 311.
 Maistre Joseph de: 24 n.
 Malcolm X (pseud. di Malcolm Little): 210.
 Malina Judith: 208.
 Manacorda Giorgio: 311.
 Mancini Michele: 233 n.
 Manganelli Giorgio: 299.
 Mangini Cecilia: 160.
 Mankiewicz Joseph Leo: 182.
 Mannino Vincenzo: 101, 102 n., 109, 110 n., 311.
 Mantegna Andrea: 163.
 Manzoni Alessandro: 16.
 Manzoni Carlo Alberto: 16.
 Maraini Dacia: 208.
 Maramaldo Fabrizio: 98.
 Marchi Marco: 289 n., 313.
 Marco Antonio: 137.
 Marcuse Herbert: 279, 280 e n.
- Maria, madre di Gesù Cristo: 172, 269.
 Marin Biagio: 313.
 Marramao Giacomo: 272 n., 315.
 Marrone Gianfranco: 221 n.
 Martellini Luigi: 311, 316.
 Marx Karl: 13, 37, 42, 49, 104, 114, 117, 122, 172, 211, 254, 257, 271, 272, 279.
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni Cas-sai, detto): 18, 26, 162, 163, 171.
 Masetti Siria: 15.
 Masolino da Panicale (Tommaso di Cristo-foro Fini, detto): 18.
 Mattei Enrico: 300 n., 301.
 Matteo, evangelista: 170, 171, 172, 173, 188, 194, 236.
 Mauri Silvana: 38, 47, 48, 57, 58.
 Meacci Giordano: 58 n., 309.
 Melli Elio: 16.
 Mengaldo Pier Vincenzo: 61 n., 69 e n., 133 e n., 290, 291 n., 313.
 Micciché Lino: 163, 164 n., 165 e n., 169 e n., 173 e n., 230 e n., 231, 234 n., 236 e n., 270 n., 273 n., 315.
 Mizoguchi Kenji: 19, 164.
 Molière (pseud. di Jean-Baptiste Poquelin): 205.
 Monicelli Mario: 234.
 Montale Eugenio: 16, 110, 148, 294.
 Montesano Giuseppe: 8 e n., 313.
 Morandi Giorgio: 18, 145.
 Morandini Morando: 315.
 Morante Elsa: 61, 136, 152, 159, 208, 231 e n., 243, 256, 311, 313, 315.
 Moravia Alberto: 61, 127, 131, 152, 159, 202, 208, 209, 297, 299, 304 e n., 311, 315.
 Moretti Marino: 293.
 Moro Aldo: 7 e n., 313.
 Morselli Guido: 299.
 Moscati Italo: 311.
 Müller Heiner: 214.
 Murnau Friedrich Wilhelm: 19.
 Murri Serafino: 315.
 Musatti Cesare: 315.
 Mussgnug Florian: 306 n.

INDICE DEI NOMI

- Muzzioli Francesco: 311.
- Naldini Nico: 10, 28, 36 n., 46, 48 n., 90 n., 113, 308.
- Nenni Pietro: 155, 157.
- Nigra Costantino: 65.
- Nisini Giorgio: 311.
- Novalis (pseud. di Georg Philipp Friedrich von Hardenberg): 16.
- Noventa Giacomo: 313.
- Olmi Ermanno: 160.
- Omero: 16, 293.
- Orsitto Fulvio: 306 n., 314.
- Pacchioni Federico: 306 n., 314.
- Padovani Cesare: 84.
- Pagliarani Elio: 112, 149, 150 n., 311, 313, 315.
- Panagulis Alexandros: 255.
- Pannella Marco: 287.
- Panzeri Fulvio: 311.
- Paolo di Tarso, santo: 306 n., 311.
- Parabosco Girolamo: 313.
- Paradisi Giulio: 274.
- Parigi Stefania: 315.
- Parini Ermes: 16.
- Parise Goffredo: 61, 208, 299.
- Pascal Blaise: 119, 126.
- Pascoli Giovanni: 16, 23, 25, 27, 108, 121, 131, 133, 134, 140, 312.
- Pasolini Carlo Alberto: 11, 58.
- Pasolini Guidalberto: 11, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 42, 43, 76, 100, 102, 103, 147, 148, 149.
- Pasquali Giorgio: 7, 173.
- Passannanti Erminia: 315.
- Patti Emanuela: 311, 314.
- Pedrali Dino: 298 e n., 309.
- Pedullà Walter: 311, 313.
- Pellizzari Lorenzo: 315.
- Pelosi Pino: 283.
- Penna Sandro: 56 e n., 135, 276.
- Peroni Lino: 233.
- Perrella Giuseppe: 233 n.
- Petraglia Sandro: 315.
- Petrarca Francesco: 17, 60, 138.
- Petrella Caterina: 30 n.
- Peyrefitte Roger: 47.
- Philippe Gérard: 202.
- Picasso Pablo: 85, 93, 98, 106, 150.
- Pier Iacopo Martello: 201.
- Piero della Francesca: 143, 145, 170, 171, 172.
- Pintor Giaime: 20.
- Pio XII, papa: 254, 256.
- Pirona Jacopo: 59.
- Platone: 211.
- Plauto Tito Maccio: 146, 204, 205.
- Pontormo (Jacopo Carrucci, detto): 164.
- Porta Antonio: 208, 315.
- Pound Ezra: 243, 246, 247 n., 254, 281, 296.
- Pratolini Vasco: 48.
- Proust Marcel: 48, 49, 285, 311.
- Pucci Piero: 89 e n., 31.
- Puliani Massimo: 89 e n., 314.
- Pullini Giorgio: 313.
- Quasimodo Salvatore: 16, 40, 110, 293.
- Raboni Giovanni: 313, 314.
- Racine Jean: 201, 213.
- Ramuz Charles-Ferdinand: 274.
- Rebora Clemente: 135.
- Renoir Jean: 19, 164.
- Repetto Antonino: 316.
- Ricci Mario: 20 n., 308.
- Rilke Rainer Maria: 17.
- Rimbaud Arthur: 14, 16, 17, 34, 57, 140, 154, 304.
- Rinaldi Antonio: 16.
- Rinaldi Rinaldo: 132 e n., 135, 136 n., 311.
- Ripamonti Icilio: 204.
- Rivoltella Pier Cesare: 316.
- Rizza Sandra: 300 n., 309.
- Romanò Angelo: 61, 150.
- Roncaglia Aurelio: 294, 300 n., 311.
- Rosai Ottone: 145.
- Rossellini Roberto: 146, 163, 176.
- Rossi Franco: 160, 235.
- Rossini Roberto: 35 n., 314.

- Rosso Fiorentino: 164, 165.
 Roversi Roberto: 19, 22, 61, 113, 150, 208.
 Rudel Jaufré: 121.
 Ruge Arnold: 49.
 Rumble Patrick: 306 n., 314.
 Russo Vittorio: 315.
 Ruzante Angelo Beolco: 313.
- Saba Umberto: 135.
 Sachs Maurice (pseud. di Maurice Ettinghausen): 47.
 Sade, Donatien-Alphonse-François marchese di: 221 n., 226 n., 271, 272, 273 n., 297, 306 n., 307 n., 311, 312, 316.
 Saffo: 8 n., 313.
 Salgari Emilio: 16.
 Salinari Carlo: 89 e n., 90, 97, 98 n., 125 e n., 141 e n., 311, 313.
 Sanguineti Edoardo: 112, 208, 311.
 Santagata Marco: 311.
 Santato Guido: 42, 43 e n., 61 n., 68 n., 112 n., 113 n., 133, 134 e n., 135, 262 n., 264 n., 311, 314, 316.
 Sanvitale Francesca: 314.
 Sapelli Giulio: 311.
 Sartre Jean-Paul: 52, 300 n., 309.
 Saviano Roberto: 304.
 Savoca Giuseppe: 15 n., 313.
 Scalia Gianni: 35 e n., 61, 113, 128, 129 n., 142 e n., 150, 154 n., 311, 313, 314.
 Schiaffini Alfredo: 133.
 Schwartz Barth David: 308.
 Sciascia Leonardo: 7 e n., 8, 208, 289, 302, 306, 313, 316.
 Segre Cesare: 311.
 Sereni Vittorio: 85 n., 115 e n., 306.
 Serpi Gian Rocco: 160.
 Serpi Pino: 160.
 Serra Alessandro: 15 n.
 Serra Luciano: 16, 17, 19, 20, 22, 115.
 Shakespeare William: 16, 137, 181, 197, 212, 234, 293.
 Sicera Antonio: 72 n.
 Siciliano Enzo: 14, 172, 208, 256, 308, 315, 316.
- Siti Walter: 8, 10, 30 n., 41 n., 45 e n., 46 e n., 47 e n., 49 e n., 50 n., 53 e n., 54 e n., 62 e n., 70 e n., 71 n., 93 n., 95 n., 108 e n., 160 n., 196, 260 n., 275 n., 285 e n., 308, 310, 311, 313.
 Sobrero Alberto M.: 312.
 Socrate: 281.
 Soldati Mario: 61, 160.
 Sollers Philippe: 271.
 Spagnol Tonuti: 40, 46.
 Spagnoletti Giacinto: 16, 57, 151.
 Spinazzola Vittorio: 312, 315.
 Spinoza Baruch: 224, 237.
 Spitzer Leo: 133, 311.
 Spreti Karl Graf von: 257.
 Squarzina Luigi: 174.
 Stack Oswald (pseud. di Jon Halliday): 171 e n., 237, 239.
 Steimetz Giorgio: 301.
 Steinle Christa: 314.
 Steno (pseud. di Stefano Vanzina): 234.
 Sterne Laurence: 290.
 Stoppa Paolo: 209.
 Stravinskij Igor Fëdorovič: 274.
 Strehler Giorgio: 174.
 Strindberg Johan August: 290.
 Stussi Alfredo: 311.
 Subini Tomaso: 316.
 Svevo Italo: 313.
 Swift Jonathan: 243, 249, 281.
- Tambroni Fernando: 155.
 Tasso Torquato: 16, 17.
 Tati Jacques: 19.
 Telmon Sergio: 16.
 Terenzio Afro Publio: 293.
 Tessa Delio: 257.
 Testa Bart: 306 n., 314.
 Testori Giovanni: 300 n., 309.
 Thomson George: 202.
 Tito Josip Broz: 32.
 Titone Maria Sabrina: 313.
 Todini Umberto: 314, 315.
 Togliatti Palmiro: 37, 52, 174, 176.
 Tolstoj Lev: 16.

INDICE DEI NOMI

- Tomasi di Lampedusa Giuseppe: 151.
 Tonelli Anna: 51, 52 e n., 309.
 Tordi Rosita: 314.
 Tornabuoni Lietta: 256.
 Totò (Antonio De Curtis, detto): 175, 235.
 Tramontin Virgilio: 28.
 Tricomi Antonio: 217, 306 n., 312, 313, 314.
 Trombadori Antonello: 143.
 Trombatore Gaetano: 97.
 Tusa Giovanbattista: 126 n., 312.
- Ungaretti Giuseppe: 16, 23, 135.
- Valéry Paul: 257.
 Varese Claudio: 89 e n., 313.
 Velázquez Diego: 219, 220, 234, 270.
 Venturi Lionello: 93.
 Verdi Giuseppe: 19.
 Verga Giovanni: 48, 134.
 Verlaine Paul: 27.
 Vespignani Renzo: 174.
 Vigny Alfred de: 108.
 Vilar Jean: 202.
 Villani Simone: 316.
- Visconti Luchino: 235.
 Vittorini Elio: 20, 112.
 Vivaldi Antonio: 168.
 Volponi Paolo: 291, 299, 300 n., 306, 309.
 Von Gloeden Wilhelm: 160.
 Voza Pasquale: 247 n., 272 n., 312, 316.
- Ward David: 312.
 Weill Kurt: 174.
 Weiss Peter: 214.
 Welles Orson: 53, 166, 167, 173, 188.
 Wilcock Juan Rodolfo: 172.
 Wilde Oscar: 57.
 Wittgenstein Ludwig Joseph: 287.
 Wordsworth William: 108.
- Zabagli Franco: 10, 15 n., 160 n., 290 n., 308,
 309.
 Zac Pino (pseud. di Giuseppe Zaccaria):
 234.
 Zanzotto Andrea: 30 e n., 306, 313.
 Zavattini Cesare: 15, 152 n., 167 e n., 208.
 Zigaina Giuseppe: 99, 145, 303 e n., 309, 314.
 Zolla Elémire: 100 n., 312.

INDICE

PREMESSA	7
TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI	10
I. UNA FORMAZIONE DA POLIGRAFO	
1. Contado materno, paterna borghesia	11
2. Una bulimica voglia di sapere	14
3. Da «Eredi» a <i>Poesie a Casarsa</i>	19
4. «Academiuta di lenga furlana» e dintorni	24
II. IL FRIULI, TRA MITO E STORIA	
1. In memoria del partigiano Ermes	31
2. Nel PCI, con Gramsci	36
3. Il laboratorio poetico	40
4. Il cantiere della prosa	45
5. Fuori dal partito, lontano da Casarsa	50
III. A ROMA, <i>LA MEGLIO GIOVENTÚ</i>	
1. Freneticamente al lavoro	56
2. Riscriversi sempre	62
3. Oltre il felibrismo	68
4. Nessuna vera liberazione	71
IV. DA ACCUSATORE AD ACCUSATO: <i>RAGAZZI DI VITA, LE CENERI DI GRAMSCI</i>	
1. Neorealismo in falsetto	79
2. Nessun prospettivismo	81
3. Saggistica in versi	85
4. L'«errore» di Pasolini	91
5. Fine di una storia	99

V. REITERAZIONI, COMPROMESSI	
1. L'«Officina» della crisi	106
2. Un caso di <i>déjà vu</i> , ovvero <i>L'Usignolo della Chiesa Cattolica</i>	113
3. Deturpare la statua di «avorio»	118
4. <i>Una vita violenta</i> , ma soprattutto irrisolta	123
VI. FURORI, SOLITUDINE	
1. Grillo parlante	130
2. Farsi spazio, con <i>Passione e ideologia</i>	131
3. Della troppa maniera dell'impegno: <i>La religione del mio tempo</i>	136
4. Che ne è dell'antifascismo?	143
5. Il congedo dal <i>Sogno di una cosa</i> , il semplice <i>Odore dell'India</i>	149
VII. L'AFFRESCO DEL CINEMA	
1. <i>Accattone, Mamma Roma</i>	160
2. <i>La ricotta</i>	163
3. <i>La rabbia, Comizi d'amore, Sopralluoghi in Palestina</i>	167
4. <i>Il Vangelo secondo Matteo, Uccellacci e uccellini</i>	170
VIII. LAVORI SEMPRE IN CORSO	
1. Ma tutto è stile: <i>Poesia in forma di rosa</i>	177
2. Opere, ormai, solo «da farsi»: <i>Alí dagli occhi azzurri</i>	184
3. Un'inclassificabile <i>Bestemmia</i>	190
4. <i>Poesie marxiste</i> , ma senza piú «connessione sentimentale»	196
IX. CONTESTAZIONI IN SCENA	
1. A teatro, prima del teatro	201
2. Tragedie antiborghesi	207
3. Irrealizzabili sogni d'opera	215
4. Dallo stile allo «stilo»	225
X. SCIVOLANDO IN UN «VUOTO»	
1. Il mito anche al cinema: apologhi, <i>Appunti</i> , apocalissi	230

INDICE

2. Esperimenti di «natura anfibologica»: <i>Teorema, Porcile</i>	236
3. Sulla scia di Pound, con un occhio a Swift	243
XI. NEI DISPERATI E FOLLI ANNI SETTANTA	
1. Un «buffone» a corte: <i>Trasumanar e organizzar</i>	250
2. «Senza alcuna politica di alleanze»: la saggistica <i>en poète</i> di <i>Empirismo eretico</i>	260
3. Nuovi sogni, poi l'incubo: dalla <i>Trilogia della vita</i> a <i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i>	268
4. Per lettori filologi coi quali «tornare indietro»: <i>Scritti corsari, La nuova gioventù</i>	274
XII. EPPURE È MORTO	
1. Senza «ideologia di ferro», confuso tra «mostri»: <i>La Divina Mimesis, Lettere luterane</i>	283
2. Due progetti diversamente politici: <i>Descrizioni di descrizioni, L'hobby del sonetto</i>	289
3. <i>Petrolio</i> : «il preambolo di un testamento»	294
4. «Il mondo non mi vuole piú e non lo sa»	299
5. Senza eredi	304
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	308
INDICI	
Indice dei nomi	319

COMPOSIZIONE PRESSO
GRAPHIC OLISTERNO IN PORTICI (NA)

FINITO DI STAMPARE
PRESSO GRAFICA ELETTRONICA
IN NAPOLI
NEL MESE DI FEBBRAIO 2020

Salerno editrice

SESTANTE

Volumi pubblicati:

1. ENRICO MALATO, *Dante*, pp. 424, con 8 tavv. f.t.
2. MARCO ARIANI, *Petrarca*, pp. 400, con 4 tavv. f.t.
3. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio*, pp. 292, con 4 tavv. f.t.
4. ANDREA BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, pp. 332, con 8 tavv. f.t.
5. GINO TELLINI, *Leopardi*, pp. 360, con 4 tavv. f.t.
6. GIOVANNA IOLI, *Montale*, pp. 320, con 4 tavv. f.t.
7. MARIO PAZZAGLIA, *Pascoli*, pp. 360.
8. CARMELO ALBERTI, *Goldoni*, pp. 368.
9. FRANCESCO BAUSI, *Machiavelli*, pp. 408.
10. MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, pp. 416.
11. GIUSEPPE NICOLETTI, *Foscolo*, pp. 376.
12. FRANCESCA SERRA, *Calvino*, pp. 384.
13. GINO TELLINI, *Manzoni*, pp. 376.
14. CLAUDIO GIGANTE, *Tasso*, pp. 448.
15. GIULIO FERRONI, *Ariosto*, pp. 460.
16. EMILIO RUSSO, *Marino*, pp. 392.
17. PAOLO ORVIETO, *Poliziano e l'ambiente medico*, pp. 424.
18. EMANUELE CUTINELLI-RÈNDINA, *Guicciardini*, pp. 328.
19. STEFANO MANFERLOTTI, *Shakespeare*, pp. 348.
20. ROBERTO BIGAZZI, *Fenoglio*, pp. 252.
21. ENRICO MATTIODA, *Levi*, pp. 236.
22. ANTONIO SACCONI, *Ungaretti*, pp. 300.
23. SIMONA COSTA, *D'Annunzio*, pp. 376.
24. GIOVANNI MAFFEI, *Nievo*, pp. 376.
25. GINO TELLINI, *Svevo*, pp. 288.
26. FRANCO MARUCCI, *Joyce*, pp. 312.
27. ARNALDO DI BENEDETTO - VINCENZA PERDICHIZZI, *Alfieri*, pp. 316.
28. GABRIELLA CATALANO, *Goethe*, pp. 320, con 4 tavv. f.t.

29. GIORGIO PATRIZI, *Gadda*, pp. 272.
30. DONATO PIROVANO, *Il Dolce stil novo*, pp. 360.
31. PAOLO ORVIETO, *De Sanctis*, pp. 268.
32. RENZO S. CRIVELLI, *T.S. Eliot*, pp. 316.
33. FRANCESCO BENOZZO, *Carducci*, pp. 304.
34. TIZIANO ZANATO, *Boiardo*, pp. 416.
35. GIUSEPPE NICOLETTI, *Parini*, pp. 240.
36. GABRIELLA ALFIERI, *Verga*, pp. 364.
37. GIANCARLO ALFANO - CLAUDIO GIGANTE - EMILIO RUSSO, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, pp. 384.
38. GABRIELE MORELLI, *García Lorca*, pp. 320.
39. NICOLA DE BLASI, *Eduardo*, pp. 352.
40. STEFANO CARRAI, *Saba*, pp. 296.
41. PAOLO ORVIETO, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, pp. 280.
42. MARIA CANDIDA GHIDINI, *Dostoevskij*, pp. 320.
43. GIULIA POGGI, *Góngora*, pp. 352.
44. GABRIELE MORELLI, *Neruda*, pp. 320.
45. ANTONIO TRICOMI, *Pasolini*, pp. 332.