



# L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa  
ISSN 1973-2740

NUMERO SPECIALE 1, MARZO 2024: *Pasolini e il suo mito. Tradizione letteraria e metamorfosi intermediali*, a cura di Francesco Ottonello, con Arianna Agudo e Stefano Perpetuini

Introduzione: *Pasolini e il suo mito* 2

## MITO E MONDO CLASSICO IN PASOLINI

Diana Perego

*Il personaggio di Ismene in Edipo all'alba di Pasolini* 6

Camilla Tibaldo

*Ancora sull'Antigone di Pasolini: una nota stilistica* 21

Martina Putrino

*Medea di Pasolini. Una modalità di rappresentazione del mondo antico* 35

Claudia Maggialetti

*«Restare dentro l'inferno»: il destino di Orfeo nell'opera di Pasolini* 48

Tiziano Ottobrini

*«Luciano 'O Sarracino», una margarita filologica e critica: Luciano Di Samosata nell'ultimo Pasolini* 60

## TRADIZIONE E DIALETTICHE PASOLINIANE DEL NOVECENTO

Francesco Ottonello

*Un rovesciamento del Ganimede dantesco: Poema per un verso di Shakespeare di Pasolini* 73

Salvatore Francesco Lattarulo

*«Il più difficile dei poeti contemporanei»: Pasolini teorico del 'caso Saba'* 80

Yole Deborah Bianco

*«Il fulmineo incontro»: il rapporto Bassani-Pasolini* 91

Claudio Gnoffo

*Per un ritratto di Pasolini da giovane: influenze e rapporti con la poesia spagnola del Novecento* 97

Alessio Verdone

*Il dispositivo ecfrastico pasoliniano. La gestione dello sguardo in Picasso e negli Affreschi di Piero a Arezzo* 108

## PASOLINI 'POLITICO':

*COSCIENZA POPOLARE E DIRITTI CIVILI*

Diego Ghisleni

*La coscienza del popolo tra antifascismo e abuso di memoria nelle Ceneri di Gramsci* 119

Alessio Arena

*Da Pasolini a Fo: lo spettacolo come espressione della cultura popolare* 134

Edoardo Bassetti

*Pasolini, i diritti civili e la «nuova trahison des clercs». Una lettura comparata con Capitalismo come religione di Walter Benjamin* 140

## IL MITO DI PASOLINI: METAMORFOSI TESTUALI E INTERMEDIALI

Stefano Bottero

*«La mia rovina, il suo sfacelo»: crisi e sublimazione pasoliniana nell'opera di Dario Bellezza* 155

Federico Masci, Riccardo Innocenti

*«Morto anche tu stupidamente come tutti»: il mito di Pasolini negli anni Settanta tra integrazione ed eversione* 162

Mariangela Lando

*La ricezione antologica di Pasolini negli ultimi decenni tra conferme e nuovo sperimentalismo* 168

Alessia Vecchi, Maira Martini

*«Io sono una contestazione vivente»: la ricezione del mito pasoliniano nel graphic novel di Davide Toffolo* 176

Arianna Agudo

*Cancellazioni e sovrascritture del 'mito Pasolini' nelle arti visive* 189

## CONTRIBUTO SPECIALE

Franco Buffoni

*Luoghi e poetiche: Pasolini e Byron*  
trascrizione di Francesco Ottonello 198

## Introduzione: Pasolini e il suo mito

*Pasolini e il suo mito. Tradizione letteraria e metamorfosi intermediali* si configura come un numero speciale monografico della rivista [L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture](#) diretta da **Italo Testa** e **Stefano Salvi**, che ringrazio vivamente.

Viene presentata una selezione mirata di alcuni contributi, sottoposti a un processo di doppia revisione cieca, presentati originariamente al convegno organizzato in seno al Dottorato in Studi Umanistici Transculturali dell'**Università degli Studi di Bergamo**, svoltosi il 15-16 dicembre 2022, con il seguente comitato organizzatore: **Francesco Ottonello** (coordinatore), **Arianna Agudo**, **Stefano Perpetuini**, **Luca Pinelli**. Oltre a ringraziare di cuore Arianna Agudo e Stefano Perpetuini, per l'impegno profuso fino alla co-curatela, e il collega Luca Pinelli per il sostegno nell'organizzazione del convegno, vorrei esprimere la mia gratitudine nei confronti del Prof. **Raul Calzoni** (direttore del Dottorato SUT) e del Prof. **Luca Carlo Rossi**, per essere intervenuti al convegno, e per averlo reso possibile unitamente al collegio dei docenti del Dottorato.

Facendo seguito alla giornata di studi *Pier Paolo Pasolini: una disperata vitalità. Cento anni dalla nascita (1922-2022)*, svoltasi il 17 maggio 2022 presso la sede di via Pignolo dell'Università degli Studi di Bergamo, con interventi di **Walter Siti**, **Marco Antonio Bazzocchi** e dei docenti dell'ateneo **Marco Belpoliti**, **Nunzia Palmieri**, **Adriano D'Aloia**, con il convegno *Pasolini e il suo mito. Tradizione letteraria e metamorfosi intermediali*, si è inteso perseguire come obiettivo complessivo quello di «andare oltre Pasolini con Pasolini»(1).

**Pier Paolo Pasolini** (1922-1975), dal secondo Novecento a oggi, è assunto a personaggio paradigmatico e contraddittorio della cultura italiana, in grado di alimentare e autopromuovere il suo **mito nella vita e nella letteratura**. La sua opera ha incontrato una fortuna internazionale di critica e di pubblico, innovando diversi generi letterari (poesia, narrativa, saggistica) e distinguendosi come il 'primo grande artista multimediale dell'epoca contemporanea'(2), riconosciuto anche per il suo 'cinema di poesia'(3). L'intellettuale di origini friulano-bolognesi e romano di elezione «non può essere rinchiuso nei confini di un'opera o di un genere, ma è un autore che continuamente li attraversa, anzi li sovverte»(4).

Il 'caso Pasolini' – affrontato in questo numero da varie prospettive connesse alla **ricezione**, alla **transculturalità** e all'**intermedialità** – è eccezionale proprio per la viscerale corrispondenza tra vita e opera, per cui si è potuto parlare di una 'letteratura corporale'(5), che prevede un'incarnazione della letteratura nella persona e nel corpo del poeta. Proprio per via di un 'intreccio di desiderio, corporeità e linguaggio'(6), Pasolini è stato associato al padre della letteratura italiana Dante. Se quest'ultimo è l'autore che per eccellenza è divenuto il 'personaggio' di una sterminata ricezione e di una nutrita aneddotica(7), altrettanto è accaduto per Pasolini, dominato per altro dall'ossessione di una riscrittura della *Commedia* sfociata nella *Divina mimesis* (1975), pubblicata poco dopo la sua morte da Einaudi, con appunti manoscritti ritrovati persino nell'automobile dell'omicidio e nelle tasche del cadavere.

Proprio la 'morte violenta' avvenuta nella notte tra l'1 e il 2 novembre 1975 ha contribuito alla dimensione di un Pasolini *auctor* bifronte, conteso tra diverse **posizioni ideologiche**, dalle più conservatrici alle più progressiste(8), oltre che alla vasta ricezione di un **Pasolini-personaggio**, che qui si intendono indagare.

Pasolini stesso amò definirsi una forza del passato, un **moderno** solitario ma intriso di **tradizione**: «Io sono una forza del Passato / Solo nella tradizione è il mio amore / [...] / E io, feto adulto, mi aggiro / più moderno di ogni moderno / a cercare fratelli che non sono più». Questi versi, con cui si apre e chiude una celebre lirica pasoliniana tratta da *Poesia in forma di rosa* (1964), furono fatti pronunciare da Pasolini anche al 'personaggio-regista', interpretato da Orson Welles, dell'icastico cortometraggio *La ricotta* (1963).

In questo senso, con questo numero, si è inteso indagare anche il rapporto *lato sensu* tra 'tradizione' e '**traduzione**' nell'opera pasoliniana, vissuto con continua tensione e nell'ossimoro. Già dal rapporto con la greicità e con il **mito classico** è riscontrabile infatti un binarismo «che oscilla tra una lettura viscerale e barbarica (senz'altro dominante) e una lettura ideologica e didascalica»(9). Nella maggior parte dei casi, come per l'*Orestide* eschilea, Pasolini attiva però un processo di incorporamento dell'opera altrui, con meccanismi di *imitatio* e riscrittura tesi sempre a un

«**incontro trasformativo**»(10) tra poetiche e linguaggi, come a ribadire che nonostante le forze neocapitalistiche «la poesia resterà inconsumata» (come Pasolini disse in un'intervista televisiva del 1971 a Enzo Biagi, andata in onda soltanto dopo la morte, il 3 novembre 1975)(11).

In sintesi, si intende offrire un florilegio di studi – con prospettive rinnovate inerenti a **ricezione**, **tradizione** e **mito** – connessi a Pasolini in una duplice direzione: dalla ricezione del mito classico e di sfaccettate tradizioni letterario-artistico-culturali 'nell'opera' di Pasolini, alla ricezione 'dell'opera' e del mito pasoliniani dagli anni Settanta fino a oggi.

Nello specifico, il numero si apre all'insegna della ricezione classica e del mito nell'opera pasoliniana, dalla poesia alla prosa, dal teatro al cinema, con la sezione *MITO E MONDO CLASSICO IN PASOLINI*. Il contributo di *DIANA PEREGO* si sofferma sul personaggio di **Ismene** in *Edipo all'alba*, opera giovanile pubblicata integralmente soltanto nel 2022, mediante un approccio comparatistico con *Edipo re* e *Antigone* di **Sofocle**. Su quest'ultima traduzione, compiuta nel 1960 fino al verso 281, ed edita *post mortem* nei Meridiani, *CAMILLA TIBALDO* incentra la sua meticolosa analisi all'insegna della critica stilistica. Segue, a cura di *MARTINA PUTRINO*, un'informata lettura intermediale di un iconico personaggio femminile del mito: la **Medea** (Maria Callas) dell'omonimo dibattuto film pasoliniano del 1969. Al significato assunto dalla figura di **Orfeo** nell'opera pasoliniana è dedicato invece il nutrito studio di *CLAUDIA MAGGIALETTI*, che spazia dalla poesia friulana a *Petrolio*. Infine, *TIZIANO OTTOBRINI* prende in esame un ambito poco indagato dalla critica pasoliniana, individuando in **Luciano di Samosata** un referente privilegiato della sensibilità di Pasolini, a partire dall'analisi di una recensione di quest'ultimo risalente al 1974.

Segue la sezione *TRADIZIONE E DIALETTICHE PASOLINIANE DEL NOVECENTO*, inaugurata da un'analisi di *FRANCESCO OTTONELLO* su *Poema per un verso di Shakespeare*, che individua per la prima volta la presenza sottotraccia del mito di **Ganimede**, con un rovesciamento del sogno di **Dante** in *Purgatorio IX*. *SALVATORE FRANCESCO LATTARULO* esplora invece da vicino la complessa dialettica pasoliniana instaurata con **Umberto Saba**, affrontando i comuni temi del calcio e dell'omoerotismo, e soffermandosi in particolare sul 'caso Saba' riletto dal Pasolini critico. Al vivo rapporto di Pasolini con **Giorgio Bassani**, alimentato da scambi epistolari ed esperienze condivise personali e letterarie, è dedicata l'attenta esplorazione di *YOLE DEBORAH BIANCO*. La dialettica pasoliniana instaurata con la triade spagnola **Jiménez, García Lorca, Machado** risulta al centro dello studio di *CLAUDIO GNOFFO* che, in particolar modo, pone in evidenza il nesso stringente con l'esperienza della poesia in friulano. *ALESSIO VERDONE* si sofferma infine sulla dialettica pasoliniana con **Picasso** e **Piero della Francesca**, attraverso un'analisi rigorosa del dispositivo ecfrastrico nei componimenti *Picasso* e *Gli affreschi di Piero a Arezzo*.

Alla dimensione *lato sensu* politica di Pasolini sono dedicati gli studi della sezione *PASOLINI POLITICO: COSCIENZA POPOLARE E DIRITTI CIVILI*. Un'indagine con spunti innovativi sul tema della **memoria** e della coscienza del popolo, in rapporto all'**antifascismo**, dalle *Ceneri di Gramsci* agli *Scritti Corsari* è condotta da *DIEGO GHISLENI*. Mentre sull'emersione delle culture popolari nel cinema e nel teatro pasoliniani, attraverso un raffronto con il teatro di **Dario Fo** e **Franca Rame**, si concentra il contributo di *ALESSIO ARENA*. L'informata analisi di *EDOARDO BASSETTI* prende invece le mosse dal discorso che Pasolini avrebbe dovuto tenere al XV congresso del Partito Radicale pochi giorni dopo la sua morte, per riflettere sul tema dei **diritti civili** e sulle **manipolazioni politico-ideologiche** del pensiero e della figura di Pasolini.

Se la prima sezione è dedicata alla presenza del mito in Pasolini, la quarta, *IL MITO DI PASOLINI: METAMORFOSI TESTUALI E INTERMEDIALI*, raccoglie contributi incentrati sul 'mito Pasolini' ovvero sul suo determinante influsso letterario e culturale dagli anni Settanta a oggi. *STEFANO BOTTERO* ricostruisce filologicamente il rapporto con Pasolini di **Dario Bellezza**, smentendo alcuni luoghi comuni sull'influenza di Pasolini, e su Bellezza come poeta pasoliniano in senso 'filiale'. Il contributo di *FEDERICO MASCI* e *RICCARDO INNOCENTI* prende in considerazione l'autorappresentazione e la ricezione di Pasolini negli anni Settanta, con particolare attenzione ai poeti **Carlo Bordini** e **Attilio Lolini**. *MARIANGELA LANDO* fornisce un utile quadro dell'evoluzione

della ricezione pasoliniana nelle **antologie di letteratura italiana** dagli anni Ottanta a oggi. Su una lettura transmediale del mito pasoliniano, dalla canzone d'autore di **Fabrizio De André** al *graphic novel* di **Davide Toffolo**, verte l'attento studio di *ALESSIA VECCHI* e *MIRA MARTINI*. La sezione si arricchisce infine della lucida analisi di *ARIANNA AGUDO* incentrata sul **consumo del mito** di Pasolini, con attenzione alle cancellazioni e alle sovrascritture nelle **arti visive**.

A suggellare il numero, come *CONTRIBUTO SPECIALE* all'insegna della comparatistica, l'intervento del *keynote speaker* del convegno **Franco Buffoni**, qui riprodotto a cura di *FRANCESCO OTTONELLO*, che instaura un originale parallelo tra la poetica e i luoghi di Pasolini e di **Byron**. Si ringrazia per essere intervenuto come *keynote speaker* anche **Carlo Vecce**, di cui non è stato possibile registrare la *lectio* con il dibattito, e per cui si rimanda alla recente monografia sul *Decameron* di Pasolini(12), straordinario caso di ricezione intermediale di **Boccaccio**.

*Francesco Ottonello*

#### Note.

- (1) Cfr. M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Guanda, Parma 2010.
- (2) Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2013.
- (3) Cfr. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Lorenzo Pellizzari, Marsilio, Venezia 2005 (I. ed. 1977).
- (4) M. A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Carocci, Roma 2022.
- (5) Lettura su cui ha insistito a più riprese Walter Siti, direttore dell'edizione dell'opera pasoliniana per i «Meridiani» da cui si cita: P. P. Pasolini, *Opera completa*, diretta da W. Siti, Mondadori, Milano 1998-2003 (*Romanzi e racconti*, 2 voll., 1998; *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., 1999; *Saggi sulla politica e sulla società*, 1999; *Per il cinema*, 2 voll., 2001; *Teatro*, 2001; *Tutte le poesie*, 2 voll., 2003)
- (6) Cfr. M. Gagnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Il Saggiatore, Milano 2013.
- (7) Cfr. L. C. Rossi, *L'uovo di Dante. Aneddoti per la costruzione di un mito*, Carocci, Roma 2021.
- (8) P. Antonello, *Dimenticare Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- (9) M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 1996 (III ed. 2022), p. 6.
- (10) F. Ottonello, *Pasolini traduttore di Eschilo. "L'Orestide". Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, GRIN Verlag, München 2018, p. 52.
- (11) L'intervista, registrata per il programma *III B facciamo l'appello* di RAI 1, è ora disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=g1IXjZil5zg> (ultimo accesso: 20 gennaio 2024).
- (12) Carlo Vecce, *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno*, Carocci, Roma 2022.



# IL PERSONAGGIO DI ISMENE IN EDIPO ALL'ALBA DI PASOLINI. ALLUSIONI SOFOCLEE

## 1. Premessa

Come è noto, il rapporto tra Pasolini e il teatro greco attico fu stretto e vissuto in profondità. Tale relazione è stata ampiamente indagata; basti qui citare i volumi *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di Elena Fabbro (2004) e *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* di Massimo Fusillo (2007). Anche l'opera giovanile *Edipo all'alba* è stata oggetto di vari studi, di Giacomo Trevisan *in primis* che ne ha curato l'edizione critica nella sua tesi di laurea rimasta purtroppo inedita (*Pier Paolo Pasolini, Edipo all'alba. L'edizione critica*, Università degli Studi di Udine, a.a. 2004-2005) cui sono seguite importanti pubblicazioni («Io griderò chiara e intatta la mia vergogna». *Studio su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, 2008; *Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, 2012; *Edipo all'alba: nuovi elementi dal Fondo carte Pasolini della Biblioteca Civica 'Vincenzo Joppi' di Udine*, 2019). Degno di menzione anche il secondo capitolo del volume di Jole Silvia Imbornone *La diversità a teatro. I drammi giovanili di Pasolini* (2011), dedicato al testo pasoliniano. Recenti e fondamentali sono gli studi di Andrea Cerica che ha curato l'edizione integrale del testo contenuta nel volume *Pasolini e Bologna* (2022)(1) e ha scrupolosamente indagato il dramma, con particolare attenzione alle fonti, nell'articolo *Edipo all'alba di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica* (2022).

Facendo riferimento alla imprescindibile bibliografia menzionata e non solo, porrò a confronto, con un approccio non filologico bensì comparatistico, alcuni passi di *Edipo all'alba* e di *Edipo re* e *Antigone* di Sofocle per evidenziare possibili allusioni. Il focus dell'indagine sarà il personaggio di Ismene.

## 2. Introduzione all'opera

Prima di entrare *in medias res* è opportuno inquadrare sinteticamente *Edipo all'alba*(2). Si tratta di un prosimetro il cui primo abbozzo risale all'ottobre del 1941(3); ai tempi Pasolini diciannovenne viveva con la madre Susanna Colussi e il fratello Guido a Bologna in via Nosadella 48(4) e si apprestava a frequentare il terzo anno di università(5), come attesta la domanda di iscrizione autografa conservata presso l'archivio storico dell'ateneo(6). È noto che Pasolini si iscrisse all'università nel 1939 a soli 17 anni, dopo essersi diplomato con un anno di anticipo al Liceo Classico Galvani(7) sostenendo l'esame di maturità nella sessione autunnale dello stesso anno(8). Sappiamo che per l'esame studiò il testo greco dell'*Antigone* di Sofocle nell'edizione scolastica Signorelli a cura di Dario Arfelli(9), su cui torneremo.

Il primo abbozzo, conservato nel fondo Pasolini della biblioteca civica Vincenzo Joppi di Udine, riporta nell'intestazione 'ottobre '41' insieme al 'titolo' *Edipo all'alba (frammento)*(10). Esso comprende cinque carte autografe con 311 versi di dialoghi che costituiscono la base dei primi due atti(11). Ai primi mesi del 1942 risalgono le stesure realizzate tra Bologna e Casarsa, articolate in veri e propri atti; queste carte, in parte manoscritte e in parte dattiloscritte, sono custodite oggi nell'archivio Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico-Letterario Vieusseux di Firenze(12) e costituiscono l'ultima versione della tragedia, edita, come già detto, per la prima volta nella sua interezza (e correttezza) da Cerica(13).

Entro aprile del 1942 l'opera fu conclusa; Pasolini infatti scrisse a Luciano Serra in una lettera datata 22 aprile 1942:

Tante cose ti dirò, non appena ci vedremo. Per ora sappi che: *Edipo all'alba*, è terminato e completato (non vedo l'ora di sentire il vostro giudizio)(14).

La composizione dell'opera avvenne quindi tra ottobre del 1941 e il 22 aprile del 1942.

Pasolini non condivise il testo nemmeno con i suoi amici amanti del teatro; forse per pudore, dato il riferimento alla propria omosessualità contenuto nel quarto atto, come vedremo.

### 3. La questione delle fonti

Nei vari studi su *Edipo all'alba* sono menzionate le fonti cui il giovane Pasolini si sarebbe ispirato. Sono variamente citate: *Edipo* e *Antigone* di Sofocle, *Polinice*, *Antigone* e *Mirra* di Alfieri, Freud, *Oedipe* di André Gide, lo spettacolo teatrale *Una prova dell'Edipo re* diretto da Enrico Fulchignoni(15).

Le opere sofoclee saranno messe a confronto con il testo pasoliniano nel proseguo(16). Prima di considerare le altre possibili fonti letterarie mi soffermo sull'unica fonte teatrale: la messinscena cui assistette Pasolini a giugno del 1941 al Teatro del Corso di Bologna pochi mesi prima di abbozzare il testo di nostro interesse(17). In una lettera a Franco Farolfi del giugno del 1941 Pasolini scrisse:

Domani insieme agli amici suddetti andrò a vedere un'interessantissima riesumazione dell'Edipo re per la regia di Fulchignoni(18).

Lo spettacolo menzionato è *Una prova dell'Edipo re* – «recitato in abito moderno, come a una prova sul palcoscenico. Esperimento dunque assai attraente»(19) – diretto da Enrico Fulchignoni e interpretato dalla compagnia di Annibale Ninchi e Gualtiero Tumiati; alla prima bolognese l'8 maggio 1941 debuttò come prima attrice Olga Navarro. La traduzione di *Edipo re* utilizzata fu quella di Ettore Romagnoli(20). Purtroppo non è stato tramandato il giudizio sullo spettacolo nell'epistolario pasoliniano. Per farci un'idea della rappresentazione può essere utile la recensione del critico-drammaturgo Eugenio Ferdinando Palmieri pubblicata sul "Resto del Carlino" all'indomani del debutto, di cui riporto alcuni stralci:

La recita – meglio: la "prova" di Edipo re ha avuto, iersera, una prefazione di Gualtiero Tumiati, il quale ci ha detto le ragioni della nuova, singolare, messinscena della tragedia, attuata senza costumi e senza comparse, affidata all'abito di tutti i giorni, suggerita nell'elemento spettacolare dal testo medesimo [...] questa recita di Edipo re in abito di oggi vorrebbe affermare il potere del dramma sullo spettacolo, della parola - che è poesia e teatro - sulle suggestioni della regia. [...] e il risultato è questo: l'Edipo re non ha nulla perduto del suo fascino. Potremmo aggiungere, conoscendo la fretta e la modestia di qualche messinscena, che ci ha guadagnato. [...] Un vivissimo successo: con numerosi applausi a scena aperta e molte chiamate conclusive(21).

La scelta registica di Fulchignoni di attualizzare la tragedia sofoclea nei costumi («gli attori erano sulla scena in tuta da benzinaro»(22)) e nella scenografia («un fondale evocante il mare al tramonto»(23)) e contemporaneamente di mantenere la centralità del testo originale nella traduzione arcaizzante di Romagnoli(24) fu originale per l'epoca(25) e il regista messinese rappresentò per il giovane Pasolini «un instillatore di pensiero-critica sul fare teatrale»(26). È verosimile che lo spettacolo abbia attivato l'interesse di Pasolini per il racconto edipico, indagato poi a più riprese negli anni a venire, e lo abbia stimolato a coltivare un *modus operandi* che ponesse al centro la *lexis* e conciliasse modernità e tradizione.

Sintetizzo le altre possibili fonti letterarie di Pasolini partendo dalle tragedie di Alfieri, la cui conoscenza è attestata. Sappiamo che durante il primo anno di università (a.a. 1939-1940) Pasolini frequentò il corso di letteratura italiana tenuto da Carlo Calcaterra focalizzato, soprattutto, sull'Alfieri tragico. Grazie allo studio approfondito di Cerica che ha passato in rassegna i registri delle lezioni della facoltà di lettere di quegli anni, siamo a conoscenza del fatto che nelle lezioni del 27 febbraio e del 4 marzo 1940 Calcaterra trattò in particolare la questione delle fonti delle tragedie alfieriane *Polinice* e *Antigone* individuandole con rigore filologico nella *Tebaide* di Stazio e nei compendi francesi del teatro greco(27). Pasolini studiò quindi non solo *Polinice* e *Antigone* di Alfieri ma anche la questione delle fonti e in particolare la *Tebaide* staziana, di cui Cerica con rigore filologico ha rinvenuto allusioni in *Edipo all'alba*(28).

La lettura delle tragedie alfieriane è attestata anche da una lettera a Luciano Serra datata 20 agosto 1941 in cui Pasolini scrisse: «Le tragedie dell'Alfieri! Sono per me entusiasmanti rivelazioni»(29). Il 29 ottobre del 1941 superò con il massimo dei voti l'esame di letteratura italiana(30); la data è significativa perché, come abbiamo visto, a ottobre del '41 risale l'abbozzo di *Edipo all'alba*. L'influenza di Alfieri, e specificatamente delle tragedie *Polinice* e *Antigone*, è quindi certa e

meriterebbe un ulteriore approfondimento(31). Anche la tragedia alfieriana *Mirra* è citata tra le possibili fonti di *Edipo all'alba*(32). L'ipotesi è stata formulata in base a due elementi: l'amore incestuoso e soprattutto il suicidio per mano del padre(33). Eppure i testi presentano differenze di cui bisogna tenere conto. *In primis* l'amore incestuoso di *Mirra* è rivolto al padre Ciniro mentre quello di Ismene al fratello; anche il suicidio presenta modalità differenti degne di nota: *Mirra* afferra la spada del padre contro la sua volontà e si pugnala (vv. 60-64), mentre Ismene di Pasolini consegna l'arma al padre e poi gli afferra il polso rivolgendosi contro di sé il colpo mortale. Non si tratta di dettagli trascurabili: in questo modo Ciniro subisce la morte della figlia che si uccide con le proprie mani mentre *Edipo* sembra in qualche modo esserne complice(34). Un'altra differenza è significativa: *Mirra* tace strenuamente i suoi sentimenti nonostante i genitori amorevoli insistano perché sveli il motivo della sua sofferenza e anche la confessione finale è più una allusione che una dichiarazione vera e propria; Ismene invece all'opposto è determinata nella volontà di svelare la sua colpa come rivela fin dalla sua prima battuta («sono qui per confessarmi per svelare la vergogna della mia anima»(35)) e, nonostante Antigone la inviti al silenzio, esplicita i suoi sentimenti incestuosi. Dati questi elementi pare verosimile che *Mirra* sia stata una suggestione piuttosto che una fonte diretta di *Edipo all'alba*.

Gli studi citano tra le possibili fonti anche la tragedia *Oedipe* di André Gide(36). La tragedia pubblicata in Francia nel 1931(37) presenta infatti il tema dell'incesto fraterno. Eteocle e Polinice rivelano la loro attrazione erotica rispettivamente per Ismene e per Antigone. Si è reso necessario un ritorno alla fonte. Propongo qui nello specifico le battute che fanno riferimento al sentimento incestuoso contenute nel secondo atto nella traduzione di Corrado Pavolini.

Polinice

Senti, Antigone...Non diventar rossa di quanto sto per chiederti.

Antigone

Allora divento rossa prima. Ma su, domanda lo stesso.

Polinice

È proibito sposare la propria sorella?

Antigone

Sì, certo: proibito dagli uomini e da Dio. Perché me lo domandi?

Polinice

Perché, se potessi sposarti davvero, credo che da te mi lascerei guidare al tuo Dio(38).

Nel proseguo, riferendosi alle autorizzazioni che gli uomini cercano nei libri per legittimare le proprie azioni, si considerino le seguenti battute:

Eteocle

Così, per esempio, in questo momento io vi cerco qualche frase che mi autorizzi ad andare a letto con Ismene.

Polinice

Con tua sorella?

Eteocle

Con nostra sorella... Be'?

Polinice

Se la trovi... me la dirai, vero?(39)

Sono evidenti le differenze con *Edipo all'alba* in cui, come vedremo, Ismene, tormentata, confessa al padre e alla sorella i suoi sentimenti incestuosi per il fratello di cui non fa il nome. Al centro dell'indagine pasoliniana è quindi il conflitto tragico tra pulsione erotica incestuosa e senso di colpa che determina poi il suicidio-sacrificio della donna. In Gide invece sono i due gemelli che esprimono



i loro 'sentimenti'; Polinice dice alla sorella Antigone che la sposerebbe se fosse possibile, mentre Eteocle si limita a verbalizzare in una battuta la sua attrazione sessuale nei confronti di Ismene. Il punto di vista è quello maschile, ma soprattutto in Gilde è del tutto assente il doloroso senso di colpa e in generale il tono sembra essere quasi scherzoso. Accantonato quindi il tema dell'incesto che, seppure presente in entrambi gli autori, è diverso nel contenuto e nei toni, un altro elemento è comune alle due opere, ossia il richiamo alla cristianità, come sostenuto in modo convincente da Stefano Casi(40). Resta il fatto che, sebbene Pasolini citi Gide diverse volte nell'epistolario ed esprima la sua ammirazione per l'autore(41), la tragedia *Oedipe* non è mai menzionata e non compare nella biblioteca di Pasolini(42). A questo si aggiunga che l'opera fu osteggiata dalla cultura fascista, come giustamente puntualizza Cerica(43). Pare quindi da escludere una diretta dipendenza di *Edipo all'alba* da *Oedipe* pur essendo Gide «il padre letterario che Pasolini scelse nel pantheon degli scrittori francesi per raccontare le proprie storie di omosessualità»(44). Come anticipato, proprio in *Edipo all'alba* la critica ha individuato il primo riferimento implicito dell'autore al proprio orientamento sessuale.

Infine, non possiamo non considerare Freud; mi limito qui a riferire che la conoscenza di Pasolini delle opere di Freud è attestata sia dai libri presenti nella sua biblioteca(45), sia dalle menzioni nell'epistolario, cui si aggiunge un 'lessico freudiano' presente nella produzione pasoliniana, raccolto in modo scrupoloso da Silvia De Laude(46).

Pongo qui l'attenzione su due lettere significative ai fini della nostra indagine su *Edipo all'alba*. In una lettera a Franco Farolfi del dicembre del 1940 Pasolini scrisse:

Cosa può importare a me, che idolatro Cézanne, che sento forte Ungaretti, che coltivo Freud, di quelle migliaia di versi ingialliti ed afoni di un Tasso minore?(47)

Notiamo che già dal 1940, l'anno prima dell'abbozzo della nostra tragedia, Pasolini 'coltivava' Freud.

Nella lettera a Massimo Ferretti del 15 giugno del 1957 Pasolini stesso pose in relazione lo studio di Freud e l'accettazione della sua omosessualità.

Non so che cosa o che momento in me ti abbia tanto traumatizzato: il puro e semplice fatto che amo i ragazzi anziché le donne, non mi sembra poi così degno di vera e profonda indignazione. È un dato di fatto: ma forse tu hai delle idee preconcepite, ingenuo o non approfondite su esso. Leggi Freud: le cose prenderanno un aspetto scientifico, con l'annesso distacco e l'annessa serenità. Quanto a me già da tempo questo è finito di essere un problema(48).

È quindi lecito cogliere in *Edipo all'alba* allusioni alle teorie freudiane e un legame sotteso incesto-omosessualità latente, sul quale torneremo.

Concludo e sintetizzo la questione imprescindibile delle fonti attenendomi ai dati di fatto: nel 1939 Pasolini traduce il testo sofocleo *Antigone* nell'edizione Signorelli a cura di Dario Arfelli in preparazione all'esame di maturità, nel 1940 'coltiva' Freud, da novembre del 1939 a maggio del 1940 frequenta il corso di Calcaterra su Alfieri, a giugno del 1941 vede lo spettacolo *Una prova dell'Edipo re* diretto da Enrico Fulchignoni, a ottobre del 1941 sostiene l'esame con Calcaterra e abbozza la tragedia.

#### 4. Parlare e tacere, sapere e non sapere

Addentriamoci ora nel testo. Come anticipato, mi soffermerò sul personaggio di Ismene, protagonista del IV atto e figura dirompente dell'intera tragedia. Si tratta di una scelta originale di Pasolini(49): il personaggio di Ismene è assente nell'*Antigone* frammentaria di Euripide(50), nelle *Fenicie* di Seneca, nella *Thébaïde* di Racine(51). Argia, la moglie di Polinice, prende il posto di Ismene nelle tragedie di Rotrou, di Racine, di Alfieri(52). Il giovane Pasolini in modo innovativo fa di Ismene un personaggio centrale e le attribuisce un carattere originale. Permangono comunque, come vedremo, echi sofoclei.

Partiamo dall'*incipit* del IV atto in cui Ismene irrompe in scena dicendo di voler svelare la sua vergogna.

Ismene: [...] sono qui per confessarmi, per svelare la vergogna della mia anima.

Menadi: Mattino è questo / di dolci confidenze!

Ismene: [...] ora io discendo fra voi, o Tebani, decisa a intrattenervi, finché tutta la mia vergogna vi sarà svelata e avrete ribrezzo di me(53).

La donna ribadisce poi la sua volontà definendo la sua vergogna 'peccato': «il mio peccato è grande e voi lo ascolterete»(54). Antigone, pur non conoscendo il segreto della sorella ma intuendone la gravità, le chiede di mantenere il silenzio: «Pensosa e mesta / tieni conchiuso / il tuo segreto»(55). Poiché le Menadi(56) incalzano Ismene a parlare («Il dolore non merita / un pietoso silenzio, / bensì voce implacabile»(57)), Antigone ripete alla sorella di mantenere il segreto soprattutto con il padre:

Antigone: Non cadere in ascolto, / noi siamo sorelle, / e questi ci è padre / che luce non ha. / Fatti santa al silenzio: / non sa il tuo peccato, ma muta ti serbi filiale bontà(58).

Emerge fin da subito la contrapposizione tra sorelle evidenziata anche a livello metrico: mentre Ismene si esprime in prosa, Antigone lo fa in poesia. Ismene sente l'urgenza di parlare e svelare il suo peccato; Antigone la implora di tacere appellandosi alla sorellanza («noi siamo sorelle»). Ma Ismene rinnega tale rapporto: «A chi parli, sorella? ... Sorella? Che dico? Non guardarmi, fanciulla di questa terra, figlia di uomini, che porti nome «Antigone»(59).

Nell'*Antigone* sofoclea avviene il contrario: Ismene implora Antigone di mantenere segreta la sua impresa, ossia la sepoltura proibita di Polinice, mentre Antigone vuole che la sua azione sia nota a tutti.

Ismene: Questa tua impresa, almeno, non svelarla a nessuno. Tienla segreta, come farò io(60).

Antigone: No, gridala forte. Se taci, se non la proclami a tutti, sarai ancora più odiosa(61).

Anche nella tragedia sofoclea Antigone si appella al legame sororale per avere in Ismene una complice nella trasgressione dell'editto: «Sorella mia di sangue, Ismene mia» (ὦ κοινὸν ἀτάδελφον Ἰσμῆνης κάρᾱ; Soph. *Ant.* 1)(62). Senza addentrarmi in spinose questioni filologiche(63), mi limito a sottolineare la densità semantica di questo verso, il primo della tragedia. Ismene è viso (*kara*) comune (*koinon*) ad Antigone, è sostanziata della medesima carne, sorella del medesimo sangue, un sangue però iperbolico che triplica il vincolo di parentela: sorelle, ma anche figlie e sorelle del padre, figlie e nipoti della madre(64). Nonostante tale «consustanzialità parossistica», come la definisce propriamente Carla Bino(65), le due sorelle in Sofocle come in Pasolini si contrappongono nella volontà e nel carattere. In Sofocle Antigone è risoluta nel proposito di dare sepoltura al fratello Polinice e rivendica la sua azione mentre Ismene è remissiva, subisce il decreto di Creonte e vorrebbe che l'azione della sorella rimanesse anonima(66). In Pasolini al contrario Ismene è decisa a svelare il suo segreto mentre Antigone la implora di tacere. Anche in *Edipo re* di Sofocle si contrappongono ripetutamente volontà di sapere e di non sapere, di parlare e di tacere. Mi limito a riportare due casi significativi. Nel primo episodio Edipo incalza Tiresia per sapere la causa della pestilenza tebana ma l'indovino inizialmente si oppone («Ahi, ah! Sapere quanto è duro, quando a chi sa nulla giova!», vv. 316-317(67)). Edipo non sa e vorrebbe sapere, mentre Tiresia sa e vorrebbe che Edipo non sapesse. Nel terzo episodio Giocasta che ha capito la verità vorrebbe che Edipo non indagasse oltre («Dammi ascolto, ti prego! Non far ciò!», v. 1064(68)); ma Edipo persiste nella volontà di sapere («Non veder chiaro in tutto ciò? Non posso», v. 1065(69)). Anche in questo caso Giocasta sa e vorrebbe che Edipo non sapesse.

## 5. Visione, sogno e rivelazione

Veniamo all'acme tragica che in Pasolini ruota attorno a Ismene. La confessione, sebbene impellente, avviene progressivamente e si articola in tre momenti: la visione perturbante, il sogno, la rivelazione. Partiamo dal primo *step*.

Ismene: Fu un meriggio di primavera. Io ricordo con chiarezza quel giorno. I fanciulli affluivano sulle sponde del fiume. [...] correvo lieve pei prati e godevo della mia gioia [...] quand'ecco, coi suoi compagni, scorsi il fratellino. Feci per chiamarlo, ma tacqui, avendolo visto tutto preso in una dolce occupazione. Fratellino? Che dico? Allora mi avvidi ch'era già aitante, e sulle scarse labbra sorrideva inquietamente un'ombra di lanugine: le puerili narici e gli occhi erano avvolti in un remoto velo d'ironia. Egli, coi suoi compagni audacemente inseguiva un gruppo di fanciulle lungo i prati del fiume. Ah, fratellino mio, simile alla terra che la primavera, d'improvviso, muta, tu – che io credevo remoto e innocente alle cose d'amore – ben sagace e sicuro, allora mi sei comparso. Una fanciulla che ti fuggiva, agguantasti leggero per la chioma, e dopo breve titubanza, quasi smarrito dinnanzi a quel tuo gesto, le posasti un bacio sulla gota. Ah, tu non hai avvertito – allora – il brivido che percorse le mie ossa! Ma risi, e, meravigliata, proseguì per la mia strada, cercando, col canto, di allontanare la tua immagine. Ma quanto più lo respingevo in fondo alla mia anima, tanto più il tuo sorriso mi brillava, fresco come erba stillante. Io sorridevo, illusa, al tuo pensiero, ma una forza in me cercava di tenerti lontano, di respingerti nel buio delle cose sconosciute o dimenticate(70).

Poniamo l'attenzione su alcuni elementi significativi, quali: l'ambientazione fluviale presso le rive dell'Asopo; la fisicità seducente dell'efebo, non più bambino e non ancora adulto; la pulsione erotica del fratello che afferra una fanciulla per i capelli e la bacia; l'inquietudine suscitata in Ismene.

A questo punto interviene Antigone che nuovamente chiede alla sorella di tacere («vivi, taci e nasconditi, / ognuno in suo pensiero / nutre per te pietà»), ma Ismene risponde con forza:

io non voglio pietà, né voglio tacere: a voi, che fuggite il pensiero della sventura come gli uccelli si disperdono dopo la tempesta. Io griderò chiara e intatta la mia vergogna; quella che sopporto da anni in silenzio e che ad ogni giovanile insorgere di risa mi tornava alla mente dolorosa e vergine e sempre nuova come la luce del giorno; quello che io ero diuturnamente condannata a scontare con una menzogna senza remissione. [...] Voi mi ascolterete fino in fondo: questo è il legno dove io con le mie stesse mani mi crocifiggo, e tu, Cristo, assistimi(71).

L'eroina non vuole tacere bensì gridare in modo esplicito e completo la sua vergogna dopo anni di silenzio – si ripete l'antitesi dire/non dire – in cui ha tentato di sopprimere le sue pulsioni peccaminose, associate nelle sue parole al legno del martirio cristologico(72). È presente qui *in nuce* un *topos* della futura produzione pasoliniana, ossia «la deliberata volontà di martirio, la ricerca dell'auto-sacrificio»(73).

Nel secondo *step* Ismene racconta un sogno «non ricordato (ma che rimane in lei freudianamente latente)»(74).

Ero simile a voi, Tebani, in quella sera. Illesa e intatta danzai con le vergini coetanee. Ma la notte, nel sonno, fui colta e perduta per sempre, da un sogno che, destandomi, non seppi ricordare, ma che mi rapì in un mondo diverso e oscuro, come un peso implacabile, a inquietarmi con misteriosi rimorsi. Io non sapevo allora quali immagini, quali ricorsi, fossero comparsi nella mia mente inerme di volontà; e per molte notti fui trascinata fuori di me, in un mondo remoto ed atroce, che mi ispirava orrore e desiderio(75).

Alla verginità reale («illesa e intatta») si contrappone il sesso onirico, alluso e non esplicitato («fui colta e perduta per sempre»), che suscita rimorsi. Il sogno erotico è indistinto e Ismene al risveglio avverte solo l'alterità inquietante di questa nuova esperienza che la spaventa e attrae contemporaneamente.

Anche in *Edipo re* di Sofocle è presente il tema del sogno incestuoso. Si tratta della nota battuta pronunciata da Giocasta nel terzo episodio.

Non paventare le nozze materne! Molti già dei mortali in sogno giacquero con la loro madre. Chi non presta fede a queste ciance, quei vive tranquillo(76).

Giocasta – prima del riconoscimento dell'identità di Edipo; è bene sottolinearlo – fa riferimento a una fantasia erotica che accumuna molti uomini.

Già *In Edipo all'alba* Pasolini unisce il tema del sogno latente a quello dell'incesto come farà poi nella tragedia *Calderón* (1966)(77) e nel film *Edipo re* (1967). È interessante quanto disse Pasolini a proposito della dimensione onirica di *Edipo re*: «Volevo ricreare il mito sotto forma di sogno; volevo che tutta la parte centrale (che forma quasi l'intero film) fosse una specie di sogno [...]. Volevo che fosse una sorta di sogno estetizzante [...] Volevo rappresentare il mito come un sogno, e questo sogno potevo presentarlo solo estetizzando»(78). Un sogno estetizzante, dunque, in *Edipo re* di Pasolini maturo e un sogno decadente in *Edipo all'alba* del giovane Pasolini, in cui si mescolano «con gusto di derivazione decadentista, squarci dedicati all'esaltazione dei sensi e un forte senso del peccato»(79).

Infine, Ismene rivela la causa del suo turbamento.

E ciò accadde un giorno di piena estate. Bramivano le cicale nell'ardente polvere dei boschi, e caduti in un profondo silenzio erano gli uomini. Io, esausta di sogni, torbida, dubbiosa della stessa luce del giorno, mi svagavo accecata, camminando lungo i prati deserti. Quand'ecco, presso la gora che giace luminosa negli orti della reggia, tra due siepi oscure, nudo, chiarissimo, vidi il fratello ancora madido d'acque. Egli, scorgendomi, mi trafisse, – un lampo – coi suoi occhi acuti, rise e fuggì. Così scoprii chi mi turbava nei sonni profondi, di cui restavo priva negli aridi giorni(80).

Anche in questo caso è bene soffermarsi sul testo. L'ambientazione estiva ardente allude alla *libido* di Ismene. L'accecamento della fanciulla, abbagliata dal sole, è riferimento implicito alla sua inconsapevolezza; al contrario Edipo sofocleo divenuto consapevole della verità si acceca. L'epifania del fratello nudo rinfrescatosi nel canale è caratterizzata dall'opposizione tra luce (la gora è luminosa, il corpo è chiarissimo) e ombra (le siepi oscure)(81). Il ragazzo rapidamente trafugge con lo sguardo la sorella – ancora il tema della vista –, ride e ne se va; a questo punto Ismene capisce la causa del suo turbamento 'squarciando le tenebre dell'ignoranza'.

Proprio in questo passaggio gli studiosi hanno individuato la prima allusione di Pasolini al suo orientamento sessuale. Alla pulsione erotica eterosessuale incestuosa di Ismene si sovrapporrebbe la pulsione erotica omosessuale di Pasolini vissuta in entrambi i casi come peccaminosa. Lo studioso Casi nell'attraente fratello nudo rinfrescatosi presso la gora coglie una allusione implicita ai «giovani friulani, visti bagnarsi nudi, d'estate, nei torrenti attorno a Carsana»(82). Pasolini ventenne alluderebbe quindi per la prima volta all'attrazione per i giovani corpi maschili. Si tratterebbe di un elemento non autobiografico bensì autobiografistico, recuperando la distinzione di Casi tra tracce coscienti e sintomi inconsapevoli con i quali Pasolini si appropria al teatro fin da giovane(83).

## 6. Volontà di morire e suicidio

Dopo la confessione Ismene dichiara la sua volontà di morire.

Ismene: Io vi narro queste mie vergogne, e voi non abbiate pietà, non perdonatemi. Quanto a me, la mia vita è sul finire, per questo parlo così sicura dinnanzi a voi: queste sono le mie parole supreme, poiché né preghiera né castigo potranno liberarmi della vergogna che mi umilia. Solo tu, finale morte, liberatrice e leggera, potrai disperdere il peso della mia passione, solo tu, distruggendo questa mia larva di carne e sogni, abbattendola e annientandola(84).

Degne di nota le antitesi tanto care a Pasolini: passione-vergogna, vita-morte.

Ismene ancora una volta parla «sicura»: preghiere e pene di espiatione non possono liberarla dalla vergogna. Solo la morte con l'annientamento del corpo («larva di carne») può spegnere la passione. È qui presente il topico binomio greco *eros* e *thanatos*. È importante sottolineare come la stessa Ismene riconduca alla dimensione corporale ciò che sente, che mai definisce amore, bensì «brivido», «passione»; si tratta evidentemente di una pulsione corporale che di per sé è peccaminosa e genera il senso di colpa.

Anche l'Antigone sofoclea dichiara il suo proposito di morire: «Io lo seppellirò. E dopo averlo fatto sarà bello morire. Amata con l'amato, insieme con lui giacerò, compiuto il sacro delitto» (κεῖνον δ' ἐγὼ / θάψω: καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν. / φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα, / ὅσια πανουργήσασ'; Soph. *Ant.* 71-74). Le differenze però sono macroscopiche: Antigone nutre per il fratello un sentimento di φιλία mentre Ismene, come già detto, ἔρωσ. Inoltre mentre Antigone immagina di giacere con Polinice nella morte quindi proietta la loro unione fraterna in una dimensione ultraterrena, Ismene al contrario concepisce la morte come lo strumento necessario per spezzare il legame incestuoso con il fratello. Anche in questo caso all'Antigone sofoclea si contrappone l'Ismene pasoliniana.

Segue la scena del suicidio, anche questa 'a tappe'; sembra di cogliere nel testo lente sequenze cinematografiche. Dapprima Ismene chiede al padre di punirla uccidendola.

Ismene: Padre, ora tutto decade intorno a noi: tu ed io. Ho detto tutto quello che dovevo dirti: ho offeso te e il tuo sangue. Puniscimi. Morte mi resta, nient'altro. Pentirmi? In nome di chi? Dio m'ha abbandonata. Tra gli uomini io non vivo più da lungo tempo. Ora siamo solo, tu ed io: tu punitore, io martire. Soli, dinnanzi a Dio. Ho portato con me l'arma: eccola. Prendila. Non ho altre parole(85).

Ismene ha finalmente esaurito la sua necessità di parlare. A questo punto resta solo la morte per punire la colpa e lavare l'offesa. La figlia implora quindi il padre di ucciderla con l'arma che ha con sé. Il Coro poi descrive la scena.

Edipo prende l'arma.  
Ma non guarda la figlia:  
guarda remoto, ed essa  
attende, quasi sen'anima.  
Egli, assorto, non muove  
ciglio; essa gli dice: "Guardami".  
Allora egli al guarda;  
essa gli afferra il polso, egli  
non resiste, docile.  
"Stringi", gli dice; indi  
guida il colpo mortale(86).

Notiamo alcuni particolari significativi. Compaiono ancora riferimenti alla vista: Edipo, presa l'arma, dapprima non guarda la figlia e ha lo sguardo remoto; quando Ismene gli dice in modo imperioso di guardarla il padre 'ubbidisce'. Stabilito il contatto visivo, la figlia afferra la mano del padre che non si oppone e rivolge a sé il colpo mortale. Alla remissività di Edipo si contrappone la forza di Ismene secondo un'inversione di ruoli padre-figlia e di genere uomo-donna. L'auto-sacrificio deciso e diretto da Ismene avviene nei fatti per mano del padre che passivamente diventa omicida di sua figlia. Gli studiosi evidenziano come questo sia un altro elemento tipicamente pasoliniano; ossia il ribaltamento del principio edipico freudiano nel quale il padre uccide il figlio e non viceversa(87). È bene sottolineare però la passività di Edipo che in questo caso non agisce con violenza bensì subisce la violenta volontà di Ismene. Anche il suicidio tramite pugnalata anziché impiccagione connota in senso virile la morte di Ismene secondo la tradizione greca(88). Ismene pasoliniana sembra addirittura superare nella modalità del suicidio la forza dell'Antigone sofoclea che tipicamente ricorre al *brochos* (cappio).

Le ultime parole di Ismene sono dense di significato.

Grazie, padre. [...] Io me ne vado, simile al cieco, il cui dubbio presso la morte, se ringraziarla lieto, o più interamente abbandonarsi al rimpianto di una vita non vissuta, ha senso di dolore eterno(89).

La fanciulla morente vacilla e si paragona a un cieco dubbioso che non sa se ringraziare la morte in quanto fine delle sofferenze o rimpiangerla in quanto termine di una vita non vissuta. In punto di morte Ismene, che mai ha avuto esitazioni, nutre un dubbio doloroso e si paragona a un cieco; Pasolini sembra qui alludere implicitamente a Edipo accecatosi nel finale dell'*Edipo re* sofocleo che rielabora anche in questo caso a suo modo. Edipo e Ismene nel finale delle tragedie sono entrambi

ciechi, ma mentre Edipo è cieco fisicamente ma vede, ossia conosce la verità e decide razionalmente di allontanarsi da Tebe; Ismene è cieca nella mente, cioè muore nutrendo un dubbio doloroso. Proprio in punto di morte l'eroina sembra più umana nelle sue incertezze.

## 7. La questione della sepoltura

Sempre nel IV atto, dopo la morte di Ismene che giace defunta in scena(90), si pone la questione della sepoltura che qui riassumo.

Il Coro è contrario:

Così tu abbandonata,  
agli uccelli affamati  
infame giacerai:  
priva di tomba o fuoco  
sconterai senza scampo  
la tua carne luttuosa(91)

Le Menadi invece rivendicano la sepoltura di Ismene:

Avrà invece sepolcro,  
lungi la rapiremo,  
sopra le nostre braccia;  
un sepolcro grandioso  
tra le nubi e le rocce,  
laddove si redime  
l'indomabile carne(92).

La questione, sebbene alluda all'*Antigone* di Sofocle, non ruota attorno alla dicotomia sofoclea tra νόμος (legge) e ἄγραπτα νόμιμα θεῶν (leggi non scritte degli dèi, vv. 454-455) bensì attorno a Ismene: «peccatrice» o «casta»? Colpevole dei suoi 'sentimenti' o vittima della maledizione paterna? L'azione delle Menadi sembra risolvere il dilemma, esse «la sollevano sopra le braccia, e la rapiscono via»(93). Nei fatti Ismene ascende in cielo e Pasolini pare assolvere la sua eroina(94).

## 8. Il ritratto di Ismene e conclusioni

Sulla base dei riferimenti testuali analizzati nei paragrafi precedenti, è possibile tracciare ora un ritratto complessivo di Ismene. All'inizio l'eroina smania dalla necessità di confessare la vergogna che nasconde da anni; in una ipotetica rappresentazione teatrale la immaginiamo irrompere in scena e parlare ad alta voce se non addirittura urlare. Nonostante i tentativi reiterati di Antigone che la implora di mantenere il segreto, appellandosi anche alla sorellanza, Ismene non vacilla e inizia il racconto-confessione. A questo punto il ritmo drammaturgico cala e alla concitazione iniziale segue una narrazione lunga e lenta che, come visto, si articola in tre parti: visione perturbante, sogno e rivelazione. All'urgenza di parlare subentra in Ismene la necessità di essere ascoltata e intesa. La confessione è quindi dettagliata e precisa sia nella descrizione dei fatti sia delle reazioni emotive. Ismene come un abile oratore attira a sé l'attenzione del lettore-spettatore che prima immagina poi intuisce quindi capisce in una *climax* ascendente di pateticità. Il racconto però, sebbene coinvolgente, non è un fiume in piena di parole, ma un flusso pacato che ruota attorno ad antitesi significative quali: luce-ombra, passione-vergogna, peccato-pena, vita-morte(95). La fermezza e l'eloquenza sono i primi tratti che caratterizzano Ismene e la distinguono dall'Ismene sofoclea(96) avvicinandola all'Antigone greca. Sulla somiglianza tra Ismene pasoliniana e Antigone sofoclea la bibliografia consultata insiste forse troppo con il rischio di ridurre il personaggio di Pasolini appiattendolo sul modello greco.

Elemento distintivo è inoltre la pulsione erotica che la contrappone all'Antigone pasoliniana connotata come una vestale cristiana. A questa caratterizzazione di Antigone concorrono, come già detto, sia l'introduzione di Arfelli nell'edizione scolastica dell'*Antigone* sofoclea(97) sia la tragedia *Oedipe* di Gide. Si crea così un forte contrasto tra la pietà cristiana, reinterpretazione della *sympylia* sofoclea(98), di Antigone e la pulsione erotica peccaminosa di Ismene.

Ismene è risoluta anche nella volontà di morire. È convinta che solo la morte possa essere la fine delle sue sofferenze e contemporaneamente l'espiazione del suo peccato. Lei stessa si definisce «martire»(99). Una morte quindi lucidamente voluta e nei fatti auto-inferta poiché è Ismene a guidare la mano armata del padre contro di sé, come abbiamo visto. Sembrerebbe un suicidio quasi titanico di alfieriana memoria(100) ma le estreme parole di Ismene gettano una nuova luce. Ismene morente, a differenza dell'Antigone sofoclea e alfieriana, vacilla, perde la sua risolutezza e in modo sincero esprime un dubbio sulla morte: ringraziarla o rimpiangerla? La domanda resta senza risposta e Ismene muore dubbiosa «simile a un cieco». Significativo l'ultimo riferimento alla vista. Sintetizzando: prima Ismene vede il fratello efebo presso il fiume; poi 'vede' nel sonno ma non nella veglia, quindi vaga accecata alla ricerca di risposte, poi vede il fratello nudo e vede-capisce la realtà e infine muore cieca. Ismene non approda alla visione, cioè alla conoscenza, bensì al dubbio. È questo un elemento originale finora trascurato dagli studi.

Fermezza iniziale, eloquenza, eros ed esitazione finale sono i tratti dell'eroina pasoliniana che contemporaneamente somiglia e si distingue dai suoi modelli sofoclei.

L'indagine focalizzata sul personaggio di Ismene permette così di evidenziare il *modus operandi* del giovane Pasolini nei confronti della tragedia greca e del mito più in geniale. In *Edipo all'alba* la ripresa del modello tragico greco è evidente in elementi quali: l'alternanza tra parti in prosa e in versi, il linguaggio aulico e arcaizzante, i personaggi, la presenza del coro, il rispetto delle tre unità pseudo-aristoteliche; a questi si aggiungono temi sofoclei: l'opposizione silenzio e parola, la sorellanza, il sogno incestuoso, l'amore fraterno, la questione della sepoltura. Anche a livello drammaturgico la prevalenza della parola sull'azione è elemento riferibile alla tragedia greca. Le didascalie prossemiche sono infatti minime e in generale i personaggi statici sulla scena non agiscono bensì raccontano eventi extrascenici del proprio passato. Mescolati alle tante allusioni sofoclee sono già presenti molti *topoi* pasoliniani: il sogno non ricordato ma latente, la passione e la vergogna, la deliberata volontà di martirio, il rapporto conflittuale padre-figlio/a, le coppie oppostive: vita -morte, ma soprattutto amore e morte, *eros* e *thanatos*.

Ne deriva un'opera che seppure acerba contiene già *in nuce* il metodo con il quale Pasolini si confronterà negli anni con il mito tragico greco. In *Edipo all'alba* riconosciamo: il *pastiche* in cui «si sovrappongono una all'altra contaminazioni oppostive tipicamente pasoliniane (paganesimo e cristianesimo, sacro e profano, puro e impuro)»(101), l'importanza della parola a discapito dell'azione, gli elementi autobiografistici. Ismene «innocente peccatrice» è l'oggetto cui ruota attorno questo *modus operandi* che concilia tradizione e modernità.

Diana Perego

#### Note.

(1) Precedentemente solo il primo e il quarto atto dell'opera sono stati pubblicati in P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp. 19-38. Il testo pasoliniano è stato tradotto integralmente in francese da H. Joubert-Laurencin e C. Michel e pubblicato senza il testo italiano a fronte (*Edipe à l'aube*, in H. Joubert-Laurencin, C. Michel, a cura di, P.P. Pasolini, *Théâtre. 1938-1965*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2005, pp. 53-99, 339-343).

(2) Faccio qui riferimento agli studi di Andrea Cerica: A. Cerica, *Edipo all'alba*, in M. A. Bazzocchi e R. Chiesi, a cura di, *Pasolini e Bologna. Gli anni della formazione e i ritorni*, Edizioni Cineteca Bologna, Bologna 2022, pp. 203-239; A. Cerica, *Edipo all'alba di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica*, "Lexis", 40, 2022, pp. 602-623.

(3) Vd. *infra*.

(4) Sulla casa di Pasolini in via Nosadella vd. A. Paolella, L. Serra, *I luoghi di Pasolini*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2010, p. 14; D. Ferrari, G. Scalia, a cura di, *Pasolini e Bologna*, Bologna 1998, p. 21.

- (5) Su Pasolini all'università di Bologna vd. A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2022, pp. 42-65.
- (6) Nel testo si legge: «Al Magnifico Rettore / della R. Università di Bologna / Il sottoscritto fa domanda di / essere ammesso a frequentare / il III anno di Lettere, dell'anno / accademico 1941-1942. / Pier Paolo Pasolini / Via Nosadella 48 / Bologna. 17.11. 1941. XX.». L'Archivio storico dell'Alma Mater, in occasione del centenario della nascita, ha reso consultabili online sia il fascicolo di Pier Paolo Pasolini che raccoglie i documenti sulla carriera studentesca in ordine cronologico, secondo la data di emissione, sia la tesi nella versione originale dattiloscritta <https://magazine.unibo.it/archivio/2022/03/04/pier-paolo-pasolini-quando-era-studente-dellalma-mater>.
- (7) Su Pasolini studente liceale al Galvani vd. A. Cerica, *Pasolini e il liceo Galvani*, “Studi pasoliniani”, 14, 2020, pp. 25-37; A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, cit., pp. 23-42.
- (8) È online l'Archivio storico del Liceo Galvani che include una specifica sezione *Pasolini al Galvani* che comprende vari documenti quali pagelle, diplomi e foto del periodo. <http://archiviostorico.liceogalvani.it/pasolini-timeline/>.
- (9) A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, cit., p. 54; Cerica ha consultato scrupolosamente i verbali del collegio docenti del liceo Galvani riunitosi per la scelta dei libri di testo dell'a.s. 1938-1939 (*ivi*, p. 54, nota 101).
- (10) G. Trevisan, *Edipo all'alba: nuovi elementi dal Fondo carte Pasolini della Biblioteca Civica 'Vincenzo Joppi' di Udine*, «Studi pasoliniani» 13, 2019, pp. 134. «È molto significativa la definizione di 'frammento' assegnata da Pasolini assegnata a questo abbozzo e successivamente cancellata da egli stesso, a testimonianza di come l'idea iniziale fosse poi maturata in un vero e proprio progetto d'opera che aveva evidentemente deciso di ampliare e perfezionare», *ibidem*.
- (11) *Ibidem*.
- (12) Elenco dettagliato delle cassette e dei fascicoli in G. Trevisan, «*Io griderò chiara e intatta la mia vergogna*». *Studio su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, «Studi pasoliniani» 2, 2008, pp. 56-57.
- (13) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., pp. 203-239.
- (14) A. Giordano, N. Naldini, a cura di, *Pier Paolo Pasolini, Le lettere, Con una cronologia della vita e delle opere*, Garzanti, Milano 2021, p. 415.
- (15) A queste fonti Cerica aggiunge con opportuni riferimenti la *Tebaide* di Stazio (A. Cerica, *Edipo all'alba di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica*, cit., pp. 604, 608, 611). Lo studioso inoltre con rigore filologico individua nel testo allusioni a *Oboe sommerso* (*ivi*, pp. 609-610) di Quasimodo e *Come il vento del nord rosso di fulmini* (*ivi*, p. 614), traduzione di Quasimodo del lirico greco Ibyco (Ibyc. 286 PMG). Cerica ipotizza che nel coro delle Menadi Pasolini possa essersi ispirato al coro delle *Baccanti* di Euripide anche tramite la conoscenza della *Menade danzante* dello scultore greco Skopas (*ivi*, pp. 611-612).
- (16) Puntualizzo qui che il piano di studi universitario di Pasolini comprendeva nell'a.a. 1939-40 Letteratura greca con il prof.re Goffredo Coppola focalizzato sulla tragedia greca e in particolare l'*Ippolito* di Euripide (M. A. Bazzocchi, a cura di, *Pier Paolo Pasolini. Antologia della lirica pasoliniana. Introduzione e commenti*, Einaudi, Torino 1993, p. IX). Il corso venne però scartato da Pasolini i cui interessi si orientarono verso il mondo moderno (*ibidem*), come emerge anche dal libretto universitario che non riporta appunto l'esame di Letteratura greca (*ivi*, pp. 237-241).
- (17) Non è possibile che Pasolini vide lo spettacolo il giorno 8 maggio del 1941 (come detto da A. Cerica, *Edipo all'alba. Note a margine di un'edizione critica*, cit., pp. 608, 621) poiché nella lettera a Farolfi di giugno Pasolini scrisse di avere l'intenzione di vederlo il giorno dopo. L'8 maggio del 1941 fu la data del debutto bolognese dello spettacolo come ho avuto modo di verificare consultando il quotidiano “Il Resto del Carlino” che quel giorno nella colonna degli spettacoli riporta: «Teatro del Corso. Recite di Annibale Ninchi e Gualtiero Tumiatì. Esordirà stasera, sulle scene del Corso, per una serie di recite la Compagnia di Annibale Ninchi e Gualtiero Tumiatì, valenti e notissimi attori, accanto ai quali appare, per la prima volta, quale prima attrice, Olga Navarro, del Teatro di Stato di Rio Janeiro. La compagnia che annuncia, fra le riprese, la *Cena delle beffe* di Benelli e l'*Onore* di Sudermann, darà stasera uno spettacolo del più vivo, singolare interesse: *Una prova dell'Edipo re* di Sofocle nella traduzione di Ettore Romagnoli. *Edipo re* cioè sarà recitato in abito moderno, come a una prova sul palcoscenico. Esperimento dunque assai attraente, la regia del quale, è stata curata da Enrico Fulchignoni».
- (18) A. Giordano, N. Naldini, a cura di, *Pier Paolo Pasolini, Le lettere, Con una cronologia della vita e delle opere*, cit., p. 353.
- (19) “Resto del Carlino”, *Spettacoli*, 8 maggio 1941.
- (20) *Ibidem*. Vd. nota 17. Sulla traduzione di Romagnoli vd. nota 24.
- (21) Eugenio Ferdinando Palmieri, *Una prova di Edipo re*, “Resto del Carlino”, *Spettacoli*, 9 maggio 1941.
- (22) «Ricordo un *Edipo re* rappresentato nell'aula magna dell'Università di Roma. Il regista Fulchignoni fece recitare Annibale Ninchi nella traduzione di Romagnoli, mentre gli attori erano sulla scena vestiti da



- benzinario. Lo spettacolo, nell'insieme, fu però tutt'altro che disprezzabile», F. M. Pontani, *Intervento a G. Di Martino, I testi classici e la regia*, "Dioniso", 39, 1965, pp. 148-150.
- (23) Eugenio Ferdinando Palmieri, *Una prova di Edipo re*, cit.
- (24) Le traduzioni di Romagnoli sono: Sofocle, *Edipo re*, traduzione in versi italiani di Ettore Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1918 (poi 1922, 1923, 1958); Sofocle, *Le tragedie*, con incisioni di A. De Carolis, Zanichelli, Bologna, 1926, 3 voll. nella collana *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli* (P. Zoboli, *Sulle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960): traduttori e traduzioni*, "Aevum", vol. LXXIV, 3, 2000, p. 12). Non sappiamo, ad oggi, quale traduzione usò Fulchignoni per la sua rappresentazione.
- (25) Sulla rappresentazione della tragedia greca nel Novecento rimando ai volumi di A. Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento*, Editori Laterza, Bari 2009 e di M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Carocci, Roma 2009.
- (26) S. Casi, "Idolo dei nostri pensieri il teatro". *Pasolini 1937-1943*, in D. Ferrari, G. Scalia, a cura di, *Pasolini e Bologna*. Atti del convegno (Bologna, dicembre 1995), Pendragon, Bologna 1998, p. 39. «Fulchignoni non è passato alla storia, tra i "grandi" del nostro teatro, ma è quello che in virtù del suo eclettismo, del suo futuro, e delle sue intuizioni registiche, ha rappresentato per l'Italia di quegli anni una breve boccata di ossigeno, sia pure tra molte ambiguità, contro il conformismo dei "telefoni bianchi" e del grande attore», *ivi*, p. 38.
- (27) A. Cerica, *Edipo all'alba di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica*, cit., p. 604 e nota 9. Risale al 1929 lo studio di C. Calcaterra, *La questione staziana intorno al Polinice e all'Antigone di Vittorio Alfieri*, "Giornale storico della letteratura italiana, XCIII, 277-278, 1929, pp. 69-100. Il compendio francese cui fa riferimento Cerica è l'opera *Théâtre des Grecs* di Pierre Brumoy edita nel 1730; vd. D. Perego, *Studi sull'Antigone di Vittorio Alfieri*, Polyhistor, Lecco 2023, pp. 12-15. Le fonti dell'*Antigone* alfieriana sono riassunte in D. Perego, *Studi sull'Antigone di Vittorio Alfieri*, cit., pp. 10-16.
- (28) Vd. nota 15.
- (29) A. Giordano, N. Naldini, a cura di, *Pier Paolo Pasolini, Le lettere, Con una cronologia della vita e delle opere*, cit., p. 380. La lettura delle tragedie di Alfieri nell'agosto del '41 in preparazione all'esame di letteratura italiana con Calcaterra è attestata anche dalla lettera a Luciano Serra del 28 agosto: «Io sono impegnato, ora, intorno a due cose: le tragedie dell'Alfieri e la mia annata del "Frontespizio"» (*ivi*, p. 392).
- (30) A. Cerica, *Edipo all'alba di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica*, cit., p. 621.
- (31) Nella biblioteca di Pasolini è presente il volume: V. Alfieri, *Tragedie*, coi pareri dell'autore, del Calsabigi e del Cesarotti e con prefazione di Francesco Maggini, Felice Le Monnier, Firenze 1926, volume secondo (G. Chiarocci, F. Zabagli, a cura di, *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Leo S. Olschki, Firenze 2017, p. 9). Il volume contiene: *Saul, Agide, Sofonisba, Bruto primo, Mirra, Bruto secondo, Antonio e Cleopatra, Abele, Alceste seconda*.
- (32) *Mirra* è contenuta nel volume presente nella biblioteca di Pasolini. Vd. nota precedente.
- (33) Cfr. G. Trevisan, «Io griderò chiara e intatta la mia vergogna». *Studio su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 62; G. Trevisan, *Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, in S. Casi, A. Felice, G. Guccini, a cura di, *Pasolini e il teatro*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 39-40.
- (34) «E questo è un altro elemento originale e tipicamente pasoliniano che ribalta il principio edipico: il tema del padre che uccide il figlio, tema tipico per Pasolini, tanto da essere trasferito venticinque anni dopo in *Affabulazione*», G. Trevisan, *Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 40-41.
- (35) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., p. 223.
- (36) P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1118; S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, p. 37; G. Trevisan, "Io griderò chiara e intatta la mia vergogna". *Studio su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 61; J. S. Imbornone, *La diversità a teatro. I drammi giovanili di Pasolini*, Stilo, Bari 2011, pp. 64-65.
- (37) A. Gide, *Oedipe*, Schffrin, Paris 1931.
- (38) André Gide, *Teatro. Saul, Re Candaule, Edipo, Persefone*, traduzione di C. Pavolini, Mondadori, Cles (TN) 1980, p. 319.
- (39) *Ivi*, p. 324.
- (40) Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 37. Casi puntualizza: «Tuttavia, al contrario di Gide, Pasolini opta per la descrizione di un sordo senso cristiano del peccato basato sulla colpa del desiderio erotico, fino all'inevitabile punizione che, in un ulteriore avviluppo e incrocio della storia, è affidata a Edipo»; *ibidem*.
- (41) «Non condivido affatto le tue idee su Sartre e su Gide, che ammiro incondizionatamente»; così Pasolini scrive a Luciano Serra in una lettera datata 11 aprile 1949 (A. Giordano, N. Naldini, a cura di, *Pier Paolo Pasolini, Le lettere, Con una cronologia della vita e delle opere*, cit., p. 610).
- (42) È presente nella biblioteca *L'mmoraliste* di André Gide (Paris, Mercure de France 1946); G. Chiarocci, F. Zabagli, a cura di, *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 16.

- (43) A. Cerica, *Edipo all'alba di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica*, cit., p. 622. «Nessuno ha fornito la prova provata che Pasolini lesse già in così tenera età il dramma gidiaco; di certa c'è solo la lettura de *L'immoraliste* – infatti presente in edizione francese nella sua biblioteca privata – ma risale al dopoguerra. Io credo che prima di quel romanzo Pasolini non avesse ancora conosciuto l'opera di Gide: anche perché il fascismo non incentivava la circolazione delle letterature straniere, in particolare francese e inglese»; A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, cit., pp. 56-57, nota 105.
- (44) S. Parussa, *L'eros onnipotente. Erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*, Tirrenia Stampatori, Torino 2003, p. 24. Già Casi aveva evidenziato l'influenza della lettura di Gide e Sandro Penna sulla percezione della propria omosessualità in Pasolini; cfr. S. Casi, *Pasolini. La coerenza di una cultura*, in S. Casi, a cura di, *Desiderio di Pasolini*, Sonda, Torino 1990, p. 26. Sul rapporto tra Pasolini e Gide rimando allo studio di J. S. Imbornone, *Appunti per una linea Gide-Pasolini: il mito come archetipo*, "incroci. Semestrale di letteratura e altre scritture", 20, 2009, pp. 101-115.
- (45) Di seguito i libri di Freud presenti nella biblioteca: S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, traduzione di Emilio Servadio, Casa Editrice V. Idelson, Napoli s.d. [1930] (G. Chiarcossi, F. Zabagli, a cura di, *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 16); S. Freud, *Moïse & Monothéisme*, Traduit de l'alem and par Anne Berman, Gallimard, Paris 1948 (*ibidem*); S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggine, superstizione ed errori*, introduzione di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1971 (*ivi*, p. 179); S. Freud, *Cinq psychanalyses*, Presses universitaires de France, Vendôme 1972 (*ibidem*); S. Freud, *Correspondance avec le pasterur Pfister 1909-1939*, publiée par les soins d'Ernst L. Frued et de H. Meng, traduit de l'aalemand par L. Jumel, préface de D. Wildlöcher, Gallimard, Paris 1966 (*ivi*, p. 193).
- (46) S. De Laude, *Pasolini "utente di Freud"*, "Autografo", LXI, 1, 2019, pp. 97-123.
- (47) A. Giordano, N. Naldini, a cura di, *Pier Paolo Pasolini, Le lettere, Con una cronologia della vita e delle opere*, cit., p. 343.
- (48) *Ivi*, p. 1091.
- (49) Fornaro evidenzia l'importanza di Ismene nella letteratura di età arcaica (S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Carocci Editore, Roma 2012, pp. 47-51): «In generale Ismene, il cui nome è legato a quello del fiume tebano Ismeno, sembra essere stata nelle epoche più arcaiche la più conosciuta tra le due sorelle» (*ivi*, p. 49).
- (50) C. Collard, M. Cropp, a cura di, *Euripides. Fragments: Aegues-Meleager*, Harvard University Press, Harvard 2008, pp. 156-169.
- (51) «L'iconografia e il teatro non sono stati teneri con Ismene. È la bionda, la svampita», G. Steiner, *Le Antigoni*, traduzione di Nicoletta Marini, Garzanti, Milano 2018, p. 165.
- (52) Sul rapporto tra Ismene, Antigone e Argia vd. D. Perego, *Studi sull'Antigone di Vittorio Alfieri*, cit., pp. 17-43.
- (53) Faccio riferimento qui e altrove al testo edito ed emendato da Cerica: A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., p. 223.
- (54) *Ivi*, p. 224.
- (55) *Ibidem*.
- (56) Alcuni studiosi ritengono che Pasolini abbia confuso le Menadi con le Furie/Erinni (cfr. P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1119; J. S. Imbornone, *La diversità a teatro. I drammi giovanili di Pasolini*, cit., p. 59). Trevisan ipotizza che Pasolini intendesse le Eumenidi (G. Trevisan, «Io griderò chiara e intatta la mia vergogna». *Studio su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 67). Cerica esclude una svista di Pasolini e ritiene che lo scrittore «volesse sicuramente riferirsi al coro delle Baccanti euripidee» (A. Cerica, *Edipo all'alba di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica*, cit. p. 611).
- (57) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., p. 225.
- (58) *Ibidem*.
- (59) *Ibidem*.
- (60) ἀλλ' οὖν προμηνύσης γε τοῦτο μηδὲν / τοῦργον, κρυφῆ δὲ κεῦθε, σὺν δ' αὐτῶς ἐγώ. *Soph. Ant.* 84-85. Utilizzo qui e altrove la traduzione di Vico Faggi (S. Beta, a cura di, Sofocle, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, traduzione di Vico Faggi, Einaudi, Torino 2009). L'edizione scolastica dell'*Antigone* a cura di Dario Arfelli, utilizzata da Pasolini per l'esame di maturità, presenta solo il testo greco accompagnato da una lunga introduzione e un ricco apparato di note (Sofocle, *Antigone*, introduzione e commento di Dario Arfelli (1933), Signorelli, Milano 1967). «Ecco tutto ciò che può Ismene può dare alla sorella: il consiglio di tenere il segreto: la promessa di serbare il silenzio. Ciò fa prorompere lo segno di Antigone» (*ivi*, p. 41).
- (61) οἶμοι, καταύδα: πολλὸν ἐχθίων ἔσει / σιγῶσ', ἐὰν μὴ πᾶσι κηρύξῃς τάδε. *Soph. Ant.* 86-87. Nella traduzione di Pasolini dell'*Antigone* (vd. nota seguente): «Ismene: ma almeno non dire a nessuno ciò che fai, / tienlo nascosto, come lo tengo nascosto io. Antigone: Ah dillo, invece, fallo sapere! Mi sarai / più odiosa tacendo che gridandolo a tutti» (P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1016). «Antigone, nell'ardore del contrasto,

- non vede che, se Ismene parla, il suo intento è fallito»; Sofocle, *Antigone*, introduzione e commento di Dario Arfelli, cit. p. 41.
- (62) A distanza di quasi vent'anni Pasolini traduce *Antigone* di Sofocle. La traduzione in corso a dicembre del 1960 resta incompiuta e inedita, limitata ai primi 281 versi (sulla traduzione pasoliniana vedi A. Iannucci, *Un dramma borghese. Note alla traduzione dell'Antigone di Pasolini*, in F. Condello, A. Rodighiero, a cura di, «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 133-152; S. Fornaro, *L'Antigone di Pier Paolo Pasolini*, in E. Cavallini, a cura di, *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 93-105; A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, cit., pp. 327-341). Mi sembra interessante proporre qui la traduzione di Pasolini del primo verso sofocleo: «dolce capo fraterno, mia Ismene» (P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1013). Analisi di questo verso in A. Iannucci, *Un dramma borghese. Note alla traduzione dell'Antigone di Pasolini*, cit., p. 142; S. Fornaro, *L'Antigone di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 96. Iannucci evidenzia l'«effetto patetizzante» della traduzione di questo specifico verso. Arfelli nell'edizione scolastica Signorelli in nota propone, oltre all'analisi lessicale, la seguente traduzione: «O mia sorella e mia compagna, Ismene» e così commenta: «espressione molto affettuosa, che tende a ravvivare nell'animo di Ismene la coscienza dei comuni doveri e in pari tempo induce non so che grazia femminile su la maschia fierezza di Antigone»; Sofocle, *Antigone*, introduzione e commento di Dario Arfelli, cit., p. 34.
- (63) Segnalo il saggio pregnante di G. Greco, *Ἀντάδελφος nell'Antigone di Sofocle*, «Annali Online Lettere - Ferrara», I-II, 2011, pp. 342-354.
- (64) Cfr. C. Bino, «*Aiuterai questa mia mano?*» *Antigone allo specchio di Ismene*, in C. Bino, a cura di, *Scene. Saggi sul teatro tra testi, sguardi e attori*, Educatt, Milano 2018, pp. 10-11.
- (65) *Ivi*, p. 11.
- (66) Il confronto dialettico tra le due sorelle sofoclee è un vero e proprio *topos* della tradizione iconografica ottocentesca. Quando Ismene è scelta come soggetto pittorico, affianca sempre Antigone e si colloca rispetto alla sorella in una posizione di sub-alterità come nella tragedia sofoclea; vd. D. Perego, *Studi sull'Antigone di Vittorio Alfieri*, cit., pp. 26-28.
- (67) φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη / λύη φρονοῦντι; Soph. *OT* 316-317. Utilizzo qui e altrove la traduzione di Ettore Romagnoli: Sofocle, *Edipo re*, traduzione in versi italiani di Ettore Romagnoli (1918), Zanichelli, Bologna 1958. Non sappiamo quale traduzione specifica di Romagnoli Pasolini sentì nello spettacolo di Fulchignoni, in ogni caso linguaggio aulico e arcaizzante caratterizzano tutte le traduzioni dell'illustre grecista. Vd. nota 24.
- (68) ὄμως πιθοῦ μοι, λίσσομαι: μὴ δρᾶ τάδε; Soph. *OT* 1064.
- (69) οὐκ ἂν πιθοίμην μὴ οὐ τάδ' ἐκμαθεῖν σαφῶς; Soph. *OT* 1065.
- (70) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., p. 226.
- (71) *Ivi*, p. 227.
- (72) Come già detto, i richiami alla cristianità potrebbero essere stati ispirati da *Oedipe* di André Gide. Vd. § 2.
- (73) G. Trevisan, *Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 40.
- (74) *Ivi*, p. 41.
- (75) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., pp. 227-228.
- (76) σὺ δ' εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα: / πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὄνειρασιν βροτῶν/μητρὶ ξυνηυνάσθησαν. ἀλλὰ ταῦθ' ὅτῳ / παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει. Soph. *OT* 980-98a3.
- (77) Sappiamo da una lettera a Franco Farolfi di giugno del 1940 che Pasolini lesse in quel periodo *La vita è sogno* di Calderón de la Barca. «Ho letto anche «La vita è sogno» di Calderón del la Barca che sebbene inquinata talvolta fino all'ossessione di gongorismo è di una sorprendente modernità; mi ha stranamente colpito e ho scritto anche delle note intorno a un'eventuale regia di quest'opera»; A. Giordano, N. Naldini, a cura di, *Pier Paolo Pasolini, Le lettere, Con una cronologia della vita e delle opere*, cit., pp. 330-331.
- (78) P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1363.
- (79) J. S. Imbornone, *La diversità a teatro. I drammi giovanili di Pasolini*, cit., p. 64.
- (80) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., p. 229.
- (81) L'antitesi tra luce e ombra è sviluppata in tutta la tragedia e ripercorsa in modo scrupoloso in A. Cerica, *Edipo all'alba di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica*, cit., pp. 602-623.
- (82) S. Casi, *Pasolini a Bologna, il teatro della gloria e dell'atmosfera*, in M. A. Bazzocchi, R. Chiesi, a cura di, *Pasolini e Bologna*, Edizioni Cineteca Bologna, Bologna 2022, p. 113.
- (83) S. Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine 1990, p. 17.
- (84) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., pp. 230-231.
- (85) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., p. 231.

- (86) *Ivi*, p. 231.
- (87) Cfr. G. Trevisan, *Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 40-41.
- (88) A questo proposito vd. N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, Laterza, Roma 1988; S. Facchini, *Talamo d'averno. Donne e morte nella tragedia greca*, in C. Bino, a cura di, *Scene. Saggi sul teatro tra testi, sguardi e attori*, Educatt, Milano 2018, pp. 61-80.
- (89) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., p. 231.
- (90) È questo un carattere che si discosta dalla tragedia greca in cui, come è noto, la morte è solitamente extrascenica ed è riferita da un messaggero nella *rhesis*.
- (91) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., p. 234.
- (92) *Ivi*, p. 234.
- (93) *Ivi*, p. 237.
- (94) Di diverso parere Traversi secondo il quale non c'è vittoria dell'uno o dell'altro campo. Da un lato il peccato cristiano, indicato dal Coro, trova la sua catarsi nel sacrificio della colpevole (in senso cristiano) Ismene, ma dall'altro l'«innocente peccatrice» è esaltata dalle Menadi come simbolo della massima purezza; Cfr. G. Trevisan, *Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 42.
- (95) «I dialoghi sono in effetti sculture a tutto tondo di un unico personaggio, che l'opera restituisce appieno grazie all'interazione con un altro personaggio»; così Casi riferendosi alle opere pasoliniane *Sua Gloria* e *Edipo all'alba*; S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit. pp. 37-38.
- (96) Così Arfelli presenta Ismene nell'introduzione: «Ismene è grazia timida e gentile che in cuor di colomba vagheggia il Bene, ma non ha la forza di contrastare al Male»; Sofocle, *Antigone*, introduzione e commento di Dario Arfelli, cit., p. 25. Per una lettura approfondita e originale dell'Ismene sofoclea vd. C. Bino, *'Aiuterai questa mia mano?' Antigone allo specchio di Ismene*, cit., pp. 27-31.
- (97) Nella lunga introduzione Arfelli dedica alcune pagine alla presentazione dei personaggi così articolata: Antigone e Creonte, Antigone e Ismene, Antigone e il Coro, i personaggi minori (Sofocle, *Antigone*, introduzione e commento di Dario Arfelli, cit., pp. 22-28). Cito un passaggio significativo: «Antigone, dotata di temperamento mistico, obbedisce costantemente a suggestioni profonde e remote, a ragioni morali o divine: l'Assoluto le parla sempre nell'anima in termini di Giustizia e di leggi. Di Dei superi ed inferi, di Amore e di Bene. Ella passa sulla terra come testimone del Cielo.», *ivi*, p. 23.
- (98) Cfr. S. Fornaro, *L'Antigone di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 94.
- (99) A. Cerica, *Edipo all'alba*, cit., p. 231.
- (100) Sul suicidio titanico di Antigone nell'*Antigone* di Alfieri, vd. D. Perego, *Studi sull'Antigone di Vittorio Alfieri*, cit., pp. 59-60.
- (101) G. Trevisan, *Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 42.

### 1. Introduzione

Nonostante una significativa profusione di studi, più e meno recenti, dedicati all'analisi della traduzione pasoliniana di *Antigone*, tra cui andranno menzionati almeno quelli fondamentali di Cerica e Iannucci(1), il presente contributo raccoglie la necessità di mettere ancora una volta in discussione l'esperienza traduttiva pasoliniana e di porla al centro di un'indagine che voglia adottare come parametri fondamentali quelli relativi ai fatti di lingua e stile. La traduzione del dramma sofocleo, iniziata nell'autunno del 1960(2) e rimasta incompiuta, si arresta ai primi 281 versi e viene edita soltanto *post mortem*, inserita all'interno del meridiano mondadoriano(3). Il testo risulta probabilmente basato sull'edizione critica realizzata per la casa editrice *Belles Lettres* da Alphonse Dain, con traduzione di Paul Mazon(4), come suggeriscono alcuni errori presenti nella resa, derivanti per lo più da un'interpretazione a volte ingenua della versione francese. Nonostante la continuità evidente con le precedenti esperienze di traduzione dai classici(5), segnate da un «un avvicinamento alla prosa, alla locuzione bassa, ragionante»(6) e da una tendenza a «modificare continuamente i toni sublimi in toni civili»(7), la resa di *Antigone* manifesta caratteri linguistici e stilistici a sé stanti, che confermano la concezione pasoliniana della traduzione come «occasione di creazione poetica originale»(8). Pur condividendo, infatti, tanto con la resa parziale dall'*Eneide* quanto con quella ben più estesa dell'intera trilogia eschilea, un deciso legame con l'«italiano già usato nella sua esperienza di poeta civile»(9) e con le sue declinazioni ideologiche, l'esperienza del Pasolini traduttore si assesta in questo caso su una perizia stilistica e una varietà tonale inedite alle prove precedenti. La consonanza ai propri intendimenti poetici, tratto caratterizzante tutta l'esperienza del Pasolini traduttore, è cioè perseguita qui più che con «uno stile dominato dalla razionalità e dal *logos*»(10) con un'attenzione ai fatti formali che si spinge fino a gareggiare per *pathos* e solennità con la statura sofoclea. Con ciò non si intende sostenere che Pasolini operi un meccanico ritorno alla versione aulica e classica, lungamente avversata, bensì che la traduzione di *Antigone* si configuri come un inedito bilanciamento tra i toni sublimi da un lato, rintracciati sulla scia di una consapevole ripresa della tradizione, e dall'altro quel tentativo chiarificatore del più noto Pasolini traduttore, dove le spinte attualizzanti si concretano anche nel ricorso a stilemi del parlato. Così a un italiano scalzo e scravattato(11), modulato sul gusto contemporaneo e sulle sue tendenze anche più colloquiali, si combina una spinta continua verso l'alto, secondo un'espressività che sarà da ricondurre a quella «visione molteplice, magmatica, religiosa e razionale della vita»(12) propria del Pasolini poeta e critico.

### 2. Su alcune 'trasposizioni di riflesso'

Nella traduzione di *Antigone* appare evidente anzitutto il tentativo da parte di Pasolini di rispondere attivamente alla propria «sofferenza del linguaggio»(13), innestando sulla solida lingua sofoclea un intenso repertorio di motivi autobiografici e simbolici, in ottemperanza a quella «posizione violentemente soggettiva»(14), rilevata già da Contini per il poeta friulano. A partire dalla considerazione presente in *Lettera del traduttore*, in cui Pasolini ribadisce di essere già in possesso di una lingua adatta all'impresa di traduzione, facendo esplicito riferimento a quella adottata nelle contemporanee opere poetiche(15), si proporrà, in questa prima parte dell'analisi, un raffronto puntuale tra il lessico impiegato nella produzione autonoma, con particolare riferimento a *Le ceneri di Gramsci*, *L'usignolo della chiesa cattolica* e, per ricaduta, *La religione del mio tempo*, e quello che informa invece la prova traduttiva(16). La vicinanza terminologica darà prova da un lato della continuità dell'esperienza traduttiva rispetto a quella poetica, dall'altro di una resa in cui il testo classico viene reinterpretato dal traduttore «alla luce della propria epoca e dei propri obiettivi poetici, linguistici e critici»(17). Se infatti non si è mancato di notare come già nel dramma giovanile, *Edipo all'alba*, l'inversione rispetto ai ruoli delle due sorelle, Ismene e Antigone, si traducesse anche in un'investitura cristiana di quest'ultima, trasformata quasi in una «vestale della

universale pietà»(18), si osserverà che sorte non molto diversa tocca all'eroina sofoclea nell'esperienza traduttiva più matura, dove al binomio più comune, ossequio al potere e consapevolezza del giusto, sembra sostituirsi quello tutto pasoliniano pietà-vergogna. La statura del personaggio tragico è infatti riassorbita in un modello di *sympthilia* che molto deve ad ascendenze cristiane già percorse in quegli anni dal Pasolini poeta(19) e che assimila l'identità eroica con la sua tipica intransigenza al paradigma del devoto, che accetta su di sé il sacrificio dell'obbedienza. Lo dimostra in prima istanza l'accusa rivolta dall'eroina tragica alla sorella di mancanza di «pietà», di fronte al rifiuto opposto da quest'ultima di prendere parte attiva al rito di sepoltura: «Laggiù io giacerò per sempre. E tu rimani, qui se così vuoi, a far disonore alla *pietà*» (per il greco vv. 76-77: ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι: σοὶ δ' εἰ δοκεῖ, / τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε). La resa personale del traduttore ricorre all'inserimento del termine «pietà»(20), vocabolo chiave nella poetica pasoliniana, senza che questo riscontri alcuna corrispondenza rispetto al testo greco(21). Assistiamo dunque a un'originale codificazione del personaggio di Antigone(22), ulteriormente confermata anche dalla resa del greco φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα, / ὅσια πανουργήσασ' (vv. 73-74) con la proposizione «Starò sotterra con lui, legata da amore, / piamente sacrilega:»(23), in cui il traduttore inserisce l'avverbio «piamente»(24), ancora una volta cristianamente connotato. Più in generale, diremo che il campo semantico di derivazione cristiana costituisce un importante luogo-serbatoio tanto della produzione poetica pasoliniana, quanto dell'esperienza traduttiva. Sempre muovendoci all'interno di questo orizzonte semantico, oltre al riferimento alla pietà, si noteranno almeno: il ricorso al termine 'religione'(25), aggiunto *ex novo* dal traduttore in luogo del riferimento alla legge presente nel testo greco, ai vv. 23-24 Ἐτεοκλέα μὲν, ὡς λέγουσι, σὺν δίκης / χρήσει δικαία καὶ νόμου κατὰ χθονὸς «Eteocle – così dicono – l'ha sepolto / secondo l'uso della nostra *religione*»(26), l'impiego del termine 'Iddio' con cui viene reso il greco Ζεὺς (almeno al v. 184 «Io -e mi ascolti Iddio onnipresente-» ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν αἰεῖ, dove si deve segnalare anche l'inserimento dell'aggettivo 'onnipresente' fortemente connotato cristianamente, in luogo di un letterale 'che tutto vede', e al v. 127 «Iddio condanna le parole» per il greco Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους / ὑπερεχθαίρει,) e la sostituzione talvolta anche del nome di altre divinità con il generico 'dio'(27) come in «del dio del fuoco» (per il v. 125 πάταγος Ἄρεος) (28). Talvolta l'apparato mitologico-divino greco viene invece soppresso, come al v. 143 (Ζηνὶ τροπαίῳ πάγχαλκα τέλη), dove il riferimento a Zeus viene sostituito con un deittico personale(29), che cerca un coinvolgimento immediato del lettore («alla nostra Vittoria»). Quest'ultima scelta risponde all'orientamento più generale della resa, che, al fine di adeguare il testo all'epoca contemporanea, tende a sopprimere quei riferimenti più concreti, che ancorano la tragedia al suo tempo, operando sostituzioni che orientano chiaramente tanto verso una generalizzazione della sofferenza descritta, quanto verso un suo riadattamento attualizzante. Fanno eccezione invece i toponimi, solo raramente coinvolti in questo processo di adeguamento. Valutando ad esempio le menzioni della città di Tebe, si noterà che queste, almeno all'interno della parodo del coro, dove ritornano tre volte ai vv. 102, 149 e 153, forse con lo scopo di ovviare alla carenza di informazioni della parte prologica in cui il luogo non viene specificato, vengono mantenute anche nella resa. Viene soppresso invece il riferimento alla provenienza argiva dell'esercito, menzionato nel primo intervento di Ismene, al v. 15 ἐπεὶ δὲ φροῦδος ἐστὶν Ἀργείων στρατὸς, generalizzato in «Ora, in questa notte in cui se n'è andato l'esercito», così come il richiamo esplicito al fiume della fonte Dirce, menzionato al v. 105, che viene reso più genericamente con l'espressione «a pelo del fiume» (Διρκαίων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα). In generale, tuttavia, l'impressione è quella di un'Antigone che viene interpretata da Pasolini come figura contemporanea, testimone di quella «sopravvivenza alla storia e al dolore della storia che tanto peso ha sulla sua poetica»(30). A quest'interpretazione concorre senza dubbio anche l'inserimento ai vv. 6-7, nell'*enumeratio* che introduce le sofferenze patite dalle due sorelle, del termine 'umiliazione' con cui viene reso il greco ἀλγεῖνόν(31) (v. 6). Si tratta infatti di parola-tema del mondo poetico pasoliniano, come testimonia tanto la sua pervasività nella produzione autonoma(32), quanto la sua incidenza sul pensiero ideologico del poeta friulano, dove la dialettica compassione-umiliazione gioca un ruolo di primo piano(33). Infine, sempre afferente allo stesso orizzonte andrà considerato il vocabolo 'coscienza', impiegato nell'espressione «accecandosi con le sue stesse mani / per la coscienza della colpa» (per il greco vv. 51-52 πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων διπλᾶς / ὅψεις ἀράξας αὐτὸς αὐτουργῶ χερὶ) in luogo di un più atteso 'dopo che la

rivelazione delle sue colpe l'ha portato a strapparsi di sua mano ambedue gli occhi', come traduce ad esempio Paduano. Si tratta ancora una volta di un termine chiave del pensiero pasoliniano(34), ampiamente adoperato anche nelle traduzioni eschilee. Menziono, tra i vari possibili, la resa dall'*Agamennone* di Eschilo dei vv. 198-202 dove troviamo la coppia tipicamente pasoliniana coscienza-incoscienza: «Quando, in fondo al sonno, / il rimorso s'infiamma, / è in esso, inconscio, la coscienza: / così si attua la violenza d'amore / degli dèi al tribunale dei cieli» (ὦν· ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ / χεΐματος ἄλλο μῆχαρ / βριθύτερον πρόμοισιν / μάντις ἔκλαγξεν / προφέρων Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκτροις), dove la funzione educativa del dolore voluta da Zeus è tradotta da Pasolini «in termini esistenziali»(35). Si segnalerà poi che anche rispetto all'altro polo della relazione, quello per intenderci dell'amore e della fratellanza, si registrano per la resa di *Antigone* incursioni non trascurabili in un lessico marcatamente pasoliniano: così al v. 20 troviamo ricorso a un ad vocabolo chiave quale 'cuore'(36) nella battuta di Ismene «che parola ti tieni nel cuore» senza che quest'ultimo trovi rispondenza nel testo greco δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος(37) e, accanto a esso, ritroviamo anche l'impiego dei termini dolce/dolcezza(38), come in «e mi sarà dolce per questo morire», resa del greco v. 72 καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν(39). Non diversamente andrà intesa la resa del primo verso del dramma(40), dove troviamo «dolce capo fraterno» per il greco ὦ κοινὸν αὐτάδελφον κάρα, con introduzione dell'aggettivo 'dolce' a rendere κοινὸν, lett. 'comune/condiviso'(41); quest'ultimo ritorna anche nell'espressione «dolce esca / preziosa all'appetito degli uccelli» con impiego anche del vocabolo dantesco 'esca', per il greco vv. 29-30 οἰωνοῖς γλυκὸν / θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς(42), ancora più oltre in «Barlume del giorno / il più dolce che sia mai apparso» per il greco v. 100 ἀκτίς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἔπαπύλω φανέν(43) e infine nell'ossimorico «il mio morire non sarà senza dolcezza» per il greco vv. 96-97 πείσομαι γὰρ οὐ / τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν(44). La breve rassegna mostra come, per la traduzione pasoliniana, la categoria della cosiddetta 'trasposizione di riflesso'(45) risulti particolarmente produttiva, dando prova di un significativo approssimarsi della personalità del traduttore a quella del poeta, che si attua anzitutto sotto un profilo linguistico. E ciò non dovrà stupire se, come si è notato a più riprese per Pasolini, è sempre la lingua ciò che lo definisce sopra tutto e prima di tutto, in quanto «mezzo fondamentale mediante il quale egli tenta di superare la sua separatezza dal mondo [...] per agganciarsi all'esterno, come in una terra di confine dove ogni volta egli si illude di poter incontrare e comprendere il reale»(46).

### 3. Nota a margine di un laboratorio stilistico

Accanto a un evidente tentativo di avvicinamento del testo al gusto contemporaneo, si registra nella resa pasoliniana una spinta orientata ancora all'adeguamento a moduli invece di ascendenza tradizionale, ottenuta non «senza riesumare una classicità, e quindi una tradizione linguistica morta e sepolta»(47). Ciò del resto non dovrà stupire se, almeno per la prima produzione poetica pasoliniana, quella cioè immediatamente precedente alla svolta degli anni settanta, il rapporto con la tradizione, controllato e consapevole, appare sempre «filtrato da un costante discrimine che induce alla selezione e alla relazione piuttosto che all'epigonismo o al rifiuto»(48). Proprio la necessità di restituire una parola come quella sofoclea, sempre pronta a farsi carico di un «valore universale o gnomico»(49), senza per questo rinunciare al bisogno di «farsi statua e figura»(50), richiede talvolta al traduttore l'impiego di espedienti estranei alla sua consueta pratica traduttiva. Questi vengono rintracciati da Pasolini, «avido lettore dei poeti contemporanei (simbolisti ed ermetici)»(51), prevalentemente nella tradizione ermetica(52), da cui vengono mutuati particolarmente quei moduli retorici e stilistici deputati all'espressione di un registro alto, spesso anche tragicamente connotato. Accanto a quella griglia formale costituita almeno da parallelismi e simmetrie, immediatamente adottata già ai primi versi della resa(53), non mancano tuttavia derivazioni e debiti, rispetto a tale *koinè* primonovecentesca(54), misurabili anche sotto un profilo invece linguistico e persino fonetico. Dal punto di vista della lingua, si dovrà menzionare anzitutto, sotto l'egida di una ricerca di «notevole intensificazione della semantica»(55), un intenso lavoro insistito sull'aggettivazione, direzionato nella maggior parte dei casi «a plasmare con coefficienti di indeterminatezza i risvolti del reale»(56): così troviamo ad esempio «insondabile ritegno» per il greco v. 180 ἀλλ' ἐκ φόβου

του γλῶσσαν ἐγκλήσας ἔχει (lett. ‘ma per timore di qualcuno tiene la bocca chiusa’, come traduce Belloni). Nella stessa direzione andranno evidenziati anche sintagmi quali «*irto d’armi*», in luogo di un ben più piano πολλῶν μεθ’ ὄπλων (letteralmente ‘con molte armi’), dove l’impegno profuso nell’individuazione del determinante risponde ad evidenti scopi di innalzamento del dettato. Per quanto riguarda gli espedienti fonetici, poi, si segnaleranno anzitutto i ricorsi, non isolati, a fenomeni di troncamento ed elisione, utilizzati allo scopo di favorire un dettato di levigata sostenutezza. Più di qualche caso si riscontra anche nella produzione autonoma. Per quanto riguarda il troncamento, segnalo, a titolo di esempio, in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit.: «*son di marmo / rassegnato le palpebre*» (ivi, p. 777); «*senza scandalo son arse / le ossa*» (ivi, p. 816); «*se mi spesi a far chiaro ciò*» (ivi, p. 841). Quanto all’elisione, sempre all’interno della raccolta precedentemente citata, si vedano: «*s’incide il vostro guizzo vano*» (ivi, p. 803); «*ché confini / le stagioni non v’hanno*» (ivi, p. 801); «*chi / n’è riverberato nelle pompe*» (ivi, p. 787). Si tratta di veri e propri «*aulicismi fonetici che convivono con i loro allotropi comuni*»(57) e che conferiscono alla dizione una patina arcaizzante: così troviamo per il troncamento casi come «*son morti*» (per il greco v. 171 ὄλοντο), ancora «*Non cercar di salvarti*» (per il greco v. 80 σὺ μὲν τὰδ’ ἂν προὔχοι), «*a far disonore alla pietà*» (per il greco v. 77 τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ’ ἀτιμάσασ’ ἔχε), «*son volato qui a perdifiato*» (per il greco v. 224 δύσπνοους ἰκάνω κοῦφον ἐξάραις πόδα), ma anche esempi quali «*ma sappi che chi t’ama, / benché folle, continuerà ad amarti*» (per il greco vv. 98-99 τοῦτο δ’ ἴσθ’ ὅτι / ἄνοους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ’ ὀρθῶς φίλη) e «*Signore, s’io ci penso un solo istante*» (resa del greco vv. 278-279 ἄναξ, ἐμοί τοί, μή τι καὶ θεήλατον / τοῦργον τόδ’), per l’elisione. Tra le forme di intensificazione patetica, in parte riconducibili anche a un’attenzione per gli aspetti fonici e retorici del testo rilevata anche altrove per il Pasolini traduttore(58), andranno menzionati inoltre alcuni impieghi iterativi, cui il traduttore ricorre, non di rado, in quei luoghi in cui il modello greco appare già di per sé connotato da particolare tensione drammatica. Segnalo ad esempio l’utilizzo di epanalessi con ripetizione dell’identico(59), come nella battuta di Antigone «*Per questo, per questo ti ho chiamata fuori*», resa del greco vv. 18-19 ἤδη καλῶς, καὶ σ’ ἐκτὸς ἀυλείων πυλῶν / τοῦδ’ οὐνεκ’ ἐξέπεμπον, nonché l’impiego di anadiplosi(60), solitamente deputata a una funzione strutturante, e invece orientata non infrequentemente da Pasolini ad una decisa inclinazione drammatica come in «*nessuno, / nessuno gli dia l’onore di una tomba*», per il greco v. 203 τοῦτον πόλει τῆδ’ ἐκκεκήρυκται τάφῳ. Ancora, si potrà menzionare anche il ricorso a catene anaforiche(61), come quella che si incontra nella prima battuta di Antigone, dove l’insistenza sulla negazione, costruita puntualmente sull’ipotesto sofocleo, ribadisce la condizione infelice che accomuna le due sorelle: vv. 4-5 «*non c’è umiliazione, non c’è vergogna / non c’è disonore, non c’è infamia*» per il greco οὐδὲν γὰρ οὔτ’ ἀλγεινὸν οὔτ’ ἄτης ἄτερ / οὔτ’ αἰσχρὸν οὔτ’ ἀτιμόν ἐσθ’, ὅποιον οὐ. Non diversamente si spiega anche l’efficace epanalessi integrativa «- e per me, sì, anche per me,», utilizzata per restituire sì un’iterazione già presente nel testo greco, v. 32 κάμοι, λέγω γὰρ καμέ, ma nondimeno oggetto di una risemantizzazione operata dal traduttore. Se infatti nel testo sofocleo l’iterazione si trovava impiegata non tanto in chiave patetica, bensì come parte di uno stacco tutto narrativo, poco più che un inciso, nella resa pasoliniana quest’ultima si fa carico di una decisa spinta verso il *pathos*: Pasolini coglie con essa la drammaticità con cui Antigone fa emergere dal profondo la cifra della propria diversità: se l’intera comunità è contaminata dall’offesa commessa verso gli dei, tuttavia c’è un solo individuo per cui l’editto si presenta come intrinsecamente assurdo, cioè Antigone stessa(62). Inoltre, a restituire la solennità del linguaggio sofocleo, non mancano altre scelte chiaramente riconducibili a un indirizzo ermetico. Vediamo ad esempio un’inversione frequente di determinante e determinato(63), particolarmente ravvisabile nelle sezioni corali, dove già nel testo greco «*similitudini e metafore sono portate fino al limite [...] in un procedere confuso e quasi allucinato di immagini che scivolano una nell’altra*»(64). In questa direzione si spiega al v. 114 il sintagma «*con un’ala di bianca neve*» per il greco λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός (in luogo di un atteso ‘spiegando le ali di neve’, come traduce ad esempio Paduano), e al v. 59 τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσων la resa «*ha in sé suoi segreti disegni*», dove l’alterazione della disposizione si accompagna a quell’«uso assoluto del sostantivo»(65), con soppressione dell’articolo soprattutto determinativo, già individuata da Mengaldo come caratteristica principale della grammatica ermetica. Non stupisce, nella stessa direzione, un ricorso significativo a iperbatì accusati come ai vv. 110-113 «*È l’esercito che Polinice / - arso da ambigue inquietudini / come*



un'aquila che cala e stride - / portò *violento*» (per il greco ὃς ἐφ' ἡμετέρα γὰρ Πολυνείκουσ / ἀρθεῖσ  
 νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων / ὀξέα κλάζων / ἀετὸς εἰς γᾶν ὡς ὑπερέπτα), che sembrano cogliere abilmente  
 l'ambiguità sintattica del testo sofocleo(66), riproducendola poi nel testo italiano. Non mancano  
 anche alterazioni dell'*ordo verborum* che cercano sia di replicare la struttura del testo greco, sia di  
 innalzare il tono del testo: si riscontrano ad esempio inversioni di soggetto e predicato nominale,  
 particolarmente enfatizzate anche dalla distribuzione nei due versi, con *enjambement*, come ai vv.  
 124-125 «Tanto impetuosa su lei fu / la nostra furia di guerra» (τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη / πάταγος  
 Ἄρεος), ma anche espedienti retorici raffinati mediante cui la gestione della disposizione testuale si  
 carica anche di un contenuto semantico. Un caso di questo genere si individuerà nella forma  
 chiastica, favorita anche dalla pausa sintattica, di «tutti e due vittoriosi, morti tutti e due»,  
 utilizzata per il greco v. 147 κοινοῦ θανάτου μέρος ἄμφω, dove la specularità del testo sembra  
 riflettere la simmetria della sorte dei due fratelli. Infine, si segnaleranno scelte linguistiche  
 propriamente rientranti in un vocabolario di ascendenza aulica e/o letteraria, come l'espressione  
 «col crine equino sui capi» che non solo mantiene la sineddoche del greco (v. 116 ζύν θ'  
 ἵπποκόμοις κορῦθεσσι), dove è utilizzata per indicare l'elmo, ma ricorre, per generare un effetto  
 evocativo di generalizzazione e indeterminazione, anche a quell'uso di «plurali in luogo dei  
 singolari»(67) di leopardiana memoria, ampiamente attinto dalla tradizione ermetica.

La tensione verso l'alto si trova tuttavia puntualmente bilanciata da una discesa verso l'italiano  
 medio, non senza ricadute anche in forme strettamente colloquiali. La mimesi del parlato viene  
 favorita dalla ricorrenza di fenomeni che rientrano a pieno titolo in quella «rinata vitalità delle varie  
 forme dell'inversione»(68), perseguita anche dal poeta. Tra questi andranno anzitutto segnalate le  
 numerose dislocazioni a destra, che riconducono il dettato alle forme del colloquio, generando  
 contemporaneamente nel lettore una condizione di straniamento. Si vedano ad esempio la battuta di  
 Ismene «Ma non bisogna affrontarli, i gesti disperati!» (resa del greco v. 92 ἀρχὴν δὲ θηρᾶν οὐ  
 πρέπει τὰμήχανα)(69) e la replica della giovane all'accusa della sorella di fronte al suo rifiuto di  
 prendere parte alla sepoltura «Non disonoro nulla, io» (resa del greco v. 78 ἐγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα  
 ποιοῦμαι)(70), ancora, nella stessa direzione si spiegherà la presa di posizione di Antigone «io lo  
 seppellirò, nostro fratello» (resa del greco vv. 71-72 [...] κεῖνον δ' ἐγὼ / θάψω)(71) e, secondo  
 modalità forse più attenuate, la battuta di Creonte, con cui il sovrano giustifica il divieto di sepoltura  
 imposto per il corpo di Polinice «Così la penso, io» (resa del greco v. 207 τοιόνδ' ἐμὸν  
 φρόνημα)(72). Accanto a fenomeni di inversione strettamente intesi, una spia di tale inclinazione  
 della resa andrà individuata nel registro linguistico, con particolare riferimento all'impiego di  
 espressioni rientranti nella prassi del parlato. Se infatti, come già aveva notato Mengaldo, per  
 Pasolini «non si può porre nessun problema di indirizzo letterario e di poetica senza porre  
 contemporaneamente uno linguistico»(73), è proprio il lessico anche in questo caso a costituire un  
 indizio immediato di quel rifiuto del monolinguisimo d'élite, perseguito dal poeta anche in sede  
 traduttiva al di là della semplice intenzione teorica. L'opposizione netta tra monolinguisimo  
 petrarchesco, avversato dal poeta friulano, e plurilinguisimo dantesco, strenuamente sostenuto, viene  
 mutuata da Contini. Il critico è infatti riconosciuto da Pasolini stesso come un maestro: «Considero  
 due i miei maestri: Gianfranco Contini e Gramsci»(74). Così accanto a quelle forme di  
 innalzamento tragico, precedentemente illustrate, si registrano decise incursioni verso il basso: si  
 vedano ad esempio la replica di Antigone alla mancata complicità della sorella: «Fa' come vuoi»,  
 per il greco v. 98 ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στείχε, ma anche gli impieghi di espressioni gergali vere e  
 proprie come «e sono stato lì lì per tornarmene indietro» per il greco v. 226 ὁδοῖς κυκλῶν ἐμαυτὸν  
 εἰς ἀναστροφὴν o formule del parlato come «facevo mille pensieri» per il greco v. 227 ψυχὴ γὰρ  
 ἤῤα πολλά μοι μυθουμένη (lett. 'non facevo che ripetermi') o ancora «segno ch'è una brutta  
 storia» per il greco v. 240 οὐδ' ἂν δικαίως ἐς κακὸν πέσοιμί τι (lett. «È chiaro che devi dirmi  
 qualche grossa novità»), come rende ad esempio Paduano), nonché la proposizione «che ci ha fatto /  
 abbassare a tutti la testa» per il greco vv. 269-270 ὃ πάντα ἐς πέδον κάρᾳ / νεῦσαι φόβῳ  
 προὔτρεψεν: οὐ γὰρ εἴχομεν, con ricorso a quel 'ci' pleonastico, tipicamente riconducibile ai *topoi*  
 dell'oralità, impiegato anche precedentemente dal traduttore al v. 50 «ci morì nella vergogna» per il  
 greco ὡς νῶν ἀπεχθῆς δυσκλεῆς τ' ἀπώλετο. A esplicitare ulteriormente la caratterizzazione  
 discorsiva della traduzione pasoliniana contribuisce poi l'inserimento di elementi «che si  
 definiscono come “zeppe” di prolungamento di un dettato di continuo ricondotto al locutore»(75). Il

ricorso a segnali discorsivi risponde infatti «a due funzioni fondamentali, l'una relativa all'organizzazione del testo (funzione testuale), l'altra relativa all'interazione con l'interlocutore (funzione sociale o fatica)»(76). A favore di un tentativo di comunicazione che si apre al sociale si intenderà almeno quel ricorso ad «elementi grammaticali in funzione di segnali discorsivi»(77). Questi ultimi, svuotandosi parzialmente del loro significato originario, esplicitano la collocazione del discorso in una dimensione interpersonale, sottolineando la struttura interattiva della conversazione. Un esempio in tal senso può essere rappresentato dalla congiunzione 'ma', che talvolta perde il suo connotato propriamente avversativo e, particolarmente in posizione incipitaria di verso, può marcare una funzione colloquiale, diventando a tutti gli effetti un segnale di «avvertimento al lettore sul cambiamento di prospettiva»(78): così si incontra al v. 42 ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῦ γνώμης ποτ' εἶ; «*Ma* che impresa hai in mente di fare?» e, similmente, poco oltre al v. 47 ὦ σχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος; «*Ma*, o infelice, se Creonte non vuole?». La situazione si estende anche ad altre congiunzioni e connettori che intervengono a manifestare il dialogo, nonché a frasi brevi, spesso coincidenti con proposizioni relative o incisi, che svolgono il ruolo quasi di intercalari, riportando l'oggetto del discorso alla prossimità dell'interlocutore(79): così troviamo «Parla *pure* così» per il v. 93 εἰ ταῦτα λέξεις (in luogo di un più atteso «Se dici questo», come traduce anche Paduano), «*Ma insomma*, parla» per il v. 244 οὔκουv ἐρεῖς ποτ', εἶτ', ma anche «quel morto *che tu sai*» per il v. 245 τὸν νεκρόν, dove si accorcia immediatamente la distanza tra la notizia riportata dal locutore e il legame che essa istituisce con il divieto imposto dal dialogante, Creonte. A quest'ultima caratteristica, coincidente con un tentativo di «suture l'assenza»(80), favorendo la partecipazione del lettore all'esperienza descritta, contribuisce il ricorso alla deissi. Nel caso appena menzionato, «quel morto che tu sai» (v. 245 τὸν νεκρόν), la connotazione data dal deittico «quel», risponde ad una funzione propriamente astanziale: richiamando tramite il ricordo un oggetto non presente all'interno della situazione comunicativa riprodotta, il deittico radica l'immagine in un tessuto referenziale comune e la riconduce efficacemente all'interno dello spazio della comunicazione orale. Il deittico infatti rientra a pieno titolo all'interno di quella categoria di segnali fatici e discorsivi che, orientandosi a una mimesi del parlato, marca una funzione allocutiva, favorendo ancora una volta la partecipazione attiva dell'ascoltatore/lettore. In questo senso si spiegheranno anche gli impieghi non secondari di indicatori spazio-temporali, tramite i quali il traduttore cerca di riprodurre una prossimità che diventa alle volte finanche emotiva: così troviamo ad esempio un'insistenza, nella battuta di Antigone, sulla vicinanza anche fisica tra le due sorelle nel momento del rifiuto da parte di Ismene di partecipare alla sepoltura, che diventa indizio per il lettore della distanza assoluta che il destino riserverà loro vv. 76-77: «Laggiù io giacerò per sempre. E tu rimani, / *qui*, se così vuoi, a far disonore alla pietà» (ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι: σοὶ δ' εἰ δοκεῖ, / τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε). L'abilità del traduttore si gioca nella capacità da un lato di favorire la situazione enunciativa, consegnando al dettato un'efficace immediatezza d'espressione, dall'altra di non proiettare la scena all'interno di uno spazio individualmente connotato, preservando così quella diade concretezza e vaghezza, che incoraggia il processo identificativo. In questo modo Pasolini suggerisce anche la necessità per il lettore di immedesimarsi nella scelta dell'una o dell'altra sorella, prendendo parte a quel dramma della decisione, dove *amour et action* e *amour et souffrance*(81) risultano condizioni fondamentali della stessa guerra.

#### 4. Conclusioni

Se non desta stupore l'interesse mostrato da Pasolini per la vicenda di Antigone e più in generale per un poeta come Sofocle per il quale il «dolore emana la luce diafana che paradossalmente è genitrice della felicità, dell'accettazione e della comprensione dell'umano»(82), secondo una *Weltanschauung* intimamente pasoliniana, tuttavia, come si è avuto modo di notare, sono senza dubbio le modalità della resa a trovare impreparato anche il lettore più affezionato all'opera traduttiva del poeta friulano. Nonostante infatti un'evidente continuità rispetto alle esperienze precedenti, misurabile almeno in quella prontezza a caratterizzare con impazienza, «secondo quanto rientra negli interessi che lo dominano ossessivamente»(83) e spesso ancora sulla base di «attrazioni e repulsioni [...] drasticamente motivate, senza chiaroscuri» (*ibidem*) il testo sofocleo, tuttavia

sorprende per un poeta tanto avverso a quella «smania di rigore stilistico»(84), rilevata per i cosiddetti ‘novecentisti’, un’insistenza tanto profonda sulla questione formale. Se dunque da un lato si potrebbe dire, a ragione, che per il traduttore vale quanto era stato detto per il critico, che cioè «i giudizi [leggi: le versioni] del Pasolini critico [leggi: traduttore] contano solo come espressioni di una poetica che è esclusivamente sua»(85), dall’altro non si potrà non notare come nella resa di *Antigone*, accanto a scelte più neutre, strettamente aderenti all’ipotesto greco, e a restituzioni pienamente riconducibili al suo mondo poetico, si alternino senza dubbio tendenze e tensioni stilistico-formali invece decisamente estranee, che non si arrestano certo a una generica rispondenza di temi e lessico, ma che devono almeno ricondursi anche al problema della retorica e della sintassi. In tal senso risulta a mio avviso efficace la proposta di Cerica di parlare per l’*Antigone* pasoliniana di un «laboratorio»(86), intendendo tuttavia con questo termine prima che un consapevole lavoro di adeguamento a un indirizzo contemporaneistico e militante(87), ampiamente sperimentato almeno sul testo dell’*Orestide*(88), un apprendistato formale, misurato sulla ricchezza espressiva e stilistica del testo greco.

Camilla Tibaldo

#### Note.

(1) A. Cerica, *Pasolini e l’Antigone di Sofocle: un laboratorio di traduzione*, “Dioniso”, VIII, 2018, pp. 183-216; A. Iannucci, *Un dramma borghese. Note alla traduzione dell’Antigone di Pasolini*, in F. Condello, A. Rodighiero, a cura di, «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d’autore nel Novecento italiano*, Bononia UP, Bologna 2015, pp. 133-152.

(2) Per quanto riguarda la datazione, si fa riferimento alla menzione avanzata dal traduttore stesso in *Cronaca di una giornata*, risalente al dicembre 1960, ora in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 1998, p. 1585: «Intanto ho un’ora vuota: non ho voglia di lavorare, né alla traduzione dell’*Antigone* che ho in questi giorni sul tavolo, né ad altre cose. [...] Ma tutto sommato, questi due mesetti, dicembre e gennaio, mi si aprono davanti vuoti di impegni urgenti, da dedicarsi a lavori marginali e quasi di piacere. Andrò a fare un giro nel Meridione, poi un bel viaggio all’estero, nel frattempo finirò l’*Antigone* e metterò a posto il libro di versi *La religione del mio tempo*, che deve uscire a primavera».

(3) In P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp. 1013-1024.

(4) A. Dain, texte établi, P. Mazon, texte traduit, *Tragédies de Sophocle: Les Trachiniennes, Antigone*, Les Belles Lettres, Paris 1955.

(5) Tra queste si ricorderanno almeno le principali: la traduzione giovanile del frammento di *Edipo all’alba*, primo dramma greco di Pasolini (sul quale si veda almeno l’analisi di G. Trevisan, «Io griderò chiara e intatta la mia vergogna». *Studio su Edipo all’alba di Pier Paolo Pasolini*, “Studi pasoliniani”, II, 2008, pp. 55-71), la traduzione dei frammenti di Saffo in dialetto friulano datata al 1945 e probabilmente legata all’esperienza di insegnamento presso l’Academiuta di lingua furlana (per un’analisi di questi frammenti si veda A. Cerica, *Tra Galavotti, Coppola, Quasimodo e Bemporad. La Saffo di Pasolini*, in M. Lanzillotta, a cura di, *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni “d’autore” da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2018, pp. 51-68), la traduzione dell’*Oresteia*, realizzata su incarico del regista Luciano Licignani e di Vittorio Gassman e rappresentata nel 1960 al teatro greco di Siracusa (per un’analisi della resa cfr. almeno F. Condello, *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi tra fatti e leggende*, in M. Arpaia, a cura di, *La resistenza dell’antico*, “Semicerchio”, II, 2012, pp. 8-17; F. Ottonello, *Pasolini traduttore di Eschilo. “L’Orestide”. Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, GRIN Verlag, München 2018), la resa parziale dell’*Eneide* (per un’analisi puntuale di quest’ultima si veda G. Bernardelli, «Canto la lotta di un uomo...». *Pasolini traduttore dell’“Eneide”*, in F. Condello, A. Rodighiero, *op. cit.*, pp. 61-76), la traduzione del *Miles gloriosus* di Plauto con il titolo *Il vantone* in dialetto romano, realizzata per il teatro e messa in scena il 10 novembre 1963 a Firenze (la resa è puntualmente analizzata in L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, QuattroVenti, Urbino 2006).

(6) P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1008.

(7) *Ibidem*.

(8) A rilevarlo per il caso pasoliniano è già A. Cerica, *Pasolini, Bemporad e gli altri. Due diverse idee di tradurre poesia greca nel cuore del Novecento*, “Culture letterarie”, I, 2, 2020, p. 34, il quale ricorda anche come minimo comun denominatore delle rese dal greco e dal latino sia per Pasolini una decisa spinta *target-oriented*, sbilanciata più «sul lettore/spettatore moderno che sul testo antico, più sulla singola *performance* che sulla comprensione della unica e vera opera originale» (*ibidem*).

- (9) V. Russo, *Riappropriazione e rifacimento: le traduzioni*, in U. Todini, a cura di, *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995, p. 122.
- (10) P. Lago, *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'Eneide*, "Semicerchio", XLVI, febbraio 2012, p. 23.
- (11) La coppia aggettivale vuole parafrasare un'espressione analoga di S. Bartezzaghi, *Italiano addio*, "La Repubblica", 12 novembre 2009, p. 49.
- (12) P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2008, p. 12.
- (13) G. Raboni, *Razionalità e metafora*, in L. Betti, G. Raboni, F. Sanvitale, a cura di, *Pier Paolo Pasolini. «Una vita futura»*, Garzanti, Milano 1985, p. 91.
- (14) G. Contini, *Al limite della poesia dialettale*, "Corriere del Ticino", 24 aprile 1943, ora in P. Voza, a cura di, *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica. Storia e antologia*, Liguori, Napoli 2000, p. 53.
- (15) P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 1007-1009: «io possedevo già un "italiano": ed era naturalmente quello delle *Ceneri di Gramsci* (con qualche punta espressiva sopravvissuta da *L'usignolo della Chiesa Cattolica*); sapevo (per istinto) che avrei potuto farne uso».
- (16) Dal punto di vista metodologico, si segnala che verranno valutate come pertinenti all'analisi soltanto quelle occorrenze terminologiche che provocano uno scarto significativo rispetto all'orizzonte di attesa. Si intenderanno cioè come spie di una continuità linguistica tra produzione poetica e attività traduttiva esclusivamente i casi in cui il termine impiegato nella resa sia effettivamente misurabile nella distanza rispetto all'equivalente comunemente riscontrabile in altre traduzioni contemporanee del testo classico. Di appoggio all'indagine sarà pertanto una valutazione comparativa, che utilizzerà come termine di raffronto le seguenti traduzioni: M. Cacciari, a cura di, *Sofocle. Antigone*, Einaudi, Torino 2007, indicata per comodità con la sigla *MC*; L. Belloni, a cura di, *Sofocle. Antigone*, Edizioni ETS, Pisa 2014, indicata con la sigla *LB*; G. Paduano, a cura di, *Sofocle. Antigone*, UTET, Torino 1982, identificata con la sigla *GP*.
- (17) A. Iannucci, *Un dramma borghese*, cit., p. 143.
- (18) Così si esprime, avanzando anche l'ipotesi sopra menzionata, S. Fornaro, *L'Antigone di Pier Paolo Pasolini*, in E. Cavallini, a cura di, *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, p. 95. Nello stesso contributo si parla di Antigone come «figura della compassione, in cui si intrecciano il mito cristiano e quello greco» (p. 102), ponendola a confronto con Elettra, suo opposto negativo, collettrice invece di quelle «forze della reazione» (p. 101), identificate dal poeta con le istanze del fascismo.
- (19) Sul debito contratto dalle tre sillogi, *Le ceneri di Gramsci* (1957), *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), *La religione del mio tempo* (1961), rispetto al discorso religioso e alla meditazione sul sacro cfr. M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Duetredue Edizioni, Lentini 2015, p. 14, che individua come *fil rouge* tra le tre raccolte proprio l'originalissimo approccio pasoliniano alla dimensione religiosa dell'esistenza.
- (20) Di seguito si riportano le occorrenze di 'pietà' nelle tre raccolte. Cinque compaiono nella raccolta *Le ceneri di Gramsci*, ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 2003, pp. 773-863: «sentimenti, pietà, amarezza. Getto» (*ivi*, p. 798); «Egli chiede pietà, con quel suo modesto,» (*ivi*, p. 799); «a tuguri e a chiese, empia nella pietà,» (*ivi*, p. 817); «dava un senso di serena pietà» (*ivi*, p. 837); «e anche la tua pietà gli è nemica.» (*ivi*, p. 863). Otto invece si riscontrano nell'opera *L'usignolo della chiesa cattolica*, ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 381-505: «pietà degli occhi» (*ivi*, p. 389); «Signore, che pietà!» (*ivi*, p. 399); «Un giovane canta forte nel buio senza pietà:» (*ivi*, p. 402); «perché Dio di voi non ha pietà» (*ivi*, p. 406); «Dio a cui non credo, non avrai pietà» (*ivi*, p. 451); «pietà, spada affondata» (*ivi*, p. 460); «condotta. Le mie pietà gioite» (*ivi*, p. 489); «pietà) son le pareti» (*ivi*, p. 502). Saranno poi diciannove, secondo un mio rapido sondaggio, le occorrenze del termine nella raccolta *La religione del mio tempo*, ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 889-1059: «solo pietà o simpatia» (*ivi*, p. 905); «La loro pietà è nell'essere spietati» (*ivi*, p. 926); «d'una cieca pietà vivere giorno» (*ivi*, p. 943); «e ingenuamente senza / pietà» (*ivi*, p. 951); «Anche la tua stessa pietà, che cosa dice» (*ivi*, p. 956); «pazzie della pietà» (*ivi*, p. 969); «Pietà per la creatura» (*ivi*, p. 976); «a questa pietà spietata» (*ivi*, p. 977); «a chi non quella pietà divertita» (*ibidem*); «piena esperienza: sono tutto pietà» (*ivi*, p. 978); «una briciola // di pietà» (*ivi*, p. 982); «di pietà come di una pura norma» (*ivi*, p. 983); «e una pietà così antica» (*ivi*, p. 989); «la sostituzione della ragione alla pietà» (*ivi*, p. 999); «ma nella tua religione non si parla di pietà» (*ivi*, p. 1009); «misera mia pietà» (*ivi*, p. 1049); «E, come un giovane, senza pietà» (*ivi*, p. 1053); «che non conosce pietà» (*ivi*, p. 1058); «antica sensualità, disgregata, pietà» (*ivi*, p. 1059).
- (21) Si riportano a confronto almeno *MC*: «È là infatti che giacerò per sempre. Ma tu, se ti pare, disprezza pure gli onori dovuti agli dèi»; *GP*: «Laggiù riposerò, sempre. Tu, se vuoi, disprezza pure l'onore che si deve agli dèi»; *LB*: «poiché là giacerò per sempre. E se a te sembra giusto, abbi pure in disprezzo quanto gli dèi onorano».

(22) Su questo aspetto rimando in particolare al puntualissimo studio di A. Cerica, *Pasolini e l'Antigone di Sofocle*, cit., pp. 183-216, il quale rileva correttamente come, individuate le due direzioni interpretative principali per le traduzioni pasoliniane, quella cioè politica da un lato e quella invece metafisico-sacrale dall'altro, il caso di *Antigone* rientri chiaramente nella seconda tipologia.

(23) Si veda diversamente almeno *GP*: «giacerò sotterra con lui, e ci vorremo ancora bene».

(24) Quanto alle ricorrenze di 'pio'/'piamente' nella produzione poetica autonoma, si veda almeno P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit.: «che troppo la trascina – pia» (*ivi*, p. 804); «smeraldi: «And O ye Fountains...» – le pie / invocazioni...» (*ivi*, p. 818). Cinque sono invece i ritorni in P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit.: «è così pio il suo ammirare» (*ivi*, p. 897); «E dentro il pio» (*ivi*, p. 973); «e pie / ceneri di berberi paesi» (*ivi*, p. 923); «dei pii possessori di lotti» (*ivi*, p. 987); «tempo della pia / sera provinciale» (*ivi*, p. 901).

(25) Il termine ritorna con tre occorrenze in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit.: «a te anteriore, è per me religione» (*ivi*, p. 820); «delle religioni che nella vita stanno» (*ivi*, 821); «senti il mancare di ogni religione» (*ivi*, p. 824). Dieci sono le attestazioni in P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., escludendo quella presente già nel titolo e quella relativa al titolo di sezione *La religione del mio tempo* (1957-59); le riporto di seguito: «la mia religione era un profumo» (*ivi*, p. 966); «per me, di religione:» (*ivi*, p. 968); «religione, basta qualunque religione» (*ivi*, p. 977); «che ogni religione naturale» (*ivi*, p. 983); «vuole uccidere ogni forma di religione» (*ivi*, p. 985); «Appendice alla “Religione”: Una luce (1959)» (titolo di componimento, *ivi*, p. 988); «so che una luce, nel caos, di religione» (*ibidem*); «ti separava da lui, dalla sua religione» (*ivi*, p. 1009); «ma nella tua religione non si parla di pietà» (*ibidem*); «che non ha religione» (*ivi*, p. 1058).

(26) Si riportano a confronto *MC*: «Eteocle, dico, secondo legge e giusta giustizia ha depresso sotterra»; *GP*: «Si dice che abbia trattato Eteocle secondo giustizie e legge [...]; e l'ha sotterrato»; *LB*: «A quanto dicono, pensando di agire, con Eteocle, in ossequio alla giustizia e al rito, l'ha sepolto sotterra».

(27) Di seguito sono schedate le occorrenze di 'dio/Iddio' nelle tre raccolte considerate. In P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., troviamo cinque attestazioni: «da Iddio imposto: e il popolo canta» (*ivi*, 785); «a Dio il povero rione quaggiù» (*ivi*, p. 781); «ridestano ignare il Dio dimenticato:» (*ivi*, p. 830); «è la guerra, è Dio. Si distendono» (*ivi*, p. 846); «grazie a Dio per la reazione» (*ivi*, p. 862). In P. P. Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica*, cit., si riscontrano ventisette occorrenze: «O Dio che ombre» (*ivi*, p. 391); «Ah Dio, i capelli mi sbattono come foglie» (*ivi*, p. 396); «finire! Ah Dio, piccolo sagrestano, non» (*ivi*, p. 397); «Ah, Dio, Dio, Dio, Dio che sangue! No, ridi» (*ivi*, p. 399); «Rideranno come pazze le donne (Dio! sente il loro riso» (*ivi*, p. 401); «Domeniche di Dio!» (*ivi*, p. 405); «Pace in mezzo a voi Dio ha dato a questo morticino» (*ivi*, p. 406); «Splenda ad essi una luce perpetua, perché Dio di voi» (*ibidem*); «in questo cielo il dio» (*ivi*, p. 437); «Dio, nella mia stanza» (*ivi*, p. 439); «Ah Dio che non dà vita» (*ivi*, p. 441); «O immoto Dio che odio» (*ivi*, p. 442); «avorio di un fanciullo ignoto a Dio» (*ivi*, p. 448); «Dio a cui non credo, non avrai pietà» (*ivi*, p. 451); «di Dio? Di Lui non fate che mi annoi» (*ibidem*); «della gioia avrò perso... O Dio, c'è» (*ivi*, p. 453); «a dispetto del Sesso e Dio:» (*ivi*, p. 461); «(Perocché la stoltezza di Dio è più saggia degli» (*ivi*, p. 462); «“III (...male cose facendo davanti agli occhi del Signore Dio nostro.)» (*ivi*, p. 463); «l'Occhio di Dio s'è spinto» (*ivi*, p. 464); «(Al Signor Dio nostro si appartien la giustizia» (*ibidem*); «estrema chiede a Dio perdono» (*ivi*, p. 467); «Madrigali a Dio» (*ivi*, p. 485); «Dio, mutami! Muta la mania» (*ibidem*); «idiota Dio, decreta» (*ibidem*); «Tu, Dio, come l'allodola mi sai» (*ivi*, p. 488); «non un dio incarnato» (*ivi*, p. 502). Le attestazioni in P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., sono invece dodici: «rinuncia di chi protesta in nome di Dio...» (*ivi*, p. 910); «Dio, cos'è quella coltre silenziosa» (*ivi*, p. 917); «E a pensare in me sia ancora un dio» (*ivi*, p. 927); «massa del Maneggio, cotta da un Dio» (*ivi*, p. 973); «Dio che li animava: lui lo sapeva, dove» (*ivi*, p. 979); «del Dio: dritto, vicino, che col fiato» (*ivi*, p. 980); «Sì, certo, era un Dio... e altri meno pazzi» (*ivi*, p. 981); «ma per quel loro dio d'amore» (*ivi*, p. 982); «dell'estetico dio del mare» (*ibidem*); «dell'altro Dio – quello che trasforma» (*ibidem*); «in nome d'un Dio morto, essere padrone» (*ivi*, p. 985); «Dio redivivo, la colpa felice?» (*ivi*, p. 1056).

(28) Su questa tendenza del traduttore a svuotare l'apparato religioso tradizionale e a virare verso la generalizzazione, già evidente in altre prove traduttive, tra cui almeno quella dall'*Eneide*, mi sia concesso rinviare al mio C. Tibaldo, *Tradurre l'epica: sull'Eneide di Zanzotto e Pasolini*, “AOQU”, IV, 1, 2023, p. 336.

(29) Si segue la definizione proposta da L. Renzi, *La deissi personale e il suo uso sociale*, in L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione. Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 226, indicando con l'etichetta di 'deissi personale' l'insieme degli «elementi linguistici che grammaticalizzano il riferimento ai ruoli dei partecipanti all'atto comunicativo».

(30) S. Fornaro, *op. cit.*, p. 97.

(31) Si vedano a confronto le rese di *GP*: «dolore»; *MC*: «dolore»; *LB*: «nulla che non sia penoso».

(32) Facendo riferimento al campo semantico dell'umiliazione troviamo: in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., sette occorrenze: «in queste terre ora / umiliate» (*ivi*, p. 784); «in quei poveri occhi, umiliante e solenne» (*ivi*, p. 799); «a umilianti speranze» (*ivi*, p. 820); «anche l'essere umiliati e nudi?» (*ivi*, p. 827); «un fervore di gente umiliata» (*ivi*, p. 829); «non si umili» (*ivi*, p. 851); «che umiliano il cuore e la coscienza» (*ivi*, p. 853); in P. P. Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica*, cit., quattro occorrenze, di cui le ultime tre pareneticamente connotate, inserite forse a ribadire il dovere per l'uomo di incorrere nel sentimento di umiliazione: «e umilio me stesso» (*ivi*, p. 438); «bisogna umiliarsi» (*ivi*, p. 465); «bisognava umiliarsi» (*ivi*, p. 466); «bisognava umiliarsi» (*ibidem*); infine in P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., nove occorrenze: «poi su noi, umiliato / per il suo ardire» (*ivi*, p. 897); «l'umiliato sguardo» (*ivi*, p. 898); «dalla umiliante prova» (*ivi*, p. 901); «adolescenza // umiliante» (*ivi*, p. 979); «che in un mondo destinato a umiliare» (*ivi*, p. 987); «Umiliato e offeso: Epigrammi (1958)» (titolo di sezione, *ivi*, p. 995); «e si umilia nel lirismo» (*ivi*, p. 1031); «sulle umiliate spalle» (*ivi*, p. 1045); «e la umilia» (*ivi*, p. 1052).

(33) Alcune di queste osservazioni trovano riscontro anche in P. Lago, *Una nuova «locuzione ragionante» per il teatro: Pasolini traduttore dell'Antigone*, “Studi pasoliniani”, X, 2016, pp. 62-64.

(34) Di seguito sono schedate le occorrenze del termine nella produzione poetica. Si precisa che sono stati esclusi dal conteggio tanto il suo contrario ('incoscienza'), quanto vocaboli afferenti al campo semantico individuato dal termine, mantenendo come oggetto d'indagine il solo sostantivo. Troviamo undici ritorni in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit.: «Nella tua incoscienza è la coscienza» (*ivi*, p. 786); «coscienza oltre la memoria» (*ivi*, p. 803); «alla coscienza / squisita che svela il mondo» (*ivi*, p. 812); «per un oscuro scandalo / della coscienza...» (*ivi*, p. 820); «la sua natura, non la sua / coscienza» (*ibidem*); «ha bibliche astuzie / la sua coscienza» (*ivi*, p. 822); «e con quale coscienza!, vive l'io» (*ibidem*); «non sono che i messi della mia coscienza» (*ivi*, p. 832); «la mia coscienza così ciecamente resiste» (*ivi*, p. 840); «che umiliano il cuore e la coscienza» (*ivi*, p. 853); «ogni atto // di coscienza, sembra cosa di ieri» (*ivi*, p. 861); cinque sono le occorrenze in P. P. Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica*, cit.: «Quale coscienza!» (*ivi*, p. 420); «come la mia coscienza» (*ivi*, p. 464); «La coscienza – né tenebra né luce →» (*ivi*, p. 489); «una coscienza – sola» (*ivi*, p. 499); «il peso di un'età / che forza la coscienza» (*ivi*, p. 501); quindici i ritorni in P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit.: «la religiosa, pazza / coscienza» (*ivi*, p. 905); «la coscienza della miseria» (*ivi*, p. 910); «la coscienza / della mia ricchezza» (*ibidem*); «memorabile coscienza / di sole» (*ivi*, p. 944); «Nella storia la giustizia fu coscienza» (*ivi*, p. 945); «la coscienza con le sue gemme sfiora» (*ivi*, p. 952); «L'ombra che ci invecchia fosse astratta coscienza» (*ivi*, p. 956); «senza coscienza / alla luce» (*ivi*, p. 979); «a una colpevole stasi / della coscienza» (*ivi*, p. 983); «← amore, forza e coscienza che ho acquistato vivendo» (*ivi*, p. 1003); «vi sentite, nella coscienza, il peso» (*ivi*, p. 1034); «confusione d'incoscienza e di coscienza» (*ivi*, p. 1046); «ma non è più libera la coscienza» (*ivi*, p. 1052); «quest'involuta / coscienza di me,» (*ivi*, p. 1055); «di coscienza solamente retorica» (*ivi*, p. 1056).

(35) Così si esprime già M. C. Angioni, *L'Orestea di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*, “Lexis Supplementi”, 8, 2022, p. 65. Si tratta, come evidenzia anche M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 199, di manipolazioni testuali che, tramite il riferimento alla coscienza, ambiscono a «rappresentare l'inconscio come fonte di angoscia atavica, che può degenerare se non è controllata da una coscienza di valori».

(36) Quanto alle occorrenze del termine nella produzione autonoma, si segnalano: trentuno ritorni in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit.: «nel cuore della specie» (*ivi*, p. 782); «in cuore» (*ivi*, p. 786); «il cuore dell'Istituzione» (*ivi*, p. 788); «alla cornea e al cuore» (*ivi*, p. 789); «(e in cuore l'odio)» (*ivi*, p. 796); «che ho nel cuore» (*ivi*, p. 798); «nel cuore che stordite» (*ivi*, p. 803); «nel cuore che ho redento» (*ivi*, p. 807); «del nostro cuore» (*ivi*, p. 808); «con te nel cuore» (*ivi*, p. 820); «dispone il cuore» (*ivi*, p. 821); «nel cuore del patrizio» (*ivi*, p. 822); «se il cuore ne hanno pieno» (*ivi*, p. 826); «con il cuore cosciente» (*ibidem*); «con la vita il cuore» (*ivi*, p. 827); «in cuore alla mattina» (*ivi*, p. 829); «s'indurisce il cuore» (*ivi*, p. 830); «e mi bruci sul cuore» (*ibidem*); «per vent'anni col cuore» (*ivi*, p. 831); «soltanto in cuore» (*ivi*, p. 834); «insieme al cuore» (*ivi*, p. 841); «nel cuore e nella lingua» (*ivi*, p. 842); «dentro il cuore l'angoscia» (*ivi*, p. 845); «per quali strade il cuore» (*ibidem*); «in cuore a una città nemica» (*ivi*, p. 852); «ma, in cuore» (*ibidem*); «che umiliano il cuore» (*ivi*, p. 853); «non nel suo cuore» (*ivi*, p. 854); «ti guarda con il cuore» (*ivi*, p. 859); «in cuore, la delusione» (*ivi*, p. 862); «in fondo al cuore» (*ivi*, p. 863); cinquantaquattro in P. P. Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica*, cit., «mi manca il cuore» (*ivi*, p. 394); «mi trema tutto il cuore» (*ivi*, p. 397); «canta nel cuore» (*ivi*, p. 398); «un fanciullo ti strappa dal cuore» (*ivi*, p. 399); «stringiti al mio cuore» (*ivi*, p. 401); «cuore non spezzarti» (*ivi*, p. 402); «gli gela il cuore» (*ivi*, p. 403); «il vostro cuore chiuso» (*ivi*, p. 407); «e il casto cuore» (*ivi*, p. 413); «che il nostro cuore» (*ibidem*); «strappate al cuore» (*ibidem*); «sul nostro cuore» (*ivi*, p. 414); «L'illecito t'è in cuore» (*ivi*, p. 422); «mi devasta il cuore» (*ivi*, p. 430); «nel mio cuore abietto» (*ivi*, p. 431); «e impazzisco nel cuore» (*ivi*, p. 436); «come un tempo, nel cuore» (*ivi*, p. 442); «sul suo vergine cuore senza mondo» (*ivi*, p. 447); «del cuore timido» (*ivi*, p. 449); «il bersaglio del mio cuore!» (*ivi*, p. 451); «ecco nel cuore del deserto» (*ivi*, p. 452); «col mio onesto cuore» (*ivi*, p. 453); «nel

cuore, per il mondo» (*ivi*, p. 460); «del cuore nostro malvagio» (*ivi*, p. 463); «il nostro / cuore» (*ibidem*); «di quel cuore comune» (*ibidem*); «teme il SUO cuore» (*ibidem*); «al cuore cui fu ovvio» (*ivi*, p. 465); «Oh scossa del cuore» (*ivi*, p. 467); «la chiarezza del cuore» (*ibidem*); «del cuore arso dal suo fuoco» (*ivi*, p. 468); «rintocca dentro il cuore» (*ivi*, p. 471); «gli aveva invaso il cuore» (*ivi*, p. 472); «nel cuore del contrabbandiere» (*ivi*, p. 475); «Trascinati dal cuore felice» (*ivi*, p. 479); «tace il mio cuore» (*ivi*, p. 485); «Non ha cuore» (*ivi*, p. 486); «segreto al mondo e al cuore» (*ibidem*); «i tuoi angeli senza cuore» (*ivi*, p. 487); «il cuore messo a nudo» (*ivi*, p. 488); «mai non cesserà d'essere cuore» (*ibidem*); «esplorato del mio cuore» (*ivi*, p. 489); «Dentro il mio cuore» (*ibidem*); «cibo delle primule e del mio cuore» (*ibidem*); «troppo libero / il cuore» (*ibidem*); «dell'amato cuore» (*ivi*, p. 491); «il cuore ignoto» (*ivi*, p. 492); «muta nel cuore del linguaggio» (*ivi*, p. 493); «sciopero del cuore» (*ivi*, p. 494); «era il tuo cuore?» (*ivi*, p. 500); «M'hai trasmesso nel cuore» (*ibidem*); «del Cuore preesistente» (*ibidem*); «del mio cuore leggero» (*ibidem*); quaranta in P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit.: «persi nel cuore» (*ivi*, p. 901); «brucia il cuore» (*ivi*, p. 908); «pesa nel cuore» (*ivi*, p. 912); «e in cuore alla città» (*ivi*, p. 929); «che verso il sesso e il cuore» (*ivi*, p. 936); «che colpo al cuore» (*ivi*, p. 937); «del tuo cuore festoso» (*ivi*, p. 951); «ben sentendo in cuore» (*ivi*, p. 952); «assiegate nel cuore del sole» (*ivi*, p. 953); «in cuore alla campagna» (*ivi*, p. 955); «è nel tuo cuore grato» (*ibidem*); «leghi il nostro cuore» (*ibidem*); «col tuo cuore che s'ingemma» (*ivi*, p. 957); «cuore e ventre» (*ivi*, p. 967); «all'impeto del cuore» (*ivi*, p. 969); «lo spietato cuore dello Stato» (*ivi*, p. 970); «del loro cuore quasi animale» (*ivi*, p. 971); «e tenersi in cuore il loro bisogno» (*ivi*, p. 972); «fu buio in cuore» (*ivi*, p. 979); «forza al cuore» (*ivi*, p. 983); «nel più profondo del cuore» (*ivi*, p. 985); «il cuore tetramente arreso» (*ivi*, p. 986); «puramente interiori del suo cuore» (*ivi*, p. 987); «mi stringe il cuore» (*ivi*, p. 989); «comprimermi ancora in cuore!» (*ivi*, p. 1028); «il mio cuore è là, dentro la bara» (*ivi*, p. 1032); «dentro il cuore dell'idea» (*ivi*, p. 1034); «il cuore, il suo grande cuore strutturale» (*ibidem*); «rapirvi il cuore» (*ibidem*); «vecchio e brutto / nel cuore» (*ivi*, p. 1043); «con altro cuore» (*ivi*, p. 1045); «mi riempie il cuore di pus» (*ivi*, p. 1052); «che impedisce al mio cuore» (*ivi*, p. 1053); «scheggia / immateriale in cuore» (*ivi*, p. 1055); «battiti / del cuore» (*ibidem*); «che morire nel cuore» (*ivi*, p. 1056); «c'è un cuore antico» (*ibidem*); «m'illudevo che il cuore» (*ivi*, p. 1058).

**(37)** Si vedano a confronto le rese di *GP*: «Si sente il tormento nelle tue parole»; *MC*: «Tradisci, arrossendo un pensiero...»; *LB*: «È chiaro infatti che un pensiero m'inquieta».

**(38)** Si riportano di seguito le occorrenze di 'dolce'/'dolcezza' nella produzione autonoma isolata: sono ventidue in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit.: «sole dolce dell'anno» (*ivi*, p. 784); «morte dolce come l'aria» (*ivi*, p. 788); «di tonali / dolcezze» (*ivi*, p. 789); «per la dolce foga» (*ivi*, p. 801); «di animale dolcezza» (*ivi*, p. 803); «Ah dolci intarsi» (*ivi*, p. 804); «s'è il dolce sabato» (*ivi*, p. 805); «o in dolci curve» (*ivi*, p. 808); «dolcissimo è il meriggio estivo» (*ivi*, p. 810); «il dolce grumo» (*ibidem*); «dolcissimo di storia» (*ivi*, p. 818); «così dolce scende» (*ivi*, p. 824); «è ben dolce» (*ivi*, p. 826); «sia ripugnante o dolce» (*ivi*, p. 828); «dolcemente gelato» (*ivi*, p. 832); «nell'aria troppo dolce» (*ibidem*); «ancora dolce la sera» (*ivi*, p. 834); «di un dolce Cinquecento» (*ivi*, p. 843); «incendia la pelle di dolcezza» (*ivi*, p. 844); «addolcito da un po' d'aria di mare» (*ivi*, p. 848); ventisette in P. P. Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica*, cit.: «ultimo e dolce» (*ivi*, p. 391); «O dolci domeniche» (*ivi*, p. 392); «che dolce allegria» (*ivi*, p. 394); «la notte è dolce» (*ivi*, p. 396); «Dolce in chiesa ti attende» (*ibidem*); «frusta le dolci foglie» (*ivi*, p. 399); «Fallo odiare, dolce signore» (*ivi*, p. 401); «alle dolci sagre» (*ivi*, p. 403); «dolce memoria di Cristo» (*ibidem*); «dolce vergogna» (*ivi*, p. 406); «dolcemente sfiori» (*ivi*, p. 430); «tra i dolci muri spenti» (*ivi*, p. 435); «un Ardore / dolce» (*ivi*, p. 437); «Ah, non è dolce forse» (*ivi*, p. 440); «la mia dolce speranza» (*ivi*, p. 447); «com'è dolce il paesaggio» (*ivi*, p. 448); «dolce attenzione» (*ivi*, p. 451); «dolci proroghe» (*ivi*, p. 452); «se i dolci fili» (*ivi*, p. 453); «dolce indiziato» (*ivi*, p. 457); «della nostra dolcezza» (*ibidem*); «Dolce rullo dipinto» (*ivi*, p. 463); «con mani dolci di brezza» (*ivi*, p. 475); «bontà, / dolcezza» (*ivi*, p. 489); «brezza dolce d'umido» (*ibidem*); «miei dolci coetanei» (*ivi*, p. 495); «dolce di sogni» (*ivi*, p. 495); sono infine ventisei i ritorni in P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit.: «e dolcemente sghembo» (*ivi*, p. 906); «un po' di dolcezza» (*ivi*, p. 928); «dolce-contento al quia...» (*ivi*, p. 951); «nel tuo dolce desiderio di vita» (*ivi*, p. 953); «un crudele dolce fiore» (*ivi*, p. 956); «la nemica // dolcezza» (*ivi*, p. 962); «il pianto è dolce» (*ivi*, p. 963); «E la dolcezza ch'era nel colore» (*ivi*, p. 965); «si faceva dolcezza» (*ibidem*); «colmo / di dolcezza» (*ivi*, p. 967); «la cui dolcezza ancora mi fa piangere» (*ivi*, p. 968); «e il dolceardente» (*ivi*, p. 969); «del dolce disordine» (*ivi*, p. 971); «l'Usignolo / dolceardente» (*ivi*, p. 987); «dolci ossicini miei» (*ivi*, p. 889); «dolce superstite» (*ivi*, p. 990); «nella dolcezza del gelso» (*ibidem*); «ed è tremendo, e dolce» (*ivi*, p. 991); «nel Sud dolce e tempestoso» (*ivi*, p. 1016); «eterna dolcezza» (*ivi*, p. 1021); «Cari amici, dolci amici» (*ivi*, p. 1034); «la dolcezza sociologica» (*ivi*, p. 1036); «Com'è dolce questa tinta del cadavere» (*ivi*, p. 1054); «E tanto dolci» (*ivi*, p. 1055); «furia della natura, dolcissima» (*ivi*, p. 1059).

**(39)** Si vedano a confronto le rese di *GP*: «e in quest'azione sarà bello morire»; *MC*: «e mi sarà bello morire mentre lo faccio»; *LB*: «e sarà bello, per me, morire con quel gesto».

- (40) Segnalo che l'aggettivo ricorre anche in «Non ho mai avuto nessuna notizia di amici, / né dolce né dolorosa» (resa del greco vv. 11-12 ἐμοὶ μὲν οὐδεὶς μῦθος, Ἀντιγόνη φίλων / οὐθ' ἠδὺς οὔτ' ἀλγαινός), dov'esso appare tuttavia del tutto giustificato dall'ipotesto sofocleo. Si veda, nella stessa direzione, anche la resa di GP: «Su chi c'è caro non ho più sentito parola, né dolce, né amara».
- (41) Si riportano a confronto le rese di GP: «sorella mia»; MC: «sorella, sangue mio»; LB: «sorella del mio stesso sangue».
- (42) Riporto a confronto le rese di GP: «Almeno, avrò una morte non ingloriosa»; LB: «Nulla di così grave mi toccherà, da impedirmi di morire nobilmente».
- (43) Si riportano a confronto le rese di GP: «Raggio di sole, la luce più bella che mai sia sorta»; LB: «Raggio di sole, luce la più bella».
- (44) Si vedano a confronto le rese di GP: «lo stanno a guardare dall'alto, con desiderio, gli avvolto in cerca di cibo»; LB: «preda gradita agli uccelli che volgono gli occhi alla gioia del pasto».
- (45) Si sono individuati con tale etichetta i luoghi testuali in cui il ripensamento della matrice lessicale si traduce nella ricerca di un dettato debitore a certe punte espressive del poeta in proprio. Sottolineo che il fenomeno non si configura sempre come un'allusione intertestuale consapevolmente ricercata, ma talvolta, e anzi più spesso, anche come una forma di memoria involontaria, «un latente ricordo situazionale», F. Diacono, *Su Paura seconda di Vittorio Sereni*, "Versants", LXIV, 2017, p. 103).
- (46) M. T. Venturi, «Io vivo nelle cose e invento, come posso, il modo di nominarle.» *Pier Paolo Pasolini e la lingua della modernità*, Firenze UP, Firenze 2020, p. 311.
- (47) A. Girardi, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Esedra, Padova 2001, p. 50.
- (48) C. Verbaro, *Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio. La dissoluzione della forma poetica nell'ultimo Pasolini*, "L'Ulisse", XVI, 2013, p. 7.
- (49) A. Rodighiero, *La parola che dipinge*, in Id., *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Imprimerie, Padova 2000, p. 71.
- (50) *Ibidem*.
- (51) A. Cerica, *Edipo all'alba di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica*, "Lexis", XL, 2022, p. 608.
- (52) Sui legami istituiti dal poeta Pasolini con la tradizione ermetica si veda almeno G. Santato, *Pier Paolo Pasolini: L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012, pp. 32-34.
- (53) Si veda anzitutto, ai vv. 5-6 (ὄποιον οὐ / τῶν σῶν τε κἀμῶν οὐκ ὄπωπ' ἐγὼ κακῶν), la specularità che caratterizza i due emistichi nella versione pasoliniana: «ch'io non veda nella triste situazione mia e tua». Ancora, una ricerca di evidente simmetria caratterizza l'allestimento dei sintagmi del soggetto e dell'oggetto nella resa del v. 10 πρὸς τοὺς φίλους στεῖχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά «che il nostro amico addensa sul nostro nemico» [corsivo mio]. Anche in questo caso segnalo, a confronto, la resa di GP: «che la rabbia dei nemici minaccia i nostri cari?».
- (54) Fondamentale per la definizione di tale *koinè* primonovecentesca è, a mio avviso, lo studio di P. V. Mengaldo, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in A. Battistini, G. M. Gori, C. Mazzotta, a cura di, *Pascoli e la cultura del Novecento*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 99-123, al quale si farà ampiamente riferimento sotto un profilo tanto contenutistico, quanto metodologico.
- (55) V. Coletti, *Una grammatica per l'evasione: «Avvento Notturmo» di Luzi*, in Id., *Momenti del linguaggio poetico novecentesco* Il Melangolo, Genova 1978, p. 98.
- (56) M. Marinoni, *La «funzione» D'Annunzio nella grammatica degli ermetici*, in A. Dolfi, a cura di, *L'ermetismo a Firenze. Critici, traduttori, maestri e modelli*, Firenze UP, Firenze 2016, p. 330.
- (57) L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Libreria Universitaria edizioni, Padova 2018, p. 105.
- (58) Numerosissimi sono i casi che coinvolgono la resa del *Vantone* plautino, si veda ad esempio la traduzione dei vv. 191-192 *domi habet animum falsilocum, falsificum, falsiurium, / domi dolos, domi delenifica facta, domi fallacias*, dove si incontra una restituzione pedissequa dell'anafora semantica: «Cià in saccoccia calunnie, infamie e carognate, / cià in saccoccia moine, dritterrie patentate» [corsivo mio]. Su questo aspetto si veda l'ampio contributo di L. Gamberale, *Ripensamenti, suono e metro*, in Id., *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 79-99.
- (59) Per la distinzione dell'epanalessi in tre tipologie: 1) *xx* con addizione dell'identico; 2) *xyx* epanalessi integrativa con interposizione di altro materiale verbale tra i due elementi identici ripetuti; 3) *xx''* epanalessi amplificante con il secondo elemento, *x''*, che svolge una funzione di intensificazione nei confronti del primo costituente, si fa riferimento allo studio di A. Afribo, *Deangelisiana*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, pp. 118-122.
- (60) Mutuo il termine e la relativa definizione da M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2020, p. 75: «Tra le figure di ripetizione codificate nei



manuali di retorica, l'anadiplosi o *reduplicatio* è senz'altro fra quelle che più favoriscono uno sviluppo orizzontale del discorso: la sua funzione di raccordo tra due unità metrico-sintattiche contigue, oltre ad avere valore coesivo, quanto meno a livello locale, fa del termine ripreso sia un elemento di ricapitolazione [...] sia l'impulso per una nuova apertura e un nuovo movimento».

(61) Per quanto riguarda le ripetizioni in micro-sequenza, l'assunzione della categoria delle catene anaforiche si deve alla classificazione proposta da S. Dal Bianco, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, "Studi Novecenteschi", XXV, 1998, pp. 207-232.

(62) Si veda a tal proposito almeno A. Brown, *Sophocles: Antigone*, Aris & Phillips, Warminster 1987, p. 139: «It is not often in Greek tragedy that we are invited to assess a speaker's motivation and character from such implicit clues as this. There is a note of fierce pride here; Antigone takes the decree as a personal insult, assuming without hesitation that she, at least, could not possibly be expected to obey it».

(63) Segnalo che per l'identificazione dei tratti caratteristici del linguaggio ermetico farò riferimento in particolare a P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, 131-157.

(64) A. Rodighiero, *La parodo dell'Antigone: un canto di vittoria tra memoria poetica e coerenza formale*, in Id., *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Narr Verlag, Tübingen 2012, p. 106.

(65) P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 137.

(66) Per questo aspetto rimando allo studio di F. Budelmann, *The language of Sophocles: communality, communication and involvement*, Cambridge UP, Cambridge 2000. Segnalo particolarmente p. 49, n. 41, dove vengono schedate alcune delle modalità di strutturazione del discorso, che implicano spesso un ripensamento della configurazione sintattica normalmente attesa: «*Non-clausal complement following its head (including cases of hyperbaton) [...]; non-clausal apposition, not clearly attached to particular words [...]; unexpected subclause (some of which can be taken as new sentences) [...]; complement transferred from one head to another or subject transferred from one verb to another [...]; new, instead of expected parallel, construction (incl. main-instead of sub-clause) [...]; one or more words left without construction (incl. anacoluthon)*».

(67) P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 138.

(68) E. Testa, *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, p. 144.

(69) Si riporta a confronto la resa di GP: «Se tu riuscisci a farlo...Ma il tuo desiderio è irrealizzabile».

(70) Si veda a confronto almeno GP: «Non lo disprezzo».

(71) Si veda a confronto almeno GP: «Io lo seppellirò».

(72) Si veda a confronto almeno GP: «Questo è il mio pensiero».

(73) P. V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, "Revue des études italiennes", 2-3, aprile-settembre 1981, pp. 155-156.

(74) P. P. Pasolini, "Fiera letteraria", 30 giugno 1957, p. 2.

(75) A. Trimnell Mauceri, *Trattamenti dell'oralità nella poesia contemporanea*, "Annali di Ca' Foscari", XLV, 2006, p. 120.

(76) M. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in L. Serianni, P. Trifone, a cura di, *Storia della lingua italiana*, vol. I, Laterza, Bari 1994, p. 247.

(77) V. Gritti, «Chi mi darà la voce e le parole...?». *Forme del parlato ed elementi discorsivi nell'«Innamoramento de Orlando»*, "Stilistica e metrica italiana", I, 2001, p. 95.

(78) *Ivi*, p. 96.

(79) Lo nota già P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Olschki, Firenze 1983, p. 202.

(80) L'espressione è estratta da I. Testa, "Sur la corde de la voix". *Funzioni della deissi nel testo poetico*, in U. Rapallo, a cura di, *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, Il Melangolo, Genova 1986, p. 29, il quale nota come il deittico abbia la capacità di costruire un punto di contatto con il lettore, invitandolo a «sperimentare il carattere immaginario della tensione comunicativa».

(81) Mutuo queste due categorie (*amour et action* e *amour et souffrance*) in riferimento al dramma sofocleo da R. Bernard-Moulin, *L'élément homérique chez les personnages de Sophocle*, La pensée universitaire, Aix-en-Provence 1966, pp. 92-116.

(82) Così C. Miralles, *La luce del dolore. Aspetti della poesia di Sofocle*, Liguori Editore, Napoli 2009, p. 39.

(83) P. V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, cit., p. 145.

(84) P. P. Pasolini, *La posizione*, "Officina", VI, aprile 1956.

(85) M. Costanzo, *Studi per un'antologia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1958, p. 180.

(86) Così il sottotitolo del contributo A. Cerica, *Pasolini e l'Antigone di Sofocle: un laboratorio di traduzione*, cit., pp. 183-216.

(87) Di «tragedia politica» del resto parla anche D. De Liso, *Pasolini e il teatro greco*. Pilade, “Studium”, V, settembre-ottobre 2015, p. 700, per *Pilade*, precisando: «Rifare il teatro ateniese significava fare un teatro politico, che recuperasse il senso sublime della catarsi collettiva, cui ogni tragedia deve ambire significava fare un teatro di contrasti che trovassero una conciliazione, nell’alto dialogo degli attori in scena su fronti contrapposti» (*ivi*, p. 701).

(88) «In realtà la lingua di Eschilo, come ogni lingua, è allusiva, sì: ma la sua allusività è verso un ragionamento tutt’altro che mitico e per definizione poetico, è verso un conglobamento di idee molto concreto e storicamente verificabile. Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico», P.P. Pasolini, *Appendice a «Orestide»*, in *Id.*, *Teatro*, cit., p. 1008.

## MEDEA DI PASOLINI. UNA MODALITÀ DI RAPPRESENTAZIONE DEL MONDO ANTICO

### 1. Pier Paolo Pasolini. Un intellettuale eclettico nel segno della contraddizione e dell'amore per il cinema

Nella storia letteraria pochi autori hanno dimostrato un utilizzo così consapevole di tanti linguaggi estetici come Pier Paolo Pasolini. Dalla poesia al teatro, dal romanzo al cinema, dalla sceneggiatura al giornalismo la vivace poliedricità, espressa e sviluppata nel segno di una spiccata tensione sperimentale, non ha mai smesso di alimentare la sua produzione artistica. Del resto, la cifra distintiva della sua attività, che non si fa asserragliare in alcuno schema rigido e chiuso, può essere individuata proprio nel rifiuto di un pensiero sistematico e nel desiderio di infrangere le distinzioni(1), secondo un'ottica in cui cultura significa sia confronto e intervento nell'attualità, ma anche contraddizione e paradosso.

La figura dell'intellettuale appare, infatti, sospesa in una tensione dicotomica probabilmente riconducibile, a un livello più generale, alla sintesi tra la purezza ricercata e lo scandalo provocato; il risultato finisce per coinvolgere anche il singolare rapporto col mondo antico, pendente tra una lettura barbarica e una ideologica, rispettivamente attuate nei due *media* con cui l'autore si accosta a esso: il cinema e il teatro(2). In particolare il linguaggio cinematografico, libero dall'ipoteca della significazione verbale e dalla «prigione del logos», diventa per il regista il canale privilegiato per l'accesso a quel mondo primitivo che, ai suoi occhi, si configura come Realtà assoluta; egli stesso dirà che «il cinema rappresenta la realtà attraverso la Realtà», riuscendo a liberarla dal condizionamento della razionalità borghese e a riscoprirlo come mito(3). Nell'ottica pasoliniana il cinema si configura, non a caso, come il corrispondente «momento scritto» di quello naturale e totale che è l'agire umano, ossia la «lingua scritta della realtà»(4): di essa Pasolini intende evidenziare il carattere artificiale, come indice di maggior pregio rispetto al piano della realtà immediata che, priva di filtri e più naturalistica, diventa, di conseguenza, meno reale(5). L'arte cinematografica avrebbe dunque, come tratto distintivo, l'«effetto di realtà», ovvero un forte rapporto di affinità col mondo esterno che porta il regista a sminuire il carattere retorico del linguaggio filmico e a vedere in esso il mezzo per liberarsi dalla convenzionalità narrativa e recuperare l'autenticità di una realtà sacra e ambigua, ma mai naturale(6).

Il genuino recupero del mondo classico, secondo l'autore, può dunque verificarsi soltanto attraverso quel linguaggio cinematografico, che, in quanto rivolto a una sincera regressione vitalistica(7), diventa l'unico in grado di rappresentare la classicità come un *locus scaevrus* da ogni olimpica freddezza. Il rimpianto dell'autore per un mondo contadino, ciclico e preindustriale viene così parzialmente colmato attraverso la riproduzione di una dimensione primigenia, dotata di una propria sacralità atemporale e, quindi, antitetica a quel pragmatismo borghese che idolatra l'arbitrio della significazione verbale. Nel saggio *Il cinema di poesia*, contenuto all'interno della raccolta *Empirismo Eretico*(8), l'autore puntualizza l'avversione nei confronti di una 'autocrazia della parola', perseguita soprattutto nella sua attività di regista: del cinema lo attraggono, infatti, soprattutto la violenza espressiva, la fisicità onirica e il carattere visionario(9), tutto ciò che sostanzialmente può essere visualizzato e mostrato in una prospettiva antiletteraria. Il problematico rapporto tra parola e immagine, del resto, è tema dibattuto da lunga data: imperniato su una distinzione qualitativa e quantitativa che viene a coinvolgere le categorie spazio-temporali, esso vede la contrapposizione tra il linguaggio visivo (cinematografico, pittorico ecc.) sviluppato in una prospettiva sincronica e fondato su una visione ontologico-sintetica della realtà, e il linguaggio verbale, che si inserisce *naturaliter* in una prospettiva diacronica, all'interno di una visione diegetico-analitica del reale(10). Mantenendo perciò, pressoché costantemente, un atteggiamento di «sfiducia nel logos»(11), ossia di forte diffidenza verso il codice linguistico, Pasolini riesce ad esprimere la propria vis polemica contro un'attualità deludente e dolorosa, che lo spinge ad evadere verso un ritorno alle origini, innescato, probabilmente, anche dal problematico dissidio tra l'odiato mondo paterno e l'amato mondo della madre. Questo movimento diventa così la chiave di volta del film *Medea*, girato nel 1969 e distribuito al pubblico tra il 1969 e il 1970.

**2. Medea (1969). Un «conflitto di culture» affidato all'eloquenza del silenzio** Definito «il punto di arrivo dell'itinerario antico di Pasolini»(12), *Medea* rispecchia la *Weltanschauung* pasoliniana, nel momento in cui si libera dal predominio della mentalità occidentale e capitalista: la ritualità mitica fa, infatti, da contrappunto alla prevalenza di un linguaggio visivo, scandito soprattutto da sguardi, azioni e suoni inarticolati(13) e contraddistinto da ciò che, riducendo al minimo lo spazio della parola, è stata definita «poetica del silenzio»(14). Al centro della pellicola è la nota vicenda di matrice mitica, resa nota dalla tragedia di Euripide: la principessa di Colchide Medea (interpretata da Maria Callas) aiuta il greco Giasone (l'atleta Giuseppe Gentile) a sottrarre il vello d'oro per poi salpare, in sua compagnia, alla volta di Corinto; qui verrà successivamente esiliata in quanto ritenuta una minaccia per le seconde nozze di Giasone con Glauce (Margareth Clémenti), la giovane figlia del re Creonte (Massimo Girotti), fanciulla più fragile, remissiva e preferita dall'argonauta anche per la sua piena integrazione nell'orizzonte culturale della Grecia. La vendetta della maga non tarderà, tuttavia, a prendere forma, colpendo crudelmente il figlio di Esone e privandolo sia della nuova sposa che dei figli avuti con lui. Rispetto al precedente euripideo, a dire il vero, la sceneggiatura pasoliniana prende, in parte, le distanze nel momento in cui recupera l'antecedente fase argonautica e la giustappone a quella corinzia(15) dando origine a una struttura bipartita che riecheggia, comunque, stasimi ed episodi della tragedia classica(16). Sin dalle prime scene, inoltre, appare evidente l'autorità delle fonti antropologiche che, inglobate in un'ottica marxista e considerate in seno a un approccio psicanalitico, influiscono sul prodotto finale ancor più della tragedia greca. È doveroso infatti sottolineare come le fonti pasoliniane non siano da ricercare nei precedenti eruditi ma da decodificare, piuttosto, secondo un ritmo di sapienti contrappunti, all'interno dei trattati di antropologia culturale(17), purché si tenga comunque presente il carattere creativo e affatto filologico dei lavori di Pasolini, deducibile dalla loro natura profondamente trasformativa rispetto all'ipotesto. Libere dai vincoli della rigorosa ricostruzione accurata appaiono, del resto, anche le ambientazioni del film, immerse in parte nell'aridità di una terra pietrosa che rievoca la Colchide di Medea, in parte tra i bastioni di una città greca che, mescolandosi e confondendosi con la pisana piazza dei Miracoli, dà origine allo scenario impiegato dal regista per restituire la retorizzata e filosofeggiante società occidentale, strutturata su modelli politici più elaborati(18). La tensione polarizzante, inquadrata all'interno dell'efficace definizione di «bipolarità antropologica»(19), attraversa l'intera pellicola tramite la preminenza delle immagini sul dialogo e l'iconica contrapposizione tra le due culture simboleggiate, rispettivamente, dalla barbarie di Medea e dalla grecità di Giasone(20). Al fine di rendere esplicita tale polarità culturale anche sul piano drammatico, Pasolini funzionalizza le ambientazioni cinematografiche rendendole teatro di azioni e gesti peculiari che risaltano grazie a strategie sceniche particolarmente efficaci: sin dall'*incipit*, infatti, si assiste a un lungo sintagma che alterna parallelamente da un lato l'educazione raziocinante di Giasone, impartita dal centauro Chirone, dall'altra un sacrificio umano officiato da Medea. Quest'ultima, sullo sfondo di quella Colchide selvaggia e assoluta che domina il primo

tempo del film con le tipiche abitazioni scavate nella roccia(21), si staglia, potente, per i venti

Fig. 1 : Esecuzione del rito sacrificale in Colchide



Pier Paolo Pasolini, *Medea*, 1969, min. 16.22

minuti successivi al prologo(22), intenta a celebrare un rito di fertilità tramite il sacrificio umano del *Meriah*(23) secondo le usanze del suo popolo; spicca in questo modo, catturando l'attenzione dello spettatore, la caratterizzazione della Colchide come una civiltà ancorata a riti ancestrali, il cui fulcro dell'esistenza viene ricondotto alla gestualità e al corpo, dove sacralità e natura rappresentano i valori portanti.

A fianco dell'immagine, anche la musica tribale concorre alla resa di questa atmosfera in cui la magia e l'alterità di Medea vengono ricodificate sotto il segno della primitività e della violenza sacrificale e orgiastica(24). Al sacrificio umano segue, infatti, ancora a opera di Medea, l'assassinio di Absirto e il suo smembramento a colpi d'ascia – compiuto secondo il modello rituale dello *σπαραγμός* – volto a ritardare l'inseguimento dei familiari in seguito al tradimento con Giasone, da lei aiutato a sottrarre e portare via il prezioso vello d'oro.

Secondo l'interpretazione di Duarte Mimoso-Ruiz, Pier Paolo Pasolini innesterebbe nella pellicola il tema del *bouc émissaire* – nell'accezione elaborata da René Girard – per sublimare la cifra di provocazione e scandalo della sua vita pubblica e privata, quella negativa 'violenza mimetica' per cui viene identificato come «celui par qui le skandalon arrivait»(25).

Fig. 2 : Primo piano di Medea durante il viaggio di ritorno verso Corinto



Min. 47.02

Fig. 3 : Primo piano di Medea con l'abito tipico



Min. 1.08.46

L'*habitus* primordiale della protagonista, sospesa in una ciclicità legata ai riti della terra e delle stagioni, sanguinari ma genuini, viene inoltre perfezionato anche e soprattutto dal talento di una figura così iconica come quella di Maria Callas; l'emotività della Medea pasoliniana, infatti, pare tutta concentrata negli sguardi e nei suoi modi recitativi(26), che contribuiscono a «eufemizzare il lato dionisiaco della straniera esclusa dalla città greca»(27). La sua posa fissa ed eterea si muove in un mondo taciturno e sacro, come se la gestualità e le azioni ripetessero ogni volta schemi iscritti da sempre nelle tradizioni della Colchide(28): il regista, ossessionato dall'amore feticistico per la realtà, contribuisce poi a restituire la sua ieraticità tramite l'impiego di primi piani fissi e il rifiuto del piano- sequenza(29).

Paradossalmente, quindi, proprio la muta espressività diventa, per Callas, la più preziosa ed efficace risorsa(30): la voce si fa sguardo, il silenzio si tramuta in forza; ed è un silenzio più eloquente di quella voce sublime che l'aveva consacrata al successo. Si assiste, del resto, a un processo di umanizzazione della divina cantante, alla cui fama mitizzata dalle folle Pasolini contrappone il lato di fragile umanità, spogliato, per di più, della voce da soprano(31); il fine ultimo diventa quello di mostrarla come donna tradita *tout court* e abbandonata che addirittura rinuncia completamente alla sua voce per essere doppiata, nelle poche scene parlate del film, da Rita Savagnone(32).

In merito alla singolare scelta di Callas per il ruolo di Medea il cineasta confessa di aver desiderato ardentemente la cantante lirica per la facile sovrapposizione tra le due figure: entrambe vittime di uno sconvolgimento radicale della propria vita ed entrambe disposte a rinunciare alla propria identità per il travolgente amore di un uomo che, alla fine, le tradisce(33). Pasolini offre la propria motivazione all'interno di un'intervista riportata da Nico Naldini(34):

Delle volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata lei, e quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione della Callas. [...] Cioè, questa barbarie che è sprofondata dentro di lei, che viene fuori nei suoi occhi, nei suoi lineamenti, ma non si manifesta direttamente, anzi, la superficie è quasi levigata, insomma i dieci anni passati a Corinto sarebbero un po' la vita della Callas. Lei viene fuori da un mondo contadino, greco agrario e poi si è educata per una civiltà borghese. Quindi in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio quello che è lei, nella sua totalità complessa.

All'interno della produzione pasoliniana si impone, dunque, ancora una volta, la ricerca spasmodica

Fig. 4 : *Costumi tipici dei Colchi*



Min. 13.10

Fig. 5 : *Primo piano di Medea durante il viaggio di ritorno verso Corinto*



Min. 1.17.13

di una dimensione autentica e genuina, possibile solamente all'interno di un mondo contadino e semplice, che non ha ancora conosciuto la contaminazione borghese e imperialista e che mima piuttosto una società preistorica. La già citata opposizione, tanto cara a Pasolini, tra lingua scritto-parlata e lingua del cinema comporta una valorizzazione dell'aspetto visivo, cui cooperano anche il violento cromatismo, la colonna sonora che riproduce le movenze di un linguaggio remoto e i costumi scenici particolarmente evocativi del carattere esotico(35).

Il ritorno alle origini e, quindi, al mito attraverso il linguaggio del cinema viene tuttavia messo in discussione nei momenti in cui ad agire e interagire sono i membri della società greca, permeata da un pragmatismo borghese che secolarizza la sacralità delle cose e privilegia la parola e il ragionamento, la speculazione e l'inganno. La scena dell'incontro tra Medea e Giasone e quella del successivo furto della pelle d'ariete sono funzionali a innescare il confronto tra i due opposti *modi vivendi*: i Greci guidati da Giasone sono calcolatori: parlano, discutono, ragionano, progettano attacchi contro le tradizioni della città che li ospita e li accoglie; i Colchi, all'inverso, rimangono in un'atmosfera sospesa e 'preverbale', come si evince da un'altra scena particolarmente emblematica sotto questo punto di vista: ossia quando Medea e Giasone, dopo aver rubato il vello, giungono al campo degli Argonauti per fuggire poi insieme e, mentre gli eroi greci affidano il loro scambio comunicativo alle parole e allo scherzo, Medea e Absirto si limitano a rivolgere al condottiero sguardi intensi e significativi(36). La poetica del silenzio che domina buona parte dell'opera cede il posto, dunque, a una forma di comunicazione verbale che coinvolge, oltre alla scena appena nominata, quasi esclusivamente due specifici 'snodi' testuali: i discorsi del Centauro e le citazioni propriamente euripidee(37).

### 3. Il doppio centauro, le sequenze euripidee e le due vendette di Medea

La comunicazione verbale che domina le suddette scene si affida, comunque, a una parola teorica e ideologica che riflette la natura simbolica dei personaggi, emblemi, oltre che di una bipolarità culturale, anche di una psicanalitica tra Es ed Ego(38). Ne sono prova tangibile soprattutto le due scene col centauro, collocate rispettivamente a inizio e metà film a mo' di prologhi delle due sezioni: nella prima Giasone, ancora bambino, ascolta gli insegnamenti del Centauro che, metà uomo e metà cavallo, rappresenta in chiave freudiana l'infanzia, il sacro e l'inconscio rimosso; nella seconda, invece, Giasone incontra, in un'anacronistica Piazza dei Miracoli pisana, un centauro in forma interamente umana. In realtà, dopo qualche secondo, grazie alla voce fuori campo, si scopre che i centauri sono due, uno appunto del tutto umano e dotato di parola, l'altro semi-equino e muto, interpretati entrambi, con una soluzione del tutto antinaturalistica, dall'attore Laurent Terzieff(39). Il nuovo centauro, dunque, rappresenta la versione raziocinante e sconosciuta di quello antico, che,

in qualità di elemento arcaico e sacro, coesiste con la dimensione moderna e razionale in una formula chiave della poetica pasoliniana. Il Centauro sdoppiato conferma così, ancora una volta, la cifra di duplicità che pervade l'opera pasoliniana come parte integrante del funzionamento dei miti, nella convinzione di non poter mai approdare a una sintesi hegeliana capace di sciogliere quell'irriducibile opposizione che costituisce e sostiene la tragedia(40). Del resto, lo stesso Pasolini non si aggrappa a un desiderio anarcoide di nostalgia arcaicistica proponendo un ritorno al mondo barbarico; egli, piuttosto, spera in maniera utopica in una possibile coesistenza fra i due poli psichici e culturali che nelle scene dei Centauri vengono concretamente visualizzati(41).

Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura ragazzo mio. E quando la natura ti sembrerà naturale tutto sarà finito e comincerà qualcos'altro. Addio cielo, addio mare. [...] Che cosa vedi? Forse qualcosa di naturale? No, è un'apparizione quella alle tue spalle. [...] In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano è nascosto un Dio, e se per caso non c'è ha lasciato lì i segni della sua presenza sacra. [...] Per l'uomo antico i miti e i rituali sono esperienze concrete che lo comprendono anche nel suo esistere corporale e quotidiano. Per lui la realtà è un'unità talmente perfetta che l'emozione che gli provoca il silenzio di un cielo d'estate equivale in tutto alla più interiore esperienza personale di un uomo moderno. [...] Infatti solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico [...](42).

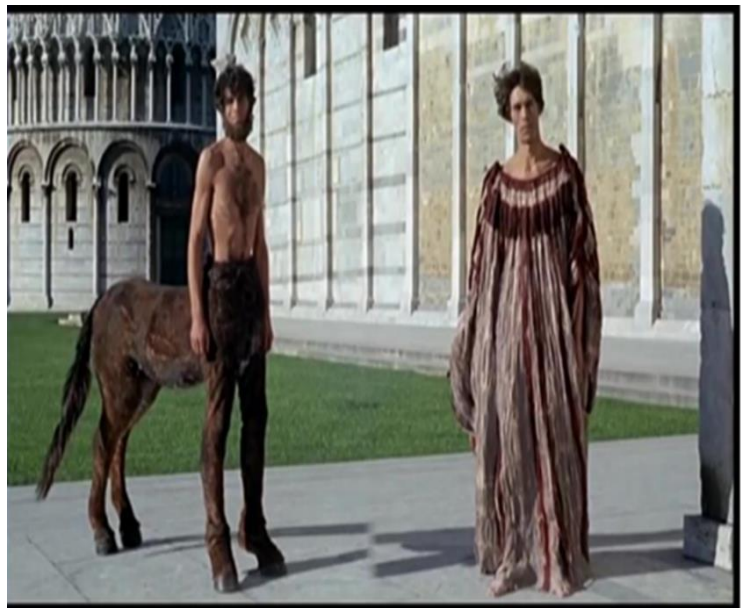
Giasone: Come mai sei qui? Centauro: Vuoi dire come mai siamo qui? Giasone: Ma è una visione. Io ho conosciuto un solo centauro. Centauro: No, ne hai conosciuti due: uno sacro quando eri bambino e uno sconosciuto quando sei diventato adulto; ma ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconosciuta. Giasone: Ma qual è la funzione del vecchio centauro che tu centauro nuovo hai sostituito non facendolo scomparire ma sostituendoti a lui? Centauro: Esso non parla naturalmente, perché la sua logica è così diversa dalla nostra che non si potrebbe intendere, ma posso parlare io per lui. È sotto il suo segno che tu – al di fuori della tua interpretazione – ami Medea. [...] E inoltre hai pietà di lei, e comprendi il suo disorientamento di donna antica in un mondo che non crede in nulla di ciò in cui lei ha sempre creduto. [...] La poverina ha avuto infatti una conversione alla rovescia, e non si è più ripresa(43).

Fig. 6 : *Il primo centauro nella prima scena del film*



Min. 03.58

Fig. 7 : *Due centauri a figura intera, presenti nel secondo prologo a metà del film*



Min. 1.01.59



Quanto alla «conversione alla rovescia» di cui parla il nuovo Centauro, essa allude all'improvviso e immediato passaggio di Medea da un mondo magico e ancestrale a uno pragmatico e cinico(44), che porta la donna a non poter più contare sulle proprie certezze e i propri riferimenti e, di conseguenza, a non riuscire mai a integrarsi realmente nella società greca in cui vive a fianco del marito: ciò emerge in modo tangibile nella scena in cui Medea giunge a Corinto insieme a Giasone e gli Argonauti, sconvolta e inorridita dalle loro usanze e dalla loro scarsa sensibilità per la dimensione sacrale(45).

Questo luogo sprofonderà perché è senza sostegno, non pregate dio perché benedica le vostre tende, non recitate il primo atto di dio. Voi non cercate il centro, non segnate il centro. No! Cercate un albero, un palo, una pietra. [...] (*A parte*) Parlami terra, non ricordo più la tua voce, parlami sole fammi sentire la tua voce.

In realtà, secondo Biancofiore, il lato barbaro di Medea, che appunto appartiene a una società dominata da una logica diversa da quella occidentale, inizierebbe a vacillare nel momento in cui ella acquisisce progressivamente quel lato civile in grado di mettere in luce il ruolo di vittima tipica del passaggio da una società primitiva ad una retta da un sistema politico più elaborato(46).

Le sei azioni narrative della prima parte, destinate a illustrare la 'barbarie' di Medea, lasciano infatti il posto alle quattro corinzie, concepite per far risaltare la 'grecità' di Giasone e scandite successivamente in sei sezioni propriamente euripidee: queste, le uniche del film a essere strettamente legate alla tragedia greca, inseriscono nella propria inquadratura luoghi e tempi cittadini di una Corinto fortificata che si autoprotolge(47). Anche tali sezioni non fanno eccezione nel riflettere la carica contraddittoria propriamente pasoliniana, rivelando una doppia cifra di fedeltà e innovazione; nel rapporto con la *fabula* euripidea infatti si riscontra – a esclusione del recupero della fase argonautica che va a costituire l'antefatto – una certa conformità, particolarmente evidente: nel confronto tra Medea e Creonte (scena 66), nella spiegazione del piano di vendetta al coro (scena 72), nello scontro e infine nella finta riconciliazione tra i due coniugi (scene 79 e 81)(48). Se l'incontro col sovrano segue abbastanza fedelmente il dialogo tragico, ammorbidendo tuttavia l'aggressività dei toni e acconsentendo l'incursione di un senso di colpa tipicamente borghese, il dialogo col coro si sviluppa in direzione di una ritualità attraverso l'esaltazione del movimento ciclico e della funzione emotiva del linguaggio; le due scene con Giasone vengono infine alleggerite nella lunghezza, private di qualsiasi motivazione divina e orientate maggiormente verso la dimensione della sessualità(49). Nella comparazione con l'archetipo euripideo, tuttavia, emerge anche una forte carica innovativa, esplicita soprattutto nel ripensamento del mito: esso viene infatti contaminato dall'ineludibile senso di alienazione borghese e dall'ombra del colonialismo. Nei numerosi viaggi in Oriente, spesso accompagnato anche da Elsa Morante e Alberto Moravia, Pasolini ha infatti occasione di avvicinarsi a culture più remote e trasporre, soprattutto nei suoi film, l'idea della prepotente prevaricazione compiuta da un cinico e pragmatico Occidente ai danni di un Oriente più ingenuo e intimista, anch'esso tuttavia destinato a generare violenza e sopraffazione.

Di nuovo nel segno della presa di distanza dalla tragedia si può annoverare anche il percorso di caratterizzazione dei personaggi, operanti più come 'funzioni simboliche' che come figure a tutto tondo(50): a proposito della protagonista, ad esempio, Pasolini sembra quasi del tutto disinteressarsi della tensione drammatica al punto che, come afferma Oliver Taplin, «questa Medea tocca l'antropologia, ma non tocca gli uomini, si occupa di modelli culturali, ma è fredda quando giunge alle relazioni interpersonali»(51). Di lei, in effetti, non viene assolutamente rappresentato lo sconvolgimento emotivo e il *furor* irrazionale che domina l'opera senecana, ma, al contrario, tutta l'emotività pare concentrarsi nella profondità degli sguardi e nella recitazione dell'attrice, chiave di volta anche per gli episodi cruciali della vicenda, ossia l'uccisione dei reali di Corinto e l'infanticidio. Questi momenti che, del resto, costituiscono la personale vendetta di Medea contro l'ingiustizia e il tradimento, ribaltano completamente la formula oraziana del *sit Medea ferox* propria della drammaturgia antica(52).

Arginando il condizionamento proprio del cinema, il cui significante appare fortemente vincolato alla temporalità del presente e all'*hic et nunc* del piano sintagmatico(53), Pasolini riesce a offrire due varianti dello stesso evento, l'uccisione di Glauce. Quest'ultima, infatti, compare due volte

nella pellicola, prima su un piano onirico e visionario, poi nella realtà confermando, ancora una volta la figura del doppio che pervade la riscrittura. L'espedito tecnico che agevola la decodificazione di tale complessa operazione è quello della sovrapposizione: il volto di Medea in lacrime mentre assiste alla danza gioiosa poco precedente al nuovo matrimonio di Giasone, infatti, si sovrappone in dissolvenza sia al dialogo col Sole, sia allo scambio domestico con le donne corinzie, rivelando, a posteriori, il carattere allucinatorio del segmento. Dopo la preghiera rituale della donna pronunciata insieme al coro e la consegna dei doni alla giovane principessa, il campo dell'inquadratura si restringe in primo piano sul fuoco che arde i corpi di Glauce e Creonte. Lo scenario surreale della sequenza, in realtà, viene alluso già in precedenza attraverso la prevalenza della funzione emotiva – capace di generare un'atmosfera magica – su quella razionale, attraverso un ritmo di allucinata frenesia e una frequente alternanza di spazi interni ed esterni; tale vena visionaria sarà del tutto annullata nella vera scena di morte dei due reali che si abbandonano a un disperato suicidio, restituito allo spettatore in un'atmosfera di maggiore referenzialità e staticità rispetto alla sequenza precedente. Le varianti tra le due scene sono, perciò, per lo più di ordine stilistico e figurativo: maggior fissità della macchina da presa, minor dinamicità e varietà di movimenti e infine rimozione dell'aura rituale e magica, sostituita da una linearità più intima e sobria.

Fig. 8 : *L'inizio della sofferenza di Glauce*



Min. 1.18.51

Fig. 9 : *La morte di Glauce in preda alle fiamme  
'sognata' da Medea*



Min. 1.19.36

Fig. 10 : *Il suicidio reale di Glauce che si getta dalla*



Min. 1.36.50

Quanto al tragico epilogo infanticida, secondo l'opinione di Mimoso-Ruiz(54), viene prefigurato nella già menzionata scena di nudo tra Giasone e Medea in cui si scorge, oltre al raro sguardo in macchina di lui, un'occhiata carica di violenza di lei: in questo modo, attraverso un montaggio eterodosso, Pasolini focalizza l'attenzione sulla dualità della Medea euripidea, situata tra l'estrema femminilità – rappresentata da *πάθος* e lacrime – e l'estrema mascolinità – allusa da saggezza e retorica(55). In realtà in quest'opera cinematografica, come già nella tragedia, viene restituita un'immagine sbiadita e borghese di Giasone, anti-eroe femminilizzato e quindi ben lontano dalla potenza maschile, a cui viene alla fine sottratta l'aura leggendaria dell'Argonauta(56); anzi, il suo tempo umano e prosaico appare del tutto schiacciato dalla drammatizzazione della sublime androginia della moglie che, assimilabile a un eroe virile, ha comunque assolto la funzione generatrice e materna tipicamente femminile(57). Questa Medea regale, moderna e sicura di sé viene successivamente colta in uno scatto sublime mentre tiene tra le mani il coltello, pronta a negare, in preda a un conflitto interiore fortemente devalorizzato(58), il suo lato materno con la rimozione dell'oggetto che la tiene legata a Giasone – i figli, appunto. Tramite lo sguardo rivolto al fuori campo dell'inquadratura, ella costringe lo spettatore a una sorta di esplosiva fissità precinematografica(59); l'omicidio dei bambini, inoltre, portato a termine in modo quasi imperturbabile con la stessa ieraticità e la calma della ritualità incontrate nella prima parte del film, viene suggerito quasi delicatamente dagli elementi metonimici del coltello e del fuoco(60): la madre infatti pugnala i figli dopo averli lavati e cullati ripetendo specularmente gli stessi gesti, proprio come in un rituale di passaggio in cui i bambini sono vittime sacrificali. Il gesto di Medea comunica perciò, richiamando alla memoria il crimine fratricida, la sua rinuncia all'integrazione in quel mondo troppo diverso da lei e la conseguente riconquista della sua antica identità etnica, della sua natura di sacerdotessa e maga prima che di moglie e madre(61). La ciclicità del tutto innaturale in cui si compie il gesto, contaminato dall'assurdità di una civiltà che non conosce il sacro e non riesce a iscriversi nel rito, conferma il valore puramente simbolico dei personaggi, vere e proprie algide fissità che rispondono ai dettami della regia mostrandosi nei loro volti immobili, nei loro tratti poco mutevoli e nella loro caratterizzazione di maschere fisse(62).

Questo aspetto viene suffragato anche dalle successive inquadrature contigue del sole e della luna, i due elementi che alludono ai principi base della religione primitiva – nascita e morte – e che, dunque, inscrivono il gesto in un'aura di simbolismo e ciclicità: solamente tramite il sacrificio e l'eliminazione fisica, infatti, Medea potrà recuperare pienamente l'appartenenza al suo mondo, ora del tutto inconciliabile con quello greco. Non solo un'atroce vendetta nei confronti di Giasone, quindi, ma la speranza di ristabilire il ciclo cosmico riappianando la situazione di ingiustizia secondo una «ritualizzazione del modello»(63).

L'energia che innerva il tessuto filmico dell'opera viene, così, volutamente sprigionata nell'incandescenza della scena finale: la permanenza della macchina da presa sull'elemento del fuoco, simbolo inscindibilmente legato alla figura di Medea per il suo carattere sacrale e per il suo potere distruttivo(64), consente la conflagrazione finale della protagonista che scompare, sul modello tipicamente senecano, nella 'trasparenza ignea'. La violenza cromatica rappresentata da Pasolini, aderente al codice della spettacolarità anche attraverso il montaggio, sembra richiamare i cromatismi rossi particolarmente trasgressivi e appassionati del Caravaggio: la casa arsa dalle fiamme sul sottofondo dell'incalzante musica barbarica concorre a far risaltare al massimo Medea, una «brûlot scandaleux» le cui sembianze richiamano quelle di una menade scarmigliata(65).

Circondata dal fuoco, ella compare in tutta la sua potenza in cima a un'alta terrazza (corrispondente al carro euripideo), sullo sfondo di un sole che inonda la terra di Colchide: per lei non si prospetta, tuttavia, alcuna salvazione, come suggerisce la rimozione della figura di Egeo(66) ma prevale, anzi, un finale sospeso in linea con il pessimismo nichilista di Pasolini. Sancendo dall'alto l'inattuabilità di qualsiasi soluzione, Medea si pone definitivamente fuori dalla portata dell'universo materialistico e pragmatico di Giasone, ricordando dolorosamente, nella frase finale del film, che «Nulla è più possibile ormai».

Fig. 11 : Inquadratura finale di Medea sullo sfondo del fuoco



Min. 1.45.27

Martina Putrino

**Note.**

- (1) M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 5.
- (2) *Ivi*, p. 8.
- (3) *Ivi*, p.128. Tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta avevano conosciuto particolare fortuna le ricerche sullo status semiotico ed estetico del cinema; tra gli studiosi che se ne sono occupati, Massimo Fusillo ricorda soprattutto Christian Metz, Umberto Eco, Gilles Deleuze, Maurizio Viano. Si veda specialmente il saggio di C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma I.*, Klincksieck, Parigi 1968 (trad. it. *Semiologia del cinema*,1972/19892).
- (4) Come è stata definita da M. Viano, *A certain realism. Towards a use of Pasolini's film theory and Practice*, Berkeley University press, Berkeley 1993, pp. 26-31.
- (5) G. Ieranò, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in B. Gentili, F. Perusino, a cura di, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia 2000, p. 183.
- (6) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 131.
- (7) *Ivi*, p. 14.
- (8) P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.
- (9) Cfr. *Ivi*, pp. 169-172.
- (10) G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma 2000, pp. 38 ss. In questo volume si parla frequentemente e in maniera piuttosto approfondita dell'approccio ai due paradigmi estetici della parola e dell'immagine di Roberto Longhi, celebre storico e critico d'arte di cui Pasolini aveva frequentato alcune lezioni.
- (11) La potente ostilità di Pasolini nei confronti di forme artistiche precostituite e antinaturali, unita alla sua esaltazione feticistica della realtà che lo porta a celebrare un'arte poco codificabile come il cinema e a identificarne il linguaggio nella realtà stessa, costituisce uno dei principali nodi tematici della raccolta *Empirismo eretico*, nonché un importante terreno di scontro, in abito di riflessione estetica e teorica, con altri intellettuali dell'epoca, tra cui Umberto Eco che giunge talvolta ad attaccare l'ingenuità semiologica di alcune posizioni pasoliniane. Cfr. M. Fusillo, *op. cit.*, p. 128 ss.

- (12) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 127.
- (13) G. Ieranò, *op. cit.*, p. 183.
- (14) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 134.
- (15) Per 'fase argonautica' si intende la sezione di racconto precedente alla vicenda rappresentata nella tragedia di Euripide di cui costituisce l'antefatto, qui dotato di un notevole peso semantico. Essa corrisponde, perciò, al viaggio in Colchide degli Argonauti, al tradimento di Medea ai danni della famiglia e termina infine con l'arrivo dei coniugi a Corinto. La fase corinzia inizia con la permanenza dei due nella città greca e si conclude con la fuga di Medea in seguito alla realizzazione della sua vendetta.
- (16) D. Mimoso-Ruiz, *Le mythe de Médée au cinéma: l'incandescence de la violence à l'image*, "Pallas", XLV, 1996, p. 260.
- (17) G. Ieranò, *op. cit.*, p. 182. È lo stesso Pasolini in *Il sogno del centauro*, Roma 1983, p. 107, a indicare per il suo film come spunti fondamentali i trattati antropologici di James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl e Mircea Eliade.
- (18) R. Danese, *Tre Medee sullo schermo*, in A. Camerotto, C. De Vecchi, C. Favaro, a cura di, *La nuova Musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, Atti degli Incontri di Studio per il Bicentenario del Liceo Classico 'Antonio Canova', Zoppelli - Ed. Fondazione Cassamarca, Treviso 2008, p. 55.
- (19) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 134.
- (20) Albrecht Dihle nel suo articolo *Euripides' Medea und ihre Schwestern in europäischem Drama*, "Antike und Abenland", XXII, 1976, pp. 175-183, enuclea le tre motivazioni base impiegate, in genere, dagli autori antichi e moderni che si sono accostati alla vicenda della principessa colchica: il carattere soprannaturale del personaggio (Medea demonica), il conflitto antropologico-culturale tra civiltà occidentale e orientale (Medea barbara) e la violenza del sentimento amoroso (Medea innamorata). La Medea di Pasolini si inquadra nella seconda tipologia, che valorizza il conflitto di culture in cui i personaggi si scontrano quasi esclusivamente per le loro differenze etniche. Cfr. M. Fusillo, *op. cit.*, p. 133.
- (21) R. Danese, *op. cit.*, p.54.
- (22) Il prologo del film è rappresentato dal primo dei due dialoghi tra Giasone e il centauro, cui corrisponde specularmente il secondo dialogo tra i due personaggi, collocato esattamente a metà del film.
- (23) Le vittime sacrificali umane dedicate al dio nelle usanze di alcune tribù africane e asiatiche, tra cui gli Oriyah e i Kudatee, sono chiamati *Meriah*, termine che significa, appunto, «dedicato al dio».
- (24) D. Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 261.
- (25) *Ivi*, p. 260. Pasolini, marxista polemico e in perenne contrasto col sistema, rompe con il PCI in occasione della pubblicazione della raccolta *Le Ceneri di Gramsci* (1957), per aderire in seguito a un'impostazione marxista e poi freudiana, quindi a quella più antropologica dei già citati Frazer e Lévy-Bruhl.
- (26) M. Rubino, C. Degregori, *Medea contemporanea*, Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET, Genova 2000, p. 20.
- (27) D. Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 261.
- (28) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 164.
- (29) G. Ieranò, *op. cit.*, p. 182.
- (30) Secondo Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 263, la principessa di Colchide passa, bruscamente e violentemente, dal silenzio sacrale a una «logomachia» dalla morbidezza a una dizione stridente, aggressiva. Nella sezione corinzia del film, ovvero nella seconda parte, ella pare infatti aprirsi sempre più alla comunicazione verbale, come testimoniano le imprecazioni agli Argonauti blasfemi, il confronto con la nutrice, l'invocazione alla giustizia effettuata dinanzi al coro e i due scambi con Giasone. Angela Biancofiore sostiene infatti che Medea, entrando sempre più in contatto con il mondo greco, si avvicina progressivamente a quella dimensione razionale e referenziale tipicamente occidentale. Cfr. A. Biancofiore, *Médée de Pier Paolo Pasolini: la vengeance du sacré*, in N. Setti, a cura di, *Réécritures De Médée*, Parigi 2007, pp. 139-150.
- (31) Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 261.
- (32) M. Rubino, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, in E. Fabbro, a cura di, *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Forum editrice, Udine 2004, p. 102.
- (33) A. Caron, *De Cherubini à Pasolini, la «Médée» de Maria Callas: un mythe personnel*, in N. Setti, a cura di, *Réécritures De Médée*, Parigi 2007, p. 169.
- (34) Tale intervista è stata trascritta da N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Luni Editrice, Verona 2014, p. 409.
- (35) R. Danese, *op. cit.*, p. 55.
- (36) *Ibidem*.
- (37) G. Ieranò, *op. cit.*, p. 183.
- (38) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 134. Per un parallelo con Freud cfr. M. Mc Donald, *Euripides in Cinema: The Heart made visible*, Centrum Philadelphia, Philadelphia 1983. Secondo Ieranò, *op. cit.*, pp. 187-188, non ci sarebbe in realtà alcun tipo di riferimento alle dottrine freudiane dell'inconscio, ovvero tra Ego ed Es, ma

piuttosto una polemica diretta con i precetti antropologici di Lévy-Bruhl sulla mentalità primitiva contenute nel trattato *La Mentalité primitive*, Flammarion, Parigi 1922 (trad. it. *La mentalità primitiva*, 1948) di cui Pasolini contesta la forma di pensiero prelogica attribuita ai popoli primitivi, in contrasto con la superiorità del *logos* delle civiltà evolute.

(39) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 135.

(40) A. Biancofiore, *op. cit.*, p. 148. A tal proposito M. Rubino, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, cit., pp. 99-108, definisce il film, già nel titolo dell'articolo, come 'un magnifico insuccesso', in quanto inizialmente non capito da critica e pubblico. Tra i principali punti deboli si annovera un'atmosfera fortemente simbolica che sfocia in un tono estetizzante, intellettuale e a tratti didascalico, esplicito in opposizioni schematiche costruite un po' artificialmente; ne risulta un carattere eccessivamente cerebrale e intellettualistico, che risponde prettamente a una necessità educativa.

(41) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 137.

(42) Si tratta del discorso che il vecchio centauro, dall'aspetto semi-equino, rivolge a un Giasone ancora bambino e poi adolescente nella prima scena del film.

(43) Questo è il dialogo presente nella scena 61, in cui il nuovo centauro chiarisce a Giasone la motivazione di tale sdoppiamento, illustrando, quindi, la funzione dei due personaggi ideati da Pasolini.

(44) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 136.

(45) Si avverte in questa scena l'influsso del trattato di Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1948 (trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, 1954).

(46) Cfr. A. Biancofiore, *op. cit.*, p. 140.

(47) M. Rubino, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, cit., pp. 100-101.

(48) Queste quattro scene si trovano, rispettivamente, nel primo (vv. 271-356), nel terzo (vv. 764-823), nel secondo (vv. 446-626) e nel quarto episodio (vv. 866-875) della tragedia euripidea. Le altre due sequenze euripidee sono la morte di Glauce – immaginaria e reale (scena 81 e 87) – e il finale (scena 97).

(49) Aggiunta del tutto pasoliniana è, infatti, un ultimo amplesso amoroso tra i due coniugi, cfr. M. Fusillo, *op. cit.*, p. 151. D. Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 262, ricorda come D. Noguez, analizzando tale scena, insista sul taglio castrante dell'enunciazione e sulla soggettiva indiretta libera, in cui «l'ocularizzazione della macchina da presa pasoliniana si sposa con lo sguardo di Medea/Callas, inghiottendo letteralmente l'attesa inquadratura di esibizione del sesso di Giasone». Ancora secondo Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 262, «l'oscena e violenta denudazione di Giasone che si richiama simmetricamente al διασπαραγμός dionisiaco del sacrificio umano sembrano richiamare zone molto profonde e arcaiche dell'inconscio, oltre a una visione ginofobica della sessualità». La cifra un po' contraddittoria e a tratti perversa pervade anche il tipo di femminismo rintracciabile nell'opera: «L'io di Medea, infatti, decisamente altro, ossimorico e ai margini della guerra dei sessi, è spesso dotato di un certo femminismo ingannevole, che si rivela paradossalmente, anch'esso, a tratti ginofobico».

(50) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 134.

(51) O. Taplin, *The Delphic Idea and after*, "The Times literary supplement" 4085, 17 luglio 1981, p. 812.

(52) M. Rubino, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, cit., p. 103.

(53) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 139.

(54) *Ivi*, p. 262.

(55) *Ibidem*.

(56) G. Ierandò, *op. cit.*, p. 179.

(57) D. Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 253.

(58) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 169.

(59) D. Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 253.

(60) R. Danese, *op. cit.*, p. 57.

(61) *Ibidem*.

(62) M. Rubino, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, cit., p.104. Il ribaltamento del *sit Medea ferox*, precetto di matrice oraziana già ricordato in precedenza, può avere luogo anche e soprattutto nella scena dell'infanticidio, proprio in virtù della natura simbolica dell'evento.

(63) M. Fusillo, *op. cit.*, p. 173.

(64) *Ivi*, p. 172. Al contrario Giasone pare legato all'immobilità dell'acqua. Il fuoco, in ogni caso, compare sia durante il rito sacrificale dell'inizio, nella visione della morte di Glauce subito dopo il dialogo con il Sole, sia quando Medea si reca al tempio in preda all'angoscia di incontrare Giasone.

(65) D. Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 262.

(66) La figura di Egeo e la scena euripidea in cui compare – collocata nel terzo episodio e quindi esattamente al centro della tragedia – è questione dibattuta da lungo tempo, a causa della sua discussa plausibilità logica e filologica. Sul tema si veda, ad esempio, G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti, Medea*, Nistri Lischi, Pisa 1968, pp. 209-215, e K. von Fritz, *Antike und moderne*

*Tragödie*, De Gruyter, Berlino 1962, pp. 384-389.

## «RESTARE DENTRO L'INFERNO»: IL DESTINO DI ORFEO NELL'OPERA DI PASOLINI

### 1. «L'altra faccia del realismo»: Pasolini e il mito

Il mio lavoro intende analizzare l'evoluzione del mito di Orfeo nell'opera di Pier Paolo Pasolini, a partire dalle prime attestazioni poetiche del periodo bolognese sino ad approdare alle più articolate 'argonautiche orfiche' che l'autore affida alle pagine di *Petrolio*. Sarà quindi opportuno muovere da un'iniziale ricognizione, sia pur cursoria per ragioni di economia discorsiva, sull'incessante processo di osmosi grazie al quale il mito antico riaffiora costantemente nella filigrana della scrittura di Pasolini.

Lo 'scandalo della contraddizione', per richiamare un verso della raccolta *Le ceneri di Gramsci*, sembra investire il *corpus* pasoliniano in tutti i suoi punti nevralgici: il discorso critico non può che sforzarsi di risalire la corrente impetuosa di un'opera magmatica, iridescente, che dagli anni bolognesi fino al tragico epilogo di Ostia è stata sempre tesa a scompaginare i confini delle etichette letterarie e dell'ideologia politica. È nella dinamica sfuggente di questa complessità interna che si iscrive anche il rapporto di Pasolini con il mito antico, che percorre, com'è noto, tutta la produzione letteraria e cinematografica, dagli incanti narcissici delle *Poesie a Casarsa* fino alla fascinazione ieratica della Callas nella *Medea*. Tuttavia l'intricato palinsesto di rimandi al mito antico, in Pasolini, non sembra potersi inquadrare in termini di semplice riuso o ricontestualizzazione della *fabula* classica: come nota Sandro Bernardi,

Pasolini non proietta il presente sul mito, come Vernant e gli altri strutturalisti suoi contemporanei, ma proietta il mito sul presente, con l'effetto di mostrare il lato oscuro degli eventi [...]. Il mito riporta alla luce l'autonomia delle cose, la loro estraneità al mondo dei fini, alla razionalità dominante che li riduce a puri e semplici oggetti.(1)

Per Pasolini, cioè, il mito non rappresenta una forma di regressione elusiva del reale, non ha i contorni impalpabili di una costruzione fantastica, ma è una presenza fisica, concreta, corporea, che si insinua tra le pieghe del tempo storico. «Il mito e la mitologia non mi interessano», dice infatti l'autore in un'intervista del 1970, a proposito dell' *Edipo re*: sembrerebbe un'affermazione paradossale, se non la si intendesse appunto come un rifiuto di vedere, nell'archetipo antico, un semplice modulo diegetico, narrativo, tematico – in poche parole: un mero elemento letterario. L'orizzonte di senso a cui guarda invece Pasolini, come specifica egli stesso nella medesima intervista, è «la proiezione in un tempo mitico della teoria freudiana»(2), e cioè l'interfaccia tra il mito e la coscienza: la corporeità, il corpo come limbo eternamente sospeso tra il sé e l'Altro, tra il gesto deliberato e la pulsione incontrollabile.

Il mito dunque è «l'altra faccia del realismo»(3), come precisa ancora Pasolini in un'altra intervista, nella misura in cui esso non rappresenta l'alternativa alla realtà fisica del corpo, ma piuttosto il suo completamento, la sua più piena integrazione, perché mette in luce un nucleo ineludibile di sacralità che si attarda nell'invisibile, celandosi tra le forme prosaiche e familiari del quotidiano:

La permanenza dei grandi miti nel contesto della vita moderna mi ha sempre colpito, ma più ancora l'incessante ingerenza del sacro nella nostra vita quotidiana. È questa presenza, al tempo stesso indiscutibile e che sfugge all'analisi razionale, che io cerco di individuare nella mia opera scritta e cinematografica.(4)

Per Pasolini, dunque, il mito è indissolubilmente legato alla sfera del sacro e, in quanto tale, sfugge alle maglie del *logos*, traducendosi in ciò che noi oggi definiremmo freudianamente *Das Ding*, ossia quella porzione di realtà che rimane non-simbolizzabile, fuori dal regno delle rappresentazioni coscienti. Sommersi dalle strutture e dalle forme del pensiero umano, mito e sacro rimangono il riflesso opalescente di cosa sarebbe la vita senza la storia, per tornare di nuovo nei territori di una più stringente terminologia pasoliniana, perché appunto restituiscono la dimensione di un mondo naturale svincolato da ogni esigenza umana di categorizzazione.



Ne consegue come il recupero del *mythos* si ponga per Pasolini innanzitutto come una questione di comunicabilità, come un problema di tipo linguistico, che nasce da un iniziale sfasamento tra due linguaggi: quello puro della natura e dei suoi elementi e quello, storicamente stratificato, della soggettività umana, come si legge ad esempio nel saggio *I segni viventi e i poeti morti*.(5)

## 2. La riscoperta del friulano: la voce di Orfeo, l'ombra di Narciso

Le prime esperienze poetiche di Pasolini sembrano tese proprio al superamento di questo *décalage* linguistico-comunicativo tra l'uomo e la natura. Nel giovane Pier Paolo, appena ventenne quando scrive *Poesie a Casarsa* (1942), sembra già di intravedere *in nuce* la figurazione di Giasone fanciullo che siede in groppa al Centauro, e cioè si colloca nel punto preciso di continuità metamorfica tra uomo e animale, tra la dimensione razionale, comunicabile, della lingua umana e il silenzio apparentemente insondabile del mondo naturale, delle cose – la fontana, la rugiada, il crepuscolo. Queste ultime, nella loro silenziosa immobilità, riescono comunque, in qualche modo, a modulare l'eco lontana di una lingua primigenia, di una *phoné* antichissima.

Se si può parlare di orfismo nel primo Pasolini, a questo punto, lo si dovrà fare, a mio avviso, proprio partendo dalla valenza quasi 'medianica' che il recupero dell'idioma dialettale viene ad assumere nella primissima produzione poetica, quella tra il 1941 e il 1942, e più in generale nella vita di Pasolini. Il poeta rievoca infatti la nascita della sua prima poesia proprio a partire dallo stimolo sonoro –una parola in friulano pronunciata da un ragazzo di Casarsa, – che ha catalizzato il processo di scrittura:

In una mattina dell'estate del 1941 io stavo sul poggiolo esterno di legno della casa di mia madre. Il sole dolce e forte del Friuli batteva su tutto quel caro materiale rustico [...]. Quando risuonò la parola ROSADA.

Era Livio, un ragazzo dei vicini [...]. Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, non era mai stata scritta. Era stata sempre e solamente un suono.

Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interruppi subito: questo fa parte del ricorso allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: comincia per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA.(6)

Scrivere in friulano si rivela quindi un'operazione di *traduzione* da una lingua 'vergine', come la definisce lo stesso Pasolini(7): vuol dire guardare il fiume, attraversare lo spartiacque metaforico del Tagliamento, immergendosi nei gorgi secolari di un'auralità mitica per riportare, sulla riva della scrittura e del presente, una nuova purezza linguistica, che possa riverberarsi in una serie di risonanze-*correspondances* tra l'Io e il mondo esterno, tra l'uomo e il dato naturale. L'itinerario linguistico verso il friulano non è dunque un semplice ritorno alla lingua materna, ma un processo di creazione linguistica o quantomeno un momento metalinguistico di transizione, una *terra nullius* tra l'oralità e la scrittura. Guido Santato lo definisce un «dialetto evocato, pensato e scritto *de lonh*, linguisticamente prima che fisicamente»(8), giacché, come Pasolini più volte rimarca, il friulano non era la sua lingua d'uso durante l'infanzia e la giovinezza(9). Al momento della stesura delle *Poesie a Casarsa* (1942), infatti, non solo il poeta vive a Bologna, ma soprattutto non ha mai davvero acquisito un'effettiva padronanza del friulano – che Pasolini dichiara di aver maturato solo un anno dopo la pubblicazione del canzoniere, nel '43, quando viene sfollato a Casarsa(10). L'uso dell'idioma dialettale si configura quindi come la strenua ricerca e la progressiva costruzione di una lingua 'altra', capace di aderire alle cose, agli elementi naturali, e cioè di annullare la distanza tra il linguaggio e la natura. È la ricomposizione dell'uovo orfico, dell'unità originaria dove tutto confluisce in una poesia che non conosce distanze tra sfondi e primi piani. Nelle *Poesie a Casarsa*, infatti, paesaggio e personaggi si intrecciano in una luce ossessivamente crepuscolare, da intendere proprio quale intersezione tra luce e ombra: una luce che si vuole *fenomenologia dell'indistinto*(11), della potenzialità a essere.

Sère imbarlumide, tal fossil  
'a crès l'àghe, 'na fèmine plène  
'a ciamine tal ciamp.

Jo ti ricuàrdi, Narcis, tu vévis il colòr  
De la sère, quànt lis ciampànìs  
'a sunin di muàrt.(12)

I celeberrimi versi della poesia *Il nini muàrt* segnano l'emergenza, e *contrario*, del doloroso contraccolpo in cui è destinato a infrangersi l'anelito orfico: l'ombra di Narciso. Come nota già Contini(13), il rimando a quest'ultima figura mitica rappresenta un punto di contatto con la poesia di Campana, di cui Pasolini non solo legge e recensisce gli *Orfici*(14), ma di cui soprattutto si preoccuperà spesso, se si guarda al *côté* del lavoro critico, di trovare una linea di epigoni nel panorama letterario del dopoguerra(15). Del resto, anche al netto delle plausibili reminiscenze campaniane, Orfeo e Narciso vedranno le loro sorti letterarie intrecciarsi più volte nella letteratura del Novecento, a partire soprattutto dalla lezione di Marcuse in *Eros e civiltà* (1950), che vuole ambedue i personaggi mitici come *paradigmi della renitenza* alla norma borghese.

Quello di Orfeo è un mito che si pone sempre, in ogni suo sviluppo diegetico e tematico, nel segno del contatto e del movimento: anche senza arrivare al *topos* odepórico per eccellenza - la catabasi negli inferi-, si noti come già sulla scena del teatro classico, per esempio, il mitico cantore tracio viene ricordato soprattutto per quella sua speciale capacità di 'magnetismo sonoro', con cui il figlio di Calliope riesce ad attrarre a sé, grazie alla sua musica, animali, piante e addirittura le rocce inanimate(16). Al contrario, il mito di Narciso si profila nel segno della stasi e della separazione: il fanciullo che siede sperduto a contemplare la sua immagine riflessa nell'acqua, senza poterla mai raggiungere, rappresenta, in termini freudiani, *das Unheimliche*, il perturbante, quella scheggia di estraneità e, al tempo stesso, di affinità che si cela tra le pieghe del mito orfico. Se Orfeo, nella sua poesia, cantava la nascita della stirpe degli uomini a partire dalla frantumazione dell'uovo cosmico, Narciso nel suo silenzio rivive eternamente il momento successivo a quella genesi - e cioè il *principium individuationis*, quella fatale congiuntura per cui l'uomo si scopre parte della natura eppure, al tempo stesso, da essa inevitabilmente disgiunto.

Tornando a Pasolini, se l'orizzonte orfico delle *Poesie a Casarsa* è da cercare, come si è detto, nella possibilità della poesia di ristabilire, attraverso l'arcaicità linguistica, una forma di risonanza con le sorgenti primordiali dell'esistenza(17), la scissione narcisistica che comincia a profilarsi dentro quello stesso orizzonte(18) segna dunque l'impossibilità per il poeta Pasolini di compiere lo stesso salto qualitativo del suo linguaggio, di vincere l'angoscia della metonimia colmando la distanza tra il cantore e l'oggetto del suo canto. La soglia del testo, la prima poesia del canzoniere di Casarsa, resta pertanto la «fontane d'aghe dal mè pais» (la fontana d'acqua del mio paese), da intendere appunto come il discrimine diafano, ma che pure resta impresso nel flusso scritturale, tra la purezza originaria dell'universo friulano e il poeta che lo rievoca sotto il peso di una straziante lontananza, ontologica prima ancora che linguistica. La condanna, tanto dell'uomo quanto del poeta, è già scritta, è incisa nel circuito mnemonico di quel 'jo ti ricuàrd, Narcis': è la condizione perpetua del Pasolini «feto adulto»(19), indissolubilmente legato all'«utero linguistico»(20) di Casarsa e del suo incanto orfico, e al tempo stesso divenuto ormai fatalmente altro, storicamente differenziato da un'immagine del sé avvertita come originaria, naturale, immersa in quella che Agamben avrebbe definito la 'nuda vita' del suo essere biologico(21) e che, *sub specie mythica*, diventa il riflesso del giovane inglobato nell'acqua, nell'elemento liquido primordiale.

Lo spazio della poesia e, più in generale, della scrittura pasoliniana viene dunque a coincidere proprio con lo spazio e la misura di questa *differenziazione* da un nucleo di vita primordiale. Se però quel nucleo costituisce l'*oggetto perduto*, impossibile da riportare alla luce nel tempo storico, la scrittura ne ricerca comunque un riflesso, un semblante che possa ancora abitare la società moderna nelle forme evanescenti e fantasmatiche di una *perdita*, di una «nostalgia del tempo presente» intesa come unica declinazione possibile dell'essere.

### 3. Nell'inferno della grande metropoli: la scrittura della diffrazione

Il passaggio di Pasolini dalle poesie in friulano alla poesia *engagée* in lingua - e ovviamente ai grandi romanzi d'ambientazione romana - rappresenta dunque la trasposizione sul piano sociologico di quella che nelle poesie era ancora l'elegia del singolo, la commossa rievocazione del *frut peciador* che s'era lasciato per sempre alle spalle il regno edenico dell'infanzia casarsese. Con un'intuizione quasi vichiana, potremmo dire, Pasolini scorge nell'umanissima vicenda di questa perdita individuale il riflesso di una scomparsa dalla portata ben più ampia, la dissoluzione di tutto un mondo contadino che sembra essersi inabissato per sempre sotto il pungolo della mutazione antropologica, proprio come la moglie di Orfeo era corsa incontro alla morte per sfuggire ad Aristeo, l'*agricola* laborioso che preconizza la smania capitalistica della produttività.

Le opere del periodo romano si fanno quindi *scrittura della diffrazione*, perché ripercorrono il tentativo di ritrovare, nelle forme storicizzate del sottoproletariato romano, i segni di un'antica condizione anteriore, che Pasolini si sforza di seguire nella realtà tentacolare della grande città. Roma diventa a questo punto l'inferno in cui sprofonda il ricordo del mito casarsese e della civiltà contadina che esso rappresentava: i ragazzi di vita non sono che un pallido *eidolon* corrotto della meglio gioventù friulana, che l'autore si sforza di inseguire in una deliberata catabasi nello spazio eslege delle borgate. La periferia e le figure umane che popolano i suoi dedali sono infatti descritte più volte con una reiterata iconografia infernale, per cui la notte romana ha «il colore del tartaro», uno scenario in cui le prostitute «aizzano nella loro Caina, / i calzoni duri di polvere che si spingono / capricciosi...»(22). In *Ragazzi di vita* un'altra meretrice, Nadia, appare invece «con quella bocca rossa che pareva una fessura dell'inferno»(23), mentre Genesio si stende sulla riva del fiume dove «alle sue spalle, come una frana dell'inferno s'alzava la scarpata cespugliosa con il muraglione della fabbrica»(24).

Spingendoci al di là della mera occorrenza semantica, inoltre, si noterà come, a partire dagli anni Sessanta, il *topos* della catabasi assuma un rilievo strutturale sempre più ampio nell'opera di Pasolini, diventando il punto focale dei due grandi progetti di ispirazione dantesca: la *Mortaccia* e *La Divina Mimesis*. La prima è una commedia rimasta incompiuta, a cui l'autore lavora dal 1959 al 1964, e di cui ci resta notizia che Pasolini intendesse narrare la discesa di una prostituta, Teresa, nell'inferno del carcere di Rebibbia(25). La seconda è il rifacimento in prosa dell'opera dantesca, a cui Pasolini comincia a lavorare nel 1964 ma che viene pubblicata postuma nel 1975. I primi due canti restituiscono la descrizione allegorica di un'inesorabile discesa agli inferi che non è più un atto volontario, ma diventa quasi un automatismo della coscienza:

Chi può segnare il momento in cui la ragione comincia a dormire, o meglio a desiderare la propria fine? Chi può determinare le circostanze in cui essa comincia a uscire, o a tornare là dove non era ragione, abbandonando la strada che per tanti anni aveva creduto giusta, per passione, per ingenuità, per *conformismo*?(26)

La catabasi della *Divina Mimesis* registra quindi il franare della coscienza che resta imbrigliata e travolta dalle sue stesse categorie, dalle sue stesse costruzioni: l'inferno medievale della colpa, l'inferno dell'Io, si riverbera e si moltiplica nell'inferno capitalistico del Super Io, nella sterilità mortifera della morale borghese(27), proprio come l'istanza autoriale che si rifrange e si identifica sia con le tre fiere dantesche che con lo spirito guida - il giovane Pasolini *engagé*. Uno psicodramma, quello della *Divina Mimesis*, in cui alla verticalità della cosmologia dantesca si sostituisce ora la dimensione fagocitante e ubiquitaria di un inferno la cui «sola pena è esserci»(28). È l'Ade moderno che ha ormai colonizzato ogni forma dell'esistenza umana, ogni anfratto della coscienza, tanto da proiettare le sue stesse categorie di artificialità persino sul paradiso, che appunto nell'intenzione pasoliniana doveva restare un Empireo dimidiato tra il paradiso comunista e quello neocapitalistico.

Alla *Commedia*, alla possibilità del lieto fine, di un'ascensione finale, subentra quindi la *Mimesis*, l'aderenza al piano di realtà che non conosce progressioni escatologiche ma soltanto un rovinoso vorticare della materia scritturale su se stessa, in una sedimentazione magmatica(29), come lo stesso Pasolini si preoccupa di definirla. Tale 'stratigrafia' anticipa la poetica dell'incompiuto di *Petrolio*, la sua frammentarietà esasperata fino ai limiti del parossismo strutturale, che come vedremo sarà

l'ultima postura possibile per il poeta moderno, l'ultimo baluardo per gli epigoni di Orfeo. Eppure nel cerchio della *Divina Mimesis* il Pasolini protagonista e il giovane Pasolini–Virgilio sono costretti ancora ad aggirarsi tra i meandri dell'inferno della realtà, della *Mimesis*, «come una coppia di ciechi»(30): la loro è una *recherche* che non muove verso Euridice, non ha un oggetto, ma semplicemente gravita nella forza attrattiva dell'abisso, in una catabasi di cui non si può postulare alcuno scioglimento(31) perché, appunto, ciò vorrebbe dire fuoriuscire dai territori della realtà, guardare oltre il muro della storia e degli eventi - ritornare al mito, a quelle sorgenti di vita assoluta, acronica, che baluginavano nei crepuscoli friulani.

L'immagine del poeta come ostaggio della realtà umana, come prigioniero della *determinazione storica* a cui il sistema capitalistico vorrebbe costringerlo, si concretizza nella 'villa per poeti' alle porte di Praga, che Pasolini descrive negli *Appunti e Frammenti per il IV CANTO*. In virtù di un costante meccanismo di ripresa e declassamento dell'archetipo dantesco, al castello degli spiriti magni della *Commedia*, dove sedeva anche Orfeo (*Inf.* III, 140), Pasolini sostituisce ora una villa-ricovero dove trova rifugio una categoria umana che non riesce a incasellarsi nelle maglie del sistema capitalistico, ma che pure vi resta suo malgrado incagliata: i poeti sono produttori «che non guadagnano», che vendono una merce che «se è per avventura acquistata, non può essere consumata», ma che vivono «le ansie [...] di chi vuol acquistare e di chi vuol vendere: ma a un loro stato inqualificabile»(32). I moderni epigoni di Orfeo sono perciò creature condannate alla liminalità perpetua di un limbo sospeso tra l'artificiosità di una realtà storica, ormai irrimediabilmente compromessa dalle manipolazioni del Potere capitalistico, e la reminiscenza, fantasmatica, di una dimensione 'altra' dell'esistere - che però rischia di diventare essa stessa un'astrazione, una sovrastruttura idealizzata e idealizzante.

L'unica forma di autenticità possibile, a questo punto, è quella di abitare 'lo scandalo della contraddizione', di scendere nell'inferno non con la speranza di riportare alla luce Euridice, ma semplicemente per restarci «con marmorea volontà di capirlo»(33), come si legge nella raccolta *Le ceneri di Gramsci*. Guardarsi vivere nell'inferno, lasciarsi invischiare nei suoi meccanismi, si rivela quindi per Pasolini il modo, se non per arginare del tutto, quanto meno per riconoscere l'ingerenza del Potere nei due spazi di libertà individuale che esso tenta quotidianamente di erodere: il corpo e la parola. Nel primo caso ciò si traduce nella rivendicazione e nella sperimentazione di una sessualità eslege, non addomesticata dalla morale borghese. È il caso, per esempio, di Julian, il protagonista di uno dei due episodi di *Porcile* (1969) – la trasposizione cinematografica dell'omonima *pièce* del 1966. La parabola del giovane che rifiuta il matrimonio con Ida perché coltiva segretamente una passione zoofila per i maiali del suo porcile, come scrive Santato, rappresenta «la parabola della borghesia che divora i propri figli»(34): Julian verrà fatto a pezzi dai maiali proprio un attimo prima che il suo oscuro segreto venga esposto nell'«altro» porcile, ossia il salone in cui si stanno svolgendo i festeggiamenti per la fusione dell'industria di suo padre, Herr Klotz, con l'ex gerarca nazista Herdhitze. La ripresa del *topos* dello *sparagmòs*, dello smembramento come unico destino concesso al poeta dissidente, richiama inevitabilmente la figura di Orfeo: nel mito antico, infatti, dopo aver violato i dettami divini ed essersi voltato a guardare l'amata, Orfeo rifiuta di rassegnarsi alla perdita definitiva di Euridice e al ritorno alla vita, alla reintegrazione nel *nomos*, preferisce la via della rivolta. Se nella lezione virgiliana Orfeo si vota a una radicale solitudine, nel testo ovidiano il cantore tracio dà vita a un'omosessualità intesa come radicale opposizione a un ordine prestabilito –l'infrazione, ancora una volta, di una legge naturale: quella della riproduzione(35). Una tale dissidenza costa a Orfeo l'ira delle donne dei Ciconi che, per punirlo del rifiuto di un nuovo amore femminile, ne dilanano il corpo durante un'orgia bacchica. La testa recisa di Orfeo, però, anche dopo la sua morte continua a cantare, sospinta dalle acque del fiume Ebro, fino a raggiungere le sponde dell'isola di Lesbo(36): l'elegia arcaica, simboleggiata dalla patria della poesia saffica, sarebbe nata quindi dallo strazio di Orfeo, dal suo martirio.

La poesia, l'arte, è quindi l'eco di un canto che racconta della morte e risuona anticamente dalle labbra di un morto, di una testa mozzata dal corpo: è la raffigurazione, *sub specie mythica*, di quella visione della morte come semantizzazione del continuum della vita e della parola, di cui si legge nel saggio *I segni viventi e i poeti morti*: «o esprimersi e morire», scrive Pasolini, «o essere inespressi e immortali»(37). La cesura della morte, infatti, secondo l'analogia con cui l'autore la associa al montaggio cinematografico, opererebbe a posteriori sulla vita del singolo investendola di

significato, riducendola ai soli attimi significativi di cui è costituita. Viceversa è nel continuo avvicinarsi della vita, nell'interminabilità della ripetizione, come del resto suggeriva Eliade(38), che la reiterazione del gesto può trasformarsi in rito e permettere così di accedere al sacro, allo spazio acronico del mito. L'autore – che incarna la cristallizzazione del gesto espressivo - deve quindi 'morire', eclissarsi, perché la sua parola possa tornare a rivivere nelle forme di un'espressione ancora incompleta, nello spazio eternamente germinativo dell'opera letteraria, che necessita di essere tramandata perché il suo significato non si esaurisca.

#### 4. Il canto che non può finire: *Petrolio* e il testamento di Orfeo

L'opera ha bisogno quindi di sottrarsi alle pastoie dell'istanza autoriale per poter assicurare la rigenerazione del suo processo significante: è nella filigrana di questa necessità che viene a profilarsi l'ispirazione testamentaria, come Pasolini stesso la definisce, che informa la magmatica complessità strutturale di *Petrolio*, l'ultimo romanzo rimasto fatalmente incompiuto per la morte dell'autore nel 1975. L'opera rappresenta infatti, nell'intenzione di Pasolini, «il preambolo di un testamento, la testimonianza di quel poco di sapere che uno ha accumulato»(39), e che però si dà nelle forme di una testualità che sembra costantemente implodere su se stessa, rinfrangendosi in una frammentarietà che permette una lettura lineare, univoca del testo. Siamo di fronte all'ultima postura eversiva con cui Orfeo-Pasolini sceglie di opporsi al Potere che si infila costantemente anche tra le maglie del linguaggio, e che vorrebbe ridurre perfino la poesia e l'arte alla stregua di un oggetto – merce replicabile, sorvegliabile, prevedibile. L'unico modo per liberare la parola dai dettami del Potere resta appunto la distruzione dell'oggetto, la ricerca deliberata di una disfunzionalità strutturale del libro che possa renderlo 'inconsumabile'. Quella di *Petrolio* è una testualità che non tiene e, pertanto, che non può essere contenuta né controllata, ma che pure riesce a collocarsi nell'orizzonte della modernità, *dentro* il regno capitalistico del petrolio, nelle forme apparentemente innocue di un fallimento, di una 'performance di insuccesso'. Al blocco politico, in cui Pasolini rievoca l'ascesa di Carlo tra i quadri dell'Eni, si inseriscono infatti tasselli di un discorso 'altro', a tratti deliberatamente illeggibile, che però irrompono sulla scena della narrazione storico-fattuale frantumandola ulteriormente, riportando costantemente il discorso verso la semantica mobile e liquida dell'onirico, del mito, della visione. È il caso per esempio degli appunti sulle Argonautiche, un rifacimento di Apollonio Rodio che, nelle intenzioni di Pasolini, doveva essere scritto, nella versione finale dell'opera, interamente in neogreco(40). La scelta di una lingua tipograficamente indecifrabile sottende appunto l'intenzione di stabilire una forma di continuità tra la materia narrata e la sua forma moderna, tra la Grecia classica del mito e le sue forme linguistiche contemporanee (il 'greco di Kavafis').

Il mito, appunto, come già si diceva in esordio, rimane compreso nell'orizzonte della modernità in una sorta di nebulizzazione del sacro che resta disseminato tra le pieghe del visibile, tra le forme prosaiche di un'esistenza invischiata nell'apparente monodimensionalità della società capitalistica:

##### APPUNTO 36. GLI ARGONAUTI. LIBRO I.

Partenza sul jet [...]. Apparizione dei Giganti [...]. Atterraggio a Teheran. [...] Traccia degli eroi passati nei secoli precedenti per la prima mappizzazione del mondo [...] Orfeo canta la prima parte del viaggio – funzionamento della telescrivente. (testo greco)(41)

Una moderna argonautica, quindi, quella affidata alle pagine incendiarie di *Petrolio*, in cui il Vello d'oro sarà «una luce oleosa e appena palpitante, molto rossa, qua e là per il deserto»(42): il petrolio, appunto, la conquista di una nuova civiltà che si riconosca come irrimediabilmente contaminata dal capitalismo, ma che pure ne offra una forma di compatibilità con la matrice naturale della vita umana. Una civiltà che però resta ancora lontana, sospesa in un miraggio abbacinante al di là di un deserto che, come in *Teorema*, rappresenta ancora il luogo di transizione tra l'inabissamento di un sistema valoriale e la fondazione di un nuovo ordine. Il padre di *Teorema*, che si perdeva nel deserto dopo aver distrutto la sua vita borghese, era infatti il simbolo di un'autorità che si eclissava attraversando il luogo della sospensione, dell'*epochè*. Attraversare il deserto vuol dire cioè ripercorrere le forme di un'esistenza che procede nel segno dell'unicità, dell'avvicinarsi sempre

uguale del suo stesso svolgersi. È la stessa «terra infinitamente deserta»(43) di cui scriveva Campana, il momento immediatamente anteriore alla rinascita:

APPUNTO 36E. GLI ARGONAUTI. LIBRO III (SEGUITO)

Meditazione di Orfeo – La vera nascita è la seconda nascita – L’iniziazione, la nascita culturale, dice Orfeo – Il vero viaggio è il secondo viaggio – Il primo è sonno (nella caverna, sotto l’albero: tutto è dentro il ventre materno) – Il secondo viaggio è quello vero perché è realistico – Non potrebbe esserlo se non avesse le ‘fondamenta di sogno’ del primo – Noi andiamo sulle tracce di Eracle che ha sognato il nostro viaggio – Facciamo quello che ha fatto Alessandro, e che hanno fatto molti altri.(44)

Il secondo viaggio preconizzato dall’Orfeo pasoliniano è il viaggio ‘realistico’ perché appunto è volto ad abbracciare il reale nella sua interezza, nella sua alchemica compenetrazione tra degradazione storica dell’uomo e afflato mitico-sacrale che ancora spira dalle ‘fondamenta di sogno’ del viaggio, dal ricordo evanescente di un’antica *naturalità* dell’esistenza che ha rivelato l’inferno capitalistico come tale. Il viaggio, il lento trascinarsi dell’uomo tra le forme ‘mappizzate’ della vita e le terre ancora insondate del mistero, diventa causa di sé stesso, origine e approdo della tensione conoscitiva: l’uomo è destinato ad essere Alessandro Magno, a vagare tra i meandri di «Zulmat, paese delle tenebre» senza riuscire mai a trovare la Fonte della Vita(45), quelle sorgenti di vita primordiali che il giovane Pasolini aveva creduto di poter intravedere negli specchi d’acqua limpida del Friuli. Il secondo viaggio è quindi un viaggio che non conosce fine e non conosce ritorno, ma può soltanto continuare il suo percorso incerto nella consapevolezza che quello della sua mutevole traiettoria è l’unico orizzonte di senso possibile.

A questo punto anche Orfeo deve sottostare all’ingovernabilità del viaggio: se nell’ipotesto di Apollonio Rodio il cantore tracio scandiva con la sua musica il ritmo del viaggio, assicurandone la direzionalità esatta e permettendone la buona riuscita(46), nella rielaborazione pasoliniana Orfeo è destinato a venir meno nella sua funzione di guida:

Verrà il momento che lo spazio del sogno del viaggio sarà saturo – Ci sarà solo lo V spazio del viaggio – Noi siamo gli ultimi, e infatti il nostro sogno è molto vicino alla realtà: alla [banale mappizzazione] di ogni luogo – [Siamo “tardi”, siamo marci alessandrini, siamo uomini colti] che chissà come hanno ancora una certa possibilità di iniziazione. – Morte di Orfeo (malaria) – Sepoltura di Orfeo.(47)

Quella di Orfeo è ancora una volta una voce destinata a salire dall’abisso ctonio della morte, dell’impraticabilità storica della sua poesia: il velo del mistero – il sogno, la poesia, il mito – è caduto nella polvere, resta lo spazio del viaggio ma non quello della sua destinazione. La realtà, la ragione leopardiana è la malaria che ha contaminato irrimediabilmente le sorgenti della poesia, che ha reso l’uomo moderno un ‘marcio alessandrino’ - simbolo di una dicotomia storica e insanabile tra le forme dell’esistenza umana e il suo contenuto, la sua radice primigenia, che non può essere compresa nelle coordinate razionali e geometrizzate della vita ‘mappizzata’. Una scheggia di *naturalità*, quest’ultima, che però ancora si conserva intatta nell’ultimo ‘paradiso terrestre’ non ancora travolto dal progresso capitalistico: l’Africa. Il quadro immediatamente successivo alla morte di Orfeo è infatti la scena dei «due operai immigrati, molto scuri di pelle; due sudanesi» che, nel crepuscolo di una lontana periferia, ricominciano il canto, quel loro *Uhr-Gedicht* rudimentale che sulle note del loro «mandolino molto rustico, dalla pancia gonfia e tonda come le navi persiane»(48) ricorda la lira di Orfeo, nata dal carapace di una testuggine(49).

APPUNTO 36G. GLI ARGONAUTI. LIBRO III (SEGUITO)

Testamento di Orfeo – c’è un momento del viaggio in cui si comincia a tornare – Alessandro non è solo Alessandro, ma è anche Sikandar - [...] il fondo di ogni viaggio è Zulmàt (il paese dell’oscurità) – si torna indietro per caso – si esce dall’interno, si ritorna alla luce – ma vale la pena? [...] Per non restare esclusi dal mito – Ricordare che la serpe trovata nel deserto è stata uccisa il giorno prima da Eracle – Basta aguzzare lo sguardo e la figuretta comparirà, remota, ai limiti del deserto – [...] L’aver cantato le origini (lascia scritto Orfeo nel testamento) ha reso possibile il viaggio – il mito è letterario; ma è sempre mito.(50)

Il ‘mito letterario’ costituisce dunque lo spiraglio di un livello dell’esistenza che rende possibile il viaggio, cioè che rende tollerabile la catabasi perpetua nel paese di Zulmat, nel vuoto della mancanza di senso. Cantare le origini, gettare le ‘fondamenta di sogno’ ha permesso di intravedere una direzionalità, un orizzonte ai bordi del deserto: accettare il mito in quanto mito vuol dire postularne ora la sua leopardiana necessità in quanto *illusione*, in quanto ultima, posteriore forma di resistenza possibile nella fabbrica del nulla, nella vacuità dell’esistenza borghese. È l’ultimo monito dell’Orfeo pasoliniano, l’ultima battuta del suo testamento:

Ricordatevi di quello che vi dice un poeta dalla tomba (vicino a un pozzo petrolifero): voi non siete ‘tardi’, non siete ‘seriori’, siete gli ‘ultimi’ – Se tornate indietro con le nuove notizie, nessuno mai potrà più viaggiare come avete fatto voi (cioè gettare fondamenta di sogno per ulteriori viaggi realistici)(51)

Arrivare all’approdo estremo del viaggio, ai bordi dell’inferno irrevocabile della modernità capitalistica, vuol dire dunque rovesciare la perdita nella dissoluzione, contrapporre all’irrevocabilità della morte di Euridice la scelta volontaria della dissidenza di Orfeo, del suo condannarsi alla disfatta. Come nel mito, così anche in *Petrolio* il poeta sceglie di fallire, di voltarsi indietro proprio nel momento decisivo, affidando le sue ultime parole a una testualità che refluisce costantemente nell’ordine del frammentario, dell’incompiuto. Eppure rinunciare a compiere l’impresa vuol dire in qualche modo rimandarne la fine, sublimare l’incompleto nell’inespresso, in un margine di senso ancora da esplorare: il canto di Orfeo e la parola di Pasolini si eclissano con *Petrolio*, tra le pagine di un romanzo che «non comincia»(52) e che, quindi, forse, non può nemmeno finire.

Claudia Maggialetti

#### Note.

(1) S. Bernardi, *L’allegoria e il «doppio strato» della rappresentazione*, in C. Benedetti, M. A. Grignani, a cura di, *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, Longo Editore, Ravenna 1995, pp. 58-59.

(2) Intervista a cura di O. J. Montauban, realizzata a Roma nel febbraio 1970; poi pubblicata in «El Nacional», Caracas, 29 marzo 1970; ora in R. Chiesi, a cura di, *Pasolini, Callas e Medea*, fotografie di M. Tursi, FMR, Bologna 2007, p.51.

(3) P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 1999, p. 1461.

(4) P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2001, p. 2931.

(5) Per quanto concerne la natura come forma di “linguaggio puro”, si veda il saggio *I segni viventi e i poeti morti*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 1999, pp. 1573-1574: «Il linguaggio più puro che esista al mondo, anzi l’unico che potrebbe essere chiamato LINGUAGGIO e basta, è il linguaggio della realtà naturale. Per esempio, quello delle file di pioppi, dei prati verdi e del Lambro, che mi ha «parlato» presso Milano nelle ultime scene dell’ *Edipo*. [...] Naturalmente il LINGUAGGIO di questi luoghi, di questi «particolarismi» naturali, sono enormemente contaminati da una serie di linguaggi, chiamiamoli così, «integranti» (per es. il mio italiano attraverso cui traduco la mia percezione di essere naturale di questi aspetti della natura [...] e poi, da tutti gli infiniti linguaggi non scenici, di cui mi fornisce esperienza la mia anagrafe, il mio censo, la mia educazione – la società e il momento storico in cui vivo. Una sintesi di tutti questi linguaggi integranti uniti al PURO LINGUAGGIO della mia presenza naturale di vivente (come un pioppo) è il linguaggio della mia realtà umana».

(6) P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 58-59.

(7) P. P. Pasolini, *Un paese di temporali e di primule*, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma 1993, p. 207: «Per me era semplicemente una lingua antichissima eppure del tutto vergine, dove parole, pur comuni, come “cour”, “fueja”, “blanc” sapevano suggerire le immagini originarie. Così la lingua stessa, la pura parlata dei Casarsesi, poté divenire linguaggio poetico senza tempo, senza luogo, tramutarsi in un vocabolario senza pregiudizi, e pieno invece di dolci violenze estetiche, giustificate da un clima poetico diffuso in tutta l’Italia, o meglio, in tutta l’Europa».

- (8) G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012, p. 41.
- (9) Cfr. P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1289: «il friulano [...] l'ho imparato solo dopo che avevo incominciato a scrivere poesie in quel dialetto. L'ho imparato per una sorta di mistico atto d'amore, qualcosa come il *félibrisme* dei poeti provenzali dell'Ottocento»; P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1411: «il friulano non è la mia lingua materna [...] io mi sono imbevuto del dialetto friulano in mezzo ai contadini, senza mai però parlarlo veramente a mia volta».
- (10) P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 393: «Qui [a Bologna] ho scritto le mie prime poesie in friulano[...] in realtà il friulano non lo sapevo. Lo ricordavo parola per parola mentre inventavo quelle mie prime poesie. L'ho imparato dopo, quando nel '43, ho dovuto "sfolare" a Casarsa».
- (11) Cfr. P. P. Pasolini, *Suggerimenti onomasiologiche nel Casarsese*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 72: «Quando un contadino casarsese dice "sofa" (zolla erbosa) con tutta l'inconscia violenza della voce, ed una atavica lentezza di discorso, nasce un'immagine nuda e precisa, nel suo peso e nel suo volume naturale, con tutta la sua sostanza e nessun attributo. Un'immagine straordinariamente reale ed esclusiva, in cui manca perfino il colore, immersa com'è in una *luce indifferenziata di puro vespro*, di tempo piovorno. C'è nella "sofa" che disturba il falciatore, un'inutilità primordiale, una solitudine nociva [...] [che] si aggancia alla mente dell'eventuale onomasiologo con l'obbligo di essere inumata nei sensi intatta, come parola affatto necessaria ed unica» (c.vo mio).
- (12) P. P. Pasolini, *Il nini muàrt*, in *Poesie a Casarsa*, Libreria antiquaria, Bologna 1942, p. 2 («Sera mite all'ultimo barlume, nel fosso cresce l'acqua, una femmina piena cammina pel campo. Io ti ricordo, Narciso, tu avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto»).
- (13) Recensendo le *Poesie a Casarsa*, infatti, Contini si sofferma sul connubio tra attrazione per il sé e preconizzazione della morte che attraversa tutta l'opera, cfr. G. Contini, *Al limite della poesia dialettale*, "Corriere del Ticino", 24 aprile 1943: «Chiamiamola pure narcisismo, per intenderci rapidamente, questa posizione violentemente soggettiva: come diremo narcisistico l'angelo biondo che ossessiona l'immaginazione di Campana».
- (14) Cfr. P. P. Pasolini, *Campana e Pound*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op.cit., p. 1958.
- (15) Si veda per esempio il saggio del 1954 *Una linea orfica* (oggi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op.cit., p. 572), in cui Pasolini esamina la caratura orfica di Girolamo Comi, Arturo Onofri, Michele Pierri e Alda Merini, ma anche il sobrio apprezzamento per la poesia di Grazia Dore nel saggio *E dove andremo, Euridice?* (oggi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op.cit., p.447).
- (16) Si veda in particolare modo: Eschilo, *Agamennone*, vv. 1628-1630: «Αἰ. καὶ ταῦτα τᾶπη κλαυμάτων ἀρχηγενῆ / Ὀρφεὶ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις / ὁ μὲν γὰρ ἦγε πάντα που φθογγῆς χαρᾶ (EGISTO: Anche queste parole / saranno fonte di pianto. La tua lingua è il contrario / di quella di Orfeo, che trascinava tutte le cose / con l'incanto della sua voce)», Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le tragedie*, a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2013, p.324-5; Euripide, *Ifigenia in Aulide*, vv. 1211-1214: «Ἴφ. εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὃ πάτερ, λόγον, / πείθειν ἐπάδουσ', ὥσθ' ὀμαρτεῖν μοι πέτρας / κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὖς ἐβουλόμην (IFIGENIA: Se io avessi la parola di Orfeo, o padre / e sapessi persuadere le pietre conincantesimi / così che si mettessero a seguirmi, / e sapessi ammaliare chi voglio con le mie parole, lo avrei fatto)», Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le tragedie*, cit., p. 2804-185; Euripide, *Baccanti*, vv. 560-564: «Χο. τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδρεσ- / σιν Ὀλύμπου θαλάμαις, ἔν- / θα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων / σύναγεν δένδρεα μούσαις, / σύναγεν θῆρας ἀγρώτας. (CORO: Forse negli antri boscosi dell'Olimpo, / dove un tempo Orfeo con il suono della cetra / radunava gli alberi con le sue melodie, / radunava gli animali selvaggi)», Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le tragedie*, cit., pp. 2868-2869.
- (17) Cfr. P. P. Pasolini, *Introduzione a Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. Dell'Arco, Guanda, Parma 1952, pp. CX-XCI: «Nei retroterra veneziani e triestini è andata nei secoli restringendosi contro le montagne del Cadore, della Carnia e della Carinzia quell'area linguistica che per essere marginale ha conservato caratteri di estrema, attonita arcaicità della lingua [...] Quello che conta è comunque la fisionomia di questa parlata così acutamente estranea ai dialetti italiani, ma così piena di dolcezza italiana: incorporata dalla sua arcaicità a dati naturali, quasi che fosse una cosa sola con l'odore del fumo nei focolari, dei venchi umidi intorno alle rogge, dei ronchi scottati dal sole».
- (18) Si noti che la folgorante predilezione di Pasolini per il tema del doppio - che attraverserà tutta la sua opera, dalle *Poesie a Casarsa* fino al teatro di *Affabulazione* (1966) - nasce proprio come «delirio narcisico del tempo friulano» (P. Voza, *Il Pasolini di Petrolio e l'ossessione-frantumazione dell'identità*, "Allegoria", XVI, 46, gennaio-aprile 2004, p. 8) in seno a quel tempo "orfico", "mitico e metastorico" del Friuli (cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini...*, cit., p. 48: «Il "tempo friulano" di Pasolini è un tempo mitico e metastorico: il tempo orfico della natura vivente, del ciclico succedersi di albe e crepuscoli, primavera e autunno, nascita



e morte»). È quindi il misticismo casarsese che alimenta e sostanzia la rifrazione della soggettività pasoliniana in una serie di alter ego narcisistici, in un continuo riverbero figurativo che segna la progressiva differenziazione dall'orizzonte orfico, l'inarrestabile dispiegarsi della storia dell'individuo sulla natura dell'uomo.

(19) P. P. Pasolini, *Poesie meridiane*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, vol. I, Mondadori, Milano 2003, p. 1099.

(20) P. P. Pasolini, *Poesia d'oggi*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 324.

(21) G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005, pp. 19-27.

(22) P. P. Pasolini, «*La catasta dei ruderi arancione*», in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 929.

(23) P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. II, Mondadori, Milano 1998, p. 561.

(24) *Ivi*, p. 763.

(25) Per ulteriori notizie sul progetto de *La Mortaccia*, cfr. P. P. Pasolini, *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1964-1968.

(26) P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1078.

(27) Un concetto, questo, su cui Pasolini tornerà più volte, anche nelle poesie: in *Progetto di opere future*, per esempio, lo sguardo del poeta è rivolto «là, dove all'Inferno arcaico, enfatico / (romanico, come il centro delle nostre città / dal suburbio ormai sempre spacciato) / si inserisce un inserto d' Inferno dell'età / neocapitalistica, per nuovi tipi / di peccati (eccessi nella Razionalità / e nell'Irrazionalità) a integrazione degli antichi», P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1251.

(28) P. P. Pasolini, *Appunti e frammenti per il VII canto*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1110.

(29) Cfr. P. P. Pasolini, *Nota n. 1 a La Divina Mimesis*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1117: «Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, *datata*, in modo che il libro si presenti quasi come un diario. Per esempio, tutto il materiale scritto finora, deve essere datato (circa un anno, un anno e mezzo fa): non deve essere eliminato dalla nuova stesura, che deve quindi consistere in un nuovo strato aggiuntivo o in una lunga nota. E così per le stesure successive. 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, o addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine di 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.)».

(30) P. P. Pasolini, *Appunti e frammenti per il IV canto*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1097.

(31) *Ivi*, pp. 1099-1100: «Mi scuso quindi col mio lettore – che ha ragione di essere impaziente – per non saper rappresentare una visione del mondo confortata dalla saggezza o dall'estremismo che vorrei. L'inferno che mi sono messo in testa di descrivere è stato semplicemente già descritto da Hitler.»

(32) *Ivi*, p. 1104.

(33) P. P. Pasolini, *Picasso*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 793: «ed è, l'errore, / in questa assenza. La via d'uscita / verso l'eterno non è in quest'amore / voluto e prematuro. Nel restare / dentro l'inferno con marmorea / volontà di capirlo, è da cercare / la salvezza».

(34) G. Santato, *Pier Paolo Pasolini...*, cit., p. 395.

(35) Virgilio, *Georgiche*, introduzione, traduzione e note di M. Ramous, Garzanti, Milano 1982, IV, 507-510, pp. 200-201: «*Septe illum totos perhibent ex ordine menses / rupe sub aeria deserti ad Strymonis undam / flesse sibi et gelidis haec evolvisse sub astris / mulcentem tigris et agentem carmine quercus* (Dicono che per sette mesi Orfeo piangesse senza requie sotto una rupe a picco sulla riva dello Strimone, e che narrasse le sue pene sotto il gelo delle stelle, ammansendo le tigri e trascinando col canto le querce)»; Ovidio, *Metamorfosi*, a c. di N. Scivoletto, Milano, Utet, 2018, X, 78-85, pp. 480-481: «*Tertius aequoreis inclusum Piscibus annum / finierat Venerem, seu quod male cesserat illi, / sive fidem dederat; multas tamen ardor habebat / iungere se vati: multae doluere repulsae. / Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breve ver et primos carpere flores* (Per la terza volta il Titano aveva posto fine all'anno arrivato ai Pesci portatori di pioggia, ed Orfeo evitava ogni amore femminile, sia perché gliene era venuto male, sia perché aveva promesso fedeltà; tuttavia il desiderio di unirsi al vate prendeva molte donne; molte si dolsero perché respinte. Che anzi egli insegnò alle genti della Tracia a indirizzare il loro amore sui teneri fanciulli e a cogliere i primi fiori della breve primavera della vita, che precede la giovinezza)».

(36) *Ivi*, pp. 202-203: «*spretae Ciconum quo munere matres / inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi / discerptum latos iuvenem sparsereper agros* (E le donne dei Ciconi offese da quel rimpianto, durante le orge notturne dei riti di Bacco, dispersero nei campi le sue membra dilaniate)»; Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, Utet, Milano 2018, XI, 1-50, pp. 520-523: «*Carmine dum tali silvas animosque ferarum /*

Threicius vates et saxa sequentia ducit / ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis / pectora velleribus tumuli de vertice cernunt / Orphea percussis sociantem carrmina nervis. / E quibus una leves iactato crine per auras / “en” ait “en, hic est nostri contemptor!” et hastam / vatis Apollinei vocalia misit in ora [...] ad vatis fata recurrunt / tendentemque manus atque illo tempore primum / inrita dicentem nec quicquam voce moventem / sacrilegae perimunt [...] Membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque / excipis, et (mirum!), medio dum labitur amne, / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae. / Iamque mare invectae flumen popolare relinquunt/ et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi (Mentre con tale canto il vate di Tracia avvinceva le selve e le fiere e si faceva seguire dalle peitres ecco che le donne dei Ciconi in preda alla esaltazione e coperte nel petto da pelli di fiere scorgono dalla cima di un’altura Orfeo che accordava i suoi canti al suono della cetra da lui pizzicataaaa. Una di quelle, scuotendo la chioma nell’aria leggera, grida: “Ecco, ecco! Questo è l’uomo che ci disprezza!” e scagliò contro la bocca armoniosa del vate discendente da Apollo il tirso [...] [le donne] ritornano ad assalire il vate che tendeva le mani e che per la prima volta allora pronunciava parole senza efficacia e senza riuscire a muovere alcunché: sacrilegamente lo ammazzarono [...]. Le membra giacciono sparse in varie località; la testa e la lira le accogli tu, fiume Ebro, e (cosa mirabile!) mentre è trasportata dalla corrente del fiume, la lira fa sentire non so quali accenti lamentosi, un mormorio lamentevole emette la lingua senza vita, dalle rive risponde l’eco del lamento. E già immense nel mare hanno lasciato il fiume patrio e sono approdate alla costa di Metimna, nell’isola di Lesbo)».

(37) Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 251-253: «Ognuno di noi (volendo o non volendo) fa un’azione morale il cui senso è sospeso. Da ciò la ragione della morte. Se noi fossimo immortali saremmo immorali, perché il nostro esempio non avrebbe mai fine, quindi sarebbe indecifrabile, eternamente sospeso e ambiguo. [...] O esprimersi e morire o essere inespresi e immortali. [...] Il montaggio è dunque molto simile alla scelta che la morte fa degli atti della vita collocandoli fuori dal tempo».

(38) Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, (ed. or. *Traité d’histoire des religions*, 1948), trad. di Virginia Vacca, Bollati Boringhieri, Torino 1976, pp. 39-40: «Avremo occasione di vedere che, siccome il rito consiste sempre nella ripetizione di un gesto archetipico, compiuto “in illo tempore”, (ai primordi della ‘storia’), dagli antenati o dagli dèi, si tenta di ‘onticizzare’, per mezzo della ierofania, gli atti più banali e insignificanti. Il rito COINCIDE, per la ripetizione, col suo ‘archetipo’, il tempo profano è abolito. Si può dire che assistiamo ALLO STESSO ATTO compiuto “in illo tempore”, in un momento cosmogonico aurorale. Trasformando, di conseguenza, tutti gli atti fisiologici in cerimonie, l’uomo arcaico si sforza di ‘passare oltre’, di proiettarsi oltre il tempo (del divenire), nell’eternità».

(39) P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1826-1828.

(40) La sezione di *Petrolio* dedicata agli Argonauti (appunti 36-40) si apre infatti con una duplice indicazione sul contenuto e, soprattutto, sulla forma linguistica della rielaborazione pasoliniana, cfr. P.P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. II, p. 1324: «Viaggio ‘mitico’ in Oriente, rifacimento di Apollonio Rodio. Angolo non mappizzato dove appare la figura dell’eroe che ha preceduto (1). Serie di ‘visioni’ rifatte sul Mito del Viaggio come iniziazione ecc., miste a visioni realistiche di viaggi veri (senza nomi o precisazioni, come nei sogni ecc.) → scriverlo tutto in greco (con la traduzione riassunta telegraficamente ma esaurientemente nei titoli dei paragrafi)».

(41) *Ivi*, p. 1325.

(42) *Ivi*, p. 1330.

(43) D. Campana, *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, Rizzoli, Milano 1989, p. 168.

(44) P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. II, p. 1331.

(45) *Ivi*, p. 1334: «Testamento di Orfeo. – c’è un momento del viaggio in cui si comincia a ritornare – Alessandro non è solo alessandro, è anche Sikandar – È Sikandar che ha saputo cogliere quel momento, miracoloso, che precede di un attimo il ritorno - il fondo di ogni viaggio è Zulmât (il Paese dell’Oscurità)». Sui richiami intertestuali legati alla figura di Sikandar, cfr. W. Siti, *Note* a P. P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri, W. Siti, Garzanti, Milano 2022, p. 891: «Sikandar è il nome persiano di Alessandro Magno. Nello stesso numero di «Paragone» in cui aveva letto la battaglia di Penna [febbraio 1974, ndr] [...], Pasolini aveva trovato un saggio di Cesare Mazzonis intitolato *Lo spazio degradato*: lì si parla di Sikandar e del momento in cui il viaggio diventa “puro ritorno”; si accenna a “Zulmat, paese delle tenebre” e alla sovrapposizione mitica del tempo, per cui gli Argonauti vedono la serpe “che Eracle ha ucciso il giorno prima”».

(46) Nell’opera di Apollonio Rodio, Orfeo funge da guida per gli Argonauti in svariate occasioni: cfr. Apollonio Rodio, *Argonautiche*, a c. di A. Borgogno, Mondadori, Milano 2003, I, 540-541, pp. 30-31: «ὡς οἱ ὑπ’ Ὀρφεὺς κιθάρῃ πέπληγον ἐρετμοῖς / πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δε ῥόθια κλύζοντο (così gli eroi / alle note della lira di Orfeo percuotevano coi remi i flutti impetuosi del mare, che vi si frangevano contro)»; I, 1134-1136, pp. 62-65: « ἄμυδις δε νέοι Ὀρφεὺς ἀνωγή/ σκαίροντες βηταρμόν ἐνότλιον εἰλίσσοντο/ καὶ σάκεα ξιφέεσσιν ἐπεκτοπον (... intanto i giovani, guidati / da Orfeo, eseguivano armati una danza dal ritmo /

marziale, percuotendo con le spade gli scudi...»); II, 161-162, pp.86-87: «Ὀρφεΐη φόρμιγγι συνοίμιον ὕμνον ἄειδον / ἐμμελέως (cantarono in perfetta cadenza, al ritmo della cetra / di Orfeo)». Particolarmente rilevante è anche l'episodio in cui Orfeo riesce a salvare i compagni dal pericoloso richiamo delle Sirene, assicurandosi che essi proseguano nel loro viaggio: cfr. IV, 907-911, pp. 879-880: «εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγροιο πάϊς Ἐρηΐκιος Ὀρφεύς / βιστονίην ἐνὶ χερσίν ἑαῖς γόρμιγγα τανύσσας / κραιπνὸν εὐτροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀκουαί / κρεγμῶ παρθενίην δ' ἐνοπήν ἐβύησατο φόρμιγγξ (ma il Tracio Orfeo, figlio di Eagro, tenendo la cetra / bistonìa con le sue mani, fece risuonare le note allegre / di una canzone dal ritmo veloce, affinché il suono / sovrapposto della sua musica rimbombasse nelle loro / orecchie. La cetra vinse la voce delle fanciulle)».

(47) P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. II, p. 1331.

(48) *Ibidem*.

(49) Cfr. Virgilio, *Georgiche*, op. cit., IV, 464, pp. 196-197: «Ipse cava solans aegrum testudine amorem ([Orfeo] cercando nella cetra conforto / all'amore perduto)». Qui la cetra è definita metonimicamente come 'cava testuggine' perché appunto costruita, secondo la tradizione, a partire dal carapace della testuggine.

(50) P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. II, p. 1334.

(51) *Ibidem*.

(52) *Ivi*, vol. II, p. 1167.

## «LUCIANO 'O SARRACINO», UNA MARGARITA FILOLOGICA E CRITICA: LUCIANO DI SAMOSATA NELL'ULTIMO PASOLINI

*Les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leur pères*  
M. BLOCH, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien*, Paris 1952, I, 4

### 1. «Il classico più classico dei classici»: Luciano di Samosata come *exemplum* satirico di Pasolini

Un bel flosculo è Luciano (c. 125 – dopo il 180) in Pasolini o, *aliter dictum*, questi come lettore e interprete del primo.

La scia che Luciano lascia di sé in Pasolini, infatti, – orme, sotto molti rispetti, sorprendenti, a partire dal tono ditirambico dell'annominazione con cui il Bolognese recensisce l'autore greco quale il più classico tra i classici – è stata avvistata nella letteratura scientifica di argomento, come verrà fatto di riscontrare a breve; insieme con la sostanza (il *quid*), però, mette conto di constatare anche il modo (il *quomodo*), così da portare un ottimo indefinito alla condizione di ottimo finito: sarà allora da domandarsi perché Pasolini si interessi di Luciano. Ma soprattutto, che guadagno venga a Pasolini dalla fruizione di uno scrittore *prima facie* così distante. E poi, perché occuparsene nell'interno di una recensione che, *juxta titulum*, accosta il nome di Luciano a quello, a prima vista del tutto irrelato, di Tito Balestra. Sono, queste, solo alcune delle questioni che inalveano linfa al rapporto tra i due scrittori, laddove è agitato qualcosa di più della *fortuna* letteraria di un antico in un contemporaneo: si tratta di una questione di visione del mondo; invocando le categorie della critica letteraria di Peter Brooks(1), tanto in Luciano quanto in Pasolini intervengono le istanze di scopofilia ed epistemofilia – voler cioè conoscere il mondo e il suo spirito osservando la vita *in actu*. Filologia, critica, storia si danno convegno; e chi se ne incarichi non potrà che dire di non avere imbarazzi, solo per nascondere di averne *ad abundantiam*, fino a tracimare.

### 2. Per un approccio bustrofedico a Pasolini: la recensione del 1974 a Luciano

Facile – ma non *eo ipso* meno vero – sarà dire che l'interesse di Pier Paolo Pasolini per Luciano di Samòsata è un campo poco arato dalla critica, sia guardando in avanti (dal punto di vista della *Wirkungsgeschichte* di Luciano presso scrittori contemporanei)(2), sia guardando retrospettivamente (la ripresa pasoliniana di *fontes* antichi)(3). E tale lacuna, quantunque parziale(4), interviene non senza un detrimento complessivo, del resto, giacché i riferimenti sono di grande momento e di forte evidenza; non si dà certo il caso di una lettura e un'interpretazione sinottiche di passi luciane in Pasolini, bensì si configura la singolare circostanza di individuare nell'autore antico un referente privilegiato della sensibilità del Nostro, quasiché Pasolini vi si specchiasse, invenendo nel Siro un proprio antesignano, se non un *alter ego* in anticipo di secoli, secondo il filo continuo di una stringente somiglianza di pensiero e, soprattutto, di sentimento culturale. Tale *idem sentire* è l'elemento di più alto rilievo che emerge dalla recensione – giornalistica – dedicata agli *opera omnia* del Samosatense da Pasolini, apparsa sulle colonne del «Tempo» il 13 dicembre 1974(5); la riproposizione degli scritti di Luciano per i tipi di Einaudi, nella storica e gloriosa traduzione di Luigi Settembrini(6), risulta essere ben più di una mera coincidenza, né basterà definirla la causa occasionale dell'interesse di Pasolini per Luciano; viene bensì a profilarsi come l'improvviso detonatore di un flusso di memoria su tutto il tracciato del proprio vissuto, a partire dalla breve ma significativa nota biografica che dello scrittore greco il maestro inserisce nella sua presentazione(7):

egli era un provinciale, un ragazzo povero, che era riuscito faticosamente a studiare ad Antiochia, cioè in una delle città della *cultura* (ma da troppi secoli ormai), provenendo dalla campagna siriana. Era chiaro dunque che per lui la cultura doveva avere un valore assoluto proprio perché non ci era nato naturalmente dentro ma l'aveva acquisita da iniziato povero. Non avrebbe potuto, in alcun caso, rinunciare al suo «valore».

Al netto della verisimiglianza storica e filologica dei citati richiami, consta che con queste parole Pasolini istituisce *de facto* un parallelo tra la propria traiettoria pregressa di vita e quella di Luciano: provenire dalla provincia, essere oriundo di una famiglia estranea al laticlavio, avere avvertito l'attrazione della città grande, l'importanza accordata al dato culturale e, infine, la cultura presentata come una conquista faticosa(8). Fin da questi cenni traspare che Pasolini guarda a Luciano per cercare se stesso; il breve saggio in questa direzione allarga subito il giro d'orizzonte, adducendo in modo corsivo il nome di Apuleio, a motivo della sua «furente e ambigua metafisicità»(9). Si tratta di un rinvio poco appariscente, finora non valorizzato ma denso di significato perché dà un po' la tonalità all'approccio che Pasolini intrattiene con Luciano: anche Apuleio è un *homo doctus*, proveniente dalla periferia (dall'antica città numidica di Madaura, nell'Algeria attuale); soprattutto, Apuleio condivide con Luciano lo stato di autore inserito in una temperie di transizione, entro una stagione ancora luminosa ma ormai autunnale, consapevole di avere un lungo e radioso passato alle spalle ma sollecita del presente – laddove il presente si staglia come il *kairòs* di una cesura che recherà con sé un nuovo destabilizzante, un nuovo che è *novum: omne novum pro magnifico*, ogni novità è perturbante tacitamente.

L'interesse che Luciano desta in Pasolini non si lascia quindi comprimere entro le panie anguste di una pura curiosità filologica o di un riscontro erudito; anzi, a derivarne è piuttosto una chiave interpretativa di segno opposto, quale è sottesa al presente studio, orientato alla convergenza della sensibilità culturale che il Nostro avverte nelle pagine compulsate dell'autore antico. Non le acque stagnanti di un approccio micrologico, bensì l'aura vivida e primaverile di una *Weltanschauung* collimante e sinfonica, benché a distanza di secoli. Pasolini, con questa disposizione d'animo, mostra di intuire e intercettare quel carattere peculiare del Lucianesimo che Emilio Mattioli più e meglio di altri ha saputo redigere in forma, uno sguardo cioè volterrianamente libero e causticamente critico sul proprio tempo, per cogliere lo spirito della temperie esistenziale e culturale in cui è inserito(10). Luciano si staglia così agli occhi di Pasolini quale il labaro di un Illuminismo *avant la lettre* che riflette senza infingimenti su un presente rapinoso, lubrico, che scorre liquido e veloce verso una meta che si ignora ma che appare snaturante e snaturata. In questa luce, chiede di essere accostato il «curioso *transfert*» che Pasolini coglie entro Luciano come corifeo di resistenza contro il muro sinistro dell'antimanierismo, di quella forza cioè che si ripiega su se stessa soffocando lo slancio vitale del proprio tempo; come Luciano usciva dal suo *ubi consistam* nella trasfigurazione del dialogo con dèi e morti, parimenti il Nostro flette lo sguardo al II secolo ma comune è l'istanza di fondo, giacché i secoli di transizione (il Tardoantico luciano che chiude la classicità attica e il Novecento magmatico pasoliniano) sono marcati dallo stigma della sofferenza intrinseca a ogni mutamento, per sua natura sempre votato a speranza e nostalgia. Molte le soglie che hanno portato nella loro condizione tensionale a questo sentimento struggente, soglie tra le quali per certo il Cristianesimo aveva agito un ruolo di rilievo, portando Luciano alla sua satira atrabiliare(11) e Pasolini alla risalita verso un tempo non cristiano, salvo poi fare di sé un Cristo paziente(12):

è qui che interviene il cristianesimo di Pasolini, la cui opera non si limita ad esaltare e rimpiangere una civiltà arcaica non condizionata dal cristianesimo. L'eroe non è il padrone ma il servo, non l'uomo forte che fa fronte al mondo, ma il sofferente. Sofferenza è imitazione di Cristo, e l'uomo si riscatta grazie al dolore che prova, fino al momento supremo della morte. La sofferenza tanto più vale, quanto più chi la subisce è umile ed innocente; e gli umili, sembra suggerire Pasolini, sono sempre innocenti, sono sempre vittime di qualcuno o di qualcosa. Pasolini ha negato che la morte di Ettore sul letto di contrizione rappresenti una citazione del Cristo morto di Mantegna – perché, probabilmente, l'ovvietà dell'accostamento, subito sottolineato da tutti, lo disturbava –, ma difficilmente lo spettatore può evitare di associare l'agonia del ragazzo di Mamma Roma a quella di Gesù sulla croce. Ed è proprio questa associazione che l'autore vuole suggerire, quando rappresenta il suo personaggio “come un piccolo crocifisso”.

Pasolini percepisce in Luciano l'aspirazione alla capacità di leggere e vivere il mondo fuori da preconcetti, nella fibrillazione di un tempo che muta ma che, nella sua metamorfosi, si profila asfittico, piuttosto che scintillante di nuove possibilità che si dischiudano. Quasi un testamento spirituale sarà allora l'incontro tardivo con Luciano, un autore che Pasolini aveva forse incontrato nelle antologie durante la primavera del Liceo per poi ritrovarlo ormai all'*explicit* della sua attività.

### 3. Pasolini interprete dell'Umanesimo di Luciano e del suo *Zeitgeist*

Vanno viepiù profilandosi gli assi che informano le singolari iridescenze che Luciano lascia di sé in Pasolini, una presenza da un lato caudataria perché limitata ma, dall'altro, centrale perché capace di avviare una riflessione generale sul clima culturale dei due autori. Proprio qui si restituisce il vero *Leitmotiv* della recensione pasoliniana – in realtà un breve saggio, quasi una *charta*, un manifesto *en abrégé* di un modo di traguardare e percepire il mondo: nella recensione medesima Luciano non è il pretesto ma resta l'oggetto, pur con un'apertura di indagine amplissima.

Più che definirla (intendimento *per se* impossibile, ché equivarrebbe a una riduzione *in vitro* del fenomeno) cadrà opportuno piuttosto cercare di semantizzare l'esperienza luciana che Pasolini traversa guardando al proprio contesto di vita, secondo un condiviso pessimismo e una partecipata propensione verso una verità panica(13). Il tono con cui Pasolini descrive Luciano è più manifestativo che argomentativo, urgendo a far apparire quell'intuizione sul sentimento del mondo che l'autore greco aveva elaborato, precedendolo nell'analogia dei due tramonti storico-sociali; se il Pasolini che riprende il teatro attico è affacciato al mito, con Luciano la dialettica è instaurata con la storia (*Quomodo historia conscribenda sit* è tra gli scritti luciane), laddove riprendere lo scrittore di Samosata significa dare voce all'insoddisfazione verso «l'Italietta piccolo borghese, fascista e democristiana, ignorante e volgare»(14), di cui si smaschera la vanità, se non l'inerità.

La rivisitazione dell'Antico che Pasolini coltiva è aliena da semplicistiche riattualizzazioni – per lo più a scopo di intrattenimento o di dotta erudizione – e questo, che è vero in generale, è particolarmente vero nel caso di Luciano, fattispecie del tutto impermeabile alla staticità retribuita stigmatizzata notoriamente ai classicisti già da Madame de Staël; solo così si comprenderà Pasolini quando scrive(15)

il vedere poi ironicamente gli dèi e gli eroi omerici (o anche Alessandro e Annibale) come personaggi, noi diremmo, da «rotocalco», e il vedere con tanta «pietà creaturale», e quindi con profondo e affettuoso umorismo (corrispondente perfetto della loro *joie de vivre*) i personaggi «umili» (cortigiane, marchettari, marinai, caprari), tutto ciò commuove «cristianamente» più noi che l'autore: ben superiore a queste forme di commozione. Non conosco classico più classico di questo classico seriore, minore e manierista. Il suo occhio acuto e metallico vedeva i dettagli reali in modo tanto economico quanto incantevole (i lupini del vecchio filosofo povero, i chiodi della barca di Caronte, la letterina d'amore del ragazzo Clinia, la scritta murale a carbone di una puttana contro un pederasta, i doni di un marinaio povero alla sua donna).

Pasolini è attratto da Luciano in quanto lacerto di un universo valoriale ormai in estinzione («seriore»), ripiegato su uno splendore ormai declinante ghermito come per la coda della cometa («manierista»): come Luciano è l'ultimo del mondo (tardo)antico, così Pasolini si percepisce come ultimo di un mondo moderno in deliquio. In una con questo, si imprime nel poeta di Casarsa la capacità luciana di non lasciarsi sfuggire nulla, effigiando con sensibilità tipicamente ellenistica una società in tutte le sue componenti, anche le inferiori, senza stigmatizzarle con alcuna lettera scarlatta: ecco allora che il Pasolini dei *Ragazzi di vita* potrà subodorare in Luciano una sorta di precursore, per la sua apertura a cortigiane e caprari, con il tocco dello *spoudaiogeloion* della scritta sul muro: una scritta che non deturpa il muro né è la romantica dichiarazione di un innamorato ma è la confessione di una prostituta che protesta contro il pederasta che, *quo talis*, la lascia inoccupata. In Luciano sarà allora l'*ethos* della inclusività ad ammiccare verso Pasolini, sulla via di quell'epica dell'esistenza e del tempo fratto della coscienza, a fronte del tempo olimpico della continuità e della realtà oggettuale, come va definendosi immediatamente nel prosieguo della recensione(16):

[...] la sua [*scil.* di Luciano] mente lavorava intorno a problemi culturali e filosofici con quella precisione e quella reale conoscenza che consente di risolvere tutto con la massima semplicità. [...] Luciano parla in modo poetico, senza estetismi, di nulla.

Ciò di cui Pasolini è ammirato è che, contro i riboboli delle feluche che complicano le cose semplici, spira in Luciano la freschezza dell'uomo nuovo, scevro da superfetazioni intellettuali, capace – come i Germani di Tacito sul piano della condotta – di guardare le cose per quello che

sono, secondo un approccio di purità intellettuale(17).

La recensione non permette di sorprendere in alcun punto una qualche valutazione di Pasolini sul greco di Luciano; né manca tuttavia un giudizio onnicomprensivo sulla traduzione di Settembrini, giudizio più impressionistico e aperto a cogliere le istanze dello spirito sottese che non un rimarco filologico-linguistico(18):

la traduzione di Luigi Settembrini vale la traduzione del Tommaseo dei *Canti popolari greci*. [...] C'è in essa qualcosa di singolarmente sincero (Settembrini vi ha lavorato per cinque anni in carcere). E probabilmente la sua sincerità consiste in un sincero rimpianto di una civiltà manieristica e laica, meravigliosamente lucida soprattutto, suppongo, nei riguardi del sesso. C'è un tremore, nella traduzione del Settembrini, quando si parla di gioventù che ama (soprattutto fanciulli e prostituti: si sa del resto di un diario del Settembrini in cui egli parla del proprio eros omosessuale – diario finora inedito): un tremore senza alcun sentimentalismo, purissimo, degno del testo come succede raramente.

Pasolini rivede se stesso non solo in Luciano ma anche in Settembrini, rendendo più piena la *mise en abyme* e l'identificazione con gli attori sulla scena; è l'uomo in tutta la sua rotondità a pulsare nella filigrana di Luciano grazie alla resa di Settembrini, giacché alla *sinceritas* di Luciano fa antistrofe la purezza sorgiva di Settembrini quale altro Tommaseo, rivolto qual è a percepire i fermenti del popolo e della vita sorgivamente restituita, privata di ogni coltre intellettuale onnubilante.

In ultimo, trapela l'abbrivio ereticale dell'*animus pugnandi* intellettuale di Luciano, un Voltaire avanti lettera in difesa dell'*enfame Calas*, «che con la sua bocca per quanto sdentata morde la mano di un vescovo»(19). Se la critica non rilevasse le spie di Luciano in Pasolini, il filellenismo di quest'ultimo sarebbe non solo incompleto ma patirebbe un sostanziale depauperamento.

#### 4. Per una ripresa della presenza di Luciano in Pasolini: storia di un'anima

Ai nostri fini sarà ora utile ripercorrere *summatim* i luoghi in cui Luciano affiora in modo diretto in Pasolini, fruendo, per i limiti dello spazio consentito, delle acquisizioni date dalla ricerca in merito. Se si può dire infatti che in generale la Grecia costituisca la fonte e il basso continuo dell'immaginario pasoliniano(20), più nello specifico si potrà dire che i sali di Luciano e la sua lepida scrittura colpiscono l'autocoscienza culturale di Pasolini: sono un po' come un amore tardivo ma non per questo in difetto di intensità; il loro è l'effetto di un'eco che rimbomba dopo un silenzio lungo pressoché tutta la vita, giacché l'incontro con Luciano alla fine del 1974 in occasione della recensione einaudiana vale per Pasolini come quello con un compagno di scuola dopo anni di divergenza di percorso: molto si sa delle letture pasoliniane(21) e però il suo primo incontro con il Samosatense rimonta *per transennam* ancor prima, ai banchi del Liceo Galvani, durante l'anno scolastico 1936-1937. Allora – riprendendo e sunteggiando da Cerica, qui e in séguito(22) – i dialoghi di Luciano erano stati adottati per consolidare le basi linguistico-grammaticali degli alunni della classe V D; il libro di testo era l'antologia pubblicata da Cristofari(23), che presentava venti testi selezionati in prevalenza dai dialoghi infernali e, in misura minore, da quelli marini e celesti.

Il primo contatto doveva quindi essersi consumato sui banchi di scuola e sarà destinato a venire a emersione di tanto in tanto, magari anche solo per efflorescenze subitane dello spirito cinico di Luciano nel traguardare la *Lebenswelt* e le istanze del dibattito contemporaneo – poiché questo è il tenore delle riprese, come ad esempio in occasione dei dibattiti con Alberto Moravia sulla liceità della pratica abortiva(24) –. Il seme della riscoperta e della *curiositas* verso Luciano depresso in Pasolini dalla circostanza di redigerne la recensione germoglia nell'*Appunto 84* di *Petrolio/Vas*(25), in cui(26) Luciano viene citato *expressis verbis* (in nota nella traduzione di Settembrini) per mostrare che la società moderna non merita sogni ma solo un'attenzione critica, lancinante se necessario, anche giocosa, certo umoristica – in una parola, l'irrisione(27):

chi irride una parte del mondo sociale, mettiamo la borghesia conformista che senza capir nulla passa da una fase all'altra, dalla pace alla guerra, dal benessere alla strage, dalle abitudini all'annientamento totale, non può non irridere assieme anche chi sa questo. L'irrisione non può che riguardare tutta

l'intera realtà. [...] Cade però, nell'irrisione, ogni idea preconstituita di futuro; anzi, se c'è una cosa che fa sorridere con un maggiore piacere interno è proprio il futuro. L'idea della speranza nel futuro diventa un'idea irresistibilmente comica. La lucidità che ne consegue spoglia il mondo di fascino. Ma il ritorno ad esso è una forma di nuova nascita: l'occhio luccica di ironia nel guardare le cose, gli uomini, i vecchi imbecilli al potere, i giovani che credono di incominciare chissà che. La terribile ferita che essi hanno data, si è guarita e rimarginata: ora essi hanno tra loro un nuovo collaboratore ed amico, che si interessa a fondo, con strana lucidità, dei loro problemi, e li aiuta senza tante storie a risolverli: non sanno che nel suo sguardo divertito essi svaniscono come sbandati fantasmi(28).

Il riso amaro, sardonico, come strumento rigenerativo davanti alle righe storte del tempo risulta essere il tratto menippeo che Pasolini mutua da Luciano; un Luciano disforico, traguardato sotto il rispetto dell'indagine antropologica(29), quale campione di un cinismo metacronico, vessillo di un'irriducibilità alla visione compassata e pigra del mondo.

È bensì vero che la silloge degli scritti di Luciano si concreta non solo nella recensione sopra analizzata ma fruttifica nella mente di Pasolini, in modo carsico, nella sua postrema produzione, come mostra anche il caso di «Luciano 'o Sarracino»: in modo levantino lente deformante sul reale, in tanto in quanto altera in via anamorfica il dato di osservazione non già per una contraffazione ma per rimuoverne la nebbia che il senso comune vi ha steso sopra come una coltre viscida e tenace; si comprenderà di qui il profilo icastico e ipotipotico di un Luciano *philosophe* 'furbesco' e 'corsaro' (quali erano i Saraceni, predoni) sbalzato a tutto tondo dal sonetto postumo e anepigrafo uscito in appendice alle *Lettere luterane*(30):

Signor Maestro, abbiamo visto il Diavolo dell'Angelo  
nero come Luciano 'o Sarracino: «Gridate *Viva*  
*Benjamin Spock*», ci fa. Occorre la bacchetta.  
Basta con l'Agàpe, vogliamo l'Anànke.

Siamo stanchi di diventare giovani seri,  
o contenti per forza, o criminali, o nevrotici:  
vogliamo ridere, essere innocenti, aspettare  
qualcosa dalla vita, chiedere, ignorare.

Non vogliamo essere subito già così sicuri.  
Non vogliamo essere subito già così senza sogni.  
Sciopero, sciopero, compagni! Per i nostri doveri.

Signor Maestro, la smetta di trattarci come scemi  
che bisogna sempre non offendere, non ferire,  
non toccare. Non ci aduli, siamo uomini, Signor Maestro!

I versi sono, da una parte, la freccia del parto che il *maudit* Luciano scaglia in Pasolini e, dall'altra parte, restituiscono in modo patente che Luciano è espressione di un mondo alla rovescia, dove gli studenti insorgono perché vogliono una scuola più esigente e severa; vale il *caveat* che quando il rovesciamento del mondo è quello esercitato su un mondo stravolto e, a sua volta, alla rovescia – defedato dal quieto vivere, stuprato dal perbenismo benpensante, cruentato dall'inefficienza a un pensiero radicale –, allora l'esito parossistico e antinomico, ma non utopistico, sarà il suggerimento di un mondo quale dovrebbe essere, ripristinato nelle sue istanze veritative. Il coro degli studenti, non dissimile da una parodia scolastica degna del III mimiambo di Eronda (il *Didaskalos*), protesta e insorge contro il permissivismo *à la* Spock, a favore di maggior severità e bacchetta nei loro confronti; di qui, preferire l'*Ananke* (il rigore del destino) all'*Agape* (il più morbido amore comunione) allude alla scelta della tradizione greca piuttosto che al complesso dei valori cristiani concretati nell'*agape* della I Lettera di Giovanni.

Se è vero che sornioni e non reboanti sono i segnali di Luciano in Pasolini, si converrà che tali sono solo perché tardivi e, quindi, limitati a pochi mesi di lavoro: la rassegna mostra che Luciano si connota non come un arto abalienato ma quale una *Lesefrucht* feconda in Pasolini, e ancor più ferace si sarebbe rivelato se non fosse stato reciso prematuramente. Un grande guadagno da poche



tracce.

## 5. *Bioi* plutarchei: Tito Balestra come *alter Lucianus*

Per intendere nella sua pienezza la recensione che Pasolini dedica agli scritti di Luciano sarà utile considerare che il satirico greco viene presentato come in sinossi con il poeta Tito Balestra (1923-1976)(31). Si tratta, come è evidente, di una *synkrisis* senz'altro singolare, non solo per la distanza temporale che interviene tra i due autori ma anche perché tale parallelo è istituito tra due minori; in realtà, *adiuvante* lo stesso Pasolini, emergerà subito che proprio i due caratteri ora richiamati – distanza temporale e minorità – sono i cardini che permettono di meglio apprezzare il genio dei due autori messi a confronto. Di Luciano, infatti, il Nostro coglie il tratto pretertemporale, che pertiene a oscillazioni dell'animo ed è quindi non direttamente vincolato alla contingenza del tempo; insieme, la posizione critica e spesso venata di un sarcasmo atrabiliare colloca chi se ne fa segnacolo in una posizione estranea all'opinione vulgata e al corso principale del pensiero, donde si ricava con agilità che la minorità è il punto di arrivo dell'agitazione del pensiero di chi non intende subordinarsi al *maelstrom* banalizzante dei benpensanti; in questo Luciano e Balestra dovevano parimenti presentarsi come voci dissonanti e recalcitranti nelle rispettive temperie.

Se è vero che a Luciano e a Balestra è dedicata nel titolo una designazione *ex aequo* (*Luciano, I dialoghi / Tito Balestra, Quiproquo*), al poeta di Longiano nel corso della recensione in realtà viene concessa poco più di un'appendice, ancorché densa e illuminante; il passaggio è brusco e Pasolini medesimo doveva avvedersene, quando notava(32):

Luciano è anche un poeta dell'Antologia Palatina (oltre che autore di numerosissime opere). E a questo punto io innesto, nel mio discorso di «amatore» su Luciano, una scheda niente affatto aggiuntiva, ma essenziale, su un poeta, per l'appunto da «Antologia», come si dice: ma qui lo dice a ragion veduta. Si tratta di Tito Balestra.

L'accostamento con Balestra è pienamente giustificabile poiché questi condivide con Luciano il tratto del satirico non moralista, che *castigat ridendo mores*, evidente fin dall'epigrafe tratta da Giovenale che inaugura lo spicilegio poetico:

*Commune id vitium est, bis vivimus  
Ambitiosa paupertate omnes. Quid te  
Moror? Omnia Romae cum praetio*

Juv., I, 3

«A un cane che ha danaro si  
Dice “signor cane”».

Contro l'asservimento alle cose, che onnubilano l'intelletto e il buon senso, prendeva posizione Balestra, recalcitrante a chi brutalizza se stesso solo per amore della pecunia. Il registro poetico in Balestra risulta più conforme con la grammatica dei valori e con la postura culturale che ispirano Luciano, tanto che – scrive Pasolini – «un suo libro si può leggere di seguito ai *Dialoghi dei morti* o ai capitoletti dell'*Asino d'oro*, senza sentire alcun salto» fino a fare di Balestra un classico minore, così come Luciano era stato introdotto quale il più classico dei classici(33).

La centralità e la *tournure d'esprit* che Balestra assegna al tono morale si manifesta fin dal componimento con cui si apre la raccolta *Passatempi e proverbi*, indirizzata appunto *A un moralista*(34):

Vede tutto il tuo occhio  
sente tutto il tuo orecchio  
e a naso distingui un pezzente da un ricco.

Mordere il costume e la smorfia conseguente(35) sono i tratti che dovevano agire in Pasolini accomunando le due voci in parola, convergenti nella riconsolazione di ogni formalistico ‘lappoleggiare’(36), voci insomma parimenti segnate da quel filo di stelle che è la disperata vitalità che deflagra nelle manifestazioni della vita: così si dà a intendere la «profondità della superficialità» di Balestra (già Luciano era stato detto superficiale), giacché la vita non è un fatto carsico ma un epifenomeno capace di venire a emersione (senza per questo deflettere dalla sua forza costitutiva e fondazionale): superficiale, infatti, non equivale a fatuo, ma rimanda all’ontologia dell’esistenza vissuta.

Acquisizione commendevole, alla cornucopia di Pasolini si dovrà quindi anche l’intuizione dell’inusitato accostamento tra Luciano e Balestra.

## 6. Una parola conclusiva: *parresia*

Il periplo tra Luciano e Pasolini ha imposto di importare nomi alti e solenni, da Apuleio a Settembrini a Sciascia; ma la parola capace di concentrare in sé le ragioni del Luciano pasoliniano è *parresia*. Luciano offre, per dire così, uno sguardo di seconda istanza sui fenomeni del vivere civile, umano e, più in generale, sulla traiettoria della storia; questa ripresa di Luciano conviene con quella di Gramsci(37), dove lo scrittore si erge a campione del superamento in comico e in farsesco del senso tragico della vita, perché in questo consiste la demistificazione del conformismo e dei falsi pudori. Il pessimismo agonistico *à la* Timpanaro di Luciano trova consonanza in Pasolini senza però deporre la gioia di vivere. Il sorriso di Luciano che Pasolini avverte come proprio è quello che muove da un amore, parossistico anche, verso quel fenomeno senza pari che è il vivere, nella sua espressione piena della consapevolezza culturale; in tale quadro Luciano è un Lucrezio che rigetta ogni convenzione ma lo fa non solo nell’ordine delle grandi verità speculative ma anche sul piano delle questioni che intersecano il flusso di vita nelle sue manifestazioni più diverse.

Convertire la storia da cenotafio in sarcofago è il lascito ultimo che Pasolini consegna leggendo Luciano, non vuota risonanza ma custode di un cuore ancora pulsante che conferisce senso al presente, a condizione di interrogare il presente sul metro del passato per quello che è; il lettore moderno che avesse la sensibilità e la pazienza di raccogliere i *semina rerum* lucianei dispersi nell’ultimo segmento degli scritti del Nostro non potrà allora non figurarsi la forza clemente e possente della favella che passa in rassegna i fenomeni per come gli appaiono, secondo quello scatto della *parresia* già paolina che è cura della verità e del mondo, come aveva a dire Foucault(38). Proprio in forza di tale *parresia* Pasolini nella recensione reagiva alle parole con cui Sciascia aveva prefato Luciano stesso quando sosteneva che questi avesse un senso cristiano della morte(39):

e qui non sono d’accordo con la prefazione, del resto bellissima, di Sciascia (che lavora a bulino come certe sue finzioni romanzesche d’impianto filologico). Luciano poteva benissimo non aver neanche sentito mai parlare di cristianesimo. E, se ne era consapevole, in qualche modo – con quell’intuitività quasi magica che hanno gli scrittori veri quando si tratta del destino della propria scrittura – ne era consapevole semplicemente come di una cultura avversa, destinata a vincere e a seppellire quella «cultura» che per Luciano era tutto.

Proprio questa sarà, ultimamente, la *Stimmung* che di Luciano Pasolini apprezza particolarmente, l’*habitus* libero di pensare, in tutta la sua latitudine, andando alla cosa in sé contro ogni riduzionismo banalizzante dell’efimero.

Nella panoplia di voci classiche che echeggiano in Pasolini, Luciano non potrà certo segnalarsi allo zelo delle ricerche microfilologiche o alla *comparatio* traduttologica; la sua importanza sarà invece di altra specie, facendo risuonare il monito mirabile – oggi, però, ormai dimenticato – su cui il Foscolo incardinava la sua prolusione in Pavia quel 22 gennaio 1809 presso l’Università ticinese, circa l’ufficio delle lettere («annesse a tutto l’umano sapere come le forme alla materia»): far riflettere cioè con la parola sulle leggi che disciplinano la vita (Xen., *Mem.* III, 3 ἢ οὐκ ἐντεθύμησαι [...] δι’ ὧν γε ζῆν ἐπιστάμεθα, ταῦτα πάντα διὰ λόγου ἐμάθομεν; “o non sei persuaso che ... tutto ciò con cui sappiamo vivere lo abbiamo appreso grazie alla parola?”), mia trad.)(40).

**Note.**

(1) Le categorie ermeneutiche qui riprese vengono mutate da P. Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge 1993.

(2) Tratto peculiare del Luciano pasoliniano è il filtro di tutta una costellazione di valutazioni critiche e di gusto culturale sul proprio presente, andando evidentemente ben oltre il piano del prelievo dotto o dell'allusione che tante volte è dato di sorprendere in scrittori moderni delle patrie lettere a partire dagli *auctores* della latinità e/o della greicità (*ad exemplum* come nel caso configurato dal contatto tra Calvino e Plutarco, su cui A. Balbo, *Un'allusione plutarchea in Italo Calvino*, in Id., *Accogliere l'antico. Ricerche sulla ricezione della letteratura latina e sulla storia degli studi classici*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2020, pp. 95-100, già pubblicato in "Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione classica dell'Università di Torino", N.S. 1 [2002], pp. 395-400).

(3) Un perimetro, questo, ben setacciato dalla critica e, purtuttavia, capace di produrre sempre nuove sorprese: il pendolo dell'attenzione oscillerà dai lacerti di Saffo vòlti in friulano ai più distesi lavori sull'*Orestea*, per cui cfr. rispettivamente, *semel pro omnibus*, F. Condello, *Pasolini traduttore di Saffo: note di lettura*, "Testo a fronte", XXXVII, 2007, pp. 23-40; e la fondamentale recensione di E. Degani a Eschilo, *Orestide*, nella trad. di Pier Paolo Pasolini, Torino, Einaudi, 1960, apparsa in "Rivista di Filologia e Istruzione Classica", XCVIII, 1961, pp. 187-93 (oltre a F. Ottonello, *Pasolini traduttore di Eschilo. L' "Orestide". Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, Grin Verlag, München 2018).

(4) Imprescindibile si segnala A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Mimesis, Milano 2022, segnatamente pp. 407-417, ad oggi lo studio più documentato sul cinismo luciano nella ripresa pasoliniana.

(5) La recensione del Luciano del 'Millennio' einaudiano è oggi fruibile in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 2185-2190, da cui si citerà.

(6) Si tratta dell'opera di un patriota fervido nel clima della resistenza alla restaurazione borbonica: fatica di nove anni di lavoro (1851-1858) nelle carceri di Santo Stefano, la resa italiana settembriniana vedrà la luce a Firenze nel 1861 per l'editore Le Monnier. Come è evidente, si è allora in presenza non di una mera traduzione ma di un'intrapresa densa di implicazioni ideologiche, in un tempo in cui l'Italia si stava plasmando e nel quale l'opzione di attendere a Luciano assumeva il valore degli ideali alti e sovrani della libertà di pensiero e di ricerca del vero; cfr. in merito F. Condello, *Settembrini e Luciano: norme e costanti di una traduzione (primi sondaggi)*, in S. Cerasuolo, M. L. Chirico, S. Cannavale, C. Pepe, N. Rampazzo, a cura di, *La traduzione classica e l'unità d'Italia*, Atti del Seminario (Napoli – Santa Maria Capua Vetere, 2-4 ottobre 2013), Satura Editrice, Napoli 2014, pp. 39-68 (alla p. 39 circa le riprese almeno parziali da parte di Gallavotti, Savinio e Sciascia); sul Lucianesimo che traspare come afflato di parresia valga sin da ora il rimando complessivo a E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, ETPbooks, Atene 2022 (I ed. 1980).

(7) P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 2186.

(8) Quanto la descrizione biografica dello *status* di Luciano corrisponda a verità chiede di essere commisurato con l'inopia di informazioni a noi conosciute sulla vita del satirico nonché con l'artata trasfigurazione letteraria che lo stesso Luciano operava riferendo della sua figura. Sopra il suo tracciato esistenziale, il rimando d'obbligo è costituito dalla relativa voce stesa da R. Helm in Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, vol. XIII, coll. 1725-1777 e il sempre valido contributo, quantunque risalente, di M. Croiset, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Hachette, Paris 1882, oltre alla prospettazione ragionata dei riscontri anagrafici nel più recente C. Gallavotti, *Luciano nella sua evoluzione artistica e spirituale*, G. Carabba, Lanciano 1932. Quanto invece alle condizioni di possibilità di una sinossi con il dato biografico di Pasolini, cfr. sulla vita di quest'ultimo E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2005, nella sezione *Scuola (Il tempo dell'Analogica)*, pp. 53-78, in specie alle pp. 53-64 circa gli anni della scuola elementare a Conegliano, Casarsa, Sacile, Idria, ancora Sacile e ginnasio a Conegliano, Cremona, Reggio Emilia, al liceo Galvani di Bologna, fino a così pervenire dalla provincia alla *Scoperta di Roma (ibidem)*, pp. 179-203, dove la scoperta non è artistica o storica ma, ben più profonda e introspettiva, è l'*inuentio* della fine del senso di peccare: il lungo peregrinare è una condizione interiore di inquietudine agostiniana verso la città centro pulsante di quella *paideia/cultura* che, alla sua sensibilità come per Luciano, è fremito di vita.

(9) Con le parole «[...] il quasi contemporaneo e più imponente Apuleio, di cui è uscita in questi giorni una edizione de *L'asino d'oro*» Pasolini fa probabilmente riferimento all'edizione del romanzo latino edita nello stesso 1974 per i tipi di Garzanti, a cura di F. Roncoroni e traduzione di N. Marziano (un volume di pp. XXX, 290, proprio perché l'opera apuleiana è più consistente dei singoli dialoghi di Luciano); che questo

torno di anni conoscesse un ridestato interesse per l'*opus maius* apuleiano è testimoniato da un'altra edizione popolare uscita poco prima della citata, quella corredata della traduzione di Massimo Bontempelli e con prefazione di Emilio Radius, apparsa a Milano per le impressioni del Club degli Editori nel 1972 (un volume di pp. XII, 237).

(10) Sugli aspetti centripeti nel *modus scribendi* di Luciano è classico il confronto con J. Bompaire, *Lucien écrivain. Initiation et création*, E. de Boccard, Paris 1958; Luciano è una specola privilegiata per un obiettivo più comprensivo, qual è conquistare un punto di vista impregiudicato sulla storia, come vede bene Massimo Marassi: pensare sul tempo presente per criticamente vagliare dove sia diretta la storia di cui il presente è segmento (un aspetto che – *inter alios* – avrebbe influenzato anche un traduttore ed epigono *sui generis* quale Leon Battista Alberti in età umanistica, nella ricerca della 'pura verità', giusta la metafora che occorre in ambedue gli scrittori: «quello che perciò [*scil.* l'Alberti] mutua da Luciano, più che l'umorismo e la comicità, è la capacità e la possibilità di gettare sul mondo uno sguardo libero e spregiudicato, è la mancanza di paure conformistiche. La lezione di Luciano, per quello che interessa l'Alberti, è soprattutto una lezione di libertà», per cui cfr. M. Marassi, *Un caso di traduzione: l'incontro tra Luciano e Alberti*, in R. Messori, a cura di, *Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli*, Mucchi Editore, Modena 2012, pp. 157-182, qui p. 167).

(11) Spingendosi oltre, Pasolini noterà in merito che «non c'è effettivamente niente di cristiano nel sentimento della morte di Luciano», P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 2187.

(12) Così osserva acutamente Remo Cacitti, *Introduzione*, in N. Spineto, R. Cacitti, M. Manenti, G. Conti Calabrese, a cura di, *Su Pasolini e il sacro*, Darp Friuli, Udine 1997, pp. 5-15, qui pp. 10-11; si considerino anche di Pasolini, *I Dialoghi*, 305 e *Alì dagli occhi azzurri*, p. 450, ivi citati alle nn. 7 e 11. Quanto alla posizione critica e caustica di Luciano verso i Cristiani, ricca è la bibliografia (la questione è stata vessata almeno dalla metà del Settecento, tanto che già nel 1832 Karl Georg Jacob dovette farne una sintesi, in *Charakteristik Lukians von Samosata*), sia circa la possibilità che egli conoscesse i libri e delle dottrine cristiane sia circa la sincerità del suo convincimento del Cristianesimo come superstizione allostria al libero spirito inquirente. Al netto della sarcastica parodia della *θανμαστή σοφία τῶν Χριστιανῶν* del *De morte Peregrini*, basterà qui fare rimando ai classici studi di Hans Dieter Betz, *Lukian von Samosata und das Neue Testament: Religionsgeschichtliche und paränetische Parallelen: ein Beitrag zum Corpus Hellenisticum Novi Testamenti* 1961, nel più comprensivo quadro della reazione pagana già tratteggiato (1934) da Pierre de Labriolle, nell'omonimo saggio *La réaction païenne: étude sur la polémique antichrétienne du I. au 6. Siècle*; sulla possibilità di ricondurre questa vena entro l'alveo della satira civile, cfr. almeno B. Baldwin, *Lucian as a social Satirist*, "Classical Quarterly", XI, 1961, pp. 191-208.

(13) Scrive Sotera Fornaro, *Un uomo senza volto*, cit., p. 7: «Pasolini si identificava con lo scrittore antico, perché come lui soffriva della consapevolezza di trovarsi in un "vicolo cieco della storia", e della storia letteraria, in un'Italia dilaniata dal terrorismo, ormai corrotta sin dalle fondamenta dal capitalismo e dai conflitti e dai mostri da esso generati, dimentica delle originarie radici e della cultura ingenua contadina: in Luciano, Pasolini vedeva perciò una "verità essenziale, e in qualche modo – si potrebbe dire – panica: se si è destinati a perdere, in un futuro più o meno prossimo, la propria cultura, in realtà si è destinati a perdere la propria vita"».

(14) Il rifiuto di questa sorta di italianità si trova in un articolo vergato da Pasolini in questo periodo (8 luglio 1974) sulle colonne di «Paese Sera» (poi riproposto negli *Scritti corsari*) dal titolo *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, esprimendo la nostalgia di un mondo contadino preindustriale e prenazionale.

(15) P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 2187. Gli dèi messi alla berlina in Luciano corrispondono alla volontà pasoliniana di affermare una religiosità non istituita ma del sacro, secondo il travaglio interiore che *passim* ebbe a confessare: *ex. gr.* «sono continuamente occupato da una mia interminabile crisi religiosa», ammetteva nel 1947 in "Quaderni rossi" (citato in Nico Naldini, *Cronologia*, in P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, Einaudi, Torino 1986, p. CIX). Sul senso religioso di Pasolini si veda il saggio di Natale Spineto, *Pier Paolo Pasolini e il sacro. L' Appunto 55 di Petrolio*, in Spineto, R. Cacitti, M. Manenti, G. Conti Calabrese, a cura di, *Su Pasolini e il sacro*, cit., pp. 16-32; senso religioso donde germoglia l'approfondimento scientifico per i temi dell'antropologia e la storia delle religioni, come in tralice alla lavorazione di *Medea*, per cui Pasolini si era rivolto, a scopo di indicazioni bibliografiche, ad Angelo Brelich, allora professore di storia delle religioni a Roma (cfr. *ibidem*, p. 20, dove l'informazione è ascritta alla professoressa Giulia Piccaluga, allora assistente dello stesso Brelich).

(16) P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 2188.

(17) *Ex oriente lux*: Luciano è il vessillifero di una *Bildung* non ancora imbolsita nella logica sofisticata o del quieto vivere; per questo è lo stesso Luciano ad avanzarsi in qualità di barbaro, nello *Scythia seu hospes*, equiparandosi all'amico Anacarsi scita, che si era recato ad Atene e aveva ricevuto da Solone la *paideia* greca (cfr. § 9 e *I fuggitivi*, § 6); sull'eccellenza, se non sul primato, dell'Oriente nelle cose filosofiche – (cui

- afferisce, in ultima istanza, l'idea dell'eccellenza dello sguardo del provinciale), cfr. G. Cambiano, *Filosofia greca e identità dell'Occidente*, il Mulino, Bologna 2022.
- (18) P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 2188. Si noti che nel 1977, a un secolo di distanza dalla morte dell'autore, è stato dato alle stampe il romanzo-*divertissement* settembriniano *I Neoplatonici*, denso di spunti sull'omosessualità maschile, sulla pederastia e sulla borghese bisessualità.
- (19) Così nella sapida introduzione all'opera di Luciano di Alberto Savinio (Luciano, *Dialoghi e saggi*, traduzione di Luigi Settembrini; introduzione, note e illustrazioni di Alberto Savinio, Bompiani, Milano 1944, pp. 13-14), cui si deve la filigrana volteriana – «l'orribile filosofante di Ferney», dal Monti – individuata in Luciano (*ibidem*, p. 13, n. 2, Luciano è recepito, di contro ad Apollinaire, nella sua fiera appartenenza al carattere barbaro del Siro, quello che si tratteggia nel Pasolini che apprezza la citata perifericità di Luciano).
- (20) Il che dovrà dirsi sia sul versante verbale-letterario sia su quello iconico-filmico. Per uno sguardo di sintesi cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2022 (I ed. 2007).
- (21) Segnatamente, sulla sua biblioteca è fondamentale il repertorio costituito G. Chiarcossi, F. Zabagli, a cura di, *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Olschki, Firenze 2017.
- (22) Per lo stadio di primo avvicinamento alla conoscenza di Luciano da parte di Pasolini allora studente cfr. A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Mimesis, Milano 2022, soprattutto pp. 407-410.
- (23) Luciano, *Dialoghi*, a cura di Carlo Brighenti, Cristofari, Milano 1931. Si tratta di un'edizione *ad usum Delphini*, evidentemente, data la sua natura prettamente didattica, in cui Carlo Brighenti pare accordare rilievo alle pagine luciane concentrate sui cinici Diogene e Menippo; rileva che questa edizione – pur scelta per la classe di Pasolini da Mario Borgatti, docente di quella V ginnasiale per esercizio di traduzione e affinamento linguistico, secondo le disposizioni ministeriali – concedeva ampio spazio al *milieu* storico-culturale, così offrendo alla sensibilità del giovane Pasolini un primo *exemplum* della *verve* satirica e ridanciana con cui l'autore greco sgretolava il perbenismo di molti ambienti a lui circostanti.
- (24) Così *en passant* in una lettera aperta a Moravia apparsa sul «Corriere della Sera» il 30 gennaio 1975, riedita negli *Scritti corsari*. Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 384.
- (25) Il 1974, l'anno della recensione einaudiana, è un anno di snodo per il già avviato romanzo *Petrolio/Vas*, come è esposto in S. De Laude, *Fly Translove Airways. Petrolio e Il risveglio dei Faraoni di Mario Mieli*, «LaRivista», 4 (Atti del convegno *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, Parigi, 9-10 maggio 2014), 2015, pp. 9-64; si potrà evincere che Pasolini, suggestionato da Luciano compulsato per redigerne un giudizio complessivo, abbia ritenuto di inglobare nel romanzo *in fieri* l'onda lunga delle riflessioni così suscitate in lui.
- (26) Per la configurazione dell'*Appunto 84* i rimanda a M. Fusillo, *Cinismo antico e moderno. Potere e sessualità in Petrolio*, «Studi pasoliniani», 1, 2007, pp. 69-78, qui pp. 71-72; e P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Le Monnier, Firenze 2007, p. 125.
- (27) P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. II, Mondadori, Milano 1998, pp. 1650-1651.
- (28) Dopo «chissà che» si inserisce la nota con la versione settembriniana cui si è alluso: «digli questo: e di più che si porti la bisaccia piena di lupini assai, di un uovo lustrale, e di qualche altra coserella trovata in qualche trivio, o sopra una mensa consacrata ad Ecate», Luciano, *Dialoghi dei morti*, trad. di Luigi Settembrini, *op. cit.*
- (29) Né si dimentichi che recensiva sul «Tempo» l'opera di Alfonso Maria Di Nola, *Antropologia religiosa. Introduzione al problema e campioni di ricerca*, Vallecchi, Firenze 1974, rilevando il nesso positivo tra oscenità e riso come strumento di demitizzazione e demistificazione: «Io però aggiungerei altre due caratteristiche al metodo storico-antropologico di Di Nola: due caratteristiche tecniche: primo, la presenza della «filologia» e in specie della «filologia classica» (cosa a cui i testi dei grandi storici della religione, non ci hanno certo abituati, quasi che le «lingue» non esistessero, e, in specie, non esistessero le «lingue morte» con tutta l'infinità di problemi interpretativi implicati). [...] Certo, io, nonché non essere uno specialista, son un ben povero e saltuario lettore di opere di storia delle religioni: tuttavia due argomenti come quello del rapporto tra «oscenità» e «riso», o quello della «demitizzazione» operata dai primitivi sui propri miti nei riti d'iniziazione, li avevo visti finora appena accennati», P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 2135.
- (30) Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica*, cit., p. 720.
- (31) Per intuire il genio del poeta romagnolo è magistrale, per sensibilità critica e letteraria, il rimarco che Attilio Bertolucci verga nella seconda di copertina del balestriano *Quiproquo* (T. Balestra, *Quiproquo*, Garzanti, Milano 1974, ripubblicato di recente dalla Nave di Teseo, *Quiproquo / Se hai una montagna di neve tienila all'ombra*, 2023, con prefazione di A. Bertoni), allorché ne staglia la cifra di uomo *deraciné*, ghermito dalla sua terra, giacché egli «vive a Roma da anni, non da nostalgico, «ma da provinciale che

soffre”, come dice Wilamowitz di Catullo» (cfr. in merito almeno U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1924, vol. 2, pp. 217-310); Balestra si trasferiva nell’Urbe all’altezza del settembre 1946, grazie a una borsa di studio, per seguire i corsi del CEPAS (Centro di Educazione Professionale per Assistenti Sociali), diretti da Guido Calogero – sarà peraltro in questa circostanza che conoscerà la futura moglie Anna Maria De Agazio. Si tratta, benché negata, di una vera nostalgia, non già però di una lontananza geografica ma di un’estraneità culturale e sentimentale al suo tempo, alla temperie culturale e sentimentale circostante – e sarà questo il tratto capace, nella sua specificità, di accomunarlo a Luciano nella rilettura pasoliniana. Per gli aspetti biografici di Balestra, giova qui almeno segnalare che i rimandi fondamentali risultano accessibili mediante il seguente rinvio sitografico: [www.fondazionetitobalestra.org/fondazione/tito-balestra/biografia/](http://www.fondazionetitobalestra.org/fondazione/tito-balestra/biografia/) (consultato il 22.06.2023); quanto alla produzione dello stesso autore, cfr. [www.fondazionetitobalestra.org/fondazione/tito-balestra/bibliografia-tito-balestra/](http://www.fondazionetitobalestra.org/fondazione/tito-balestra/bibliografia-tito-balestra/) (consultato il 22.06.2023).

(32) P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., pp. 2188-2190, qui p. 2188.

(33) P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., pp. 2188-2189. La continuità di temperamento e di sensibilità culturale tra Luciano e Balestra che singolarmente Pasolini percepisce si spinge oltre, perché (*ibidem*) «anche Balestra fa della polemica – epigrammi e brevi, svagate satire “colte” contro persone della cultura –, fa del moralismo fondato su luoghi comuni e infine fa delle essenziali descrizioni di vita quotidiana consistenti soprattutto in “elenchi” di cose – come quell’elenco di doni del marinaio che ho citato dai *Dialoghi delle cortigiane* – ma fa tutte queste cose in modo pretestuale: perché anch’egli, in realtà, non parla di nulla. Solo che – a differenza di Luciano – egli *finge* di vivere in un’età in cui non si può essere che filosofi superficiali e tutt’al più comunemente moralistici, e in cui non si può parlare che di nulla. Tale finzione permette a Balestra di avere l’economia di un classico minore».

(34) T. Balestra, *Quiproquo*, cit., p. 11; in sintonia con questa salace abitudine del poeta longianese a mordere i costumi, cfr. almeno anche *Biografia*, in *Quiproquo*, cit., p. 14 «Vani tutti i tuoi gusti, cuore vano / e vanità degli altri, vana vita / che moralizza per tenersi a galla» e, con sapore ancor più epigrammatico e sospeso lucianescamente tra vivi e morti, A un critico (*ibidem*, p. 22) «Elogia i morti, i vivi trascura, / i vivi, per lodarli, vuole morti».

(35) Così Paolo Cristiano presentando la poesia di Balestra sull’“Osservatore Romano”: «un grido di rabbia soffocato che si muta in smorfia e diventa sorriso agghiacciante o fraterna comprensione. Un esclamativo raggelato in riflessivo. Un fare il verso alla vita che diventa giudizio e sentenza: “Hai succhiato ogni tipo di sangue / piccola fastidiosa zanzara / e aspetti che qualcuno ti schiacci / per lasciare un’impronta sul muro”», P. Cristiano, *Poesia di Balestra*, “L’Osservatore Romano”, 25 novembre 1979, p. 3.

(36) Per la cui accezione cfr. L. Pestelli (nella fantasia di), *Racconto grammaticale*, Longanesi, Milano 1967, pp. 17-18: «*Lappola* è nome di una pianticella campestre che fa pallottole che si attaccano ai panni, estensivamente vale Persona noiosa, appiccaticcia. Ma *lappola*, nel dialetto lucchese, si dice anche alla palpebra, e *lappoleggiare* (frequentativo) al muovere le palpebre per far uscire bruscolo che molesti o per altro. Qui sta per quel piangere un poco stento e formalistico che si suole versare per coloro da cui siamo usi a ricevere il bene».

(37) Cfr. quanto scriveva Antonio Gramsci nei *Quaderni del carcere* (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, vol. I, quaderni 1-5 [1929-1932]), Einaudi, Torino 1975; qui pp. 333-334 – quaderno 3 (XX), § <51> Passato e presente): «Inizio del 18 brumaio di Luigi Napoleone: il detto di Hegel che nella storia ogni fatto si ripete due volte: correzione di Marx che la prima volta il fatto si verifica come tragedia, la seconda volta come farsa. Questo concetto era già stato adombrato nel *Contributo alla critica della filosofia del diritto*: «gli dei greci, tragicamente feriti a morte una prima volta nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, subirono una seconda morte, la morte comica, nei dialoghi di Luciano. Perché questo cammino della storia? Affinché l’umanità si separi con gioia dal suo passato». («E questo gioioso destino storico noi lo rivendichiamo per le potenze politiche della Germania», ecc.)».

(38) Il gioco parresiasico è inteso a superare la circolarità di verità e retorica, indissolubilmente legate nel dipanarsi della comunicazione e della pratica di vita; per Foucault – attento indagatore della parresia antica (cfr. il ciclo di conferenze tenute a Berkeley nel 1983 e confluite in *Discourse and truth*) – la vita votata alla verità è quella cinica, in un’esistenza estranea alla politica come esercizio di comandi e al moralismo sociale, non senza il dilleggio dei potenti: «la vita filosofica deve essere, da cima a fondo, la manifestazione di questa verità: per il tipo di esistenza che si conduce, per l’insieme delle scelte che si fanno, per le cose a cui si rinuncia, per quelle che si accettano, per la maniera di vestirsi, per il modo di parlare», M. Foucault, *Il governo di sé e degli altri*, Corso al Collège de France 1982-83, trad. it. di M. Galzigna, Feltrinelli, Milano 2015, p. 327 (ed. or. *Le gouvernement de soi et des autres*. Course au Collège de France 1982-83, 2009). Sull’ultimo Pasolini (compreso *Petrolino*) e la parresia foucaultiana cfr. M. A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017, con accentuazione del *côté* interpretativo su quello storico-filologico.

(39) P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica*, cit., p. 2187.

(40) La citazione in greco è presente in esergo alla versione a stampa del suo intervento, da cui si cita: U. Foscolo, *L'orazione inaugurale*, ristampata a cura della R. Università di Pavia nel primo centenario della morte del poeta, Tipografia Cooperativa, Pavia 1927, p. 5.





## UN ROVESCIMENTO DEL GANIMEDE DANTESCO: POEMA PER UN VERSO DI SHAKESPEARE DI PASOLINI

### 1. Premessa: Ganimede prototipo dell'amato in *Amado mio*

Con questo contributo intendo dimostrare come la scena topica del rapimento di Ganimede per mezzo dell'aquila(1) stia alla base, attraverso la mediazione di Dante, della trasfigurazione onirica, con tratti fortemente stranianti e surrealistici, che innerva il *Poema per un verso di Shakespeare*, lungo componimento prosimetrico incluso nella silloge pasoliniana *Poesie in forma di rosa* (1964). Occorre anzitutto rendere conto di una menzione esplicita del nome di Ganimede nell'opera narrativa di Pasolini, rimandando ulteriori approfondimenti sulla presenza del mito di Ganimede nella poetica pasoliniana a studi futuri.

In *Amado mio*, titolo desunto dalla canzone del film *Gilda* (1946) di Charles Vidor con protagonista Rita Hayworth, il contadino friulano Benito viene disegnato dal protagonista Desiderio come una statua di Ermete/Ganimede.

Ganimede, in quanto amasio e coppiere di Zeus, già nella poesia greca arcaica, da Teognide (1345-1350) a Pindaro (*O.* 1.40-45, 10.99-106), con allusioni erotiche anche nell'*Inno ad Afrodite I* (2012-2017) risulta il prototipo dell'ἑρώμενος, nonostante nell'*Iliade* (5.265-267, 20.230-235) e nell'*Ilias parva* (fr. 6 West) non figuri con associazione alla dimensione amorosa. Tale dimensione è mantenuta anche nella letteratura italiana e in particolar modo nella poesia lirica, come si evince dai canzonieri di diversi poeti umanistico-rinascimentali, incluso Poliziano, che anche nella sua poesia epigrammatica in greco associa l'amato Crisostomo a Ganimede (29.1-4: Ἐρωτικὸν περὶ τοῦ Χρυσοκόμου, *Poesia d'amore per Crisocomo*); fino a Umberto Saba, autore di *Il rapimento di Ganimede* (incluso in *Mediterranee*), in cui la figura mitico-archetipica cela il 'celeste scolaro' Federico Almansi(2).

Il racconto di *Amado mio* è ambientato nel Friuli del secondo dopoguerra e fu scritto tra il 1947 e il 1948, con ulteriori aggiunte risalenti al primo periodo romano. Tuttavia venne pubblicato soltanto postumo, insieme ad *Atti impuri*, nel 1982, per la collana garzantiana «Le mosche bianche», a cura di Concetta Angeli, con uno scritto dell'amico poeta Attilio Bertolucci.

Nel passo in questione, sul finire del primo capitolo, è lo stesso Benito a scoprirsi rassomigliante alla figura delineata da Desiderio e a rallegrarsene(3):

Benito andava riconoscendosi un poco alla volta nel disegno (Desi infatti aveva tradito Van Gogh o Scipione per fare un disegno neoclassico, che paresse la riproduzione di un Ermete o di un Ganimede: l'amore è machiavellico)» e i suoi occhi s'illuminavano di un'illare sorpresa.

Se sotto i panni del protagonista dal nome parlante, Desiderio, si cela l'io autobiografico, in quello di Benito è nascosto verosimilmente Tonuti, l'allievo pasoliniano Antonio Spagnol (1930-2017)(4). Poco dopo il ragazzo viene definito da Desi un angelo, quindi verrà da lui rinominato nel corso del racconto Iasis, in sintonia con l'epigramma in memoria di un prostituto, *Tomba di Iasis*, di Costantino Kavafis (1863-1933)(5).

E proprio Kavafis risulta la fonte del passo in cui si trova la menzione pasoliniana di Ganimede. Nella poesia sopracitata dedicata all'efebio defunto (semberebbe per motivi legati alla foga di una passione sconsiderata), tuttavia il fanciullo è associato a un Ermete e a un Narciso.

L'introduzione della figura di Ganimede rappresenta dunque uno scostamento, disvelando una scelta prettamente pasoliniana. Lo scrittore la preferisce a quella di Narciso, forse perché il protagonista non ha tratti narcisistici evidenti: Benito accondiscenderà anche all'amore, rappresentando per Desi il puro incanto dell'efebio(6).

Inoltre, come osservato da Andrea Cerica, Pasolini poté essere influenzato dal manuale di Pericle Ducati intitolato *L'arte classica* (I ed. 1920, II ed. 1927, III ed. 1939, IV ed. 1944), su cui si formò. Il volume reca infatti nel frontespizio interno una riproduzione del volo di Ganimede presente nella custodia dello specchio bronzeo d'età ellenistica conservato a Berlino. La raffigurazione si rifà verosimilmente al modello perduto di Leocare citato da Plinio (*Nat. hist.* 34.79), attestato nella statuaria marmorea romana di imitazione greca, ma con delle peculiarità. Si tratta di una delle più

antiche raffigurazioni a noi pervenute che mostrano l'aquila con Ganimede: non si tratta però di un ratto con connotazioni marcatamente sessuali, l'adolescente troiano guarda verso l'alto negli occhi dell'aquila, aggrappandosi al suo collo con slancio quasi estatico.

Fig. 1 : *Elevazione di Ganimede abbracciato all'aquila*, custodia bronzea di specchio greco, Staatliche Museen, Berlin (misc. 1928), ca. 350 a. C.



© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung; Ph.: Norbert Franken

Nel volume di Ducati appaiono dunque descrizioni del rapimento di Ganimede in senso sublimante, sotto l'influenza neoplatonica del mito(7). Pertanto Ganimede si configura quasi come una figura in senso 'angelico'. E il Benito pasoliniano, come Ganimede, rivela un duplice aspetto ἀντίθεος, ovvero celestiale-angelico, ed ἐρωτικός, ovvero sensuale-carnale alla Iasis(8):

È un ritmo audace di linee in fortissima torsione, degno, per questa fase di arte, di un artista così innovatore come Scopas; da questo schema agitatissimo del corpo, in cui pare che la carne abbia fremiti, emana quel trasporto impetuoso, quella follia mistica, che gli antichi esaltavano nella creazione scopadea. L'aquila di Zeus coi vanni non già superbamente spiegati, ma quasi racchiusi e raccolti per l'insolito incarico che le è stato affidato, con delicato tocco dei suoi artigli, fasciati da drappo, solleva la tenera figura di Ganimede, che ci apparisce come un angelico adolescente in magnifica torsione di tutto il corpo.

## 2. «Viene, e lottiamo senza più parole»: Pasolini-Ganimede e il rovesciamento dantesco

Vengo ora alla trasfigurazione poetica del mito ganimedeo da parte di Pasolini, che risente fortemente dell'elaborazione dantesca nel IX del *Purgatorio*(9), in cui Ganimede è chiamato esplicitamente per nome (v. 23). Il canto è contrassegnato da un vastissimo riuso della mitologia classica e Dante dichiara al lettore di volere 'innalzare' e 'rincalzare' tecnicamente la sua materia letteraria: «Lettor, tu vedi ben com'io inalzo / la mia matera, e però con più arte / non ti maravigliar s'io la rincalzo» (vv. 70-72)(10). Coerentemente con questi versi 'programmatici', il canto abbonda di citazioni classiche, al punto che si può leggere come un'ardimentosa *imitatio* della classicità *tout court*, un corpo a corpo con il patrimonio mitologico greco-latino, plasmato da Dante nell'ottica del suo viaggio poetico ultraterreno(11).

La rielaborazione di Ganimede nella *Commedia* spicca nella storia della ricezione della *fabula* per un'originalità senza precedenti: Dante-personaggio vive una visione onirica e immagina di essere rapito da un'aquila d'oro e sollevato in alto, avvertendo una sensazione di bruciore. Al movimento verticale e infuocato del sogno, vissuto con un certo sgomento dal protagonista, ne corrisponde specularmente un altro, mediante cui Dante giunge effettivamente alla porta del Purgatorio. Dopo il traumatico risveglio, la guida Virgilio gli spiega che è stata Lucia – mentre lui dormiva – a trasportarlo nel luogo che ancora non riconosce.

Non si tratta dunque di una semplice 'variazione' del mito, ma di una vera e propria 'trasfigurazione'. Il poeta attua una connessione singolare tra elementi esterni e interni alla *fabula* pagana, prospettando una mutazione del referente: Dante stesso trasfigura in Ganimede e il personaggio del mito greco diviene 'figura' del poeta-pellegrino, prossimo all'*iter* di purificazione purgatoriale e in seguito al 'trasumanar' e alla *deificatio* paradisiaci. Nei Padri della Chiesa la *figura* viene intesa come una profezia del reale, secondo Auerbach: anche in tal senso quindi Ganimede è figura di Dante, e Dante 'trasfigura' in Ganimede(12).

Dante introduce il motivo del 'poeta come Ganimede', sconosciuto nelle fonti classiche e medievali anteriori, che troverà una notevole fortuna, anche al di fuori della letteratura italiana, dalla *House of Fame* di Chaucer al *Ganymed* di Goethe. Riporto il passo del canto (9.19-33):

in sogno mi pareva veder sospesa  
un'aquila nel ciel con penne d'oro,  
con l'ali aperte e a calare intesa;  
ed esser mi pareva là dove fuoro  
abbandonati i suoi da Ganimede,  
quando fu ratto al sommo concistoro.  
Fra me pensava: "Forse questa fiede  
pur qui per uso, e forse d'altro loco  
disdegna di portarne suso in piede".  
Poi mi pareva che, poi rotata un poco,  
terribil come folgor discendesse,  
e me rapisse suso infino al foco.  
Ivi pareva che ella e io ardesse;  
e sì l'incendio imaginato cosse,  
che convenne che 'l sonno si rompesse.

Il *Poema per un verso di Shakespeare* si configura come un prosimetro con alternanza di versi liberi, prosa frammentata e spazi bianchi, come a indicare un testo-diario volutamente *in fieri*, dall'andamento quasi delirante, ricco di nessi e voli pindarici.

L'io del peculiare poemetto – che in origine era stato pensato proprio in terzine dantesche – è vorticante. Nell'accatastarsi di numerose e disparate immagini visionarie, come in un montaggio cinematografico surrealista, compare anche il rapimento di un capretto-lupo – cui il poeta si paragona esplicitamente – da parte di un minaccioso volatile.

Il verso shakespeariano evocato nel titolo è quello pronunciato nell'atto finale dell'*Otello* dal personaggio di Iago (scena II)(13): *Demand me nothing: what you know, you know: / From this time forth I never will speak word*. Questi versi sono la «scintilla che causa il magma metrico e stilistico di questa affabulazione, ricca di digressioni, inserzioni allucinate, panoramiche e ribellioni»(14).

*Poema per un verso di Shakespeare* rappresenta insieme a *Una disperata vitalità* il «passaggio dal testo classico delle prime poesie ‘civili’ di Pasolini [...] che hanno alla loro base la terzina dantesca [...] ai componimenti del furore ideologico e della rottura metrico-stilistica»(15). Tale rottura dalla tradizione troverà luogo in modo decisivo nell’ultimo libro in versi di Pasolini: *Trasumanar e organizzar* (1971), che già nel titolo reca un rimando dantesco al tema del ‘trasumanare’, fondamentale anche nella rielaborazione dantesca del mito ganimedeo.

L’ipotesi che in questo poemetto possa avere agito sottotraccia il mito ganimedeo, e in particolare la trasfigurazione dantesca, può essere corroborata da un prezioso dato filologico.

È importante infatti tenere conto degli avantesti ricchi di varianti, studiati con acribia da Sandro Onofri. Servendoci di questo studio, consideriamo in particolare i versi iniziali del frammento cancellato a penna con tratti obliqui da Pasolini, che avrebbe dovuto rappresentare la conclusione(16):

Breve mora!, ahi,  
Eccomi ora dipinto di sotto in su,  
Ganimede e l’Aquila, o Icaro e il Sole,  
nel buio, nell’incendio

Si evince dal lacerto come Pasolini avesse in mente l’immagine dell’aquila rapitrice con collegamento a Ganimede, il suo pensiero essendo rivolto nello specifico a un rovesciamento del motivo dantesco dell’elevazione del ‘rapito’ verso Dio.

La figura del poeta risulta anche ‘visivamente’ rovesciata, come in una pittura; «l’incendio» del volo di Pasolini – parola dantesca per la trasfigurazione del ratto ganimedeo (*Purg.* 9.32) – è all’insegna del buio; e non della luce di Dio e di Lucia, connessi al significato simbolico dell’aquila nella *Commedia*.

Il testo pubblicato in *Poesia in forma di rosa* non si apre con una lucente doppia aurora e con il poeta dormiente, come in *Purgatorio IX*, ma con il mattino buio di una giornata piovosa e grigia, con la presenza nella casa romana del poeta di un inquietante uccello dormiente, dall’identità ambigua(17):

Nell’angolo buio delle dieci del mattino, mi lascia:  
e se ne sta come un uccello dei mesi di pioggia –  
emigrato da terre che non hanno ancora un nome –

L’ambiguità del volatile nel testo pasoliniano è anche di genere, infatti nel corso del poema talvolta il poeta lo/la interpella al maschile, talaltra al femminile: è detto sia «uccellaccio» sia «uccellaccia», si parla di un generico «uccello», compare però anche un riferimento affettuoso quale «uccelletto friulano», come se il volatile non rappresentasse una divinità o qualsivoglia presenza esterna, bensì una parte stessa del poeta, con cui l’io combatte una temeraria lotta a ritroso(18).

Anche il colore del volatile risulta incerto, come appare nei primi veri e propri versi del poema, dopo la lunga parte in prosa(19):

uccellaccia nera, che ti fingi bianca  
come una sposa di paese, con ali di rapace  
nei teneri grigiori del Friuli

Nel corso del prosimetro pasoliniano il rapace trasporta il poeta non alle porte del Purgatorio, come avviene in Dante, ma ripercorre in volo numerose tappe archetipiche dell’immaginario pasoliniano: dal Friuli della gioventù alla periferia romana, dall’Africa all’Oriente, fino a Milano: città-simbolo in Italia della «Nuova Preistoria», ovvero del moralismo borghese del «Neo-capitalismo» (espressioni usate da Pasolini stesso nel poema).

Il poeta configura una lotta amorosa e infuocata con il volatile, immaginandosi come un capretto e al contempo come un lupo. Questa doppia-identificazione ossimorica indica, da una parte, il lato *naïf* e puro del poeta; dall’altra, il carattere aggressivo e corrosivo (nei confronti del *boom*

economico e della società *tout court*): due istanze, l'elegia tragico-amorosa e la satira socio-politica mordace, che caratterizzano il componimento e – se si vuole – l'intera poetica pasoliniana(20). Riporto l'indicativo passo che descrive il risveglio del volatile, detto «periodico», come a significare che non si tratta di un evento unico ma di un sogno-visione ricorrente(21):

Viene, e lottiamo senza più parole. Un'aquila sul capretto: un capretto però, che morde come un lupo. Mi abbranca, e mi trascina su. C'è una nuvola fatta di bagliore arancione. È come un'isola, con intorno il bordo della marea [...].

Un passo successivo fa riferimento all'aspetto violento e al contempo passionale di tale scontro aereo, con metafore amorose cruento. Nell'elaborazione dantesca accanto a un lessico legato all'area semantica del fuoco («foco», «incendio», «ardesse», «cosse»), che associata al mito di Ganimede riveste un ruolo fondamentale in senso erotico nelle *Metamorfosi* ovidiane (10.155-161), si può rilevare un lessico inerente all'area semantica della paura e della violenza («ratto», «terribil», «rapisse», «rompesse», «fiede», «folgor»). Nello specifico Pasolini fa riferimento, come Dante, anche a un fuoco e a una montagna: il tempo però è ancora una volta rovesciato: non l'alba dantesca in cui i sogni sono più veri, ma un tramonto ossimorico, arancione e glaciale(22):

Siamo li, abbrancati come una mantide che fa l'amore con un passerotto. E, visti da lontano, sui pendii del fuoco arancione, glaciale di quella nube alla periferia di Roma, si potrebbe essere incerti se è coito, sonno o duello all'ultimo sangue. Finché resta – e resta a lungo – la luce su quella montagna di luce d'aranci, su quell'ombrella spumeggiante...

Il poeta viene continuamente sollevato in cielo e deposto al suolo, come in una serie di «continue iterazioni visionarie»(23), espressione dello stesso componimento pasoliniano, che può rimandare ancora al sogno dantesco come *visio*. È come se il Pasolini-Ganimede, a differenza di Dante e Goethe, non potesse ambire fino in fondo all'elevazione che spetta invece al poeta medievale e a quello proto-romantico, in quanto il primo è scelto dalla grazia divina e il secondo è teso verso un amore d'infinito per il Padre.

Il volo pasoliniano allo stesso modo di quello di Dante-Ganimede ha inoltre forti connotazioni metapoetiche. Come si deduce dalla citazione dell'*Otello* di Shakespeare, ha a che fare con il tema della parola poetica, con quello della conoscenza e con quello della morte.

Non è assente peraltro una tensione metafisica, come si evince da un altro passo del prosimetro, per cui la lotta non si verifica solo per questioni intime e sociali, ma riguarda il fine ultimo della vita(24):

Li, su quella nube nera di un temporale che non c'è, sospesi, abbracciati, rantolanti, lottiamo per la suprema meta della vita (!).

Si conclude, dunque, il componimento pasoliniano, dopo una serie di appassionati voli-visioni con un «Grido, nel cielo dove dondolò la mia culla»(25), che viene riportato graficamente in stampatello maiuscolo, terminando all'insegna dell'abiura di un tempo che ha fatto «DEL SOCIALISMO UN CATTOLICESIMO UGUALMENTE NOIOSO!»: «ABIURO DAL RIDICOLO DECENNIO».

Francesco Ottonello

#### Note.

(1) Seguendo la genealogia omerica, Ganimede è figlio di Troo ed è considerato il più bello nato tra tutti i mortali (*Il.* 20.233: ὃς δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων; cito dal TLG). Con certezza, però, soltanto dalle fonti ellenistiche compare l'aquila di Zeus come mezzo del rapimento, motivo che diverrà prevalente nelle fonti latine, da Virgilio a Ovidio agli *auctores* cristiani, e in quelle italiane, da Dante e Petrarca fino a Saba e Gadda. Per approfondimenti sulla ricezione classica e italiana di questa figura del mito rimando alla mia tesi di dottorato: F. Ottonello, *Ganimede: elaborazioni del mito di Ganimede dal mondo classico alla letteratura italiana*, Università degli Studi di Bergamo, 2022/2023 (relatore: Luca Carlo Rossi).

- (2) U. Saba, *Il rapimento di Ganimede*, in Id., *Mediterranee*, Mondadori, Milano 1946, pp. 29-30. Al riguardo si veda almeno E. Tatasciore, *Due antiche favole: il Ganimede e il Narciso di Saba fra classicità e psicanalisi*, «L'Ulisse», 23, 2020, pp. 7-48. Per gli epigrammi greci di Poliziano vd. F. Pontani, a cura di, *Angeli Politiani Liber epigrammatum Graecorum*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002. Ulteriori approfondimenti al riguardo si trovano nella mia tesi dottorale: F. Ottonello, *op. cit.*
- (3) P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con due saggi di W. Siti, cronologia a cura di N. Naldini, vol. I, Mondadori, Milano 1998, p. 219. Cfr. P. P. Pasolini, *Amado mio (preceduto da Atti impuri)*, a cura di C. Angeli, con uno scritto di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1982, p. 142.
- (4) Tonuti Spagnol risulterebbe «il Benito di *Amado mio*, il Nisiuti di *Atti impuri*, il T. del *Canzoniere per T.*, nonché il fanciullo anonimo di molti altri versi», A. Cerica, *Un loro dio. La poesia di Kavafis nel primo romanzo di Pasolini*, ETS, Pisa 2021, p. 24. Di famiglia umilissima, divenne membro attivo dell'*Academiuuta di lenga furlana* (1945), fondata da Pasolini, continuando a poetare in friulano con riconoscimenti fino all'età avanzata (la sua carriera fu nell'ambito delle assicurazioni). In tempi recenti è stato pubblicato un volume in cui Antonio Spagnol ricorda Pasolini: vd. S. Clarotto, a cura di, *Tonuti (Antonio) Spagnol racconta il Pasolini friulano. Ricordi di un discepolo*, Scripta, Verona 2018.
- (5) Sull'influenza della poesia di Kavafis nel primo romanzo pasoliniano e in particolare sulla concezione dell'amato come un dio adolescente vd. A. Cerica, *Un loro dio*, cit.
- (6) Cfr. A. Cerica, *Un loro dio*, cit., p. 14.
- (7) Fondamentale per la rilettura neoplatonica del mito ganimedeo è l'interpretazione del IX del *Purgatorio* di Cristoforo Landino, che si rifà al *Fedro* di Platone e al *Simposio* di Senofonte. Cfr. F. Ottonello, *op. cit.*
- (8) P. Ducati, *L'arte classica*, UTET, Torino 1939 (I ed. 1920), p. 402, p. 448. Cfr. A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Mimesis, Milano-Udine 2022, p. 93.
- (9) Per approfondimenti sul rapporto con Dante di Pasolini, autore anche di una riscrittura della *Commedia* mai ultimata, nota come *Divina Mimesis*, rimando a E. Patti, *Pasolini after Dante. The 'Divine Mimesis' and the politics of representation*, Modern Humanities Research Association, Cambridge 2016.
- (10) Cito qui e in seguito sempre dall'ultima edizione critica di D. Alighieri, *Commedia*, a cura di G. Inglese, 3 tomi, Le Lettere, Firenze 2021.
- (11) Cfr. M. Picone, *Le metamorfosi dell'amore: una lettura tipologica di 'Purgatorio' IX*, "Italianistica", 29, 1, 2000, pp. 9-26. Per ulteriori riferimenti bibliografici e una lettura approfondita del passo dantesco su Ganimede mi permetto di rimandare a F. Ottonello, *op. cit.*
- (12) Mi rifaccio allo studio di Auerbach sull'evoluzione del concetto di *figura* a partire dalla letteratura latina arcaica: *Figura*. Vd. E. Auerbach, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1966 (I ed. 1963; ed. or. *Figura* 1938), pp. 176-226. Cfr. R. Castellana, *Personaggio e figura nella Commedia*, in Id., a cura di, *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2009, pp. 77-88.
- (13) Il componimento inaugura la sezione *Una disperata vitalità*, la quarta di *Poesie in forma di rosa*, pubblicato nel 1964 per Garzanti in due edizioni: una uscita in aprile e una fortemente revisionata in giugno. Cfr. P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, vol. I, Mondadori, Milano 2003, pp. 1703-1708, pp. 1724-1728. Cito dall'edizione dei "Meridiani": *ivi*, vol. I, pp. 1160-1174. Per un'edizione critica della poesia con analisi delle numerose varianti (cinque versioni complete e una parziale) vd. S. Onofri, *Le varianti di Poema per un verso di Shakespeare di P.P. Pasolini*, "Critica Letteraria", 12, 45, 1984, pp. 697-732. Ricordo il cortometraggio di Pasolini *Che cosa sono le nuvole?*, quarto episodio del film collettivo *Capriccio all'italiana* (1968): una rivisitazione in un teatro di marionette dell'*Otello*, con protagonisti Ninetto Davoli come Otello, Totò come Iago, Laura Betti come Desdemona (compaiono anche Domenico Modugno, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia e Adriana Asti).
- (14) S. Onofri, *op. cit.*, p. 698.
- (15) S. Onofri, *op. cit.*, p. 697.
- (16) Le diverse redazioni del testo sono raccolte in vari fascicoli dell'Archivio Pasolini: A, fasc. D (ff. 185-217); B (ff. 527-545); B (ff. 176-195); B (ff. 136-154); B (ff. 113-130). Vd. S. Onofri, *op. cit.*, pp. 697-732.
- (17) P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1161.
- (18) «Si inizia a insinuare nel lettore esperto il sospetto che il mostro alato altro non sia che la coscienza del poeta, impaurita dal tarlo del futuro: motore della società borghese, progressiva; del quale Pasolini vorrebbe finalmente disfarsi in maniera definitiva», A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi*, cit., p. 249.
- (19) P. P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1162.
- (20) Cfr. Fusillo 1996, p. 6: «Tutta l'opera pasoliniana si può facilmente schematizzare (come difatti è stato fatto più volte) in una serie di opposizioni binarie. (...) una serie di poli che ruota intorno a un'opposizione primaria, biografica: il mondo (amato) della madre, e il mondo (odiato) del padre».
- (21) P. P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1163.
- (22) P. P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1164.

(23) Visioni che si configurano (con influenza dell'attività cinematografica) come «il reportage interpolato anaforicamente al motivo dell'abiura», P. P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, p. 1171.

(24) P. P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1165.

(25) P. P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1174.

## «IL PIÙ DIFFICILE DEI POETI CONTEMPORANEI»: PASOLINI TEORICO DEL ‘CASO SABA’

### 1. Pasolini e Saba: quelli che il calcio...

Una delle passioni che accomunano Umberto Saba e Pier Paolo Pasolini è senza dubbio il calcio. In *Dal diario di un insegnante*, pubblicato su “Il Mattino del Popolo” del 29 febbraio 1948, e ristampato in *Un paese di temporali e di primule*, lo scrittore di sangue friulano accenna alle «poesie sul gioco del calcio»(1) del più anziano collega triestino(2). In queste memorie scolastiche, frutto della breve esperienza come insegnante nella scuola media di Valvasone, sede succursale di Pordenone, l’intellettuale ‘corsaro’ rende omaggio al compito in classe di un suo anonimo alunno (indicato con l’acronimo P.F.) che decide per quella prova di scrivere una «Letterina di ringraziamento» all’autore del *Canzoniere* per aver fatto dello sport più popolare al mondo materia di ispirazione dei suoi versi, dichiarandosi al tempo stesso «grato al poeta per aver appreso da lui “molte e nuove care parole italiane”»(3). La testimonianza dimostra che le liriche sabiane dedicate all’amore per il pallone fungono per Pasolini da strumento per un apprendistato linguistico a beneficio degli scolari, attratti dall’esca di un argomento che li coinvolge da vicino, benché tra loro vi sia qualche eccezione. È il caso di un ragazzone che soverchia in statura persino il suo professore, dal vivace aspetto rustico, non altrimenti identificabile se non con la sigla F.S., che, a differenza dei suoi compagni, «disdegna il gioco del calcio»(4). Dunque, il Saba calciofilo proposto da Pasolini evidentemente non mette tutti d’accordo, ma genera qualche, sia pure isolato, dissenso nella scolarasca. Sarà stata questa una ragione in più per mettere alla prova il suo carisma *ex cathedra* con cui avrà persuaso anche i più riottosi del fascino inappagabile di correre su un campo rettangolare dietro una sfera, come egli ha fatto con straordinario entusiasmo quando aveva più o meno l’età dei suoi discenti(5). Una dote, quella di educatore magnetico, di cui non fa mistero lo stesso interessato: «determinava in tutto il ragazzo uno stato di curiosità per tutto quello che dicevo»(6). Siffatta «disposizione ad apprendere» trapela da elaborati che, seppure acerbi, rappresentano per l’estroso precettore delle vere e proprie perle, formanti ciò che egli chiama con caloroso slancio «un filone d’oro»(7).

L’episodio appena citato documenta che il Pasolini maestro ha l’abitudine di leggere in aula, tra gli altri, anche Saba. Fa fede in tal senso anche la testimonianza di un suo ex allievo: «Ci fece amare Ungaretti, Saba, Montale, Sandro Penna, Cardarelli, Quasimodo e molti altri poeti che, allora, non erano né premi Nobel, né comparivano nelle antologie scolastiche»(8). E del novero dei testi proposti dalla cattedra hanno fatto parte senz’altro le liriche calcistiche dell’autore triestino se queste impressionano a tal punto la fantasia di un allievo da parlarne in un tema. Del resto, la notissima *Goal*, come lo stesso Saba ricorda in *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, «fu riprodotta più volte in antologie e libri scolastici»(9). E tuttavia, per questa stessa ragione, il più rappresentativo componimento della cinquina sul gioco del pallone sarà risultato particolarmente indigesto a degli educandi: non tanto perché richiede una certa capacità interpretativa, quanto semmai perché una cosa è la pratica sportiva, un’altra la sua trasfigurazione letteraria. Un conto, cioè, è disputare una partita o assistervi dal vivo, un altro è leggere e imparare dei versi:

I compilatori di questi [manuali scolastici] pensavano che, per il titolo e l’argomento, i ragazzi dovessero amarla. Non pensavano che, se i ragazzi amavano molto veder fare dei goal alla loro squadra preferita, poco li amano in una poesia, specialmente quando una poesia devono mandarla a memoria. (Non possiamo dar loro torto)(10).

Somministrata a lezione dal trascinate metodo di Pasolini una poesia come *Goal*, al pari delle altre incentrate da Saba sulla febbre per la palla di cuoio, avrà viceversa sortito, a giudicare da quanto fin qui detto, ben altro effetto nel suo rapito uditorio. Per lo scrittore romano d’elezione proprio la rete violata dal bomber rappresenta oltretutto il momento «più poetico» di questo sport, come egli sostiene in un articolo apparso su “Il Giorno” del 3 gennaio 1971, dal titolo emblematico *Il calcio «è» un linguaggio con i suoi poeti e prosatori*, che è altresì una sorta di trattatello di semiologia del football, dotato di un suo specifico codice segnico, in ugual misura a quello verbale o visivo(11).



Tutto ciò accredita l'idea che l'arte del pallone si presta eccome a essere insegnata ai più piccoli con l'ausilio della parola alata di uno dei suoi moderni aedi.

## 2. Saba, un poeta 'vecchio' da far leggere ai giovani: la lezione dei 'viventi'

L'incarico come docente di materie letterarie nell'istituto sito a pochi chilometri da Casarsa il poeta delle *Ceneri* riceve alla fine del 1947 e gli viene revocato due anni dopo a seguito del noto scandalo per abuso di minorenni. Lo scrittore interpreta questa esperienza nel sonnolento hinterland friulano come un laboratorio vivo e innovativo rispetto agli usuali protocolli della didattica ufficiale, in linea, si badi bene, e non in urto, con quelle che dovevano essere le indicazioni dei vertici delle istituzioni scolastiche locali, se, in una lettera a Silvana Mauri del marzo 1949, afferma infervorato che «il Provveditore ha deciso di fare della scuola di Valvasone una specie di scuola sperimentale»(12). Queste «faccende para-scolastiche»(13), come egli le chiama nella stessa missiva, gli mettono addosso una strana eccitazione che ammazza la noiosa routine della stagione casarsese. Il fare scuola si inserisce dunque nell'ambito di quei «grandi programmi»(14), di cui in questo stesso magmatico e confuso frangente fanno parte gli interessi teatrali, poetici, saggistici, narrativi e anche l'attivismo politico. Quanto in lui sia stato arduo separare l'*animus docendi* dall'*animus poetandi* emerge da un ricordo di Andrea Zanzotto, che mette l'accento su «una vocazione pedagogica, che si faceva forte dell'inquieta genialità del giovane professore»(15). In questa ingegnosa e progressista *paideia* la lirica occupa senz'altro un posto assai speciale: «Non parlo poi del reciproco entusiasmo alle letture di poesia; mi arrischiavi a insegnare loro, e le capirono benissimo, liriche di Ungaretti, di Montale, di Betocchi...»(16).

Saba fa dunque parte dell'ardito sperimentalismo didattico pasoliniano tanto da essere da lui convocato *pro tempore* nell'alveo di un ideale canone scolastico.

Quando Pasolini lo fa leggere ai suoi scolari di prima media, Saba (che per un bizzarro cortocircuito è anche un poeta 'paidico' avendo fatto di figure di fanciulli alimento del suo canto) è ultrasessantenne, è uno dei grandi vecchi della poesia italiana, è già il riconosciuto autore del *Canzoniere*, appena uscito in seconda edizione, nell'ultimo anno del secondo conflitto mondiale, da Einaudi e può fregiarsi di essere il fresco vincitore del premio Viareggio. Un nome già consacrato, perciò, ma ancora espressione di quel mondo delle voci viventi della poesia, cioè di quel *pantheon* lirico contemporaneo cui Pasolini, da critico militante, guarda con particolare interesse, attratto da tutto ciò che di esistente e di attuale si muove intorno a lui. Le frenetiche lezioni di Pasolini, componente non trascurabile di quell'umanesimo integrale e a tutto campo che gli è stato sempre congeniale, si collocano in una particolare temperie storico-politica e culturale, vale a dire nell'immediato dopoguerra, nella congiuntura cruciale della ricostruzione materiale e civile della nazione. In tale epocale crocevia della civiltà occorre fare il punto sul paesaggio letterario che ha attraversato quella dolorosa esperienza che va lasciata in consegna e in eredità alle nuove generazioni. L'afflato didattico di Pasolini risente evidentemente di tutta l'ardita portata di una simile sfida. L'esempio di Saba ben si presta, allora, a tale scopo.

Mi pare che l'idea di mettere Saba in programma risieda in una convinzione che in seguito Pasolini corroborerà in un saggio specifico. Si tratta della tesi controcorrente ed eterodossa secondo cui occorre rivedere il pregiudizio che ha a lungo pesato sulla fortuna del maestro triestino: quello di essere una voce retrò nel panorama del proprio tempo, attardata su una tradizione illustre ma superata, incapace di sintonizzarsi sulla linea novecentista. Saba invece appare già al giovane insegnante come un testimone autorevole del Novecento, di cui, a partire dalle proprie interne lacerazioni, ha indagato le fratture e le contraddizioni. Lungi allora dall'essere un poeta antiquato, Saba è un contemporaneo la cui alta coscienza di uomo e letterato immerso nei dilemmi del presente può essere proficuamente spesa per formare lo spirito delle nuove leve della società di domani. Scolarizzando Saba, Pasolini mira a renderlo un autore capace di parlare da vicino ai bisogni urgenti dei giovani del suo tempo svestendolo di quell'alone di classicismo passatista di cui lo hanno ammantato certi ambienti ufficiali della critica accademica. Insomma, già negli anni arrembanti dell'insegnamento prendono corpo e fermentano le premesse di una originale linea interpretativa che in seguito maturerà in una forma più organica e compiuta.

In *Poesia nella scuola*, un articolo uscito pochi mesi dopo il *Diario di un insegnante* ancora su “Il Mattino del Popolo” (4 luglio 1948), Pasolini sostiene che «lo studio della poesia non viva che ai margini della cultura», in quanto «documento *ante litteram*, strumento senza applicazione, testimonianza che non trova riscontro nei fatti»(17). La ricetta che egli propone è che a beneficio dei discenti i «testi saranno da scegliersi tra quelli dei poeti viventi, che usano una lingua *viva* non solo come lessico ma proprio come concezione dell’uso e come scelta dei sentimenti da esprimersi»(18). È possibile rintracciare in queste righe quell’ideale di poesia «onesta» che Saba rivendica come la cifra più rappresentativa della propria scrittura, nel senso che essa è un caldo bagno di sincera umanità prima ancora che un freddo esercizio di artificiosa retorica(19). Ed è seguendo tali presupposti, diffondendo, cioè, tra i banchi la voce appassionata e autentica di poeti in carne e ossa come Saba, che Pasolini, in quel medesimo articolo, ritiene di aver conseguito apprezzabili risultati nella sua classe di Valvasone(20). Per lui l’ascolto e lo studio in tenera età dei poeti contemporanei sopravvissuti all’incubo delle due guerre mondiali è anzitutto un processo di «iniziazione» alla vita che si attua attraverso «una presa di coscienza e un superamento dell’istinto e dell’abitudine, che conducono il ragazzo ad *accorgersi* di sé e del suo ambiente»(21).

In un breve intervento giovanile di critica militante del 1942(22), passato sotto silenzio nell’ambito degli studi pasoliniani e sui cui è stata richiamata l’attenzione soltanto in anni vicini a noi(23), l’autore di *Ragazzi di vita* entra a gamba tesa nel dibattito di allora intorno al misconoscimento e alla sottovalutazione degli esiti della poesia contemporanea da parte di irriducibili settori del paludato mondo accademico. Il firmatario del pezzo sostiene che la vena lirica novecentesca non si sia niente affatto «inaridita» ma che, al contrario, si trovi «in un periodo di rigeneramento e di approfondimento e di escavazione»(24). In un simile quadro è financo possibile parlare, esauritasi la furia iconoclasta delle proto-avanguardie, di «un rimarginato ritorno alla tradizione», al punto che «l’ispirazione si è rifatta classica, nel senso di staccata e chiaroveggente [...] e la parola della classicità, violentata da un momentaneo disprezzo, si è rifatta nuova e fremente, come l’erbe stillanti dopo il temporale»(25). Il corollario di questo ragionamento è che «i giovanissimi potranno così ritrovare i valori intimi e veri della poesia – che sono andati disperdendosi e impinguendosi in loro attraverso un’educazione ottusamente tradizionale – nella lirica, per esempio, di un Ungaretti o di Montale»(26). Stavolta, in questo succinto elenco, manca il nome di Saba, ma è chiaro che egli è implicitamente arruolato in quella cerchia di autori che secondo un ancora giovanissimo Pasolini, qui al debutto assoluto come saggista, ha saputo richiamarsi al grande lascito della lirica italiana: come ognuno sa il poeta triestino di sé ha avuto occasione di dire di aver recuperato «il filo d’oro della tradizione italiana», una patente illustre che gli avrebbe consentito «di non essere un comune illuso verseggiatore»(27).

### 3. Il *topos* dell’infanzia tra Saba e Pasolini

In *Scolari e libri di testo*, ancora una volta venuto alla luce sulle colonne del “Mattino del Popolo” (26 novembre 1947), Pasolini polemizza con il malinteso senso di purezza che il sistema educativo attribuisce alla fanciullezza. L’assioma vagamente catechistico-clericale «*puro come un fanciullo*»(28) su cui fa leva la pedagogia tradizionale è accettabile soltanto se ricondotto alla verginità sessuale, a quello stadio che precede la scoperta dell’amore carnale. Ma al di sotto di questa innocenza *ante coitum* non va ignorato «quali viltà, quali avversioni, quali rinvii costituiscano l’animo di quest’uomo impotente che è il fanciullo»(29). Quello della fanciullezza, pianeta che spunta prestissimo nell’orizzonte poetico pasoliniano, a partire dalle aurorali poesie casarsesi, è tema notoriamente assai caro anche a Saba. Una galleria di efebiche figure costella qua e là i suoi versi a cominciare dal Glauco delle prodromiche *Poesie dell’adolescenza e giovanili* (1900-1907) che ne è il capofila e il prototipo. Nel breve romanzo giovanile pubblicato postumo, *Atti impuri*, Pasolini riporta testualmente tre versi della poesia *Glauco* di Saba(30). Il protagonista, un io narrante autobiografico invaghito dell’adolescente Bruno, deve subire le attenzioni di una ragazza di nome Dina, all’oscuro della sua omosessualità:

Io crudelmente lasciavo che ella si offrisse a me e non le davo per improbabile nessuna delle sue mille supposizioni. Così che essa davvero avrebbe potuto dirmi, come il fanciulletto Glauco a Saba:

... ma perché senza un diletto  
tu consumi la vita, e par nasconda  
un dolore o un mistero ogni tuo detto?

ma naturalmente con quanto maggiore sconforto!(31)

L'occorrenza così stringente mostra che nel Pasolini artista agisce prematuramente una 'funzione Saba'(32). Il motivo dell'ardere di inconsapevolezza proprio dell'età puberale, ignara delle angosce della vita futura, abbozzato da Pasolini in *Scolari e libri di testo* riverbera, solo per fare un esempio, nella lirica sabiana *Il fanciullo appassionato*, da *Trieste e una donna* (1910-1912), il cui «cuore» sembra «non debba ancor sapere / quella che in ogni nostra cura è ascosa, / malinconia amorosa»(33). Si tratta di una fase delicata dell'esistenza dell'individuo in cui si aprono già le prime crepe dell'esistere e covano precoci sensi di colpa, come sta paradigmaticamente a indicare il *lontàn frut peciadòur*, il «lontano fanciullo peccatore» in cui si identifica l'io autoriale delle liriche friulane (*O me donzel*) di Pasolini(34).

All'alba della vita di ciascun essere umano tanto Pasolini quanto Saba, riattraversandone il ricordo sulla loro stessa pelle, guardano con particolare acume e sensibilità. Si pensi al quarto sonetto di *Autobiografia* (1924), che è il resoconto di scorcio del passaggio cruciale dalla puerizia alla giovinezza del poeta triestino. L'infanzia sofferta a causa delle note vicissitudini familiari del piccolo Umberto, abbandonato prestissimo dal padre, educato da una madre severa e affidato alle cure di una dolce balia, trova una sorta di mezzo di riscatto o di strumento terapeutico nella scoperta di una precoce vocazione lirica e di un confusa spinta a conquistare un posto nel parnaso dei grandi. Le sue velleità di cantore sono umiliate e derise proprio dagli amici di scuola, al punto che il solo estimatore dei propri versi è in cuor suo il novizio autore. Il *Leitmotiv* del *puer* è il riflesso di quell'eterno fanciullo che è in entrambi gli scrittori. Già Gianfranco Contini, su "Libera Stampa" del 21 febbraio 1948, segnala tempestivamente, in ordine alle liriche casarsesi, l'«infantilismo» quale «tema costante» del pressoché esordiente poeta e vi coglie risonanze, tra le altre, anche sabiane(35), pur dando atto all'autore di una sua autonoma pronuncia. Carteggiando con Sergio Maldini nel dicembre 1945 Pasolini tiene a rivendicare questa sua indipendenza di ispirazione che gli impedisce di farsi, come gli altri suoi colleghi, un pedissequo seguace di un Montale o di un Saba, che in quegli anni vanno per la maggiore e fanno tendenza(36). Resta il fatto che il *regressus ad uterum* è un minimo comune denominatore che fa dire al Pasolini di *Poesia in forma di rosa* di essere «un feto adulto»(37) e induce Saba ad autoritrarsi nei panni del proprio sé bambino nella raccolta *Il piccolo Berto* (1929-1931), che trae il nome dall'appellativo affettuoso datogli dalla nutrice e che diventa un fantasmatico 'doppio' del poeta adulto. Per ambedue vale il principio spirituale oltre che biologico dell'appartenenza alla madre. Il variegato universo di monelli e garzoni che fa insistentemente capolino nelle opere di tutti e due gli autori si tinge altresì di quella pulsione pederastica che connota reciprocamente nel profondo le loro nature e su cui si avrà ancora modo di tornare più avanti.

#### 4. Saba e il verbo complesso di un poeta in apparenza facile

C'è un ulteriore passaggio dell'articolo *Scolari e libri di testo* su cui vale la pena richiamare l'attenzione. Pasolini intende smantellare l'atavico tabù del sistema dell'istruzione pubblica secondo cui il professore deve scendere al livello inferiore del suo discepolo, «regredire nel suo mondo, nella facilità del suo mondo»(38). Questa dinamica è, secondo lui, a tutti gli effetti una stupidaggine: «col ragazzo bisognerebbe al contrario essere difficili. Difficili in quanto ciò che egli ricerca non è nel suo mondo! È fuori del suo mondo, nel nostro: i suoi problemi sono i nostri, ed è quindi inutile lasciarlo in una vacanza che lo minora e lo perseguita»(39).

Ebbene, nel saggio *Saba: per i suoi settant'anni*, apparso su "Giovedì" del 12 marzo 1954 e in seguito ristampato in *Passione e ideologia*, Pasolini, a onta di una corriva vulgata interpretativa tenace non solo prima ma anche dopo l'ultima guerra, esordisce con questa anticonformistica asserzione: «Saba è il più difficile dei poeti contemporanei»(40). In apparenza estraneo, per via

della sua geo-localizzazione liminare, ai profondi mutamenti che attraversano il dibattito letterario nazionale nella prima metà del secolo scorso, Saba sarebbe rimasto ai bordi del suo tempo optando in superficie per una «facilità di lettura»(41) che lo rende inspiegabilmente e inaccettabilmente diverso dal filone allora egemone dell'«oscurità ermetica»(42). Sforzato di un respiro europeo, Saba – questo il succo dell'*opinio communis* – farebbe vibrare con troppa enfasi la corda dell'emotività e rimarrebbe abbarbicato a una «sintassi discorsiva» e a una «durata metrica» considerata «talvolta assurdamente scolastica, ottocentesca»(43). Secondo questa prevalente traiettoria critica l'obsoleto poeta giuliano non sarebbe dunque amato dal pubblico giovanile. Eludendo siffatto preconcetto, Pasolini ne diffonde viceversa il verbo complesso e problematico, la lezione eccentrica e fuori dell'ordinario proprio tra quelle schiere di adolescenti che incontra sul suo cammino di educatore. Pasolini saggista sgombra il campo dall'equivoco che ha condizionato la ricezione di Saba evidenziando come la presunta semplicità del suo dire nasconda all'inverso una misconosciuta «violenza espressiva» in forza della quale ogni enunciazione verbale risulta «malconcia e strappata al suo abituale significato, al suo abituale tono semantico»(44). L'assunto è che in «Saba quel processo è sottilissimo, talvolta così ambiguo da risultare inafferrabile»(45). Se in Ungaretti l'indecifrabile valore della parola scarnificata e prosciugata è un dato appariscente, programmatico e finanche ostentato della sua versificazione, in Saba il senso misterioso e sfuggente delle figurazioni che si raggrumano sulla pagina, tra reticenze e sottintesi, è dissimulato attraverso un nitore calligrafico e manierato, un andamento cantabile e orecchiabile. Del resto, Saba in persona ama muoversi in precario equilibrio sulla linea sottile che separa il certo dall'incerto, il noto dall'ignoto dando della sua opera migliore la più stupefacente delle definizioni: il «libro di poesia più facile e più difficile di quanti siano usciti nella prima metà di questo secolo»(46). Si è al cospetto di quella predilezione per l'ossimoro quale chiave di accesso al segreto delle cose che è particolarmente consentanea al Pasolini supremo esponente novecentesco della sineciosi come privilegiata specola retorica per denudare le inconciliabili antinomie della nostra era. È sempre Saba a dire che «tutto insomma nel *Canzoniere*, il bene e il male, si tiene» al punto «che quel bene è condizionato – magari illuminato – da quel male»(47). Per non parlare del ben noto antifrastico credo condensato al modo di un motto nei versi «M'incantò la rima fiore / amore, / la più antica, difficile del mondo»(48), che Pasolini recupera nel suo saggio citando a memoria con un involontario slittamento lessicale che nulla toglie alla sostanza del concetto: «il “cuore-amore” della rima famosa»(40). In sintesi, lo scrittore bolognese, facendo suo il punto di vista e financo l'aggettivazione programmatica dell'autore del *Canzoniere*, lo addita come il campione lirico non già della *lectio faciliior* bensì della *lectio difficilior* o *difficillima*.

## 5. La centralità di un poeta 'periferico'

Nella prima parte dell'intervento dedicato a Saba, Pasolini mette a fuoco la questione della linea triestina della letteratura italiana, storicamente considerata come un'«area marginale»(50), il cui decentramento geografico rispetto al resto del panorama culturale peninsulare avrebbe comportato l'isolamento e l'emarginazione del poeta. La sua vicenda artistica viene assimilata alla condizione di separatezza di una «civiltà letteraria»(51) periferica in cui avrebbero vissuto conterranei quali Svevo, Slataper, Stuparich o quel Quarantotti Gambini con cui l'autore del *Canzoniere* intreccia una feconda amicizia, divenendone una sorta di mallevadore spirituale e facendone il confidente delle sue segrete angosce nella parabola declinante della sua vita(52). Va detto che Pasolini ricalca un solido stereotipo della storia letteraria che riconosce nella 'triestinità' un connotato identitario e perciò autarchico che si traduce in uno sganciamento dell'ex città austroungarica dai poli usuali e riconosciuti della cultura italiana. Non a caso Saba ha cercato invano di accreditare il proprio nome in quella astiosa Firenze, culla dell'ermetismo, che nella prima metà del Novecento torna in auge come capitale della repubblica delle Lettere e che ha nell'ambiente vociano il suo più autorevole organo di riferimento, di sentinella e di filtro dell'umanesimo nostrano; biasimando la 'combriccola' dell'*intelligenza* fiorentina, ottusa nei suoi riguardi, il poeta leverà una ferma contestazione all'indirizzo dei potentati letterari allora imperanti in quelle zone che contavano di più per i destini degli scrittori patri.

Per altro verso, quella «sua leggera goffaggine tra dialettale e moralistica», quel «suo leggero vizio di provincialità o addirittura di municipalità» vanno per Pasolini concepiti nel caso di Saba «come una caratteristica acutamente differenziante, come il segno di un'originalità profonda che, appunto, non ha bisogno di essere alla moda per essere attuale»(53). Il poeta delle *Ceneri* guarda certo con interesse alle realtà locali e finitime in quanto portatrici di incontaminati valori linguistico-culturali alieni dagli omologati e standardizzati codici del modello borghese. Il campo di verifica di questa sociologia glottologica è l'antologia *Poesia dialettale del Novecento* curata agli inizi degli anni Cinquanta per Guanda da Pasolini con Mario Dell'Arco. Nel primo dei *Due studi panoramici di Passione e ideologia* intitolato giustappunto *Poesia dialettale del Novecento*, lo scrittore bolognese accosta, a proposito della sezione relativa alle *Regioni del Nord*, Saba al concittadino rimatore in vernacolo Virgilio Giotti in quanto esponenti di una «tradizione giuliana, o più largamente veneta»(54) il cui propellente canoro è il mito popolare dell'antica città adriatica. L'accostamento tra i due spunta anche in una lettera di Pasolini del 25 ottobre 1960 a Vanni Scheiwiller in cui il mittente propone all'editore milanese di stampare un volume in onore del settantesimo compleanno di Biagio Marin, cantore della sua terra d'origine nel vergine idioma veneto di Grado. Il motivo è che Marin, «terzo dopo Saba e Giotti» – chiarisce Pasolini – «meriterebbe un migliore riconoscimento critico»(55). Una *koiné* lirica, quella del bacino giulio-veneto, che per ragioni di contiguità territoriale lo scrittore di madre friulana sente, va da sé, come a lui assai familiare. La passione per la lirica neodialettale di questa area limitrofa della penisola è documentata anche da una lettera del dicembre 1964 a Franca Noventa Ca' Zorzi, moglie di Giacomo Noventa, cui Pasolini destina un componimento in onore del poeta veneto dal titolo *Dopo le risorgive*, poi inserito nella silloge *Poesie marxiste*(56). Il testo è notevole perché l'autore vi istituisce ancora una sorta di alternativa sua personale triade di eccellenze poetiche: «Unico, con Sandro Penna e con Saba, / unico poeta...»(57).

Alla pregiudiziale, per dir così, triestina cavalcata da Pasolini nel suo saggio su Saba fa riferimento lo stesso interessato in *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*. Egli utilizza l'avverbio «laggiù»(58), divenuto quasi proverbiale sulla bocca dei suoi connazionali, per alludere a un orizzonte estremo nel quale allora la cosiddetta Vienna d'Italia si stagliava nell'immaginario comune. Trieste è per lui metaforicamente un'«altra sponda»(59), quasi ad alludere a una cesura storico-culturale tra la città irredenta e la madrepatria ideale. Più distesamente Saba, parlando di sé in terza persona nell'autocommento al suo capolavoro in versi, enuclea così la questione dell'essere un intellettuale di provincia:

Le origini triestine di Saba hanno avuto anche, come conseguenza, di farne almeno agli inizi un arretrato. (Dal punto di vista della cultura, nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850.) Quando il poeta era ancora giovanissimo, e già in Italia come in tutto il resto del mondo, si preparavano o erano in atto esperienze stilistiche di ogni genere, la città di Saba era ancora per quel poco che aveva di vita culturale, ai tempi del Risorgimento: una città romantica(60).

## 6. Pasolini e il 'caso Saba'

Queste ultime considerazioni fanno parte, all'interno di *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, del capitolo *Qualità e difetti di Saba. Alcune ragioni della sua contrastata fortuna*. In qualche misura l'articolo di Pasolini dialoga con questa auto-recensione d'autore tesa a fare luce su possibili fraintendimenti e sviamenti attraverso cui il poeta triestino è stato assimilato da lettori e interpreti. Tant'è che nella prefazione a *Storia e cronistoria*, la cui finalità recondita è in fondo quella di un memoriale difensivo contro i suoi irriducibili detrattori, Saba afferma: «Durano ancora mode e pregiudizi (vecchi incancreniti errori di valutazione) che danneggiarono negli anni deteriori la comprensione e la fortuna di Saba»(61). La «dichiarazione di guerra a tutta la critica, a tutto il pensiero contemporaneo italiano» – scrive Nunzia Palmieri – «aveva radici nel drammatico senso di isolamento e di incomprendimento in cui era vissuto sino a quel momento e di cui si sentiva vittima»(62). Saba si assume spontaneamente l'autoreferenziale incombenza di commentare sé stesso nelle more che una qualche intelligenza critica si prenda «cura di illuminare gli italiani sulle ragioni e i torti della sua straordinaria poesia, e su quelle, più straordinarie ancora, della scarsa

incomprensione che essa incontrò negli uomini della generazione funesta, alla quale, per sua ventura, egli pure apparteneva. Perché la persona che avrebbe potuto assolvere al difficile compito esisteva, non è improbabile che esista ancora»(63). Non che queste personalità critiche, da Sergio Solmi a Giacomo Debenedetti, cui in esergo è dedicato *Storia e cronistoria*, siano state del tutto latitanti.

Fatto sta che Saba si predispone in attesa di un provvidenziale studioso di poesia in grado di penetrare l'essenza intima del suo lavoro. Ecco allora che Pasolini si candida indirettamente, oserei dire, a raccogliere questo appello. Egli pone così apertamente le basi di un 'caso Saba'. Esso sarebbe innanzi tutto espressione diretta di un confinamento territoriale proprio di un'area sì di frontiera «ma niente affatto arretrata» e tuttavia percorsa da «una straordinaria attualità»(64). Riemerge allora la convinzione di un autore che, pur avendo le sue radici in un avamposto dislocato della nazione, lungi dal ripiegarsi in un'altra epoca della storia, drizza le sue antenne nella società odierna e corrente. «Così Saba ha patito per anni l'ingiustizia di essere considerato da molti suoi coetanei e da molti giovani delle generazioni seguenti, formati in città più centrali, dove l'ultima poetica era necessaria e naturale, come un poeta anacronistico, in certi suoi aspetti addirittura intollerabilmente remoto»(65). Sono su per giù le stesse osservazioni che ritroviamo in *Storia e cronistoria*: «nella valutazione superficiale dei suoi contemporanei inquieti, che volevano, apparenti o sostanziali (meglio apparenti) “novità ad ogni costo” la sua fedeltà gli fu per molto tempo, in sede critica (giornalistica) un danno»(66).

Il supposto misoneismo di Saba, che invece afferma di combattere il postulato della rincorsa del nuovo in quanto nuovo, del nuovo purché sia nuovo, slogan con cui le avanguardie storiche avevano inaugurato il secolo breve, e che gli è costata la taccia di «conservatorismo»(67), è soltanto un percorso a ritroso, un itinerario all'indietro alla ricerca di un ancoraggio «solido» e «sicuro» che affonda «in un lungo, nel più lungo possibile passato, per poi partire da quello alla conquista di sé stesso»(68). In questo consisterebbe il carattere «moderno in modo quasi sconcertante» che alcuni dei suoi esegeti a suo dire più lungimiranti, capintesta il già menzionato Solmi (la cui autorità è richiamata anche da Pasolini nel saggio sabiano)(69), gli hanno attribuito.

Anche per Elsa Morante Saba è un autore travisato in vita e destinato a essere finalmente compreso a pieno soltanto da morto: «È accaduto in Italia, per il *Canzoniere* di Saba, quello che quasi sempre accade per le opere della più grande poesia: che esse sono troppo *moderne* ancora, per i loro contemporanei, e devono aspettare, affinché il loro significato si spieghi nella sua pienezza, di essere raggiunte dalle generazioni venture»(70). Per Pasolini è appunto la straordinaria modernità, ancora in parte sottovalutata, il maggior pregio di Saba che ne fa addirittura la voce, capace di resistere alle mode e ai gusti del momento, meglio di tutte in sintonia con la nostra epoca tormentata e sofferente:

egli, l'anacronistico, il marginale Saba è il più in atto dei nostri poeti. Proprio per la sua naturale incapacità di adattamento ha finito forse così con l'essere il poeta più tipico, se non più rappresentativo, di questo periodo letterario: quando la sua inadattabilità è non solo ragione e risultato di una radicale originalità umana, ma è anche insieme uno dei più appariscenti sintomi della mancanza di salute del nostro secolo(71).

L'irriducibile complessità della sua poetica viene ricondotta nella rilettura pasoliniana alla ben nota radice psicanalitica dell'ispirazione del Triestino per cui qui sarà sufficiente rinviare all'efficace formula coniata da Contini negli anni Trenta: «psicanalitico prima della psicanalisi»(72). In realtà l'intellettuale emiliano non tira esplicitamente in ballo la dottrina freudiana impostando il discorso su una più generica nozione di psiche: la sua cifra lirica è «spiegabile sotto il segno della psicologia (così cara a Saba)»(73). Ma è chiaro che Pasolini sottintende una chiave interpretativa che fa capo al contributo offerto dalla scienza fondata dal medico viennese, specie quando accenna al «profondo trauma [...] che ha impresso del suo colore di disperazione tutta la vita psicologica di Saba»(74). Sul punto Pasolini si mantiene pudicamente reticente, non affonda volutamente il bisturi della sua analisi («non possiamo, né importerebbe indagare»)(75), perché avverte di toccare un nervo troppo scoperto della biografia dell'autore. Ciononostante, va da sé che l'«edipismo» è uno dei terreni comuni su cui l'autore del *Canzoniere* e il poeta delle *Ceneri* si incontrano.

Un analogo riserbo Pasolini osserva a proposito della questione dell'omosessualità che è

evidentemente l'ulteriore banco di prova e di verifica dell'affinità tra i due. Nel caso di Saba essa verrebbe confessata apertamente nell'*Ernesto*, il romanzo incompiuto e postumo di taglio autobiografico in cui si racconta l'esperienza omofila del giovane protagonista eponimo, *alter ego* dello scrittore triestino(76). Proprio il Saba narratore costituisce un'altra e inattesa scoperta per Pasolini come mostra il favore da lui accordato anche ai testi in prosa. Oltre che del capolavoro in versi, Pasolini è stato infatti anche attento lettore di quell'originale zibaldone sabiano di pensieri rappresentato da *Scorciatoie e raccontini*(77). E di queste letture appassionate ha fatto parte sicuramente lo stesso *Ernesto*, come mostra un articolo del 26 aprile 1974 sul "Tempo", ove lo scrittore emiliano accenna a uno «stupendo (ma inedito) racconto di Saba», incentrato sull'«amore tra l'operaio e lo studentino»(78). Si consideri, per finire, che *Ernesto*, composto nei primi anni Cinquanta, vede la luce della stampa molto tardi, nel 1975(79), proprio in quell'*annus horribilis* dell'assassinio di Pasolini all'Idroscalo di Ostia, quasi che la cruenta morte dello scrittore eslege abbia finalmente sdoganato e reso possibile nella società degli avanzati anni Settanta la divulgazione del libro dello 'scandalo' di Saba.

Salvatore Francesco Lattarulo

#### Note.

(1) P. P. Pasolini, *Un paese di temporalis e di primule*, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma 2019 (I ed. 1993), p. 273.

(2) *Cinque poesie per il gioco del calcio* (*Squadra paesana, Tre momenti, Tredicesima partita, Fanciulli allo stadio, Goal*) è una sezione della raccolta di U. Saba, *Parole*, Carabba, Lanciano 1934. Prima di approdare al *Canzoniere* con il suo macro-titolo (cfr. U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 1988, pp. 440-444) questo *set* di testi, editi alla spicciolata su rivista ("La Gazzetta del Popolo"), esce in G. Titta Rosa, F. Ciampitti, a cura di, *Prima antologia degli scrittori sportivi*, Carabba, Lanciano 1934 (rist. anastatica Limina, Arezzo 2005). Su Saba e il *football* cfr. A. Brambilla, *Cinque poesie per il gioco del calcio. Un esercizio di filologia sportiva*, "Rivista di letteratura italiana", XXXIV, 1, 2008, pp. 155-159; Id., *Saba, Trieste, il calcio. Capricci e divagazioni sulle cinque poesie per il gioco del calcio*, con una nota introduttiva di M. Raffaelli, Biblohaus, Macerata 2019; Id., *Umberto Saba, i corpi e le scritture. Esercizi e collaudi di filologia sportiva*, prefazione di S. Carrai, Biblohaus, Macerata 2022; P. Di Sacco, *Saba, i poeti e il calcio*, "Rivista di letteratura italiana", XXVI, 2-3, 2008, pp. 125-129; A. Donadio, *Calcio d'autore da Umberto Saba a Gianni Brera: il football degli scrittori*, La Scuola, Brescia 2016; C. Lepri, *Gioco del calcio, «poesia dei campi verdi» e infanzia. Testi e autori*, "Studi sulla formazione", XXVI, 1, 2023, pp. 55-67 (in part. pp. 57-58).

(3) P. P. Pasolini, *Un paese di temporalis*, cit., p. 273.

(4) *Ibidem*.

(5) «Io sono tifoso del Bologna» – rievoca lo scrittore in un articolo (*Allo stadio la passione non cambia*) della rubrica *Il caos* su «Il Tempo» del 4 gennaio 1969 – «non tanto perché sono nato a Bologna, quanto perché a Bologna (dopo lunghi soggiorni, epici, o epico-lirici, nella valle padana), sono ritornato a quattordici anni, e ho cominciato a giocare a pallone (dopo aver tanto disprezzato tale gioco – io che amavo giocare solo alla guerra). I pomeriggi che ho passato a giocare a pallone sui prati di Caprara (giocavo anche sei-sette ore di seguito, ininterrottamente: ala destra, allora, e i miei amici, qualche anno dopo, mi avrebbero chiamato lo "Stukas": ricordo dolce-bieco) sono stati *indubbiamente* i più belli della mia vita. Mi viene quasi un nodo alla gola, se ci penso», P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, p. 1170. Vincenzo Cerami racconta che lo scrittore usava giocare a pallone con i suoi allievi della scuola media di Ciampino durante l'intervallo delle lezioni, nel cortile dell'istituto: F. Guccini, V. Cerami, *Storia di altre storie. Il gioco della memoria*, Piemme, Milano 2012 (I ed. 2001), p. 23. Su Pasolini e il calcio cfr. almeno: V. Piccioni, *Quando giocava Pasolini. Calci, corse e parole di un poeta*, Limina, Arezzo 1996; V. Curcio, *Il calcio secondo Pasolini*, prefazione di A. Padellaro, con una intervista a D. Maraini, Aliberti, Correggio 2018; P. P. Pasolini, *Il mio calcio*, a cura di G. Romagnoli, Garzanti, Milano 2020.

(6) P. P. Pasolini, *Un paese di temporalis*, cit., p. 273.

(7) *Ibidem*.

(8) P. Barlera, B. D. Schwartz, *Pasolini requiem*, La Nave di Teseo, Milano 2020, p. 310.

(9) U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2001, p. 292.

(10) *Ibidem*.

- (11) Ora in P. P. Pasolini, *Scritti sulla letteratura sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. II, Mondadori, Milano 1999, pp. 2545-2551; e cfr. AA. VV., *Il portiere caduto alla difesa. Il calcio e il ciclismo nella letteratura italiana del Novecento*, introduzione di F. Portinari, Manni, San Cesario di Lecce 2005, pp. 53-58.
- (12) P. P. Pasolini, *Le lettere. Con una cronologia della vita e delle opere*, nuova edizione a cura di A. Giordana, N. Naldini, Garzanti, Milano 2021, p. 608.
- (13) *Ibidem*.
- (14) *Ibidem*.
- (15) A. Zanzotto, *Pedagogia*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, p. 146 (già in *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione e morte*, a cura di L. Betti, Garzanti, Milano 1977, p. 366). Sul tema cfr. più diffusamente: F. Cambi, *Pier Paolo Pasolini e la pedagogia*, "Scuola e città", 8, 1981, pp. 328-332; E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Il Mulino, Bologna 2005 (I ed. 1985); R. Mantegazza, *Con pura passione. L'eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini*, Ed. Della Battaglia, Palermo 1997; G. Meacci, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Minimum fax, Roma 1999; P. Sasseti, *La pedagogia perversa. Tra Pasolini e Lacan*, Clinamen, Firenze 2004; R. Vill, L. Capitani, a cura di, *Il maestro e la meglio gioventù. Pasolini e la scuola*, Aliberti, Reggio Emilia 2005; A. Mariani, *La vocazione pedagogica di Pasolini*, "Aut Aut", 345, 2010, pp. 133-144; R. Carnero, A. Felice, a cura di, *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio, Venezia 2015; F. Aliberti, R. Villa, *Pasolini a scuola. Formazione e impegno civile, 1935-1954*, Aliberti, Reggio Emilia 2022.
- (16) P. P. Pasolini, *Quaderni rossi*, Appendice ad *Atti impuri*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 1988, p. 25.
- (17) Ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 77.
- (18) *Ivi*, p. 79.
- (19) Cfr. il celebre saggio del 1911 *Quello che resta da fare ai poeti*, che si apre con l'epigrafe «Ai poeti resta da fare la poesia onesta» (ora in U. Saba, *Tutte le prose*, cit., p. 674).
- (20) P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 79.
- (21) *Ibidem*.
- (22) P. P. Pasolini, *Nota sull'odierna poesia*, "Gioventù italiana del Littorio. Bollettino del Comando Federale di Bologna", aprile 1942, p. 6.
- (23) M. Avanzolini, *L'esordio dimenticato di Pier Paolo Pasolini. L'articolo Nota sull'odierna poesia pubblicato nella rivista della GIL bolognese (aprile 1942)*, "Studi pasoliniani", 11, 2017, pp. 93-112.
- (24) P. P. Pasolini, *Nota sull'odierna poesia*, cit.
- (25) *Ibidem*.
- (26) *Ibidem*.
- (27) Così nella prefazione (*Ai miei lettori*) all'edizione del 1921 del *Canzoniere* (ora in U. Saba, *Tutte le prose*, cit., p. 1129).
- (28) P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 50.
- (29) *Ibidem*.
- (30) U. Saba, *Tutte le poesie*, cit., p. 25.
- (31) P. P. Pasolini, *Amado mio preceduto da Atti impuri*, con uno scritto di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 2000 (I ed. 1982), p. 50.
- (32) «Il *Canzoniere 1921* [...] era stato un'ispirazione per la sua poetica friulana» (F. Cadel, *Umberto Saba, Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante. Scorciatoie anticanoniche nell'Italia del dopoguerra*, "Italica", LXXXIX, 2, 2012, p. 255).
- (33) U. Saba, *Tutte le poesie*, cit., p. 115.
- (34) P. P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarcossi, W. Siti, prefazione di G. Giudici, vol. I, Garzanti, Milano 1993, p. 17.
- (35) Vedi la nota riportata in calce alla lettera a Enrico Falqui del primo marzo 1948 in P. P. Pasolini, *Le Lettere*, cit., p. 591.
- (36) *Ivi*, p. 501.
- (37) P. P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 619.
- (38) P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 51.
- (39) *Ibidem*.
- (40) P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, prefazione di A. Asor Rosa, Garzanti, Milano 2023 (I ed. 1960), p. 375.
- (41) *Ibidem*.
- (42) *Ibidem*.
- (43) *Ivi*, p. 376.
- (44) *Ibidem*.



(45) *Ibidem*.

(46) U. Saba, *Avvertenza a Ricordi-Racconti*, in Id., *Tutte le prose*, cit., p. 356. Di qui l'esigenza di un organico autocommento d'autore. Il germe di questa interpretazione antifrastica del *Canzoniere* è in un saggio di Pierantonio Quarantotti Gambini (*A proposito di Saba*), lavoro che lo stesso poeta triestino cita in *Storia e cronistoria*, quasi a denunciare «un debito di riconoscenza» per questa formula esegetica verso il «caro amico» scrittore: «Dei maggiori poeti viventi, Saba non è – come potrebbe sembrare a prima vista – il più facile a essere inteso, bensì, sotto alcuni aspetti, il più difficile», U. Saba, *Tutte le prose*, cit., pp. 330-331. La citazione riportata da Saba corrisponde all'incipit della recensione di Quarantotti Gambini, che si può rileggere per intero in P. A. Quarantotti Gambini, *Il poeta innamorato*, introduzione di R. Scrivano, Studio Tesi, Pordenone 1984, pp. 63-68 («l'articolo fu inviato a Saba che lo inserì nella *Storia e cronistoria del Canzoniere*», *ivi*, p. 187). Il sodalizio tra lo scrittore capodistriano e il poeta triestino è documentato da un fitto scambio epistolare: U. Saba, P. Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, a cura di L. Saba, Mondadori, Milano 1965. Una breve rassegna degli interventi critici di Quarantotti Gambini su Saba è in C. Chiodo, *Su alcuni poeti del Novecento. Saba, Alvaro, Montale, Quasimodo, De Michelis, Calogero*, Edicampus, Roma 2012, p. 4, nota 12. Giova infine ricordare che nel finale di *Storia e cronistoria* Saba definisce il *Canzoniere* il «difficile libro» (U. Saba, *Tutte le prose*, cit., p. 352).

(47) *Ivi*, p. 343.

(48) U. Saba, *Amai*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 538.

(49) P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 376.

(50) *Ivi*, p. 375.

(51) *Ibidem*.

(52) Cfr. *supra*, n. 46.

(53) P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 375.

(54) *Ivi*, p. 112.

(55) P. P. Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 1210.

(56) *Ivi*, p. 1299. Sulla ricezione della lirica triestina in Pasolini cfr. di recente C. Benussi, «*I triestini il sabato non vanno a conferenze*». *Pasolini e la linea triestina: Giotti, Saba, Marin*, EUT, Trieste 2022 (in particolare pp. 95-108).

(57) P. P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 2050.

(58) U. Saba, *Tutte le prose*, cit., p. 114.

(59) *Ibidem*.

(60) *Ivi*, p. 115.

(61) *Ivi*, p. 112.

(62) N. Palmieri, *Introduzione*, in U. Saba, *Il canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi 2014 (I ed. 1945), p. XXIX.

(63) U. Saba, *Tutte le prose*, cit., pp. 109-110.

(64) P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 375.

(65) *Ibidem*.

(66) U. Saba, *Tutte le prose*, cit., pp. 115-116.

(67) *Ivi*, p. 115.

(68) *Ibidem*.

(69) P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 377.

(70) E. Morante, *Pro e contro la bomba atomica*, in Id., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, vol. II, «Il poeta di tutta la vita», Mondadori, Milano 1990, p. 1489.

(71) P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 379.

(72) G. Contini, *Tre composizioni o la metrica di Saba*, «Rivista Rosminiana», gennaio-marzo 1934; ora in Id., *Esercizi di lettura sopra alcuni contemporanei con appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974, p. 28.

(73) P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 376.

(74) *Ivi*, p. 377. E si veda l'accenno agli «argomenti freudiani che Saba tanto ama» (*ibidem*).

(75) *Ibidem*.

(76) U. Saba, *Ernesto*, a cura di M. A. Grignani, Einaudi, Torino 2015 (I ed. 1975).

(77) P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 379. «Fu Nico Naldini a fargli leggere *Scorciatoie*: gliene prestò una prima edizione autografa comperata a Trieste, dove studiava», F. Cadel, *Umberto Saba, Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 255.

(78) P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica*, cit., p. 494.

(79) «Il suo manoscritto sarebbe circolato negli ambienti letterari senza attendere la pubblicazione postuma, nel 1975», F. Cadel, *Umberto Saba, Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 256. A quel che mi risulta non è dato sapere come Pasolini sia entrato in possesso del faldone; propenderei per una mediazione di Carlo Levi, che fu uno

degli scrittori più addentrati nel tortuoso *iter* gestatorio di quel romanzo.

## 1. Preludio

La prolifica attività letteraria di Pier Paolo Pasolini è il riverbero di quella ‘disperata vitalità’ che caratterizza uno degli autori più significativi del secondo Novecento italiano. Il vitalismo pasoliniano d'altronde è ravvisabile anche e soprattutto nei rapporti umani e intellettuali che il poeta friulano intesse nell'arco della sua intera vita fino all'inattesa ‘morte violenta’. La nuova edizione dell'epistolario(1) in effetti restituisce una visione organica dei colloqui intrattenuti dall'autore con un universo di voci eterogeneo e capace di esibire tutta la complessità del dinamismo pasoliniano. Se i rapporti con Morante, Moravia e Fortini sono stati tra i più analizzati e godono ancora oggi di un rinnovato interesse(2), vi sono relazioni invece poco sviscerate, che sono però fondamentali nell'economia della storia personale e autoriale pasoliniana. In questa sede il riferimento è al rapporto privato e intellettuale che il giovane Pasolini intreccia con Giorgio Bassani.

Tutto ha inizio dalla fine dell'esperienza di Pasolini nel materno Friuli, con l'emergere dello scandalo a seguito dei fatti di Ramuscello(3). Su pressioni della DC, che informa il provveditorato e la stampa, il direttivo della federazione comunista di Pordenone decide di espellere Pasolini il 26 ottobre 1949. Con il deteriorarsi del rapporto con il padre violento, Pier Paolo è disperato e scrive all'amico Franco Farolfi alla fine di quello stesso anno: «Aria da suicidio»(4), e poi, subito dopo, anche all'amica Silvana Mauri il 18 gennaio 1950: «Il mio futuro, più che essere nero, non esiste»(5); decide, allora, allontanato dalla vita sociale e politica, privato del lavoro e della dignità, di fuggire dal Friuli, con la madre il 27 gennaio di quell'anno.

Pasolini si ritroverà a Roma ospite per qualche settimana «da un [...] dolce zio»(6) scrive in *Poeta delle ceneri*, ma solo e bisognoso di lavorare. Sono settimane e mesi terribili, avvilito e spossato, il giovane Pier Paolo è incapace di scrivere: pertanto si mette alla ricerca frenetica di un lavoro e tenta di tutto. Nei primi tempi Pasolini si tiene lontano dagli intellettuali romani, lo conferma un'altra lettera a Silvana del 10 febbraio 1950, alla quale scrive «Credo dunque che resterò a Roma – questa nuova Casarsa – tanto più che non ho intenzione non solo di conoscere, ma neanche di vedere i letterati, persone che mi hanno sempre atterrito perché richiedono sempre delle opinioni, mentre io non ce n'ho»(7). Il poeta di Casarsa viene conquistato dal fascino dei sobborghi romani, attratto dalla vitalità rumorosa, colorata e violenta delle periferie: spingendosi in lunghe passeggiate fino alle borgate, colme di esuli, che il fascismo aveva sradicato dal centro di Roma e ghettizzato in quei luoghi.

Rinnegando quanto aveva scritto all'amica, il ‘poeta della contraddizione’(8) stringe una profonda amicizia con Sandro Penna e frequenta Giorgio Caproni, uno dei pochi letterati che stima. Ma soprattutto Pasolini entra in quei circoli di intellettuali che prima rifiutava o meglio da cui temeva d'esser rifiutato e inizia a frequentare Carlo Muscetta, Attilio Bertolucci, Giuseppe Ungaretti, Leonardo Sciascia, Enrico Falqui e anche Giorgio Bassani.

## 2. Il «fulmineo incontro»

Pasolini, in realtà, ha incontrato Bassani già prima di arrivare a Roma. Sappiamo da una lettera a Gianfranco Contini del 23 luglio del 1947 che Pier Paolo vuole recuperare il dattiloscritto del suo «*Usignolo*» (una prima versione della raccolta *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*), inviato per il Concorso «Libera Stampa» di Lugano(9), chiedendo consiglio su come reperirlo proprio a Contini, dato che a quel testo aveva apportato delle modifiche che non ha nella sua copia. Perché il giovane poeta vuole darlo a Bassani che gli ha promesso di parlarne per la pubblicazione con «Astrolabio», proprio la casa editrice con cui il ferrarese aveva pubblicato nel 1945 *Storie dei poveri amanti e altri versi*.

Il primo contatto documentato con Giorgio Bassani è del 13 febbraio del 1950, e prende avvio con la struggente missiva di Pasolini, nella quale spicca l'estremo bisogno per il poeta friulano

dell'interlocuzione con l'altro. La lettera si chiude con un'invocazione alla sincerità, indizio di quanto la richiesta di dialogo e di vicinanza sia sentita in Pasolini:

Caro Bassani,

ricorderai forse che noi due ci siamo conosciuti a Firenze, dove siamo stati insieme non più di un quarto d'ora. Adesso approfitto di quel nostro fulmineo incontro per chiederti se tu vuoi che ci incontriamo ancora, magari un po' più a lungo. Io sono sceso a Roma dal lontanissimo Friuli, e avrei veramente bisogno di qualche amico: Caproni l'unico che conoscevo qui si trova ora in una situazione grave (saprai forse che sua madre è morente) e non voglio essergli di peso con la mia presenza che, in fine, puzza sempre di letteratura. Sii sincero: se ti secca incamminarti per la strada sempre troppo piena di formule e di disagi di una nuova conoscenza, dimmelo; in caso contrario fammi sapere dove e quando ti posso trovare.

Scusami tanto, caro Bassani, e ricevi i più cordiali saluti dal tuo

Pier Paolo Pasolini(10)

Il «fulmineo incontro» fiorentino e l'epistola pasoliniana saranno i solchi di un nuovo legame amicale e di una connessione intellettuale che si protrarrà per anni, portando a una collaborazione prolifica e continua. Bassani, infatti, risponde l'11 aprile a Pasolini, scusandosi del ritardo, dovuto a una malattia che lo ha costretto per un lungo periodo a letto, accogliendo con gioia l'invito pasoliniano(11).

Il ferrarese nel 1948 diventa redattore di «Botteghe Oscure», la rivista fondata dalla principessa Marguerite Caetani, e, proprio per aiutare Pasolini che sta cercando lavoro, lo propone a lei come bibliotecario, ma purtroppo Pier Paolo è troppo giovane e non viene assunto. Nel frattempo però su «Botteghe Oscure» vengono pubblicati racconti e poesie di Pasolini(12). In una lettera del 29 agosto 1957 a Marguerite Caetani Bassani aveva mostrato di apprezzare molto la poesia pasoliniana: «Il Pasolini è senz'altro una delle rivelazioni letterarie più notevoli di questo dopoguerra. La sua poesia è piena di impeto, fortemente *engagée*, "impura". Almeno apparentemente lontana dal grigiore e dalla "purezza" della lirica ermetica dell'anteguerra»(13).

Questi primi anni Cinquanta sono fittissimi di frequentazioni: Bassani e Pasolini, con Bertolucci e Frassinetti, cenano insieme due volte al mese in un ristorante bolognese, «per sfizio regionalistico»(14), come scrive Pier Paolo a Francesco Leonetti il 16 aprile del 1953. Proprio a Bassani Pasolini consegnerà i versi di Leonetti, che il ferrarese entusiasta proporrà alla Caetani, la quale però troverà «sgradevoli»(15) le sue poesie. Conscio del fatto che Bassani sia anche redattore di «Paragone», la rivista fondata da Anna Banti e da Roberto Longhi, Pasolini rassicura l'amico sull'opportunità di pubblicare i suoi versi.

### 3. La comune formazione bolognese e il sodalizio

Roberto Longhi è un nome fondamentale per i nostri due autori, perché, entrambi, in momenti diversi, si formano alla sua scuola e per entrambi le sue lezioni saranno fondamentali nella sintesi dell'arte visiva per la potenza evocativa della scrittura bassaniana e per il linguaggio cinematografico pasoliniano. Bassani, che nasce a Bologna nel 1916, si iscrive alla Facoltà di Lettere di via Zamboni e frequenta i corsi di Roberto Longhi fra il 1934 e il 1938. Con Longhi instaura un rapporto che va oltre quello intellettuale: con il maestro gioca a tennis e, in generale, lo frequenta spesso al di fuori dall'Università. In un primo momento il ferrarese pensa di scrivere la tesi con Longhi, ma con il sopraggiungere delle leggi razziali e l'estromissione degli ebrei dagli uffici pubblici e dalle cariche, alla fine sceglie Carlo Calcaterra e si laurea nel 1939 con una tesi su Niccolò Tommaseo. Tuttavia Longhi rimane un modello di riferimento per tutta la vita, tant'è che nel suo *Poscritto* Bassani apre con la citazione longhiana: «Critici si nasce: poeti si diventa»(16).

Pasolini, nato invece nel 1922, inizia l'Università nel 1939, quindi a Bologna non incontra Bassani, eppure anch'egli rimane affascinato dai corsi di Storia dell'arte medievale e moderna del comune maestro, tanto da decidere di chiedere la tesi proprio a Longhi: le lezioni su Masolino e Masaccio saranno determinanti per la costruzione delle pellicole pasoliniane. Ai corsi di Longhi, inoltre, il giovane Pier Paolo conosce Francesco Arcangeli, assistente del professore, a cui mostra i suoi

quadri. Purtroppo il futuro poeta friulano si ritroverà in mezzo ai convulsi fatti della guerra, fra la chiamata alle armi e la fuga per non consegnare le armi ai tedeschi, perdendo così i tre capitoli della tesi già scritti su Carrà, De Pisis e Morandi. Per questo Pasolini rinuncia alla tesi con Longhi e ne chiede una nuova proprio a Carlo Calcaterra sulla poesia di Pascoli, che discuterà nel 1945.

Se Bassani aiuta Pasolini a pubblicare i suoi scritti sulle riviste di cui è redattore, lo stesso farà Pasolini con «Officina» e «Nuovi Argomenti». I due si scambiano anche calorose dediche sui libri che si regalano: è del 1954 la dedica su *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, quarta delle storie ferraresi, pubblicata su «Paragone-Letteratura». La dedica recita «Qui, dove le umili / rondini volgevano all'addio, / umilmente scrivo perché P.P.P. / si ricordi del suo / Bassani / Roma, 13 maggio 1954». Forse il riferimento è alle rondini pascoliane nella lirica *Addio dei Canti di Castelvecchio* di cui il giovane Pier Paolo si era occupato nella tesi di laurea. Il racconto bassaniano sarà definito «bellissimo»(17) da Pasolini in una lettera a Leonardo Sciascia del 30 maggio 1954, al quale propone di pubblicarlo (era uscito già nel 1952 su «Paragone», Sciascia è redattore di «Galleria»).

L'anno dopo esce per Guanda a cura di Pasolini un'antologia della poesia popolare, il *Canzoniere italiano*: la copia conservata nella biblioteca bassaniana reca questa dedica «Al mio carissimo Bas., socio di violente / fatiche comuni, questa violenta fatica so- / litaria, il suo / Pier Paolo / Roma 10 dic. '55»(18). La loro è un'amicizia pura, Pasolini sarà molto legato alla moglie di Bassani, Valeria Sinigallia, che in qualche modo gli ricorda la madre. Un'altra dedica si trova nella biblioteca pasoliniana, nel bassaniano romanzo *Dietro la porta* uscito nel 1964: «Caro Pier Paolo, pianta lì S. Matteo, e fa' questo, da' retta a me!». Il riferimento è proprio al *Vangelo secondo Matteo* che uscirà nell'ottobre del 1964.

#### 4. I viaggi, il cinema e le recensioni

I due viaggeranno molto assieme: nel settembre 1954 Pasolini scrive a Biagio Marin, scusandosi per il ritardo della risposta, raccontando di come Bassani l'avesse portato «con la sua macchina, a fare un delizioso giro per l'Italia centrale: Firenze, Arezzo, Assisi, Perugia, Todi, Spoleto... sulle orme di Giotto e di Piero...»(19), rievocando poi gli affreschi di Piero della Francesca in *La ricchezza*(20). Allo stesso tempo anche la figlia di Bassani, Paola, nel racconto del suo ritratto paterno(21), rievoca l'estate del 1957, quando Pasolini, sua madre e Carlo Emilio Gadda, assieme ai Bassani trascorsero l'estate ad Antignano, vicino a Livorno, mentre lo scrittore ferrarese scriveva *Gli occhiali d'oro*.

In quegli stessi anni Bassani introduce nel mondo del cinema il giovane amico; risale al 1954 la collaborazione di entrambi alla sceneggiatura del film di Mario Soldati, *La donna del fiume*. Quel lavoro non solo gli permetterà di lasciare l'insegnamento, ma aprirà a Pasolini le porte per collaborare con registi come Fellini e Bolognini. Eppure Pier Paolo lavora ancora con Bassani per *Il prigioniero della montagna* di Luis Trenker del 1955 e viene assunto anche alla Rai. È la svolta per Pasolini, il quale scrive una lettera al cugino, Nico Naldini, in cui elenca tutti i suoi nuovi progetti(22).

Pasolini, inoltre, scrive la sceneggiatura con Ennio De Concini della *Lunga notte del '43* di Florestano Vancini del 1960, riduzione cinematografica del racconto ferrarese dell'amico *Una notte del '43*. Per di più, come regista, Pier Paolo, userà Bassani nei suoi film degli anni Sessanta: nel 1963 per *La ricotta*, episodio del film RoGoPaG, chiede all'amico di doppiare Orson Welles e sarà proprio Bassani a recitare la pasoliniana *Io sono una forza del passato*. Mentre nel film-documentario *La rabbia*, la voce che legge le parti poetiche è sempre quella dell'amico Bassani.

Per quanto riguarda la scrittura saggistica i due avranno sempre parole di stima: Bassani in *Di là dal cuore*(23) (1984) cita più volte Pasolini come scopritore di Giacomo Noventa nella sua bella silloge sulla poesia dialettale uscita per Guanda(24); inoltre il ferrarese cita il giovane amico con Gadda, come esempio legittimo dell'uso del dialetto nella narrativa italiana(25). Anche Pasolini coglie gli aspetti essenziali di Bassani: nel settembre 1951 recensisce il numero di «Botteghe Oscure» su «Il popolo di Roma» in cui era apparsa *La passeggiata prima di cena*(26). Nel 1953 sul «Giovedì» definisce «eccezionale la mondadoriana *Un'altra libertà*»: «la più bella *plaque* di lirica religiosa del dopoguerra»(27). Nell'agosto del 1953 dedica un intero pezzo a Bassani(28), uscito per «Paragone», in cui riunisce e amplia le precedenti riflessioni sul narratore del racconto *La*

*passaggiata prima di cena* e il poeta di *Un'altra libertà*. Bassani emerge anche nel saggio *La confusione degli stili* del 1957 come esempio di «ipotassi esasperata»(29), di matrice proustiana, ma di cadenza manzoniana, che fa riferimento a un «*pathos* chiaramente politico» (Ferrara, gli ebrei, l'antifascismo, il comunismo e i vizi della città di provincia). Sempre in *Passione e ideologia* compare uno scritto sul Bassani poeta di *Te lucis ante* (1952). In *Intervento sul discorso libero indiretto* del 1965 Pasolini si sofferma anche sul parlato delle *Storie ferraresi*.

## 5. Il senso della fine, l'irrisione, il nichilismo e lo sperimentalismo grafico

Nel 1974 Pasolini recensisce l'uscita del primo volume del monumentale *Il romanzo di Ferrara*, contenente *Dentro le mura*, cioè la rielaborazione delle precedenti *Storie ferraresi*. Tuttavia, ciò su cui preme soffermarsi ora è la recensione, sempre del 1974, a *Epitaffio*, la raccolta poetica che sarà accolta malamente da Natalia Ginzburg(30), innescando un acceso dibattito critico. Pasolini sarà uno dei pochi a cogliere il cambio di prospettiva lirica bassaniana, intuendo che la poetica tarda del ferrarese è una reazione del soggetto autoriale alla fine: «Il quadro umano (con tutte le possibili implicazioni) in cui tale libro si iscrive è il quadro di un autore che ha compiuto un giro di boa: quello davanti a cui si para la fine»(31).

Secondo Pasolini, Bassani smette ora il ruolo di personaggio – che ha attraversato tutta la narrativa bassaniana e le prime prove poetiche – nato dal transfert per il padre piccolo-borghese. La sua prospettiva è differente:

È l'irrisione del mondo e del suo groviglio psicologico-sociale (un piccolo, meraviglioso, irripetibile pasticcio) che ispira questi versi di Bassani: tale irrisione – appunto perché, soprattutto, irrisione di illusioni – mette a nudo la realtà del mondo, e quindi si fa espressione dell'unico vero amore possibile per il mondo: che consiste nel vederlo com'è. D'altra parte – scegliendo a propria categoria filosofica una specie di istituzione stoico-epicurea – Bassani non si cura di approfondire troppo tale verità. Si accontenta di accettarla senza ricostruirci sopra nuove interpretazioni(32).

L'irrisione che attribuisce all'amico è l'irrisione di illusioni, che rivela il mondo così com'è, senza creare false aspettative. Le illusioni erano state il motivo invece della bocciatura di *Satura* di Montale, colpevole di fondarsi «sull'illusione del “tempo”» che permette sia ai borghesi sia ai comunisti di «parlare del “domani”»(33). In questo senso «Montale non si “libera”, in quanto poeta satirico, dal potere. Anzi, compie una specie di identificazione tra potere e natura»(34); la sua filosofia stoico-epicurea giunge all'accettazione supina del potere.

Pasolini comprende che in *Epitaffio* manca l'idea del domani; e come confermerà più tardi Bassani stesso nell'intervista con Dolfi: «La mia poesia parla del passato, del presente, e non del futuro, perché il futuro non c'è»(35). D'altronde, Pasolini ancora su *Epitaffio* afferma che «Il suo fondo è nero: un nichilismo che più totale è impossibile immaginare»(36); sembrano quasi le parole del giovane Pasolini, poc'anzi citate, nella lettera a Silvana Mauri («Il mio futuro, più che essere nero, non esiste»).

Il riferimento nella recensione a un'istituzione stoica-epicurea – che diremmo quasi ossimorica – è una formula che ritorna anche in altri scritti pasoliniani, come la stessa recensione a *Satura*. Bassani non approfondisce questa nuova verità, anzi, il suo fine non è l'atarassia ma l'«esibizione autolesionistica di se stesso come “autore sublime”»(37); proprio l'autore che nella sua narrativa aveva creato nell'io narrante una proiezione amorosa paterna del piccolo-borghese vittima dell'*apartheid* ebraico.

Pasolini descrive questo come il libro più bello(38) di Bassani; d'altro canto, si nota l'influenza pasoliniana nella sperimentazione della resa visiva della poesia sulla pagina. Bassani osa nel 1974 in *Epitaffio* disponendo il testo a forma di cavità o cono, richiamando esteriormente la cavità infernale dantesca. La sua catabasi è un ghirigoro grafico, non è più la risalita orfica dal regno dei morti del personaggio di Geo Jozs(39) nella narrativa bassaniana. Tuttavia, già nel 1962 il calligramma pasoliniano, costituito da otto 'rose', più uno breve che fa da congedo, di *Nuova poesia in forma di rosa* arrischiava una sperimentale disposizione poetico-geometrica. Per Pasolini del resto: «non c'è niente di più poetico del laboratorio»(40), e proprio l'idea del laboratorio – che

secondo Locatore(41) è lo spazio sia fisico che metaforico in cui il poeta svolge l'attività creativa – deriva dalla nozione longhiana di officina o ne costituisce un'alternativa variantistica. Per Pasolini perciò la pratica poetica è un'attività quotidiana, costante, che va esercitata nel suo sperimentalismo. Bassani, d'altronde, conosce lo stesso fervore dell'officina nella sua smania correttoria. L'eredità longhiana dunque risiede ancora una volta in entrambi.

I rapporti fra i due a un certo punto si raffrederanno, restando pur sempre cordiali. Ma dopo la morte improvvisa di Pasolini, Bassani, sconvolto, gli dedicherà ben due poesie *Modena nord* e *Gli spettri (frammento)*, entrambe appartenenti alla raccolta *In gran segreto* del 1978, che mantiene lo sperimentalismo grafico di ascendenza pasoliniana e la postura nichilistica individuata dal poeta friulano.

Yole Deborah Bianco

#### Note.

- (1) P. P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Garzanti, Milano 2021.
- (2) Si pensi alla recente ristampa, nell'ottobre 2022, di *Attraverso Pasolini* di Franco Fortini, per i tipi di Quodlibet e con la curatela di Vittorio Celotto e di Bernardo De Luca.
- (3) Nell'ottobre del 1949 Pasolini verrà denunciato per atti osceni e corruzione di minori per quanto accaduto il settembre dello stesso anno a Ramuscello, frazione di Cordovado, durante una sagra.
- (4) P. P. Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 620.
- (5) *Ivi*, p. 622.
- (6) Id., *Poeta delle ceneri*, in *Bestemmia. Tutte le poesie*, vol. II, Garzanti, Milano 1993, p. 2061.
- (7) Id., *Le lettere*, cit., p. 631.
- (8) Franco Fortini è uno dei primi a notare un aspetto peculiare pasoliniano: quello della contraddizione. Cfr. F. Fortini, *La contraddizione*, in *Attraverso Pasolini*, a cura di V. Celotto, B. De Luca, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 37-50.
- (9) Cfr. Lettera a Contini del 26 gennaio 1947; P. P. Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 547.
- (10) *Ivi*, p. 644.
- (11) Il ferrarese gli scrive che avrebbe molta voglia di vederlo, gli lascia il numero di telefono di casa e il nuovo indirizzo romano. Cfr. *Ibidem*.
- (12) Cfr. G. Bassani, M. Caetani, «Sarà un bellissimo numero». *Carteggio 1948-1959*, a cura di M. Tortora, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011.
- (13) *Ivi*, p. 183.
- (14) P. P. Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 771.
- (15) *Ivi*, pp. 829-830.
- (16) G. Bassani, *Poscritto*, in *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Mondadori, Milano 1998, p. 1162.
- (17) P. P. Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 841.
- (18) Prima in M. Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Guerini e Associati, Milano 2004, p. 99; ora anche in A. Siciliano, *Catalogo della biblioteca di Giorgio Bassani*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2023, p. 131.
- (19) P. P. Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 853.
- (20) P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, vol. I, Mondadori, Milano 2003, pp. 897-901.
- (21) Cfr. P. Bassani, *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani il racconto di una figlia*, La Nave di Teseo, Milano 2016.
- (22) P. P. Pasolini, *Le lettere*, cit., pp. 883-884.
- (23) G. Bassani, *Di là dal cuore*, in *Opere*, cit., p. 1116-1117.
- (24) *Il Canzoniere italiano*, lo studio pasoliniano del 1955 sulla poesia popolare italiana, che Pasolini aveva regalato a Bassani, con la dedica autografa precedentemente citata.
- (25) G. Bassani, *Di là dal cuore*, cit., p. 1171.
- (26) P. P. Pasolini, *Referto su «Botteghe oscure»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 1999, pp. 389-393.
- (27) Id., *E dove andremo, Euridice?*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 449.
- (28) Id., *Bassani*, «Paragone», IV, 44, agosto 1953; poi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, pp. 499-506.
- (29) Id., *La confusione degli stili*, in *Passione e ideologia*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, pp. 1083-1084.

- (30) N. Ginzburg, *La soddisfazione*, «Corriere della Sera», 9 giugno del 1974; in questa recensione Ginzburg stronca Bassani per l'eccessivo compiacimento dell'io poetico, della sua donna, dei viaggi lungo la penisola, definendo la soddisfazione bassaniana 'opaca' perché rende felice solo chi effettivamente la prova. Inoltre per Ginzburg è impossibile dimenticarsi che queste poesie sono scritte da Giorgio Bassani per la continua presenza dell'io.
- (31) Id., *Giorgio Bassani: "Epitaffio"*, in *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2073. Cfr. L. Lenzini, *Bassani, Parronchi e Cattafi*, in *Lo stile tardo*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 171-176.
- (32) P. P. Pasolini, *Giorgio Bassani: "Epitaffio"*, cit., pp. 2074
- (33) Id., "Satura" (1971), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 2563-2564.
- (34) *Ibidem*.
- (35) A. Dolfi, «Meritare il tempo». (Intervista a Giorgio Bassani), in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Bulzoni, Roma 2003, p. 117.
- (36) P. P. Pasolini, *Giorgio Bassani: "Epitaffio"*, cit., pp. 2075.
- (37) *Ivi*, p. 2074.
- (38) *Ivi*, p. 2075.
- (39) G. Bassani, *In risposta (VII)*, in *Opere*, cit., p. 1344.
- (40) P. P. Pasolini, *F.*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, vol. II, Mondadori, Milano 2003, p. 907.
- (41) M. Locatore, *Luigi Ciceri: editore del Pasolini friulano*, in G. Borghello, A. Felice, a cura di, *Pasolini e la poesia dialettale*, Marsilio, Venezia 2014, p. 103.



## PER UN RITRATTO DI PASOLINI DA GIOVANE: INFLUENZE E RAPPORTI CON LA POESIA SPAGNOLA DEL NOVECENTO

### 1. Cominciare dalla fine: l'intervista spagnola del 1975

Il presente contributo intende indagare i rapporti intrattenuti da Pier Paolo Pasolini coi poeti spagnoli del Novecento negli anni giovanili trascorsi in Friuli. Le influenze della letteratura spagnola sono già state indagate in Pasolini più che in altri autori italiani(1), ma questo contributo intende focalizzarsi sulla fase delicata della sua prima formazione letteraria, nell'intreccio tra riflessione appassionata sul friulano quale lingua di un'ideale patria romanza e gli eventi personali e familiari durante la seconda guerra mondiale.

Per fare ciò, si partirà dalla fine: quando, in una delle sue ultime interviste, Pasolini racconta al giornalista spagnolo Luis Pancorbo di sé e dei propri rapporti con la Spagna.

È il maggio del 1975. L'Italia è nel pieno degli anni di piombo, il Paese è guidato dal governo Moro IV, e sul soglio di Pietro siede Paolo VI. Mancano solo cinque mesi prima che Pasolini venga ucciso, quando Pancorbo lo intervista nella sua casa all'Eur.

Pasolini, a cinquantatré anni, è ormai, si potrebbe dire, 'Pasolini'. All'apice della sua carriera letteraria e cinematografica, è riconosciuto come uno dei maggiori intellettuali del suo tempo, un punto di riferimento per tutti coloro che condividono le sue critiche feroci a quella che, con lungimiranza, vede svilupparsi come la borghese società dei consumi.

Affiora, nell'intervista, una sorta di Pasolini crepuscolare, a tratti riluttante ma, al contempo, disposto a dire molto di sé, come se stesse preparando, nelle sue ultime interviste, un inconsapevole lascito. Gli argomenti toccati con Pancorbo spaziano dai problemi della società contemporanea alle questioni più squisitamente artistiche, articolati in cinque paragrafi (*Fascismo y consumismo, El poder de la Iglesia, Ser diverso, El peso de España, Hacer cine*).

L'intervista vedrà la luce nel febbraio 1976, a tre mesi dalla sua morte(2).

È utile tener presente che, mentre Pasolini e Pancorbo dialogano, Francisco Franco è ancora vivo, sebbene sia malato da tempo e vada delegando, via via, porzioni di potere: il *Caudillo* morirà il 20 novembre seguente, poco più di due settimane dopo il poeta. Pensando che mancano appena sei mesi alla dipartita violenta dello scrittore e, a stretto giro, a quella del debilitato Generalissimo, è particolarmente interessante rilevare come, nel momento in cui l'intervista ha luogo, ancora non sia cambiata la cornice storica. Perciò, vivi il poeta e il dittatore, in *Fascismo y consumismo* Pasolini parla del fascismo reale, politico, ma anche – ed è una chiave di lettura tutt'oggi sorprendente – del consumismo come sua nuova e radicale incarnazione.

Ai fini di questo contributo, interessa chiaramente *El peso de España*. Pancorbo si sofferma all'inizio, in modo rapido ma notevole, sulla poesia dell'intervistato, segreta, poco accessibile, specialmente quella in friulano. Come suggerisce Rienzo Pellegrini, il suo soffermarsi sul giovanile poetare friulano dell'intervistato denota una conoscenza non scontata del percorso del suo interlocutore(3). Il giornalista di Burgos è interessato, certamente, ai rapporti del celebre scrittore con la Spagna, perciò gli fa una domanda ancorata al presente, ossia quali siano gli attuali interessi di Pasolini riguardo il Paese iberico, ed è il poeta ad andare al proprio passato, come agganciandosi a quel friulano menzionato prima dal giornalista: «La poesia spagnola ha avuto una grande importanza nel periodo della mia formazione, voglio dire che un poeta come Antonio Machado, o Juan Ramón Jiménez, ha avuto probabilmente più influenza su di me che non Ungaretti o Montale»(4). Pancorbo reagisce con un netto «Perché?», forse manifestando lo stesso stupore che potremmo avere noi nel vedere relegati, da parte di un italiano, Ungaretti e Montale a un livello minore di influenza, e Pasolini spiega:

Perché li lessi in quegli anni, 1938, 1939, si trovavano tradotti, li lessi e mi impressionarono. Machado insieme a Kavafis, e forse Apollinaire, è stato il maggior rappresentante della poesia europea di questo secolo. Io rimasi quasi traumatizzato nel leggere questi poeti. García Lorca, invece, mi colpì molto meno, per esempio, ma Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado hanno avuto una grande influenza su di me(5).

Già da queste prime parole, troviamo informazioni estremamente interessanti per la nostra analisi. In primo luogo, il dato temporale. Lo scrittore fa riferimento ai suoi sedici e diciassette anni, al suo periodo a Casarsa che è stato fondamentale per i suoi esordi letterari oltre che per quella delicatissima fase della vita umana che è la formazione adolescenziale: potremmo dire che è il rimando di Pasolini a un ritratto di sé da giovane, prima che diventasse 'Pasolini'. E poi emerge un metodo rigoroso di scelta e ordinamento dei dati, che nel poeta, come rileva ancora Pellegrini, è quasi sempre una triade(6): i tre spagnoli che più lo hanno influenzato, Machado, Jiménez e García Lorca (sebbene, come vedremo meglio, releghi quest'ultimo in una curiosa posizione di 'riserva') e i tre maggiori del XX secolo, ossia sempre Machado con Kavafis e Apollinaire (in ciò Pasolini è coerente, lo vedremo, con altri giudizi dati nel tempo).

In quel periodo scrivevo in friulano. Poi ho amato i poeti catalani, per esempio Carlos Escardó, che conobbi in quegli anni. Ci fu un periodo nel quale la poesia spagnola ebbe una grande importanza. Dopo, naturalmente, ho fatto tante cose e ho accumulato esperienze tanto diverse che l'ho trascurata un po'. In questo momento, ne so poco. Conosco i nomi, sono molto amico di Rafael Alberti, ma nel suo insieme l'ho persa di vista, anche se in quel momento ebbe per me una grande importanza(7).

Non nasconde dunque il ruolo svolto dalla poesia spagnola nei suoi esordi, anzi, ma riconosce che nel tempo essa è andata per lui diradandosi, come un amore giovanile che perde di vigore in una parabola via via discendente, ma mantiene un ricordo riconoscente. Interessanti sono i due nomi che menziona quali conoscenze personali: il catalano Carles Cardó (Pasolini lo chiama 'Carlos Escardó'), conosciuto tramite il critico Gianfranco Contini nel periodo in cui i poeti in lingua catalana hanno avuto, per il giovane Pier Paolo nella sua fase 'neofelibrista' (quand'era determinato a valorizzare e difendere l'identità e la lingua friulana sull'esempio del provenzale Felibrisimo(8)), il fascino della poetica dei popoli oppressi; l'andaluso Rafael Alberti, la cui amicizia sembra, per Pasolini, la dichiarazione più di uno *status* personale che non di un interesse ancora vivo e aggiornato per la poesia spagnola.

Ora, partendo dalle informazioni che lo stesso scrittore ci dà, possiamo ripercorrere gli esordi del Pasolini da giovane, analizzando le influenze e i rapporti con la poesia spagnola del Novecento.

## 2. Ritorno alle origini: gli anni a Casarsa

Pier Paolo Pasolini nasce il 5 marzo 1922. Suo padre, Carlo Alberto, ufficiale di carriera, è bolognese, mentre sua madre, Susanna Maria Colussi, è friulana, di Casarsa delle Delizie.

Per lavoro il padre Carlo Alberto si deve spostare in diverse località tra Emilia-Romagna (Parma nel 1923) e Veneto (Conegliano nel 1924, Belluno nel 1925, di nuovo Conegliano nel 1927), finché a sei anni Pier Paolo si trasferisce in Friuli nel 1928 con la madre Susanna giacché lei deve riprendere a insegnare, dato che il padre è in arresto per debiti di gioco. Nel 1929 vanno a Sacile, sempre in Friuli, poi a Idria in Slovenia e infine, nel 1931, tornano a Sacile, da cui il treno accelerato Udine-Venezia riporta Pasolini nella veneta Conegliano per la prima ginnasiale. Dopo una parentesi nella lombarda Cremona, Pier Paolo va nell'emiliana Scandiano per frequentare il ginnasio a Reggio Emilia, mentre il liceo lo riporta nella natia Bologna, dove frequenta anche l'università.

In tutti questi anni di continui spostamenti che, come un lungo giro, lo riportano nel capoluogo emiliano che lo ha visto nascere, ecco che Casarsa delle Delizie, nella tenuta materna, si conferma ogni estate quale *buen retiro* familiare: è chiaro quindi che è un punto fermo per Pasolini in questa lunga fase travagliata e precaria. Il poeta viene cresciuto nella lingua italiana, tanto per motivazioni politiche del padre quanto per intenti pedagogici della madre: dunque la sua prima lingua è l'italiano, non un qualche dialetto, ed è Pasolini stesso a volersi impadronire del friulano, farlo proprio, come di una cosa che non è madre (non lo parla nessuno in famiglia) ma è comunque materna, ha un sapore materno anche se non lo ha cresciuto, perché gli ricorda tutti gli affetti più cari, anche i più intensi, i più violenti, pur non essendo intimamente suo. Questa instabilità geografica (ed esistenziale) significa una cartina di dialetti emiliani, veneti e friulani con cui inevitabilmente l'orecchio del giovane Pasolini si confronta, ma, in particolare, è decisivo questo

binomio: in casa Colussi, a Casarsa, si parla in veneto giacché è il veneto la lingua della madre sebbene lei sia friulana, mentre tutto il contado intorno è friulanofono, «peraltro in uno spettro comunicativo non rigido»(9) ci dice Pellegrini.

Ed è proprio questo il contesto del biennio 1938-39 indicato nella *intervista* a Pancorbo. In questi anni un nome si fa decisivo per il giovane Pasolini, ed è quello del critico letterario e saggista Carlo Bo. Nel 1938 un Bo neanche trentenne traduce diversi componimenti di García Lorca(10) e *Iride della notte. Strofa* di Antonio Machado(11); l'anno dopo traduce *Quattro poesie* di Jiménez(12) e pubblica una propria riflessione su Machado(13): dunque, tra 1938 e 1939, grazie a Carlo Bo, Pasolini scopre García Lorca, Machado e Jiménez, che vanno così a costituire la sua triade spagnola. Il Bo ispanista prosegue nel far conoscere la letteratura spagnola in Italia(14): sono del 1941 un volume sui *Lirici spagnoli*(15) (che di certo influenza Pasolini) e uno sui *Narratori spagnoli*(16), sempre da lui curati; nello stesso anno, Elio Vittorini cura un volume sul teatro spagnolo, includendo anche opere di García Lorca(17).

Infatti le prime poesie di Pasolini, principalmente in italiano ma coi primi esperimenti in friulano, risalgono proprio al 1941, quando ha 19 anni.

È questo il tempo in cui il giovane Pier Paolo, acceso da un fuoco 'neofelibrista', si va innamorando del friulano finché lo sceglie per la sua poesia pur senza abbandonare l'italiano, e al contempo sceglie la poesia per dare dignità linguistica e letteraria a un'ideale piccola patria friulana, e conmetterla così alle diverse piccole patrie romanze esistenti. Non può che essere così: per Pasolini il friulano (al quale egli ambisce a dare piena dignità di autentica lingua), quale strumento di 'poesia pura', è l'alternativa giusta alla 'lingua pura' propugnata dall'ermetismo. Il futuro scrittore si allinea perfettamente, in tal modo, ai poeti italiani che scelgono il dialetto avvertendo in esso un mezzo per tentare una poesia più autentica e concreta, anche intima («più vicina all'immaginario popolare e al vissuto personale, una poesia anti-aulica e anti-intellettualistica» dice Lorenzo Renzi(18)): per costoro, la ricerca di modelli stranieri è fondamentale. Dunque la scoperta appassionata degli spagnoli avviene non solo per la congiuntura storica felice delle pubblicazioni ispanistiche a cura di Bo, Vittorini e altri, ma per un interesse più ampio da parte degli italiani verso modelli stranieri (europei, ma non solo) cui ispirarsi per la ricerca della propria voce poetica, tutti autori che sembrano suggerire al giovane Pasolini di

creare la sua lingua. Certo, non si era trattato per quei poeti di cambiare mezzo, ma di ri-crearlo: di usare un italiano, un francese, uno spagnolo inediti, non di fare un non-italiano, o un non-francese, un non-spagnolo. Ma certo l'idea di una lingua privata poteva anche spingere a valorizzare una lingua nuova, come nel caso di Pasolini [...] E Pasolini era, in clima ermetico, già uno sperimentale che s'ignorava ancora(19).

Ed ecco che la poesia spagnola è, per il giovane Pier Paolo, il ponte perfetto tra sé e quel friulano che intende far proprio, riflettendo sulla sua natura romanza(20), in un tempo storico in cui inevitabilmente, come vedremo, le sue vicende personali non possono essere disgiunte dagli eventi della seconda guerra mondiale(21).

### 3. Dalle lettere del 1941 al servizio del 1942

Sull'attività e sugli interessi del giovane Pasolini abbiamo molteplici fonti grazie alle lettere e alle testimonianze dei suoi amici e conoscenti di questi anni. Nico Naldini, suo cugino e collaboratore sin dalla fase giovanile presa in esame, curerà due volumi di lettere di Pasolini(22): nel primo, che raccoglie le lettere dal 1940 al 1954 (tutto il periodo delle poesie friulane), troviamo numerosi riferimenti alla sua produzione poetica in cui italiano e friulano si alternano, oltre che al suo legame con gli autori spagnoli. Anche lo scrittore Luciano Serra curerà un volume di lettere pasoliniane indirizzate a lui e ad altri amici(23) nel periodo dal 1941 al 1945. Pure l'amico Cesare Bortotto lascerà la propria testimonianza in un volume a cura di Naldini(24).

Nell'agosto 1941, Pasolini invia a Serra, da Casarsa, una lettera estremamente interessante per la nostra analisi. Anche qui propone una triade: «Rilke è, con Rimbaud e Juan Ramon [Jiménez], uno di quei poeti venerati come dei, e considerati venerandissimi padri della poesia moderna, che io non

riesco a digerire»(25). A chi si riferisce con esattezza il giovane Pier Paolo, a questa triade di poeti venerati come divinità o alla poesia moderna in generale? Fatto sta che non sembra, qui, far trasparire quell'entusiasmo per Jiménez che farà intendere, trent'anni dopo, a Pancorbo. «Ciò in parte mi avvilisce»(26) specifica Pasolini, come se fosse (o volesse essere) propenso al cambiamento. E nell'arco di un anno, dall'agosto 1941 all'agosto 1942, qualcosa cambia e va a confermare ciò che lui dirà in futuro al giornalista di Burgos, ponendo gli spagnoli (tra cui Jiménez) in cima ai suoi riferimenti poetici.

Possiamo supporre che le cause di questa evoluzione, nell'arco di dodici mesi, siano due.

Una è il succitato volume dei *Lirici spagnoli* curati da Bo e dati alle stampe nel luglio 1941. Difatti, le lettere di Pier Paolo agli amici bolognesi nell'estate del 1941 (anch'essa trascorsa a Casarsa) ci testimoniano i suoi primi tentativi in friulano, anche se le poesie in italiano sono prevalenti. A questo periodo Bortotto riporta il seguente scambio di battute, che conferma l'interesse di Pasolini per i poeti catalani:

Le discussioni continuarono intorno alla lettura della *Letteratura ladina del Friuli*(27) che mio zio tarcentino mi aveva regalato l'anno precedente, ma io andavo sostenendo che il friulano di Casarsa era grezzo e duro nei confronti di quello del Friuli centrale, che contava poeti e scrittori. Pier Paolo mi liquidava con qualche risata e aggiungeva: "Tu non senti la poesia nella parlata di Casarsa, che ha sapori catalani"(28).

Del resto già Luigi Rodaro(29), ben prima di Pasolini, insisteva sulla vicinanza estrema tra queste due lingue 'sorelle'.

La seconda causa è il raduno dei giovani fascisti a Weimar nel giugno 1942. In questo periodo, sempre secondo Bortotto, la lingua catalana riaffiora tra gli interessi di Pasolini: «Quelle discussioni sulla scoperta della Ladinia, dai provenzali ai catalani fino al nostro Friuli, continuarono nei mesi successivi. Castellani, sempre un po' distante e rigido di fronte alla goliardia e alla dialettica spesso diversiva di Pier Paolo, aveva avvertito la sua idea editoriale che sfociò [due anni dopo, nell'aprile 1944,] nel primo "Stroligut di cà da l'aga"»(30).

Poco dopo, il 14 luglio, gli esperimenti poetici in friulano del Pasolini ventenne hanno «l'esito perentorio, a dispetto di una norma fonomorfologica ancora fragile e incerta»(31), di *Poesie a Casarsa*. Trascorre tre settimane a luglio in un campo di addestramento per allievi ufficiali a Porretta Terme e poi, ad agosto (un anno esatto dopo la succitata lettera a Serra), viene pubblicato il suo servizio *Cultura italiana e cultura europea a Weimar* sulla rivista "Architrave" del G.U.F. (Gruppo Universitario Fascista dell'Università di Bologna), in cui mostra un incredibile entusiasmo per l'esperienza a Weimar.

Questo raduno in Germania avrebbe dovuto essere la grande adunata di tutta la gioventù fascista europea a scopo propagandistico, ma sembra divenire, piuttosto, la risposta al bisogno dei giovani intellettuali europei di incontrarsi ed esprimersi in un'Europa che, loro lo sanno, non è libera.

Le condizioni di una cultura non sono misurabili nel vortice di una manifestazione che ha chiaramente un significato propagandistico, qual è stato l'incontro Weimar-Firenze. Lassù a Weimar, tuttavia, non in senso ufficiale, ma attraverso un'assidua attività privata, abbiamo potuto circuire il sistema o la barriera della cerimonia, giungendo quasi di soppiatto, alle spalle, a scandagliare nella sua probabile entità l'odierna cultura europea [...] straordinariamente viva e stretta ai contemporanei movimenti politici, sociali, economici. Voglio dunque parlare di una cultura i cui nomi, ad esempio, sono per la Spagna García Lorca, Juan Ramón [Jiménez], [Antonio] Machado ecc., per la Germania Rilke, per noi Ungaretti, Montale, Campana, e così via(32).

Ancora una volta, le triadi: Ungaretti, Montale e Campana per gli italiani, e García Lorca, Jiménez e Machado per gli spagnoli, col tedesco Rilke che faceva altra triade, nella lettera dell'anno precedente, con Jiménez e Rimbaud.

Il confronto coi giovani spagnoli, insofferenti verso il franchismo, disvela al giovane Pasolini un orizzonte culturale europeo che è concreto e reale. Ci sono voci che, pur nel frastuono delle dittature, si levano, per quanto sommesse, a voler indicare sentieri nuovi, partendo da quei sentieri antichi (Calderón, Cervantes, Velasquez) che nella modernità i 'mediocri' imitano pedissequamente

senza viverli. Si tratta di sentieri della tradizione che, se riscoperta e studiata per tornare viva, diventa passaggio fondamentale per la generazione attuale di scrittori. Lo scorgere un possibile parallelismo tra autori spagnoli e italiani dà al giovane Pasolini – che in questo caso fornisce quaterne e non terne – conferma di questo, oltre ad accendere in lui uno sguardo sul futuro.

Ed ecco la tradizione, tanto cara agli stessi mediocri ed agli interessati, eccola risolta nella migliore gioventù, e amata, come se fosse nata di nuovo, nuovamente vergine, intatta, interamente da scoprirsi e godersi. Una tradizione passata attraverso il filtro dell'antitradizione, una tradizione studiata sui poeti nuovi. Così passeggiando con aria quasi tremante, come chi senta di respirare un'aria non più regionale ma europea, e quasi sommerso e sconfortato in essa, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velasquez, attraverso Garcia Lorca o Picasso; soffermarci quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull'ultima generazione di scrittori, i cui nomi a me erano nuovi, e, con tremore, li udivo scandire dalle voci di quei camerati: e quei nomi erano Dioniso Ridruejo, Gerardo Diego, Augustín Foxá, Adriano del Valle (che dovrebbero corrispondere, in Spagna, ai nostri Betocchi, Gatto, Sinisgalli, Penna, etc.)(33).

Come rileva Pellegrini(34), risulta infine interessante, alla conclusione del servizio, l'annotazione di Pasolini di una sorta di disparità di conoscenze, di asimmetria fra spagnoli e italiani: «trovandomi con i miei amici, a discutere con i giovani spagnoli, noi potemmo discorrere abbastanza agevolmente di Machado, García Lorca ecc., mentre essi non conoscevano di nome Ungaretti»(35).

#### 4. Le lettere dal 1943 al 1947 e l'*Academiuta*

Dal 1943 Pasolini riprende a poetare in friulano, alternando poesie in italiano e in friulano. Nelle lettere del primo succitato volume curato dal cugino Naldini troviamo diversi riferimenti al primo membro della triade spagnola pasoliniana, ossia Juan Ramón Jiménez, ma curiosamente nulla su Antonio Machado, se non nella *Cronologia* redatta da Naldini stesso; più riferimenti invece a García Lorca (a dispetto della 'riserva' in cui Pasolini, lo abbiamo visto, lo relegherà nell'intervista a Pancorbo diversi decenni dopo). Naldini ci dice che nel 1943 Machado fa parte della didattica del cugino, che tiene lezioni private a quegli studenti che, a causa dei bombardamenti, non possono raggiungere le scuole a Pordenone e Udine: «Gli allievi di Pasolini sono ragazzi della quarta ginnasiale che frequentano ogni giorno le sue lezioni nella saletta da pranzo della casa di Casarsa. Dante, Petrarca, "I canti del popolo greco" tradotti da Tommaseo, Leopardi, Virgilio, Ungaretti, Machado, Marlowe, Wordsworth sono gli autori studiati prima e dopo le ore dedicate alla sintassi latina, al greco e all'inglese: cinque ore di lezione ogni giorno»(36). Nello stesso periodo Machado viene tradotto da Oreste Macrì per *Architrave* e da Luciano Serra per *Il Setaccio*. Eppure, Pasolini, che pur lo insegna, nelle lettere non lo menziona mai.

Il futuro scrittore, chiamato alle armi una settimana prima dell'8 settembre 1943, riesce in modo avventuroso a riparare a Casarsa ritenendola più sicura di Bologna e si riunisce alla madre e al fratello minore Guido già sfollati lì, mentre il padre Carlo Alberto, fatto prigioniero, è internato in un campo di prigionia inglese in Kenya e tornerà in Italia solo nel 1947.

Il fratello parte nel marzo del 1944 per unirsi ai partigiani; nell'ottobre dello stesso anno Pier Paolo si rifugia con la madre a Versuta, località del comune di Casarsa fatta da poche case contadine: continua a tenere lezioni private con lei a quegli allievi che non possono proseguire la scuola, tenendo incontri domenicali sulla poesia. La passione di Pier Paolo e dei suoi amici e sodali fa sì che pubblicino una rivista in lingua friulana, "Stroligùt di cà de l'aga" ('Lunarietto di qua dell'acqua', con riferimento al fiume Tagliamento), ispirandosi all'almanacco "Strolic furlan" che la Società Filologica Friulana pubblica dal 1920.

Il fratello Guido muore il 12 febbraio, nell'eccidio di Porzûs (7-18 febbraio 1945): Pier Paolo e la madre lo scopriranno mesi dopo. Il 18 febbraio, con una manciata dei suoi allievi e il sostegno del cugino Naldini, di Bortotto e degli altri sodali, fonda l'*Academiuta di lenga furlana*. Il nome è già in sé un programma: il suffisso esprime un carattere di affettuosità e umiltà assieme, ma al contempo è il naturale sbocco di quel 'neofelibrismo' di cui si diceva all'inizio, quell'amore intenso per la lingua friulana quale 'madre adottiva', amore rafforzato dall'ideale di una piccola patria

friulana fra le altre piccole patrie romanze. Oltre che nel nome, l'*Academiuta* ha un programma vero e proprio nelle sue pubblicazioni: viene riesumato lo "Stroligùt di cà de l'aga", ora chiamato soltanto "Il Stroligùt", di cui escono con questo titolo solo due numeri; il n. 1, dell'agosto 1945, palesa i suoi intenti: «Il Friuli si unisce, con la sua sterile storia, e il suo innocente, trepido desiderio di poesia, alla Provenza, alla Catalogna, ai Grigioni, alla Rumenia, e a tutte le altre Piccole Patrie di lingua romanza...»(37).

L'attività di Pasolini e dei suoi sodali a favore della lingua friulana non è solo di docenti e scrittori ma anche e soprattutto di traduttori. A conferma dell'importanza di Jiménez nella triade spagnola pasoliniana, vediamo come Pier Paolo faccia, in qualche modo, da supervisore al cugino Naldini che traduce alcuni componimenti del poeta di Moguer, nella lettera che il 29 novembre 1945 il giovane Pasolini indirizza al filologo Gianfranco D'Aronco: «Vorrei ora chiederle un favore, sperando che lei sappia scusare la mia estrema indelicatezza; vorrei cioè chiederle di rileggere le due traduzioni da Jimenez e la poesia "Primavera" di Naldini. Forse per quel loro carattere così schivo e candido a una prima lettura le sono sfuggite. Torno a chiederle scusa per questa mia intromissione»(38).

Si tratta delle poesie *Clipid smarimint tal çamp* (da *Tristeza dulce del campo*) e *A ven na musica svampidida* (da *Viene una música lánguida*) pubblicate nel primo numero di "Il Stroligùt". Sei mesi dopo la lettera a D'Aronco, in un articolo stampato nel quotidiano *Libertà* del 26 maggio 1946 contenente la presentazione del secondo numero della rivista uscito ad aprile, Pasolini si riferisce a una terza traduzione del poeta di Moguer a opera del cugino: «Da Juan Ramón Jiménez, Domenico Naldini ha dato una traduzione a nostro avviso bellissima, trattenendo nel friulano la febbrile lucidità dello spagnolo, e usando il motivo ossessivo "i usiej a çàntin" in modo che ogni volta avesse un suono e un senso diversi». Egli intende *Cansion di unvier* (da *Canción de invierno*), apparsa appunto in "Il Stroligùt" n. 2 del mese prima. L'8 giugno successivo, scrive a Gianfranco Contini riferendosi sempre al cugino: «Se, come ardentemente spero, verrà a Casarsa conoscerà anche un altro "liceale" che legge le sue cose: il traduttore di Jimenez»(39). Questa intensa attività di traduzioni pare essere oggetto di rielaborazioni e ripensamenti: indizi risultano una quarta traduzione da Jiménez a opera del cugino, *Alba* (da *Almanecer*), rimasta inedita finché Naldini la pubblicherà nel 1988 in una propria raccolta(40), nonché *A ven na musica lámia*, una nuova versione di *Viene una música lánguida* elaborata dallo stesso Pasolini, che traduce altre poesie di Jiménez, tuttavia senza mai pubblicarle(41).

Ricollegandoci all'inizio, Pasolini dopo trent'anni, nell'intervista a Pancorbo, menzionerà rapidamente i poeti catalani facendo l'esempio di Carles Cardó ('Carlos Escardó'): se nel primo numero di "Il Stroligùt" viene nominata chiaramente la Catalogna, è nel terzo numero, uscito nel giugno 1947, che il collegamento 'neofelibrista' Friuli-Catalogna si fa concreto. La rivista ora si chiama (con più ampio respiro) "Quaderno Romanzo" e si potrebbe dire che questo terzo numero (nonché il quinto e ultimo numero di tutte le pubblicazioni di Pasolini e sodali, considerando anche i due fascicoli del 1944 prima dell'*Academiuta*) sia il più 'catalano' e 'neofelibrista' di tutti: la sezione *Fiore di poeti catalani*, incastonata tra *Il Friuli autonomo* e *La letteratura catalana*, sotto la direzione di Contini e la responsabilità di Cardó, è un'antologia di poesie che Cardó stesso sceglie e traduce in italiano (non in friulano). Pasolini deve correggerne la resa, come racconterà a Leonardo Sciascia nel 1953: «Caro Sciascia, le traduzioni dei catalani del "Quaderno Romanzo" erano dovute a Carles Cardó, un religioso fuoriuscito (e buon poeta lui stesso, e anzi autore di una bellissima storia della Spagna), col quale mi aveva messo in contatto Contini [...] Le traduzioni di Cardó erano comunque un po' goffe, qua e là: e ho quindi io stesso dovuto "supervederle"»(42).

Cardó non è l'unico catalano con cui Pasolini è in contatto, ce ne dà conferma Bortotto: «mi accennava ai suoi rapporti epistolari con i catalani»(43). In "Quaderno Romanzo" torna anche García Lorca, con suoi versi tratti da *Ciudad sin sueño*.

Sempre nel 1947, ecco che, dopo non averlo menzionato mai pur avendolo inserito nel proprio programma didattico, Pasolini nomina Machado, confermando la triade che tre decenni dopo indicherà a Pancorbo. Rivolgendosi all'amica poetessa Novella Cantarutti, Pasolini le scrive:

Parli della tua solitudine, perché non la popoli di letture? Hai Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Poi magari gli spagnoli: Machado, Jimenez, Garcia Lorca. Poi magari i negri del Nord America. Il tutto dopo un'attenta lettura di Montale e Ungaretti, che, al nostro fine, direttamente, hanno meno

possibilità di suggerimenti. So, ad ogni modo, che la tua malinconia avrebbe bisogno d'altro che di letture (questo lo so perché il campo di tali esperimenti sono io stesso). Ma che farci? Bisogna, in tutti i casi, tentare di vivere; e in questo ti auguro ogni possibile serenità(44).

Emergono ancora le triadi: tre i poeti francesi oltre ai tre spagnoli («in entrambi i casi in ordine alfabetico decrescente»)(45), rileva Pellegrini). Dopo la menzione dei «negri del Nord America», ecco che, a differenza di cinque anni prima nel servizio su Weimar, stavolta il gruppo degli italiani è una diarchia e non più una terna, giacché stavolta, a Montale e Ungaretti, non affianca Campana. Come rileva sempre Pellegrini, da questa lettera si evince nel venticinquenne poeta una pedagogia dal «risvolto umano, diciamo pure affettivo»(46), che mostra un Pasolini già consapevole, seppur giovane, delle difficoltà del vivere.

## 5. Pasolini e la traduzione

Il 31 dicembre 1947 una rivista filologica friulana pubblica una programmatica dichiarazione d'intenti di Pasolini, la quale però, più che un avvio, sembra un terminale d'arrivo:

Il friulano ha bisogno di traduzioni essendo questo il passo più probatorio per una sua promozione a lingua. È vero che per noi il friulano è aprioristicamente lingua, a parte le considerazioni glottologiche (un deliberato ritorno all'Ascoli) e a parte lo sforzo cosciente di usarlo in condizioni di parità se non di uguaglianza con le grandi lingue romanze; tuttavia una prova come quella del tradurre verrebbe a costituire un terzo fatto, se non molto profondo, almeno parentorio(47).

In un catalogo ricchissimo di traduzioni in friulano (tra cui Rimbaud, Trakl, Eliot, Hölderlin, Tommaseo e le poetesse Saffo e Sei Shōnagon), non possono mancare, come si è visto, gli spagnoli: Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez (affidato più volte a Naldini), Jorge Guillén, Federico García Lorca. Ed ecco che il mistero si ripete: se García Lorca, che nel 1975 sarà menzionato da Pasolini con 'riserva', è però lo spagnolo più tradotto da lui (nonché fra gli stranieri in generale), al contempo di Machado continua a non esservi traccia. Come spiegare questa contraddizione pasoliniana? García Lorca, il poeta spagnolo con cui più lui si confronta, sarà anche quello che, parlando con Pancorbo, relegherà ai margini; Machado invece, posto al vertice con Jiménez, non viene neppure menzionato; Jiménez è l'unico a mantenere una coerenza tra menzioni e collocamento nella triade pasoliniana. Pellegrini suggerisce una spiegazione:

Sarà l'analogia accesa di García Lorca, l'ambiguità del registro metaforico che mal si presta alla resa, a fomentare la sfida. O sarà la popolarità clamorosa (e duratura) del *Llanto* a imporsi. O forse la stessa morte violenta, drammatica e a suo modo teatrale nel '36, ben remota dalla fine malinconica di Machado, esule in Francia, nel '39: la morte di uno sconfitto. Resta che García Lorca ha il primato per numero di versi tradotti in friulano. Primato non solo sugli autori spagnoli(48).

Fra i progetti incompiuti, previsti nelle Edizioni dell'*Academiuta*, avrebbe dovuto esserci un volume di poeti spagnoli tradotti in friulano da Naldini, confermato da un'annotazione autografa di Pasolini che reca «Traduzioni. 'Piccola antologia ibèrica'», corretta in 'Pissula antologia ibèrica'(49), e da un fascicolo di manoscritti intitolato «Per una brèif antologia ibèrica»(50).

## 6. Dopo Casarsa

Trascorso il periodo di Casarsa – dopo che nel gennaio del 1950, a seguito dello scandalo di Ramuscello, si trasferisce con la madre a Roma (poco dopo li raggiunge il padre tornato dalla guerra nel 1947) – e man mano che procede nella sua carriera letteraria e intellettuale, la parabola dell'interesse di Pasolini per il poetare in friulano, e parallelamente per i poeti spagnoli, inizia una lenta discesa, sebbene l'influenza della letteratura spagnola rimanga sempre in lui, «fino agli scritti della maturità»(51).

Frattanto, in un continuo ripensamento e rielaborazione del processo traduttivo, ritraduce in italiano, verso il 1951, “Ballata” (*Balada*) di Joan Rois de Corella, “Spine” (*Espines*) di Jacint Verdaguer e “Le sette foglie rosse” (*Les set fulles vermelles*) di Josep Carner, le cui traduzioni a opera di Cardó erano state incluse nel *Fiore dei poeti catalani* pubblicato nel “Quaderno Romanzo”.

Fino al 1953 Pasolini continua a poetare in friulano, finché, poco più di dieci anni dopo la prima pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, esce una nuova edizione, cui seguiranno altre ancora:

- Nel 1954, tutte le poesie scritte, pubblicate e inedite, confluiscono in *La meglio gioventù*, che comprende una seconda parte formata da “El Testament Coràn” e “Romancero”.
- Poi ancora, dopo altri vent’anni, nel 1974, sono tutte riscritte in *La seconda forma de «La meglio gioventù»*.
- Un anno dopo, subito prima della propria morte, Pasolini mette insieme le prime con le seconde, cioè le poesie di *La meglio gioventù* con le versioni riscritte in *La seconda forma de «La meglio gioventù»*, unisce loro una terza raccolta di derivazione dostevskijana chiamata *Tetro entusiasmo*, e pubblica questa sorta di corposo trittico col nome di *La nuova gioventù (Poesie friulane 1941-1974)*.

Come afferma Andrés Soria Olmedo, gli spagnoli hanno spinto Pasolini a cercare ed elaborare un friulano né dialettale né letterario, come invece era stato in uso fino alla sua giovinezza, liberandolo da ‘macchie vernacolari’ e da ‘ispessimento piccolo-borghese di tradizione dialettale’ grazie al concetto prediletto di uno dei suoi autori preferiti: «la “depuración” de Juan Ramón Jiménez»(52).

La terna spagnola pasoliniana (Jiménez, García Lorca, Machado), assieme a qualche altro autore spagnolo e non solo, inizia ad apparire in una serie di interviste e opere quando Pasolini menziona i suoi riferimenti poetici. Si conferma quel paradosso che si diceva prima: da un lato, García Lorca viene menzionato spesso, nonostante la ‘riserva’ del 1975 con Pancorbo; dall’altro lato, Machado diventa il più menzionato della terna, uscendo del tutto dal silenzio pasoliniano degli anni in Friuli. Si menzionano di seguito alcuni riferimenti, ritenuti fra i più significativi, a poeti spagnoli.

Nell’opera teatrale *Calderón* del 1966, Pasolini cita, oltre a Calderón e Unamuno, anche Alberti, Machado e Jiménez, in una sorta di riferimento autobiografico al sé sognante dei sedici anni, in quanto essi, «appartenenti al Pasolini del sogno friulano, si presentano come ruderi, antichissimi lampi di un passato felice, incontaminato, distrutto dallo scontro con un presente che di poetico non ha più nulla, in cui il “sogno” non ha nessuna possibilità di avverarsi»(53).

Al 1966 risale un dattiloscritto autografo di Pasolini sulla traduzione a cura di Vittorio Bodini per Einaudi della silloge *Sobre los ángeles* di Rafael Alberti, che ascolta questo *formidable estudio* letto dall’amico alla presentazione del 30 maggio di quell’anno. Dopo la morte violenta di Pasolini, Alberti cercherà invano il testo scritto di questo discorso per tutta la vita. Viene ritrovato solo nel 2018 dalla dottoranda Francesca Coppola e pubblicato su *SigMa*: Pasolini mostra un’ammirazione fervente per l’amico andaluso, ritenendosi, al suo confronto, «un ragazzo che entra a imparare il lavoro a una bottega, e vede il maestro intento all’opera: un’alta montagna di cristallo»(54).

Il 13 ottobre 1966, in *Un marxista a New York*, intervista concessa a Oriana Fallaci per «L’Europeo», Pasolini afferma sarcastico e confermando i nomi già osservati: «Quali sono i poeti che preferisce, ti chiedono. Rimbaud, rispondi, Apollinaire, Machado, Kavafis. Ti guardano cieche. Che Kavafis non lo conoscano, passi. Per Machado è già grave, per Apollinaire è assurdo, per Rimbaud addirittura scandaloso. Però hanno un tale rispetto per la cultura!»(55).

Nel poemetto *Poeta delle ceneri*, composto verso il 1966-67 e pubblicato postumo nel 1980 a cura di Enzo Siciliano, Pasolini mostra come senta l’opera di Machado particolarmente vicina, un riferimento costante, tra i sopravvissuti alla fine della ‘fase spagnola’. Machado è inserito in un’altra terna, con Ginsberg e Tommaseo: «Io amo Ginsberg: / era tanto che non leggevo poesie di un poeta fratello – / credo dai tempi, in quel paese di temporali e di primule, / in cui ho letto i canti greci di Tommaseo, e Machado»(56).

Nel 1972, in una recensione a *Il basilisco piumato* di Marianne Moore, Pasolini torna a elencare gli autori per lui più significativi, tra cui ancora Machado: «Che meravigliosa lettura, questa del *Basilisco piumato*! Essa si pone inaspettatamente tra le letture fondamentali della mia vita (se ciò ha qualche interesse), dalle antiche letture dei Canti popolari greci, di Rimbaud, di Machado, a quelle recentissime di Mandel’štam e dell’ultimo Bertolucci»(57).



Nel 1974, in una recensione alle *Poesie nascoste* di Kostantinos Kavafis, Pasolini definisce il poeta greco, ancora con Apollinaire e Machado, il più grande poeta del Novecento(58), in una triade che, lo abbiamo visto, confermerà l'anno dopo a Pancorbo.

Possiamo concludere che lo sguardo di Pasolini, acutamente attento ai movimenti letterari e sociali attorno a sé, rimane sempre ancorato, fino al termine della sua vita, a riferimenti poetici altri e alti, mai rivolto esclusivamente alla propria produzione; e la poesia spagnola, come si è visto fin qui, sebbene egli stesso ammetta a Pancorbo di averla persa di vista negli anni della maturità, non cessa di essere, dentro di lui, un aggancio al sé ragazzo, agli anni giovanili di febbrili passioni umane e letterarie. Ciò potrebbe suggerire forse che, col mutare degli eventi, degli interessi e delle passioni, rimane prezioso e importante ricordare da dove si è cominciato, come fa Pasolini, per essere consapevolmente presenti a sé stessi nel contesto in cui ci si trova, così come nella direzione verso cui s'intende andare, ovunque essa porti.

Claudio Gnoffo

#### Note.

- (1) Degli studi che hanno indagato le influenze spagnole in Pasolini, si segnalano: F. Coppola, *Su Rafael Alberti: un dattiloscritto autografo (e inedito) di Pier Paolo Pasolini*, "SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo", 2, 2018, pp. 340-392; M. I. Mininni, *Il giovane Pasolini traduttore di Juan Ramón Jiménez*, "Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación", 13, 2011, pp. 1-17; Id., *Traduzioni di poeti spagnoli nel felibrismo friulano di Pier Paolo Pasolini (1945-1947)*, "inTRAlinea. Online Translation Journal", 2013; R. Pellegrini, *Il Pasolini friulano e la Spagna*, "Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences", 59, 2020, pp. 145-164; L. Renzi, *La poesia friulana di Pasolini*, in Id., a cura di, *Come leggere la poesia: con esercitazioni sui poeti italiani del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 133-148; S. Sartore, *Pasolini, il dialetto e la poesia spagnola*, "Studi pasoliniani: rivista internazionale", 5, Fabrizio Serra Editore, Pisa 2011, pp. 111-123.
- (2) Cfr. L. Pancorbo, *Es atroz estar solo. Entrevista con Pier Paolo Pasolini por Luis Pancorbo*, "Revista de Occidente", Tercera época, Número 4, Febrero 1976, pp. 38-44. Una traduzione italiana è curata e presentata da F. Falchi, *È atroce essere solo. Intervista a Pier Paolo Pasolini*, "Eudossia", 2, 2004, pp. 123-137.
- (3) R. Pellegrini, *Il Pasolini friulano e la Spagna*, "Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences", 59, 2020, p. 148 (pp. 145-164).
- (4) P. P. Pasolini, *È atroce essere solo. Intervista a Pier Paolo Pasolini*, "Eudossia", 2, 2004, p. 133 (pp. 123-137).
- (5) *Ibidem*.
- (6) Cfr. R. Pellegrini, *art. cit.*, p. 150.
- (7) P. P. Pasolini, *È atroce essere solo. Intervista a Pier Paolo Pasolini*, *cit.*, p. 133.
- (8) Cfr. P. P. Pasolini, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, introduzione e cura di N. Naldini, nota di G. Folena, Neri Pozza, Milano 1994. Questa edizione contiene le copie anastatiche di tutte e cinque le pubblicazioni del giovane Pasolini e dei suoi sodali appassionati della lingua friulana, sia i due fascicoli del 1944 antecedenti alla creazione dell'*Academiuta di lenga furlana* sia i successivi tre. Questi fascicoli, come si spiega nel presente contributo, cambiano più volte nome man mano che vengono pubblicati.
- (9) R. Pellegrini, *art. cit.*, p. 145.
- (10) F. García Lorca, *La sposa infedele e altre poesie*, trad. it. di C. Bo, "Letteratura", II, 2, 1938, pp. 97-104.
- (11) A. Machado, *Iride della notte. Strofa*, trad. it. di C. Bo, "Corrente", I, 20, 1938, p. 3.
- (12) J. R. Jiménez, *Quattro poesie*, trad. it. di C. Bo, "Corrente", II, 11, 1939, p. 5.
- (13) C. Bo, *Osservazioni su Antonio Machado*, "Letteratura", III, 10, 1939, pp. 144-154.
- (14) Per una trattazione esaustiva, si veda A. Botti, *Unamuno e le altre letture spagnole di Carlo Bo*, in M. Bruscia, a cura di, "Studi urbinati", V, 82, 2012, pp. 29-39.
- (15) C. Bo, a cura di, *Lirici spagnoli*, Edizioni di Corrente, Milano 1941.
- (16) C. Bo, a cura di, *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano 1941.
- (17) E. Vittorini, a cura di, *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano 1941.
- (18) Cfr. L. Renzi, *La poesia friulana di Pasolini*, in Id., a cura di, *Come leggere la poesia: con esercitazioni sui poeti italiani del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 137 (pp. 133-148).
- (19) *Ibidem*.

- (20) Cfr. S. Sartore, *Pasolini, il dialetto e la poesia spagnola*, “Studi pasoliniani: rivista internazionale”, 5, Fabrizio Serra Editore, Pisa 2011, pp. 111-123.
- (21) Cfr. M. I. Mininni, *Traduzioni di poeti spagnoli nel felibrismo friulano di Pier Paolo Pasolini (1945-1947)*, “inTRAlinea. Online Translation Journal”, 2013 ([https://www.intralinea.org/specials/article/traduzioni di poeti spagnoli nel felibrismo friulano di pasolini](https://www.intralinea.org/specials/article/traduzioni_di_poeti_spagnoli_nel_felibrismo_friulano_di_pasolini)); ultimo accesso 10-09-2023).
- (22) Cfr. N. Naldini, a cura di, *Lettere 1940-1954*; Id., a cura di, *Lettere 1955-1975*, Einaudi, Torino 1986.
- (23) Cfr. L. Serra, a cura di, *Lettere agli amici (1941-1945)*, Guanda, Milano 1976.
- (24) Cfr. C. Bortotto, *I miei anni con Pier Paolo a Casarsa (Ricordi)*, in N. Naldini, a cura di, *Il Maestro delle primule. Dalla meglio gioventù alla nuova preistoria*, vol. 2, Editoria e Stampa Provincia di Pordenone, Pordenone 1997, pp. 193-204.
- (25) P. P. Pasolini, in N. Naldini, a cura di, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 71. In R. Pellegrini, *art. cit.*, p. 151, l'autore nota come questa lettera, in quest'edizione curata da Naldini, sia diversa dalla versione nel volume a cura di Serra: per fare un confronto, vedasi L. Serra, *op. cit.*, cit., p. 8.
- (26) P. P. Pasolini, in N. Naldini, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 71.
- (27) In R. Pellegrini, *art. cit.*, p. 159, l'autore ritiene che con *Letteratura ladina del Friuli* si debba intendere B. Chiurlo, a cura di, *Antologia della letteratura friulana*, Libreria Editrice Udinese, Udine 1927.
- (28) C. Bortotto, *op. cit.*, p. 195.
- (29) Luigi Rodaro (1859-1932), insegnante e scrittore nato a Martignacco (Udine), scrivendo con lo pseudonimo di V. G. Blanch asserisce le proprie tesi sulla strettissima contiguità tra le due lingue in *Pratica dimostrazione dell'affinità Catalano-Friulana* (1929): per un'analisi puntuale, vedasi R. Pellegrini, *Classici latini e greci in redazione friulana, Esempi e sondaggi*, “Incontri triestini di filologia classica”, 6, 2006-2007, pp. 141-154.
- (30) C. Bortotto, *op. cit.*, p. 196.
- (31) R. Pellegrini, *art. cit.*, p. 146.
- (32) P. P. Pasolini, *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, “Architrave”, II, 31 agosto 1942; poi in *Il Setaccio*, III, 3, gennaio 1943; poi in M. Ricci, a cura di, *Pier Paolo Pasolini e “Il Setaccio” (1942-1943)*, Cappelli Editore, Bologna 1977, p. 69 (pp. 69-70); infine in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Cronologia di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, p. 6 (pp. 5-9).
- (33) P. P. Pellegrini, in M. Ricci, *op. cit.*, pp. 69-70.
- (34) Cfr. R. Pellegrini, *art. cit.*, p. 153.
- (35) P. P. Pasolini, in M. Ricci, *op. cit.*, p. 70.
- (36) N. Naldini, *Cronologia*, in *Lettere 1940-1954*, cit., p. LIV.
- (37) P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 74.
- (37) P. P. Pasolini, in L. Serra, *op. cit.*, p. 213.
- (39) *Ivi*, p. 250.
- (40) Cfr. N. Naldini, *La Curva di San Floreano*, Einaudi, Torino 1988, pp. 20-21.
- (41) Cfr. M. I. Mininni, *Il giovane Pasolini traduttore di Juan Ramón Jiménez*, “Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación”, 13, 2011, p. 3 (pp. 1-17).
- (42) P. P. Pasolini, in N. Naldini, a cura di, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 582.
- (43) C. Bortotto, *op. cit.*, p. 202.
- (44) P. P. Pasolini, in N. Naldini, a cura di, *Vita attraverso le lettere*, Einaudi, Torino 1994, p. 332.
- (45) R. Pellegrini, *art. cit.*, p. 154.
- (46) *Ibidem*.
- (47) P. P. Pasolini, *Dalla lingua al friulano*, “Ce fastu? Rivista della Società Filologica Friulana”, XXIII, 5-6, 31 dicembre 1947; poi in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. p. 282.
- (47) R. Pellegrini, *art. cit.*, p. 163.
- (48) P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, vol. II, Mondadori, Milano 2003, p. 1784.
- (50) *Ivi*, p. 1795.
- (51) S. Sartore, *op. cit.*, p. 111.
- (52) A. Soria Olmedo, *Pasolini y la tradición: un caso*, in M. Maresca García-Esteller, a cura di, *Visiones de Pasolini*, Ediciones Pensamiento, Madrid 2006, p. 106 (pp. 93-112).
- (53) F. Falchi, “El Juanero”. *Pasolini e la cultura spagnola*, Atheneum, Firenze 2003, p. 87.
- (54) P. P. Pasolini, in F. Coppola, *Su Rafael Alberti: un dattiloscritto autografo (e inedito) di Pier Paolo Pasolini*, “SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo”, 2, 2018, p. 374 (pp. 340-392).
- (55) P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1605.
- (56) P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 1267.

(57) P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1798.

(58) *Ivi*, p. 2049.

# **IL DISPOSITIVO ECFRASTICO PASOLINIANO. LA GESTIONE DELLO SGUARDO IN PICASSO E NEGLI AFFRESCHI DI PIERO A AREZZO**

## **1. Introduzione**

Questo lavoro ha l'obiettivo di indagare da vicino l'interesse visuale di Pier Paolo Pasolini a partire dall'analisi delle modalità di gestione dello sguardo nei testi poetici *Picasso* e *Gli affreschi di Piero a Arezzo*, rispettivamente parte delle *Ceneri di Gramsci* (1957) e della *Religione del mio tempo* (1961). Dunque nei testi in cui in maniera più esplicita si può trovare un uso strutturante delle tecniche ecfraastiche. Un lavoro di questo tipo è già stato compiuto in parte nelle indagini di Riccardo Donati(1) e Maria Rizzarelli(2), a cui questo studio deve moltissimo. In effetti, è dalle conclusioni di questi due studiosi che si partirà per rivolgersi con maggiore attenzione alle dinamiche attraverso cui lo sguardo ecfraastico pasoliniano si avvicina ed esplora, a volte piegandole alle proprie esigenze, le immagini descritte. Si tratterà allora, prima ancora di avventurarsi in riflessioni critico-teoriche, soprattutto per il primo poemetto, di vedere in che modo si possa risalire a precise attribuzioni ecfraastiche che possano ricondurre agli oggetti visuali di riferimento.

Inoltre, dallo studio di questi due testi ecfraastici emerge una sorta di schema ricorrente – risultato di un'astrazione – nell'interazione di sguardo ed *ekphrasis* che, sebbene non sia generalizzabile, risulta comunque degno di nota per studi futuri.

Infine, è bene precisare che, nel perseguimento dei suoi obiettivi, questo lavoro si richiama alla nozione di 'sguardo' concepita nella storia degli studi visuali, così come è stata riassunta nel 2018 da Pinotti e Somaini:

gli studi di cultura visuale, [...] abbiano cercato un termine medio fra la visione intesa in senso puramente fisiologico e naturalistico e la produzione di immagini storicamente e culturalmente condizionata, e lo abbiano trovato nella nozione di sguardo. (*regard* per il pensiero francese, *gaze* per la tradizione dei visual culture studies angloamericani, *Blick* per la Bildwissenschaft di lingua tedesca)(3).

Importante sottolineare allora che lo sguardo come qui lo si intende è sempre figlio di una prospettiva storico-culturale e, com'è evidente nel caso di Pasolini, anche ideologica. E allora bisognerà fare un distinguo fra una visione fisiologica e uno sguardo storicamente collocato.

## **2. Picasso e Gli affreschi di Piero a Arezzo**

Risapute sono l'importanza e la pervasività dell'interesse visuale pasoliniano che si configura quale vero e proprio *fil rouge* nella sua produzione artistica e intellettuale. Pasolini, nel corso della sua carriera, è stato critico d'arte, pittore, disegnatore(4), cineasta e poeta per cui visibilità e arti visive hanno avuto un ruolo fondamentale. Questi diversi interessi trovano una singolare realizzazione nelle opere integralmente o in parte ecfraastiche. I testi oggetto di questo studio non sono gli unici(5) in cui le tecniche ecfraastiche giocano un ruolo fondamentale. Tuttavia, se si è scelto di offrirli in uno studio comparativo, è perché in questo caso risulta particolarmente pertinente parlare di 'comparabilità'. Ed è una comparabilità profonda, che risale all'appartenenza e alla gestione dello sguardo dei personaggi in essi agenti, i quali, come si vedrà più avanti, sono incarnati da un borghese e un operaio.

*Picasso* trova la sua prima pubblicazione in "Botteghe Oscure" del novembre 1953, per poi essere integrato nelle *Ceneri di Gramsci*, del 1957. Proprio al maggio-giugno del 1953 risale l'occasione compositiva del poemetto, costruito come un viaggio spaziale-visuale-ideologico attraverso l'importante mostra *Pablo Picasso* curata da Leonello Venturi(6) e voluta dal PCI, tenutasi presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Valle Giulia, a Roma(7). La visione abitata e invasa dall'io parlante del poemetto è quella di un protagonista appartenente alla borghesia.

*Gli affreschi di Piero a Arezzo* consiste, invece, nella prima parte della prima sezione del più lungo *La ricchezza*, che consta di sei sezioni totali e che ha visto la sua prima pubblicazione in

“Contemporaneo” nell’agosto del 1957. Successivamente, nel 1961, questi testi sono stati integrati nella *Religione del mio tempo*. Le quattro strofe che fanno capo agli *Affreschi* si riferiscono a quattro degli affreschi, appunto, facenti parte delle *Storie della Vera croce* di Piero della Francesca, nella Cappella Maggiore (o Cappella Bacci) della Basilica di San Francesco, ad Arezzo. In questo secondo caso, lo sguardo scortato e invaso dalla prospettiva dell’io parlante è quello di un ingenuo protagonista operaio.

Prima di entrare tra le pieghe dei due testi è bene chiarire due aspetti: innanzitutto, cosa si intende in questo lavoro per *ekphrasis*; in secondo luogo, in che modo si configura lo sguardo all’interno del dispositivo efrastico astrabile dall’osservazione dei due testi oggetto della riflessione.

### 3. Lo sguardo efrastico pasoliniano

Senza avventurarsi qui in trattazioni la cui complessità andrebbe oltre l’obiettivo dell’intervento – come potrebbe essere una disquisizione circa l’essenza profonda della tecnica – vale dire subito che si riconosce come *ekphrasis* ogni «verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system»(8), così come recita la definizione del 1998 di Claus Clüver. Affermazione che sembra ricordare da vicino la celebre e programmatica descrizione del proprio lavoro da parte di Roberto Longhi che dichiara di voler perseguire appunto l’«equivalenza verbale di un’opera»(9). E si ricordi che Longhi è per Pasolini più di un maestro, come dimostrato dal fatto che molte opere pasoliniane ricalcano da vicino trattazioni longhiane(10). Avendo presenti questi due punti, bisogna però anticipare un concetto che consentirà di meglio far interagire la strategia operativa in cui agiscono tecniche efrastiche con lo studio di alcune dinamiche legate allo sguardo. Questo consiste nel fatto che i testi efrastici non sono da intendere soltanto come risultati testuali facenti capo a una tecnica o a un genere, ma come prodotti osservabili e parziali di un processo molto più ampio che è quello attivato dal cosiddetto ‘dispositivo efrastico’(11). In sostanza, ogni volta che gli operatori letterari esprimono l’intenzione di verbalizzare un testo visuale, si attiva uno spazio di incontro tra diverse linee di tensione che gestiscono la rimediazione dell’immagine nel testo. Per tale motivo il dispositivo efrastico è studiabile nella doppia accezione di ‘*ekphrasis*-come-processo ed *ekphrasis*-come-testo’. Tra le linee di tensione che partecipano alla formazione del complesso dispositivo di cui sopra, sono rintracciabili anche quelle facenti capo allo sguardo e alla visione. Proprio riguardo a queste ultime si farà qualche ragionamento, in particolare sulla loro configurazione all’interno dei due testi pasoliniani oggetto dello studio.

Dall’osservazione di *Picasso* e degli *Affreschi di Piero a Arezzo*, di cui si renderà conto in dettaglio già dal prossimo paragrafo, emergono sì molte analogie, soprattutto di carattere teorico e poetico, ma anche molte differenze per quanto riguarda l’aspetto ideologico. E però sembra astrabile uno schema peculiare nelle modalità di conformazione delle dinamiche di utilizzazione del cosiddetto ‘sguardo efrastico’.

In entrambi i testi assistiamo al movimento del tipico «sguardo-avvento» pasoliniano, così come lo ha definito Riccardo Donati, uno sguardo che agisce «come avida, irrefrenabile manducazione visiva. Inglobando, quasi ingerendo l’immagine»(12). Questo sguardo, vedremo più avanti, si fonde e si integra con quello dei diversi protagonisti (narrativi, perché no?) dei due testi, innescando lo «sdoppiamento»(13) e la «rifrazione»(14) della focalizzazione e del punto di vista che sono poi la causa principale dell’estremo interesse di questi versi.

A partire da uno «sguardo-avvento» rifratto e sdoppiato (un ibrido risultato della mescolazione variabile tra l’identità dell’io parlante e dei personaggi, a cui è sempre sommata una quota ideologica) lo sguardo efrastico pasoliniano si confronta con il *dispositivo della visione* che media l’immagine. Tale dispositivo non è altro che lo spazio museale – nel caso di *Picasso* – e lo spazio architettonico della Cappella Bacci – nel caso degli *Affreschi*. Lo sguardo mediato dal dispositivo, che con il suo spazio e con la sua luce entra attivamente nel testo, può così giungere all’oggetto visuale – i dipinti nel primo caso, gli affreschi nel secondo. Una volta che l’immagine ha restituito lo sguardo(15) e si è configurata l’intenzione verbalizzante (efrastica), cominciano a organizzarsi quelle linee di tensione caratteristiche del dispositivo efrastico. Formulata la verbalizzazione si passa dal versante dell’‘*ekphrasis*-come-processo’ a quello dell’‘*ekphrasis*-come-testo’, che è poi il

risultato che noi tutti leggiamo. Alla fine del percorso allora Pasolini sarà approdato a quello che Donati chiama «*idolo passionale*» – in *Picasso* – o «*icona ideologica*» – nel caso degli *Affreschi*(16) – come risultato del suo tipico *sguardo-avvento*. Ovviamente è un circuito che si autoalimenta, perché dal risultato icona/idolo si può di nuovo risalire allo sguardo, e poi all'immagine e così via. Ma, prima di analizzare i testi in dettaglio, si veda lo schema a cui il ragionamento dà forma:

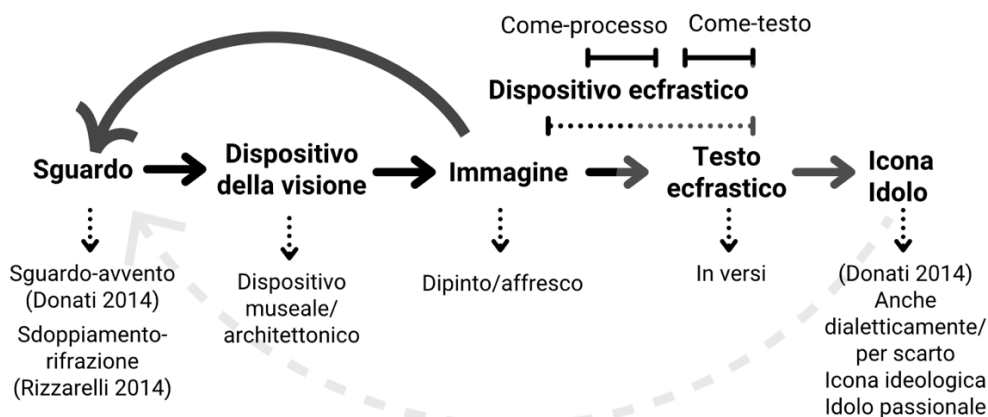


Figura 1- Struttura dello sguardo ecfrastico pasoliniano

#### 4. Lo sguardo borghese

In *Picasso* si compie un viaggio ideologico all'interno di uno spazio museale con il fine di entrare tra le pieghe del ragionamento artistico picassiano (con tutte le sue svolte politiche) e giungere alla radice di quello che chiama «errore»(17), ovvero il problematico «eccesso di espressione»(18) che per Pasolini va in parallelo con la svolta quasi riformista dell'artista e che sembra comportare, a quell'altezza cronologica, una «serena accettazione del ruolo di mediazione fra la classe egemone e il popolo»(19). Ma sono gli strumenti espressivi usati per questa disamina che meritano un'attenzione particolare, soprattutto quelli connessi allo sguardo, alla focalizzazione e all'integrazione di questi per mezzo di tecniche ecfrastiche. Il protagonista del poemetto, di estrazione borghese, funziona per Pasolini come chiave di accesso alla materia critica. L'ipocrisia dell'anonimo borghese ne pervade il corpo e, mentre si appressa all'entrata della galleria, viene percepita dall'io parlante come un'aura negativa. È molto interessante notare come lo spazio sia solo apparentemente filtrato dalla prospettiva di questo personaggio. Tutto il percorso parrebbe infatti essere descritto secondo una focalizzazione interna(20) o, per dirla con Manfred Jahn, secondo un punto intermedio tra la focalizzazione stretta e quella ambientale(21), visto che la spazializzazione entra a pieno titolo nella percezione del personaggio.

Ma ciò che avviene è in realtà più complesso. È come se l'organo della vista responsabile della visione fisiologica, appunto l'occhio borghese, funzionasse come un guscio vuoto da riempire criticamente e ideologicamente. Siamo di fronte a una visione biologica che si fa sguardo storicamente e culturalmente collocato per mezzo dell'integrazione prospettica dell'io parlante pasoliniano, ossia del responsabile dell'atto critico.

Dopo aver descritto nella prima sezione l'atmosfera romana che circonda Valle Giulia «nel tremito d'oro, domenicale»(22), ecco che nella seconda sezione viene introdotto il protagonista borghese che, avviandosi verso l'entrata con quel suo ipocrita atteggiamento fintamente interessato e ornato «di mite passione»(23) e di «umile desiderio di capire»(24), si trova di fronte alla prima tela. L'introduzione è davvero *ex abrupto*, ma andando avanti nel poemetto ci si rende conto di come Pasolini scelga di seguire, soffermandosi in maniera più o meno minuziosa, il percorso ideato da Venturi, così composto: cubismo, neoclassicismo, neoromanticismo, nature morte, tormenti e maledizioni, fantasie, paesaggi, familiari, la pace e la guerra(25). Alla sezione terza ci si ritrova di fronte ai versi più ecfrastici di questo poemetto, dato che la verbalizzazione visuale è distesa e

molto fedele, mentre più avanti l'ideologia passa davanti alla descrizione e i lacerti ecfrastici sono sempre più frammentari. Si vedano questi versi:

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

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

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

ceree corolle su zolla disseccata.  
Insegna della Francia più alta,  
quando il tramonto pareva un'infuocata

alba, e la disperazione espanta  
pena del creare, e il frantumarsi  
del secolo un suo disegno araldico(26).

Qui lo sguardo appare sospeso, e anzi totalmente invaso dall'immagine, la quale è come scagliata davanti agli occhi dell'osservatore che, a quel punto, non ha più prospettiva, se non quella dell'opera. Lo sguardo pasoliniano colonizza ed espelle quello borghese e rende conto, da critico d'arte, della «prima tela dalla scorza intensa | e rósa, in un gemmante arabesco | quasi artigiano»(27). Questo dipinto esordiale, la cui attribuzione non è immediatamente chiara agli occhi del lettore, rappresenta lo spirito artistico picassiano anteguerra. Ci troviamo di fronte a un'*ekphrasis* critica riconoscibile anche a uno sguardo disattento. Anche l'attribuzione è piuttosto agevole per chi abbia a disposizione la struttura della mostra del 1953. La verbalizzazione visuale è infatti da ricondurre al *Fumatore* del 1914, i cui colori terrosi, insieme all'arabesco ben visibile, sono richiamati all'inizio della sezione, che si riferisce alla parte della mostra dedicata al periodo cubista.

Con le sezioni quarta e quinta la mancanza di evoluzione dello sguardo è portata a regime e il passaggio da un oggetto visuale agli altri, che da qui cominciano a proliferare in microverbalizzazioni, si fa netto e fulmineo. Non si è più neanche in grado di capire a chi appartenga l'agente della visione fisiologica. Il dato di fatto è che adesso si assiste a *ekphraseis* molto minute che funzionano come descrizioni dello stile e non richiedono un'attribuzione precisa delle fonti visuali. Con queste due sezioni si entra nella parte neoclassicista della mostra, dove si trovano le serie della *Maternità* e dei ritratti del figlio Paolo, in cui si comincia a delineare l'espressionismo che Pasolini tanto critica in Picasso. In particolare, la sezione quarta condensa in pochissimi versi quanto appena affermato e consente anche delle possibili attribuzioni:

#### IV

Ma già gli spumeggianti e crudi figli  
in nuvole di biancore, in acciarini  
contorni, con purezza di gigli

e carnalità di cuccioli ferini,  
delineano pur nel lume di un'idea  
degnata di Velázquez, pur nelle trine,

l'eccesso di espressione che li crea.

Gli «acciarini contorni» richiamano certamente le due *Maternità* del 1921, mentre le «nuvole di biancore» sono un tratto stilistico che è comune sia alle maternità sia ai ritratti di Paolo, specialmente quello del 1924, *Paolo vestito da Arlecchino*. Al di fuori delle specifiche identificazioni, un tratto appare ideologicamente rilevante in questa fase ed è «l'eccesso di espressione che li crea», su cui Pasolini insiste in maniera decisa.

Nella sezione sesta, dedicata al neoromanticismo, torna un po' di dinamismo, ma si tratta di un movimento interno alla mostra in cui i soggetti sembrano prendere vita davanti agli occhi dell'osservatore come «scheletri in cui corporeo appare / il loro perduto essere oggetti»(28) e il solo fatto di esprimerli, significa «esprimerne il male»(29). Dunque, nell'interpretazione pasoliniana, ci si ritrova ancora di fronte a una vuota espressione. A livello delle attribuzioni risultano facilmente riconoscibili «la civetta patrizia con sul petto / un avido verde»(30) della *Poltrona rossa* del 1931; quello che Pasolini descrive come «nell'occhio uno sgorbio»(31) che dovrebbe essere il *Ragazzo con l'aragosta* del 1941; «i fiori che s'incarnano / a un feto»(32) del *Nudo sdraiato* del 1932; lo «smalto / di toni che il incera nel composto / ingranaggio»(33) riconducibile alla *Donna seduta che legge* del 1935; «le spiagge dove gongola / la gioia di un cadaverico agosto»(34) di *Sulla spiaggia* del 1926. Microdescrizioni dunque impiegate nel senso di una ulteriore specificazione delle opinioni critiche pasoliniane. Lo sguardo (se di sguardo vero e proprio si può parlare) è più vittima che promotore della visione: piuttosto che promuoverla sembra infatti subirla programmaticamente a opera di un movente ideologico, è vittima cioè di una sorta di 'lavoro a tesi'.

Una parvenza di sguardo si riscontra poi nella sezione meno visuale e più ideologica e antiborghese del poemetto, la sezione settima, in cui l'io parlante torna alla vacuità ipocrita dello sguardo borghese, colpevole di un piacere artefatto per ciò che vede («quanta gioia in questa furia di capire!»(35), «Ma che lietezza profonda e quieta / nel capire anche il male; che infinita / esultanza»(36)). Tema che prepara le ultime due sezioni, l'ottava e la nona, quelle in cui l'«errore di Picasso» giunge al colmo dell'espressività, in quelle «grandi superfici»(37) riconducibili ai grandi pannelli della *Pace* e della *Guerra*, entrambi del 1952. Lo sguardo riemerge solo per rilevare lo spazio espositivo che si frappone tra le tele, proprio in quelle sale in cui il più grande errore è l'assenza del popolo, proprio come si sottolinea alle terzine quinta, sesta e settima. Qui lo sguardo dell'osservatore percorre sinesteticamente la tela della pace, con i suoi personaggi bianchi e deformi, associando le immagini a suoni e rumori:

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

è da qui il popolo: il cui brusio tace  
in queste tele, in queste sale, quanto  
fuori esplode felice per le placide

strade festive [...](38)

Infine, nell'ultima sezione, la nona, l'io parlante scorta il lettore attraverso le «ultime stanze» della mostra, dove riappare chiaramente un percorso dello sguardo che per la più parte del testo è cancellato o eclissato da una logorrea ideologica che fa scomparire la visualità strutturale del poemetto. Qui il percorso viene frettolosamente completato non prima di aver dedicato tre terzine ecfrastriche denotative alla *Guerra*, dove descrive fedelmente le tetre città europee invase dal male. Un confronto comparativo tra il testo e l'immagine chiarisce immediatamente che forse è questa la parte più riuscita del poemetto, cioè proprio quando il fiume ideologico viene messo da parte per favorire invece una icastica descrizione che forse ottiene lo stesso fine con meno parole:

Le ultime stanze gremisce la pura paura  
espressa in cristalline zone

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



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

delle città incendiate, i cupi camions  
delle caserme dei fascismi [...](39)

Il poemetto si chiude trascurando le ultimi sezioni della mostra (paesaggi, familiari, sculture, litografie e acquetinte, ceramiche). È ovvio che lo sguardo che compie l'intero percorso è solo apparentemente incarnato e radicato nel borghese. Ma, al di fuori della visione aerea di insieme che apre l'*iter* museale e l'itinerario visuale, l'intera operazione pare avere il valore dell'espedito volto a giustificare un percorso che è di carattere squisitamente ideologico. Della visione rimane pochissimo, quasi nulla rimane della critica d'arte. Ciononostante, il suo valore sta, richiamando il ragionamento di Donati, nella formulazione di un idolo passionale come risultato del suo sguardo-avvento. Da contrapporre, per noi, sempre in chiave ecfrastrica, ai più compiuti *Affreschi*. Al di fuori di questo obiettivo risulta particolarmente sterile dire se *Picasso* sia un'opera più o meno riuscita.

## 5. Lo sguardo operaio

*Gli affreschi di Piero a Arezzo* si distingue per la compatta unità delle sue quattro strofe che compendiano quattro momenti fondamentali dell'approccio ecfrastrico pasoliniano e che rendono il nostro studio molto più funzionale rispetto al primo caso analizzato. Questi quattro momenti includono una parte ancorata alla 'funzione-sguardo' – e al suo rapporto con l'ambiente – e tre stazioni ecfrastriche in cui lo sguardo del protagonista si incontra con gli oggetti visuali.

Come più volte affermato fin qui, il protagonista del testo è un anonimo operaio rappresentante, in qualche modo, di tutta la classe operaia. Il suo essere incolto non sembra costituire un problema per l'io parlante pasoliniano che, anzi, lo considera proprio per questo come rappresentante di un «ideale di umanità pura»(40), al contrario del borghese di *Picasso*, il cui sguardo fintamente interessato è per Pasolini solo una dimostrazione di ipocrisia. Ha ragione Donati quando afferma che negli *Affreschi* «il bagno di innocenza non può che compiersi attraverso il linguaggio»(41), ma di un linguaggio permeato e fondamentalmente 'sostanziato' da elementi visuali, che sono poi quelli dell'ambiente architettonico e degli affreschi di Piero della Francesca.

Anche in questo caso siamo di fronte a una focalizzazione interna, oscillante tra ambientale e stretta, ma rispetto a quanto avviene in *Picasso*, la visione fisiologica non è completamente svuotata e rimpolpata da quella dell'io parlante. Sia l'occhio che guarda sia lo sguardo storicamente collocato appartengono all'operaio. Ma Pasolini è guidato da una vocazione pedagogica, anche paternalista se vogliamo, che lo induce a scortare criticamente il percorso dello sguardo operaio e, a volte, a prendere il sopravvento, in particolare nelle interessantissime *ekphraseis* critico-denotative. Questa non completa sostituzione della prospettiva operaia è visibile soprattutto nel momento esordiale, quando l'insistenza sulla cronaca delle azioni dell'operaio viene intervallata dal pronome "noi", testimoniando una presenza sulla scena anche dell'io parlante; al contrario di quanto avviene in *Picasso*, in cui l'io parlante sembra essere assente, o comunque sembra avere una visione aerea e separata. Questa triangolazione pronominale tra 'egli', 'noi' e 'dispositivo architettonico' o 'oggetto visuale' ha poi una ragione precisa, che richiama la realtà degli eventi. Infatti, Pasolini sta visitando i 'luoghi di Piero (e di Giotto) con Giorgio Bassani, così come affermato dallo stesso:

«Bassani mi ha portato con sé, con la sua macchina, a fare un delizioso giro per l'Italia centrale: Firenze, Arezzo, Assisi, Perugia, Todi, Spoleto... sulle orme di Giotto e di Piero»(42).

Al di fuori delle occasioni di carattere biografico, vale la pena adesso di guardare da vicino l'articolazione dell'opera così come si può dedurre dallo studio delle modalità di osservazione integrate nel dispositivo ecfrastrico. Si anticipi soltanto che, secondo lo studio compiuto da Donati, più volte ripreso, lo sguardo-avvento pasoliniano tende, negli *Affreschi*, al secondo dei due poli,

quello dello sguardo-avvento rivolto a un'icona ideologica. Icona qui rappresentata dagli affreschi di Piero nella loro triangolazione con l'occhio incolto di un operaio che viene attirato dalla loro bellezza. Ma adesso si entri nel merito del testo.

Nella prima strofa si descrive il cauto appressarsi agli affreschi dell'operaio, il cui sguardo tanto timoroso e ingenuo quanto curioso e pio compie un movimento frammentario, prima in alto, poi in basso, poi al lato, poi a incontrare fuggevolmente gli occhi di Pasolini e Bassani, infine di nuovo in alto. Proprio come chi ha paura di trovarsi fuori posto e di disturbare chi lo circonda, con «sospetti sguardi / di animale»(43), l'operaio esplora lo spazio architettonico della Cappella Bacci che ospita gli affreschi. Pasolini insiste molto sulla luce che guida lo sguardo dell'operaio, quella della «vetrata a ponente»(44) oppure quella che sembra uscire dagli affreschi(45), da quelle «figure / che un altro lume soffia nello spazio»(46). Allo stesso modo l'io parlante distingue nettamente questo sguardo da quello di tutti gli altri, lo sguardo di chi è abituato a osservare tale bellezza, di chi non più si meraviglia di ciò che vede, di «gente / che ne è padrona, e non piega i ginocchi, / dentro la chiesa, non china il capo [...]»(47).

Dopo l'ingresso, l'incrocio di sguardi e il vagare sperduto e curioso, lo sguardo dell'operaio assume un ordine ed è quello degli affreschi che occupano il registro inferiore della cappella Bacci, da sinistra verso destra. È l'io parlante che si fa carico di razionalizzare e riempire criticamente la materia osservata, di prendere la parola dando vita a una sorta di colonizzazione visuale che viene attuata per mezzo del dispositivo ecfastico.

La prima tappa di questo itinerario è costituita dall'affresco che l'osservatore ritrova in basso a sinistra, raffigurante la *Battaglia di Eraclio e Cosroe*, del 1458-1466, che richiama la battaglia tra il re persiano Cosroe II e quello cristiano-bizantino Eraclio, dopo che il primo ha rubato una reliquia della Croce. Una descrizione fedele dell'affresco è costituita dalla seconda strofa del poemetto, che qui si riporta integralmente:

Quelle braccia d'indemoniati, quelle scure  
schiene, quel caos di verdi soldati  
e cavalli violetti, e quella pura  
luce che tutto vela  
di toni di pulviscolo: ed è bufera,  
è strage. Distingue l'umiliato sguardo  
briglia da sciarpa, frangia da criniera;  
il braccio azzurrino che sgozzando  
si alza, da quello che marrone ripara  
ripiegato, il cavallo che rincula testardo  
dal cavallo che, supino, spara  
calci nella torma dei dissanguati(48).

La strofa inizia con una descrizione ambientale e generale di quanto è osservabile nell'affresco: è una mischia furiosa e sanguinaria di morte la cui luce effusa «che tutto vela» colpisce l'occhio del soggetto dell'atto visivo, questo «umiliato sguardo» che è impegnato a distinguere i particolari dei corpi avvinghiati e stretti nella polvere. Al centro dell'attenzione è la porzione destra dell'affresco, in cui si vede un «braccio azzurrino che sgozzando / si alza» colpendo un giovanetto, che è il figlio di Cosroe. Poi si distingue il cavallo marrone che scalcia e quello che invece «rincula testardo». A questo punto, sazio di dolore, come chi non più può sopportare la vista, l'operaio distoglie lo sguardo, si perde, e, infine, si ferma su un altro affresco. Inizia la terza strofa:

Ma di lì già l'occhio cala,  
sperduto, altrove... Sperduto si ferma  
sul muro in cui, sospesi,  
come due mondi, scopre due corpi... l'uno  
di fronte all'altro, in un'asiatica  
penombra... Un giovincello bruno,  
snodato nei massicci panni, e lei,  
lei, l'ingenua madre, la matrona implume,  
Maria. Subito la riconoscono quei

poveri occhi: ma non si rischiarano, miti  
nella loro impotenza. E non è, a velarli,  
il vespro che avvampa nei sopiti  
colli di Arezzo... È una luce  
– ah, certo non meno soave  
di quella, ma suprema – che si spande  
da un sole racchiuso dove fu divino  
l’Uomo, su quell’umile ora dell’Ave(49).

L’io parlante descrive la traiettoria disegnata dall’occhio del protagonista che, dopo un momento di smarrimento, va da sinistra verso destra e si ferma più o meno al centro, incontrando due figure che nella composizione sembrano appartenere a due mondi separati. Sono l’Arcangelo Gabriele e la Vergine Maria, così come possono essere visti nell’*Annunciazione* del 1452-1458. Nella denotazione delle due figure, poste l’una di fronte all’altra, l’io parlante fa notare che, nonostante il soggetto osservante appartenga a un mondo incolto secondo i canoni della borghesia intellettuale, non manca dell’alfabetizzazione dei poveri, degli strati sociali più bassi, ossia quella cattolica. Ed è per questo che l’operaio può riconoscere la figura di fronte al «giovincello bruno», quella della Vergine, dell’«ingenua madre, la matrona implume». Ma, nonostante ciò, non appare nei suoi occhi la gioia ottusa dell’intellettuale che riconosce qualcosa: i suoi occhi «non si rischiarano», restano «miti / nella loro impotenza», quella stessa impotenza che pervade ogni momento della sua vita e che di certo non un’opera d’arte può cambiare. Poi ritorna la luce a velargli gli occhi, ma non è una luce naturale come quella vespertina, è una luce diversa, soprannaturale. Viene dall’alto, da quel sole divino in alto a sinistra. Più avanti è sempre la luce – sebbene diversa dalla precedente – a guidare lo sguardo del protagonista verso l’ultima tappa del testo. Nella quarta strofa lo sguardo si sposta nel registro destro:

Che si spande, più bassa,  
sull’ora del primo sonno, della  
notte, che acerba e senza stelle Costantino  
circonda, sconfinando dalla terra  
il cui tepore è magico silenzio.  
Il vento si è calmato, e, vecchio, erra  
qualche suo soffio, come senza  
vita, tra macchie di noccioli inerti.  
Forse, a folate, con scorata veemenza,  
fiata nel padiglione aperto  
il beato rantolo degli insetti,  
tra qualche insonne voce, forse, e incerti  
mottetti di ghitarre...  
Ma qui, sul latteo tendaggio sollevato,  
la cuspide, l’interno disadorno,  
non c’è che il colore ottenebrato  
del sonno: nella sua cuccetta dorme,  
come una bianca gobba di collina,  
l’imperatore dalla cui quieta forma  
di sognante atterrisce la quiete divina(50).

A fare da ponte tra le due strofe è uno sfumare di luci tra due affreschi contigui. L’occhio del protagonista si sposta infatti sul *Sogno di Costantino*, del 1458-1466. Dalla più forte luce divina dell’*Annunciazione* si passa al tepore effuso di quest’ultimo. L’io parlante insiste sui particolari di questa scena di silenzio, prima quelli relativi alla tranquillità turbata dal vento o dagli insetti, poi sull’imperatore, la cui serenità preannuncia il sogno grazie al quale si convertirà al cristianesimo e sconfiggerà Massenzio. Su questo punteggiare ecfrastico della denotazione si interrompe *Gli affreschi di Piero a Arezzo*. Qui si abbandona lo sguardo dell’operaio: forse dalla visione di questi capolavori riceverà un’illuminazione comparabile a quella che Costantino ricevette quella notte a opera di un messaggero divino.

Rispetto al corrispettivo di *Picasso*, in questa sezione di poemetto il percorso dello sguardo appare più organizzato. Inoltre, la componente ecfrastrica risulta qui molto più strutturante e fondativa della sua essenza. Pur essendo caratterizzati da una certa dose di paternalismo, gli *Affreschi* sembrano avere più sostanza visiva rispetto alla logorrea ideologica che permeava l'altro scritto. Qui è possibile seguire nel suo fondarsi lo sguardo-avvento pasoliniano tutto teso al confronto con un'icona ideologica, per mezzo dello sfruttamento di un dispositivo ecfrastrico che assume dei connotati peculiari rispetto alla norma. La compiutezza di questa sezione è dunque molto indicativa per lo studio che ci siamo proposti di sviluppare in questa sede e per gli studi a venire.

## 6. Conclusioni

Dalla comparazione tra i due testi emerge in conclusione, oltre alle evidenti analogie e differenze, un modo di fare e di organizzare il dispositivo-sguardo – nel suo articolarsi ecfrastrico – che parte probabilmente da preconetti di stampo ideologico e, per mezzo di questi, ne informa tutto il modo di configurarsi e di offrirsi al lettore. Infatti, nel primo caso spicca una netta frattura fra lo sguardo borghese di *Picasso* e quello rappresentato dall'io parlante pasoliniano; al contrario, nel secondo caso, risulta osservabile una sorta di integrazione, pedagogica e paternalista, tra lo sguardo operaio e quello rappresentato dall'io che integra criticamente la sostanza delle descrizioni ecfrastriche. Quest'ultimo sguardo emerge quasi subito e prende il sopravvento dalla seconda strofa fino alla fine. In sostanza, si può parlare di una sorta di 'omologia scopica' della situazione ideologica: se da una parte l'avversione alla classe borghese prende la forma di una frattura che ne sancisce il ribrezzo ideologico; dall'altra l'esigenza di avvicinamento risulta nell'accoglimento di un'istanza, quella del sincero guardare, con un atteggiamento didattico e purista che, pur risultando in una sorta di colonialismo intellettuale, è guidato da un voler appressarsi e scortare la classe operaia verso il bello.

Da queste prime conclusioni si vede già come tali studi siano fruttuosi, come già dimostrato da Donati e Rizzarelli. Ciononostante, è evidente la necessità di adoperarsi in ulteriori indagini sul dispositivo ecfrastrico pasoliniano, meglio se applicando le recenti acquisizioni nel campo degli studi visuali internazionali. Ciò dovrebbe andare di pari passo con un'analisi approfondita del regime scopico pasoliniano così come emerge dalla sua produzione poetica. Auspicando una ripresa degli studi sull'argomento si spera di aver dato con questo lavoro un contributo esordiale.

Alessio Verdone

### Note.

- (1) R. Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze 2014.
- (2) M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Duetredue Edizioni, Catania 2015.
- (3) A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale. Immagini, Sguardi, Media, Dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 108.
- (4) Pasolini è infatti estensore di quella che Francesco Galluzzi, a partire dall'indice del suo *Pasolini e la pittura*, chiama «opera grafica». Cfr. F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994.
- (5) Vale ricordare almeno, tra le altre, *Quadri friulani*, in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 2003, pp. 807-814.
- (6) Cfr. L. Venturi, *Pablo Picasso. Catalogo Della Mostra*, De Luca Editore, Roma 1953.
- (7) Una cronaca puntuale è riportata da Simone Ticiati, che parla delle dispute ideologiche alla base del progetto. Cfr. S. Ticiati, *L'errore di Picasso*, "Paragone Letteratura", 33-34-35, 2001, pp. 56-86.
- (8) C. Clüver, *Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis*, in V. Robillard, E. Jongeneel, a cura di, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam 1998, p. 49.
- (9) Formulata a partire dal primo numero di "Paragone", nel 1950. Ora in R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, Portatori d'acqua, Pesaro 2014.

- (10) Come ha fatto notare A. Marchesini, la vicinanza a Longhi si può riscontrare anche nella *Ricchezza*. Cfr. A. Marchesini, *Longhi e Pasolini: Tra 'fulgurazione figurativa' e fuga dalla citazione*, "Autografo", 26, 1992, pp. 3-31. O, ancora, A. Mirabile che parla addirittura di una 'funzione Longhi': cfr. A. Mirabile, *Scrivere La Pittura. La Funzione Longhi Nella Letteratura Italiana*, Longo, Ravenna 2009.
- (11) A. Verdone, *Il dispositivo ecfrastico e la sua temporalità*, "Enthymema", 32, luglio 2023, pp. 49-64.
- (12) R. Donati, *Nella palpebra interna*, cit., p. 131.
- (13) M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 105.
- (14) *Ivi*, p. 104.
- (15) Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale*, cit.; J. Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, Simon & Schuster, New York 1996.
- (16) Donati così spiega il significato di questi termini: «Per questo, lo vedremo, il suo sguardo-avvento oscilla entro due poli, entrambi segnati da una fortissima vocazione pedagogica: quello dell'icona, caratterizzato da una cerebrale esigenza di purezza (sia pure una purezza incarnata), e quello dell'idolo, contraddistinto dall'aspirazione alla resa espressionistica della divina carnalità. Riducendo schematicamente il problema, si potrebbe osservare come questi due diversi statuti dell'immagine corrispondano anche ai due poli principali, in parte interconnessi, dell'opera pasoliniana: ideologica, in un certo senso, è l'icona, *passionale* l'idolo», R. Donati, *Nella palpebra interna*, cit., p. 130.
- (17) P. P. Pasolini, *Picasso*, sez. VIII, v. 1, in *Le ceneri di Gramsci*, ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 2003, p. 792.
- (18) *Ivi*, sez. IV, v. 7.
- (19) M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 107.
- (20) G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1985 (ed. or. *Figures II*, 1969).
- (21) M. Jahn, *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*, in P. John, a cura di, "GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours", 21, 1999, pp. 85-110.
- (22) P. P. Pasolini, *Picasso*, cit., sez. I, v. 1.
- (23) *Ivi*, sez. II, v. 8.
- (24) *Ivi*, sez. II, 13.
- (25) L. Venturi, *Pablo Picasso*, cit., pp. 36-59.
- (26) P. P. Pasolini, *Picasso*, cit., sez. III.
- (27) *Ivi*, sez. III, v. 1-3.
- (28) *Ivi*, sez. VI, vv. 4-5.
- (29) *Ivi*, sez. VI, v. 6.
- (30) *Ivi*, sez. VI, v. 7.
- (31) *Ivi*, sez. VI, v. 10.
- (32) *Ivi*, sez. VI, vv. 11-12.
- (33) *Ivi*, sez. VI, vv. 12-14.
- (34) *Ivi*, sez. VI, vv. 14-15.
- (35) *Ivi*, sez. VII, v. 1.
- (36) *Ivi*, sez. VII, vv. 25-27
- (37) *Ivi*, sez. VIII, v. 2.
- (38) *Ivi*, sez. VIII, vv. 13-19.
- (39) *Ivi*, sez. VIII, vv. 11-20.
- (40) R. Donati, *Nella palpebra interna*, cit., p. 133.
- (41) *Ibidem*.
- (42) P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 680.
- (43) P. P. Pasolini, *Gli affreschi di Piero a Arezzo*, vv. 12-13, in *La Ricchezza*, in *La religione del mio tempo*, ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 2003, pp. 895-899.
- (44) *Ivi*, v. 17.
- (45) Cfr. R. Longhi, *Piero della Francesca*, Abscondita, Milano 2020.
- (46) P. P. Pasolini, *Gli affreschi di Piero a Arezzo*, cit., vv. 23-24.
- (47) *Ivi*, vv. 19-21,
- (48) *Ivi*, vv. 26-37.
- (49) *Ivi*, vv. 38-54.
- (50) *Ivi*, vv. 55-74.



# LA COSCIENZA DEL POPOLO TRA ANTIFASCISMO E ABUSO DI MEMORIA NELLE CENERI DI GRAMSCI

*La via d'uscita*

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

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

*che si perda: una persona mai.*  
(Pier Paolo Pasolini, *Picasso*, VIII)

## 1. Introduzione

L'obiettivo del presente contributo è consegnare la figura di Pier Paolo Pasolini a una coerenza, spesso ignorata da molta critica, in grado di avvicinare i suoi primi scritti agli ultimi, in particolare *Le ceneri di Gramsci* alla saggistica degli anni Settanta(1). Al di là del percorso notoriamente intriso di ripensamenti in merito alle posizioni poetico-ideologiche del nostro, sacrosante per un autore che evolva temi e modi in risposta alla contemporaneità, riteniamo che un approccio anti-dialettico sia una costante della produzione pasoliniana. Nelle *Ceneri*, nella fattispecie, un'indagine di tale impronta della realtà storica e sociale degli anni Cinquanta è rappresentata attraverso un'insistente incursione sul tema della coscienza del popolo, intesa come assunzione consapevole della storia. Poiché una conoscenza critica degli avvenimenti storici non può prescindere da una misurazione intima del grado di responsabilità individuale nei confronti di questi ultimi, la memoria svolge un ruolo di importanza cruciale. Infatti, parimenti la «violenza / delle memorie»(2) e l'«oblio / accorante, violento»(3), soluzioni che Tzvetan Todorov avrebbe ricondotto all'«abuso di memoria», cioè a una comprensione acritica del passato dovuta a una sua venerazione o a un suo rifiuto, sono le cause dell'incoscienza popolare che Pasolini attesta nei suoi poemetti. Per il poeta delle *Ceneri*, «La via d'uscita» si colloca in una comprensione problematizzante della storia, che non escluda i contrasti ma li valorizzi senza sacrificarli a una sintesi. Questo suggeriscono le coppie ossimoriche della sua poesia, che intendiamo approfondire: borghesia e popolo, storia e preistoria, fede e affetto, cani e rondini, tutte inquadrabili entro una coincidenza con il dipolo dominante, quello che concepisce il fascismo e l'antifascismo come professioni di fede inconciliabili. Il sospetto è che le ideologie apparentemente antitetiche, in una coscienza non controproducente, convivano come possibilità contemporaneamente ammissibili, entro una «leggibilità»(4) che elude finanche le più automatiche corrispondenze tra significante e significato. Di contro, già nelle *Ceneri* prima di essere esplicito in *Scritti corsari* e *Lettere luterane*, il «fascismo degli antifascisti» è un motivo imperante, implicito nel *topos* del «tempo morto che torna»(5), segnalato dalle suggestioni ambientali delle primavere autunnali e del gelo estivo.

Punto di partenza della nostra riflessione sarà *I giovani infelici*, saggio introduttivo delle *Lettere luterane*, nel quale Pasolini elenca due «colpe dei padri»: l'assenza di intimità con il fascismo e la convinzione che la storia non possa che essere borghese. Nel paragrafo iniziale si cercherà di approfondire la prima colpa, mostrando come l'«abuso di memoria», tema preponderante degli scritti più tardi, si collochi, nelle *Ceneri di Gramsci*, alle fondamenta implicite di un discorso sull'incoscienza popolare. In particolare, si farà riferimento ai concetti di «commemorazione sacralizzante» e «oblio di fuga», rispettivamente di Todorov e Ricoeur, per ricostruire alcune cause verosimili della protrazione del fascismo nel secondo dopoguerra. Il paragrafo successivo tratterà invece la seconda colpa, intavolando un parallelismo tra la rifondazione della nazione su basi borghesi e la fascistizzazione del popolo. Per concludere, si cercherà di ricondurre le due colpe

all'inclinazione collettiva a percepire il mondo attraverso una prospettiva dualista manichea, per mostrare come, predicando una coscienza fondata sull'uso costruttivo della memoria, Pasolini abbia proposto, già nelle *Ceneri di Gramsci*, una convivenza anti-dialettica delle tensioni polari.

[...] Questa è l'Italia, e  
non è questa l'Italia: insieme  
la preistoria e la storia che  
in essa sono convivano, se  
la luce è frutto di un buio seme(6).

## 2. Il fascismo nel secondo dopoguerra e la responsabilità della memoria

Da *Le ceneri di Gramsci* (1957)(7) alle *Lettere luterane* (1976)(8) il tema della colpa è una costante della riflessione pasoliniana e si accompagna in più luoghi al sentimento di un'eredità tragica, trasmissibile di generazione in generazione. Nello scritto *I giovani infelici*(9), Pasolini discute di una «colpa dei padri» che i figli sono tenuti a scontare, evidenziando precise cause aventi a che fare con la coscienza di un'intera classe di italiani a cui l'autore sente di appartenere inevitabilmente(10).

La colpa dei padri dunque non è solo la violenza del potere, il fascismo. Ma essa è anche: primo, la rimozione dalla coscienza, da parte di noi antifascisti, del vecchio fascismo, l'esserci comodamente liberati della nostra profonda *intimità* (Pannella) con esso (l'aver considerato i fascisti «i nostri fratelli cretini», come dice una frase di Sforza ricordata da Fortini); secondo, e soprattutto, l'accettazione – tanto più colpevole quanto più inconsapevole – della violenza degradante e dei veri, immensi genocidi del nuovo fascismo(11).

I due profili del fascismo a cui Pasolini fa riferimento sono il totalitarismo mussoliniano e il suo protrarsi in un «regime clericofascista, fintamente democratico», forma primigenia del «potere dei consumi»(12). Secondo l'autore, una delle colpe dei padri consisterebbe nell'acritica abolizione della responsabilità del primo fascismo dalla coscienza degli antifascisti: nel sistema di convinzioni condivise dalla collettività della popolazione italiana nel secondo dopoguerra, cardine psichico di una nuova identità nazionale fondata sulla repulsione almeno formale dell'autoritarismo, fascismo e antifascismo sono i poli di una narrazione manichea che non ammette un *continuum*. L'identificazione semplicistica, individuale e di gruppo, con la 'parte buona della storia' è condannata in quanto responsabile inconscia del perpetuarsi del regime nelle sue nuove vesti.

Ebbene, a questo punto mi farò definitivamente ridere dietro dicendo che responsabili di queste stragi siamo anche noi progressisti, antifascisti, uomini di sinistra. Infatti in tutti questi anni non abbiamo fatto nulla:

1) perché parlare di «Strage di Stato» non divenisse un luogo comune, e tutto si fermasse lì;  
2) (e più grave) non abbiamo fatto nulla perché i fascisti non ci fossero. Li abbiamo solo condannati gratificando la nostra coscienza con la nostra indignazione; e più forte e petulante era l'indignazione più tranquilla era la coscienza.

In realtà ci siamo comportati coi fascisti (parlo soprattutto di quelli giovani) razzisticamente: abbiamo cioè frettolosamente e spietatamente voluto credere che essi fossero predestinati razzisticamente a essere fascisti [...] Li abbiamo subito accettati come rappresentanti inevitabili del Male(13).

Il concetto di «fascismo degli antifascisti»(14) si spiega meglio alla luce dei più recenti studi sulla memoria, condotti allo scadere del secolo da filosofi come Paul Ricoeur e Tzvetan Todorov. In particolare, ci interessa il discorso che quest'ultimo sviluppa in merito agli esercizi controindicati del ricordo: si parla di «abuso della memoria»(15) quando, durante il raccoglimento mnestico, avviene il recupero dell'evento trascorso limitatamente al suo significato letterale, il quale, dunque, non può fungere da *exemplum* per il presente, né in prospettiva di un futuro pianificabile.



L'uso letterale, che rende l'avvenimento passato insuperabile, spinge in fin dei conti a sottomettere il presente al passato. L'uso esemplare, invece, permette di utilizzare il passato in vista del presente, di servirsi delle lezioni, delle ingiustizie subite, per combattere quelle che ci sono oggi, di lasciare se stessi per andare verso l'altro(16).

Secondo Todorov, l'esercizio letterale della memoria ha a che fare con la «sacralizzazione» e il «servizio dell'interesse»(17), che si danno nel caso della commemorazione dei caratteri di singolarità e irripetibilità di un evento trascorso(18), ritenuto imparagonabile ad altri e perciò concluso nel suo passato. Poiché la memoria ha un ruolo fondamentale nella strutturazione dell'identità, personale e collettiva, la commemorazione rituale può essere uno strumento utile all'identificazione con uno o più valori del passato che si vorrebbero acquisiti per la garanzia di un'integrità 'di facciata'. Tuttavia essa

non è solo di scarsa utilità per l'educazione della popolazione quando ci si limita a confermare nel passato l'immagine negativa degli altri o la propria immagine positiva; essa contribuisce anche a sviare la nostra attenzione dalle urgenze presenti, procurandoci una buona coscienza con poca spesa. La ripetizione lancinante del «Mai più questo», all'indomani della prima guerra mondiale, non ha impedito l'avvento della seconda(19).

Un'identità che si voglia fondata sulla commemorazione di un dato evento passato e del suo significato 'istituzionale' è forzata dai limiti di una memoria totalizzante, e cioè inutile alla formazione di una coscienza o esemplarità dell'oggetto rievocato nel presente. Perché sia esemplare, infatti, la memoria deve poter generalizzare e categorizzare, riconoscere e ricollegare dati per similarità di caratteristiche; in una parola, deve essere selettiva(20). È grazie all'intervento dell'oblio che è possibile distinguere, entro una linea temporale interrotta, un tempo che «non è più» da un tempo che «è stato»(21), e significarlo per costruire una narrazione di sé. Seguendo Todorov, «la memoria non si oppone affatto all'oblio. I due termini che formano contrasto sono la cancellazione (l'oblio) e la conservazione; la memoria è, sempre e necessariamente, un'interazione dei due. La restituzione integrale del passato è cosa impossibile. Se lo fosse, sarebbe spaventosa»(22).

La denuncia di Pasolini ha certamente a che fare con la «violenza / delle memorie»(23), specie poiché la sacralizzazione dei sacrifici antifascisti ha rappresentato una parte importante nel processo di costruzione della coscienza collettiva degli italiani nel secondo dopoguerra(24). Come si può constatare dalla lettura dell'ultima stanza (vv. 82-90) del poemetto *Il canto popolare* (1952-53), una «coscienza» privata della facoltà di esercitare liberamente la memoria è rovesciata in «incoscienza». L'estraneità ai processi della storia è una caratteristica a cui attribuire una connotazione al tempo stesso positiva, per la genuinità dell'insistenza con cui «il popolo canta» a scapito della sua reale condizione(25), e negativa per l'ingenuità che lo stesso manifesta nei confronti del passato, causa del perpetuarsi del fascismo nelle sue nuove forme e della travolgente gentrificazione borghese.

Nella tua incoscienza è la coscienza  
che in te la storia vuole, questa storia  
in cui Uomo non ha più che la violenza  
delle memorie, non la libera memoria...  
E ormai, forse, altra scelta non ha  
che dare alla sua ansia di giustizia  
la forza della tua felicità,  
e alla luce di un tempo che inizia  
la luce di chi è ciò che non sa.

La commemorazione sacralizzante degli avvenimenti passati è inquadrata in diversi luoghi delle *Ceneri di Gramsci*, attraverso un dettato che ne mette in gioco le problematicità a livelli tematici plurimi. L'incipit del *Pianto della scavatrice* è pregnante da questo punto di vista: con un contrasto di tempi verbali, l'io poetico pone l'accento sull'importanza di un agire nel presente che proceda consciamente, memore ma non devoto a un passato da riattivare in maniera non totalizzante, pegno l'im maturità coscienziale dell'anima. Il poemetto in questione è una delle più vivide espressioni

della separazione che Pasolini percepisce con il mondo popolare delle borgate. Borghese antiborghese, l'io poetico avverte la necessità di conservare i valori di spontaneità e di affetto, che attribuisce al popolo, come spinta propulsoria del presente neocapitalista. Una conservazione è però possibile solamente attraverso un confronto di quei valori con le nuove criticità e i contesti neganti.

Solo l'amare, solo il conoscere  
conta, non l'aver amato,  
non l'aver conosciuto. Dà angoscia

il vivere di un consumato  
amore. L'anima non cresce più(26).

Se nelle *Ceneri di Gramsci* un abuso della memoria è verificabile in qualità di commemorazione ridondante, è vero anche che la «rimozione dalla coscienza [...] del vecchio fascismo» concerne più verosimilmente quella disposizione, nei confronti del passato, che Ricoeur chiama «*oblio di fuga*, espressione della cattiva fede, che consiste in una strategia di evitamento, essa stessa motivata da una volontà oscura di non informarsi, di non indagare sul male commesso»(27): esercizio letterale della memoria che, parimente alla sacralizzazione, è preposto all'interesse e garantisce una «buona coscienza con poca spesa».

Nel componimento eponimo delle *Ceneri di Gramsci*, l'io poetico compie una generalizzazione, riconducendo le diverse attitudini individuali a un unico comportamento distruttivo.

Ben protetto  
dall'impura virtù e dall'ebbro peccare,

difendendo una ingenuità di ossesso,  
e con quale coscienza!, vive l'io: io,  
vivo, eludendo la vita, con nel petto

il senso di una vita che sia oblio  
accorante, violento [...](28)

La scansione messa in atto dalle virgole chiarisce che l'«io» di cui si parla non è il referente della prima persona, bensì l'individuo in generale. Questo accorgimento è confermato dal chiasmo semantico «vive l'io: io, / vivo», dove i ruoli sintattici di «vive» (verbo) e «vivo» (attributo) non corrispondono. L'«impura virtù» e l'«ebbro peccare» sono gli agenti della protezione, non i soggetti dell'assalto, e interpretano un gioco sinonimico: nella riflessione pasoliniana, l'antifascismo acritico è una virtù che l'uomo costruisce per illudersi di avere una coscienza pulita, non sapendo di contribuire, non riconoscendo una propria responsabilità del fascismo, alla ripresentazione dello stesso; è un peccato ebbro, inconsapevole, identificarsi con la parte 'buona' della storia e obumbrare quella 'cattiva'. Si spiegano dunque l'accoratezza e la violenza dell'oblio di cui scrive Pasolini, distruttivo dell'intimità degli individui con il passato di stragi condiviso, strumento della nazionalizzazione e causa della perpetuazione del regime.

Diversi sono i testi delle *Ceneri* in cui si riscontra un analogo affondo sui temi della fragilità della memoria storica e del conseguente ripresentarsi del fascismo. Un esempio è *Comizio* (1954), poemetto in cui l'io poetico, in sospensione tra sogno e trasfigurazione dell'evento reale (un congresso dell'MSI in Piazza di Spagna(29)), riconosce tra la folla il fratello Guido già deceduto («per la prima volta, dall'inverno // in cui la sua ventura fu appresa, / e mai creduta, mio fratello mi sorride»)(30). Guidalberto Pasolini (1925-1945) è una figura icastica dell'intero componimento poiché la sua morte, «non ventenne / ancora» (vv. 111-112) e per mano di un gruppo di partigiani comunisti appartenenti a una brigata distinta dalla sua(31), è tanto vana quanto la Resistenza per cui la vita ha voluto spendersi, dal momento che il fascismo persiste nel dopoguerra – oltretutto con le stesse sembianze di quell'antifascismo professato da chi ha ucciso Guido – e si manifesta platealmente in un comizio che ha l'assetto violento e reazionario di una «falange» (v. 54): «Ecco chi sono gli esemplari vivi, / vivi, di una parte di noi che, morta, / ci aveva illuso d'esser nuovi – privi // d'essa per sempre» (vv. 49-52). L'assenza di un richiamo alla memoria (Non risuona // voce

su queste grida)(32) e l'oblio acritico del passato hanno portato il regime a perpetuarsi inerzialmente negli anni, l'assemblea cittadina a celebrarlo.

Non è l'aspetto

di gente viva con me, questo, nei  
suoi visi c'è un tempo morto che torna  
inaspettato, odioso, quasi i bei

giorni della vittoria, i freschi giorni  
del popolo, fossero essi, morti.  
Per chi è andato avanti, ecco, intorno

il passato, i fantasmi, i risorti  
istinti. Questi visi giovanili  
precocemente vecchi, questi storti

sguardi di gente onesta, queste vili  
espressioni di coraggio. La memoria  
era dunque così smorta e sottile

da non ricordarli? Tra i clamori  
cammino muto, o forse sono muti  
essi, nella tempesta che ho nel cuore(33).

Il motivo della protrazione del fascismo nei giorni presenti è ricorrente in tutti i componimenti delle *Ceneri di Gramsci* e privilegia le forme espressive dell'ossimoro e dell'antitesi. Nel passo qui riportato, l'immagine dei clamori muti – che insiste ai versi 23 («irreali rumori») e 36-38 («Roma / intorno è muta: è il silenzio, insieme, / della città e del cielo») – è una declinazione del più ampio tema del «tempo morto che torna» e interpreta un ruolo fondamentale nella qualificazione come 'visione' dell'intera situazione descritta: poiché appartengono all'interiorità dell'io poetico, le grida non fanno parte della realtà fenomenica esterna, proprio come Guido, che, morto, ha un destino scisso dal mondo dei vivi (vv. 116-118: «Egli chiede pietà, con quel suo modesto, / tremendo sguardo, non per il suo destino, / ma per il nostro...»)(34). L'evocazione del fratello defunto e l'afonia della folla sono due elementi che spostano la poesia dall'oggettività referenziale a un'interpretazione marcatamente soggettiva degli avvenimenti.

La rappresentazione del regime nelle sue forme nuove e silenziose si accompagna, in componimenti diversi, alle immagini del congelamento del presente, della morte e dell'oscurità nella luce di maggio: se ne propone una cernita (corsivi nostri).

«Il tempo che uguale s'infutura» (*L'umile Italia*, II, v. 38);

«a festeggiare / le lucenti domeniche col petto // pieno del buio delle vecchie campane» (*Quadri friulani*, vv. 152-154);

«Piange ciò che ha / fine e ricomincia. Ciò che era / area erbosa, aperto spiazzo, e si fa // cortile, bianco come cera, / chiuso in un decoro ch'è rancore» (*Il pianto della scavatrice*, VI, vv. 40-44);

«Restituito / è così, in un giorno di sangue, / il mondo a un tempo che pareva finito» (*La Terra di Lavoro*, vv. 109-111);

«Ah quando / un tempo confuso si rifà terso // nella memoria, nel vero tempo che sbanda / per qualche istante, che sapore di morte...» (*Quadri friulani*, vv. 124-127);

«Ora, lontano, diverso, nel vento quasi / non terrestre che smuovendo l'aria / impura, trae vita da una stasi // mortale delle cose» (*Quadri friulani*, vv. 69-72);

«Dentro, nel treno / che corre mezzo vuoto, il gelo // autunnale vela il triste legno, / gli stracci bagnati: se fuori / è il paradiso, qui dentro è il regno // dei morti, passati da dolore / a dolore – senza averne sospetto» (*La Terra di Lavoro*, vv. 8-14);

«gelo e sole insieme il quartiere accecante // sbiancavano con muta ed estasiata noia» (*Recit*, vv. 6-7);

«Ché intanto il più recente giorno del creato / dorava il quartiere dolcemente gelato // di un sole mattutino ridestato dal fondo / dei più antichi giorni che dorarono il mondo» (*Recit*, vv. 43-46);

«Ma stasera // un improvviso rovescio sulle ignare / fantasie del passante frana, e *gela* / il suo trasporto per le calde, care // pareti sconstate...» (*Comizio*, vv. 9-13);  
 «Resto in piedi tra questa folla quasi / *il gelo*, che da Trinità dei Monti, / dai duri vegetali del Pincio, rasi // contro le stelle e i chiusi orizzonti / *spagne la città*» (*Comizio*, vv. 77-81);  
 «il caldo seme / che il maggio germoglia pur nel fresco / notturno, *un greve e antico gelo preme*» (*Comizio*, vv. 39-41);  
 «*Non è di maggio questa impura aria* / che il buio giardino straniero / fa ancora più buio, o l'abbaglia // con cieche schiarite...» (*Le ceneri di Gramsci*, I, vv.1-4);  
 «E chi, scosso / dalla paura di non essere abbastanza puro, / aspira *nel vento di primavera lo smosso* // *sapore della morte*» (*Quadri friulani*, vv. 191-194);  
 «Spande una *mortale / pace*, disamorata come i nostri destini, // tra le vecchie muraglie l'*autunnale / maggio*» (*Le ceneri di Gramsci*, I, vv. 8-11).

I destinatari della denuncia pasoliniana, senza dubbio fascisti, come dimostra la presenza inequivocabile delle bandiere di partito (vv. 27-29: «Arista / o tetro vegetale guizza cerea // nel mezzo la fiammella fascista»), sono l'oggetto di un ripensamento autoriale evidente da un confronto tra le prime stesure del poemetto e la sua versione definitiva. Come emerge da un'analisi delle carte di *Comizio* condotta da Walter Siti(35) tra i dattiloscritti del Fondo Pasolini, nelle prime redazioni e nel componimento pubblicato su "Botteghe oscure" nel 1954, con il titolo *Notte a Piazza di Spagna*, si riscontra una separazione netta tra il popolo e la borghesia fascista.

e se / di voi non sapete far storia, nati  
 per privilegio alla storia, come  
 potete farla di una patria condannata

nel suo popolo, all'umiliazione,  
 stupenda, d'essere pura natura?  
 Se pur foste puri, in voi, nella passione

che vi assorda, sarebbe ancora impuro  
 il vostro agire in un mondo ossesso:  
 il vostro amore oscuro lo fa oscuro,

da esso persi, agite, non per esso(36).

Gli interlocutori della versione definitiva di *Comizio*, diversamente da quelli di *Notte a Piazza di Spagna*, non sono cifrabili: non è possibile affermare con certezza, anche in ragione dell'architettura del poemetto, sospeso fra cronaca e sogno, se l'io poetico si trovi di fronte a un congresso di uomini del popolo o della borghesia. Sicuramente, invece, è a un imborghesimento che la prima persona assiste: la sensazione è che nella versione delle *Ceneri* si rifletta una presa d'atto autoriale della gentrificazione, e che tale processo storico sia sovrapponibile a una fascistizzazione del popolo riconducibile all'abuso di memoria e coerentemente rappresentabile all'interno della cornice visionaria a cui si è fatto riferimento.

E l'energia  
 sua non è che debolezza, offesa  
 sessuale, che non ha altra via

per essere passione, nella mente accesa,  
 che azioni troppo lecite od illecite:  
 e qui urla soltanto la borghese

impotenza a trascendere la specie,  
 la confusione della fede che  
 l'esalta, e disperatamente cresce

nell'uomo che non sa che luce ha in sé(37).

La confusione, che si osserva in *Comizio*, dei fascisti con la componente popolare è testimoniata dall'occorrenza di un verso (l'ultimo qui riportato) molto simile a quello con cui Pasolini si appellava al popolo nel *Canto popolare*: «la luce di chi è ciò che non sa». In quella occasione, l'io poetico intendeva rimarcare l'importanza dell'acriticità identitaria del popolo nel processo di nazionalizzazione dell'immediato secondo dopoguerra, che, come è stato detto, si radica anche e soprattutto nella commemorazione sacralizzante degli avvenimenti passati. Il tema dell'incoscienza popolare è centrale anche in questi versi di *Comizio*, dove sono enunciate entrambe le alternative cause dell'abuso di memoria: «azioni troppo lecite od illecite», cioè esageratamente o per nulla memori dei crimini trascorsi. Secondo l'io poetico, nel caso descritto, è la «fede» a esaltare l'incoscienza, nella contrapposizione all'«affetto»(38) che le sarebbe propria in quanto gesto di affidamento meccanico a-razionale, non motivato da spinte viscerali o logiche. Un'incoscienza alimentata dalla fede, piuttosto che dall'affetto, smarrisce i tratti di ingenuità e passione che contraddistinguevano lo slancio immediato del popolo ai valori antifascisti. Questa diade fede-affetto si sovrappone al bipolo storia-preistoria, che ci riserviamo di trattare nel prossimo paragrafo.

### 3. Storia e preistoria della nuova nazione

Perché tale complicità col vecchio fascismo e perché tale accettazione del nuovo fascismo?  
Perché c'è – ed eccoci al punto – un'idea conduttrice sinceramente o insinceramente comune a tutti: l'idea cioè che il male peggiore del mondo sia la povertà e che quindi la cultura delle classi povere deve essere sostituita con la cultura della classe dominante.  
In altre parole la nostra colpa di padri consisterebbe in questo: *nel credere che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese*(39).

Nei *Giovani infelici*, Pasolini prosegue il discorso sulle colpe dei padri individuando una credenza comune alla base dell'ultimo torto generazionale: l'idea che la povertà sia un male. Non è la prima volta che l'autore affronta questo argomento: nei *Sogni ideologici*, uno scritto del giugno 1971 apparso su “Nuovi Argomenti”, si legge

Oggi si sa bene ormai che la povertà non è né un male né una disgrazia: anzi è la condizione sublime dell'uomo. Ma alcuni anni fa questo non lo si sapeva (o non si doveva saperlo) e quindi era, come si dice, oggettivamente una colpa amare una città perché povera. Povera: e perciò pervasa da uno spirito subalterno ma proprio per questo gentile.  
Nel momento tuttavia (1950-1960) in cui si pensava, generosamente, che la povertà fosse un male, e che quindi si dovesse lottare per debellarla, si pensava anche che la partecipazione – ottenuta attraverso tale lotta – alla ricchezza e al potere, sarebbe stata la partecipazione a una ricchezza e a un potere «umani» (in termini di sogno storico: umanistici)(40).

Come chiarisce Pasolini in questo testo, è negli anni delle *Ceneri di Gramsci* (1951-1956) che la povertà è stigmatizzata come colpa. Nella *Terra di Lavoro*, infatti, il tema è chiaro e si declina nella rappresentazione scabra del paesaggio e dei personaggi.

Ma anche chi non mangia o le sue storie  
non dice al vicino attento,  
se lo guardi, ti guarda con il cuore

negli occhi, quasi, con spavento,  
a dirti che non ha fatto nulla  
di male, che è un innocente.

Una donnetta, di Fondi o Aversa, culla  
una creatura che dorme nel fondo  
d'una vita d'agnellino, e la trastulla

– se si risveglia dal suo sonno  
dicendo parole come il mondo nuove –

con parole stanche come il mondo.

Questa, se la osservi, non si muove,  
come una bestia che finge d'esser morta;  
si stringe dentro le sue povere

vesti e, con gli occhi nel vuoto, ascolta  
la voce che a ogni istante le ricorda  
la sua povertà come una colpa(41).

Nel poemetto, i personaggi popolari vengono descritti come deturpati dal corso di una storia di cui non hanno nozione (vv.12-14: «qui dentro è il regno // dei morti, passati da dolore / a dolore, senza averne sospetto») e derubati della spontaneità che li caratterizzava proprio in quanto privi di una coscienza storica. Se nel *Canto popolare*, poiché estraneo alla nuova storia, «il popolo canta», qui perde ogni residuo di vitalità, al punto che un'incomunicabilità inedita invade le relazioni interpersonali: «un giovane è accanto al finestrino, / nemico, quasi non osando aprire // la porta, dare noia al vicino» (vv.47-49). Nei quattro anni che trascorrono da un componimento all'altro il popolo smarrisce i tratti della fame politica e acquista ogni connotato della fame «del pane» (v.77). Più niente rende l'idea dell'unità a lungo auspicata in passato:

Ma ora per queste anime segnate

dal crepuscolo, per questo bivacco  
di intimiditi passeggeri,  
d'improvviso ogni interna luce, ogni atto

di coscienza, sembra cosa di ieri(42).

Tornando a *I sogni ideologici*, scrivendo della lotta alla povertà, Pasolini fa riferimento a un'attesa popolare: la partecipazione al potere. È un auspicio, questo, che nelle *Ceneri di Gramsci* è riposto nella focosità del popolo, la quale scema, tuttavia, di componimento in componimento, fino a diventare un residuo latente nella *Terra di Lavoro*(43). L'ottimismo è massimo nell'*Appennino* (1951), nel quale il settimo movimento è un inno ai caratteri popolari di incredulità, insolenza e ironia.

Ragazzi romanzi sotto le palpebre  
chiuse cantano nel cuore della specie  
dei poveri rimasta sempre barbara

a tempi originari, esclusa alle vicende  
segrete della luce cristiana,  
al succedersi necessario dei secoli

e fanno dell'Italia un loro possesso,  
ironici, in un dialettale riso  
che non città o provincia ma ossesso

poggio, rione, tiene in sé inciso,  
se ognuno chiuso nel calore del sesso,  
sua sola misura, vive tra una gente

abbandonata al cinismo più vero  
e alla più vera passione; al violento  
negarsi e al violento darsi [...](44)

Con *L'Appennino*, Pasolini inaugura un'associazione, quella tra il popolo e la preistoria (*VII*, vv.19-20: «[...] Quaggiù / tutto è preumano, e umanamente gioisce»), che si ritroverà in tutti i

componenti delle *Ceneri di Gramsci*, senza mai cedere a una crisi. Ciò che viene invece messo in dubbio nel libro è la possibilità di una convivenza della preistoria con la storia borghese e fascista. Lo si può constatare leggendo *L'Umile Italia* (1954), in cui il garrito delle rondini, elemento associato alla vivacità infantile e dei ragazzi di borgata, quando alla giovinezza subentra l'età adulta, chiassa con il latrato dei cani (*I*, vv.48-50: «[...] Esperienza / è ironica durezza: senza / rondini, di cani urla la sera»), simbolo della borghesia settentrionale, associata alla fede più che all'affetto, al calcolo razionale più che alla spontaneità passionale (*III*, vv. 36-40: «[...] Sfuma l'Italia / negli smorti, eccelsi toni / di quei nevai: contro cui l'ala / cieca della rondine esala / più vera le quotidiane passioni»). L'intero componimento è una rappresentazione sempre meno fiduciosa dell'autonomia dell'universo popolare, una descrizione in tre movimenti rispettivamente dell'avvertimento dell'«ansia nazionale» (*I*, v.70), dell'utopia della convivenza e dello sbiadimento del sogno, suggerito dall'addio delle rondini in epilogo. Così ai dipoli già enunciati (popolo-borghesia, giovinezza-adultità, meridione-settentrione, rondini-cani, affetto-fede, passione-razionalità) si aggiunge la coppia natura-nazione: la fondazione di un'identità di Stato su basi borghesi è il significato della nuova storia, l'intento della quale è prolungare l'incoscienza del popolo («Nella tua incoscienza è la coscienza / che in te la storia vuole [...]»(45)), se per 'coscienza' s'intende, oltre alla già detta concezione critica del contesto storico, una maturità politica di classe.

[...] il *complesso di inferiorità* della classe proletaria può essere eliminato solo attraverso una «presa di coscienza». E questo esattamente intendeva dire Marx già nel 1848 quando parlava del comunismo come coscienza di sé della classe lavoratrice [...] Il vero problema politico italiano [...] è quello di dare una «coscienza» alle masse italiane, che nel secolo 1848-1948, sono rimaste fisse a uno stato di immaturità e di impersonalità politica; coscienza che dando loro la nozione dell'autonomia (proletariato) le guarisca dal loro ereditario complesso di fronte alle classi privilegiate e togliendo loro la barriera formata dalle *idee* di queste ultime, le avvii decisamente sulla strada del progresso sociale(46).

Da una lettura dei movimenti dell'*Umile Italia*, è chiaro come le posizioni pasoliniane, schierate con il popolo (*II*, vv.41-42: «Ah, non è il tempo della storia, / questo, della vita non perduta») si rivelino presto un ideale che scema nel saluto delle rondini:

Più è sacro dov'è più animale  
il mondo: ma senza tradire  
la poeticità, l'originaria  
forza, a noi tocca esaurire  
il suo mistero in bene e in male  
umano. Questa è l'Italia, e  
non è questa l'Italia: insieme  
la preistoria e la storia che  
in essa sono convivano, se  
la luce è frutto di un buio seme(47).

Questa utopia di convivenza degli opposti è un desiderio di sopravvivenza dei valori popolari che appartiene anche alle *Eumenidi*, nella traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo realizzata da Pasolini nel 1960(48). In quest'ultimo testo, contrariamente alla consapevolezza che emerge dai versi delle *Ceneri di Gramsci*, storia e preistoria coesistono nell'interpretazione che è plausibile attribuire alla scena conclusiva: la razionalizzazione delle vendicative Erinni con il mutamento in Eumenidi, attraverso l'intervento di Atena, e la conseguente istituzione del primo tribunale della storia simboleggerebbero l'unione ipostatica di una cultura più spontanea e pre-razionale, basata su impulsi violenti e barbarici, con una nuova società razionale, proto-borghese, basata sulla giustizia(49). Con ogni probabilità, la ragione di questo improvviso ottimismo è da ricercare nell'universo mitico, che, in quanto tale, si colloca fuori dalla storia, dove le possibilità popolari sono rappresentabili.

Tuttavia al di fuori del mito, come si è visto, la speranza riposta in un futuro di luce e partecipazione proletaria alla politica è molto debole e si affievolisce, fino ad annullarsi con il sacrificio dei valori

popolari alla storia. Con la scomparsa delle rondini e dei tratti di genuinità e passione associati a esse, si verifica l'immolazione dell'ultimo baluardo popolare a una borghesia fascista.

La democrazia che gli antifascisti democristiani opponevano alla dittatura fascista, era spudoratamente formale.

Si fondava su una maggioranza assoluta ottenuta attraverso i voti di enormi strati di ceti medi e di enormi masse contadine, gestiti dal Vaticano. Tale gestione del Vaticano era possibile solo se fondata su un regime totalmente repressivo. In tale universo i «valori» che contavano erano gli stessi che per il fascismo: la Chiesa, la patria, la famiglia, l'obbedienza, la disciplina, l'ordine, il risparmio, la moralità. Tali «valori» (come del resto durante il fascismo) erano «anche reali»: appartenevano cioè alle culture particolari e concrete che costituivano l'Italia arcaicamente agricola e paleoindustriale. Ma nel momento in cui venivano assunti a «valori» nazionali non potevano che perdere ogni realtà, e divenire atroce, stupido, repressivo conformismo di Stato: il conformismo del potere fascista e democristiano(50).

La nazionalizzazione che si avvia nel secondo dopoguerra in Italia avviene su basi solo formalmente antifasciste: la gentrificazione che coinvolge la classe proletaria in seguito alla politica democristiana di assorbimento popolare coincide con l'inaugurazione del clerico-fascismo e la protrazione dell'oscurità nella «luce di un tempo che inizia»(51). Non è la vera luce, dunque, «frutto di un buio seme», e le speranze riposte dall'io poetico nell'utopia di convivenza di storia e preistoria, espressa nei versi dell'*Umile Italia*, sono presto vanificate: «[...] che la *storia del mondo* tenda ad essere *storia borghese* ormai è assodato, semplicemente perché la industrializzazione sembra non poter portare ad altro»(52). Così il popolo, come è evidente dai versi della *Terra di Lavoro*, è abbandonato a uno stato di passiva sottomissione al corso di una storia che gli risulta incomprensibile; la sua incoscienza si traduce nell'incapacità di distinguere alleati e nemici nel tempo presente e passato, chiaro sintomo di un'inconsistenza identitaria.

Nemico è oggi a questa donna che culla  
la sua creatura, a questi neri

contadini che non ne sanno nulla,  
chi muore perché sia salva  
in altre madri, in altre creature,

la loro libertà. Chi muore perché arda  
in altri servi, in altri contadini,  
la loro sete anche se bastarda

di giustizia, gli è nemico.  
Gli è nemico chi straccia la bandiera  
ormai rossa di assassini,

e gli è nemico chi, fedele,  
dai bianchi assassini la difende.  
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. 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. Restituito  
è così, in un giorno di sangue,  
il mondo a un tempo che pareva finito(53)



A titolo conclusivo delle *Ceneri di Gramsci*, una carrellata di versi illustra, nelle sue inimicizie, lo smarrimento esistenziale del popolo, tematizzando quale logica conseguenza la protrazione nel tempo presente di un passato fascista solo formalmente concluso. Tale perpetuazione del fascismo, come ogni lotta che prelude a un atto di rifondazione nazionale, è legata al perdono dello spargimento di sangue in nome di una solidità del «nuovo popolo»(54). Questo, tuttavia, è un'alternativa al «vecchio popolo» e, in quanto tale, non condivide o non sa riconoscere i valori identitari che gli erano propri. L'imborghesimento della classe proletaria è l'esito di una nazionalizzazione che ha avuto luogo grazie al sostanziale apporto dell'incoscienza popolare e, con essa, della sacralizzazione utilitaristica di un passato sanguinolento.

#### 4. L'appello alla coscienza come maggiore leggibilità

Fino a questo punto, abbiamo discusso dell'incoscienza popolare in Pasolini intendendola come memoria letterale della storia e inconsistenza di un'identità politica. Le due nozioni sono reciprocamente collegate al tema della memoria, poiché soltanto un individuo che si pone in rapporto critico con il passato, assumendosene le responsabilità, struttura un'identità consapevole del presente e in grado di pianificare il futuro in base a esso. Come è emerso dalle analisi sulle pagine luterane in cui l'autore riflette sulle colpe dei padri – padri che, nel 1975, sono ormai il popolo delle *Ceneri di Gramsci* –, la protrazione del fascismo nel secondo dopoguerra è riconducibile al rifiuto di una storia che facesse spazio al popolo e al senso di colpa del tutto assente rispetto alle violenze del vecchio fascismo. Riassumendo, nel processo di ricostruzione della nazione, la preistoria e il fascismo sono stati messi da parte e sono stati valorizzati unicamente i poli a essi opposti, la borghesia e l'antifascismo. Una tale risoluzione delle opposizioni tematiche, a favore di una parte sola, non è dialettica o ipostatica, bensì manichea. La colpa dei padri è allora una concezione dualista manichea della storia, concepita esclusivamente come fascista o antifascista, popolare o borghese.

Non c'è nulla che mi indigni di più di una simile condanna, inappellabile. Il sorriso di noia e di compassione che torce le labbrucce borghesi di questi intellettuali, borghesi o comunisti, nel parlare degli irricuperabili sottoproletari è la spia di un errore profondo, di una vera e propria aberrazione: l'idea che la storia scorra su un solo strato. Ma la storia è spessa, scorre su più strati! E lo spirito non è che la coincidenza semantica dell'individuo con la storia(55).

L'idea di una storia a più strati, ossimorica, che comprenda le contraddizioni senza che queste siano necessariamente risolte in una sintesi, è condivisa da Pasolini a partire almeno dal 1962, anno a cui risale il testo sopracitato. È possibile retrodatare ulteriormente questa concezione anti-dialettica della storia, parlando di una convivenza ipostatica degli opposti già propria dell'ideale di coscienza espresso nelle *Ceneri di Gramsci*. È stato visto, infatti, come esso coincida in più poemetti con una memoria esemplare del passato, che conserva le violenze storiche per trarne un insegnamento utile a un'efficacia agentiva nel presente. La coscienza di sé, che manca al popolo pasoliniano, è un'apertura continua alle possibilità interpretative, e in ciò somiglia alla «maggiore leggibilità» alla quale l'autore dichiara di voler convertire la propria scrittura nell'*Abiura dalla «Trilogia della vita»*.

Tutti si sono adattati o attraverso il non voler accorgersi di niente o attraverso la più inerte sdrammatizzazione.

Ma devo ammettere che anche l'essersi accorti o l'aver drammatizzato non preserva affatto dall'adattamento o dall'accettazione. Dunque io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. [...] Mi è davanti – pian piano senza più alternative – il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò?*)(56).

L'adattamento degli altri, che Pasolini denuncia nel testo citato, ci è familiare: il «non voler accorgersi di niente» e la «sdrammatizzazione» inerte sono infatti comportamenti identici all'oblio di fuga, un abuso di memoria. Di contro, la soluzione propiziata dall'autore è una dolorosa comprensione dell'inaccettabile. Trascendiamo l'argomento dell'*Abiura* per concentrarci sulla

leggibilità evocata in essa e ritrovarla nelle *Ceneri di Gramsci*: si tratta di un riferimento al concetto, proprio della dottrina luterana, di interpretazione solipsistica della Bibbia, non mediata dall'esegesi della Chiesa; una lettura della storia, dunque, individuale e indipendente da una coscienza di Stato o collettiva che ne orienti l'attribuzione di senso. Riteniamo che un principio simile, se non identico, sia suggerito dall'io poetante in *Picasso* come consiglio etico offerto in risposta all'«errore» del pittore spagnolo, l'assenza del popolo dalle sue tele: in questi versi, «l'invito individualista a restare dentro l'inferno della contraddizione è resistenza nei confronti di una Legge collettiva»(57).

[...] La via d'uscita

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

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

che si perda: una persona mai(58).

Un amore «voluto e prematuro» è del resto una forzatura inutile alla formazione di una coscienza individuale, qualcosa di sinistramente simile alla sacralizzazione. L'unica possibilità, allora, è nella «luce della tempesta»(59) – e si badi alla ricorrenza dell'isotopia luminosa –, cioè nell'accettazione di una propria responsabilità storica dell'inferno terrestre. In altre parole, il luogo dove stare è la tela del quadro, lungo la membrana che separa gli opposti (fascismo e antifascismo, borghesia e popolo) e, contemporaneamente, li contempla come possibilità compresenti di un'unione ipostatica: «[...] la membrana non è tanto il luogo di contatto-separazione tra due opposti quanto il luogo immaginario in cui si giocano le possibilità del conoscere; il luogo in cui si creano gli opposti come mezzo di identificazione dell'Io»(60).

Il fenomeno è fittamente presente in tutta l'opera poetica pasoliniana e l'elenco degli *exempla* sarebbe interminabile. Spesso l'orrido viene insignito di attributi positivi e, viceversa, la bellezza e la grazia sono rappresentate come sordide, oscure e inquietanti, in una costante tensione tra qualità. Non si tratta di dialettica. In Pasolini (comprendendo tutta l'ampia articolazione dei suoi linguaggi, compreso quello filmico) si ha l'impressione che sia assente una vera dialettica e si nota piuttosto una fervida devozione all'ipostasi. La *coincidentia oppositorum* è in lui il frutto di una tendenza irrazionalistica e misticheggiante(61).

Ciò che è stato detto a proposito della coscienza quale leggibilità di una convivenza ipostatica tra opposti è riferibile a fascismo e antifascismo come anche all'opposizione fra storia borghese e preistoria popolare. Così l'utopia espressa dall'io poetante dell'*Umile Italia* o dal traduttore dell'*Oresteia* di Eschilo è esattamente la rappresentazione di come avrebbero dovuto costruirsi le identità individuali affinché la storia collettiva evitasse ulteriori derive fasciste, propagazioni di un passato insuperato. Al contrario, la democrazia nata in Italia nel secondo dopoguerra è sostenuta da un'incoscienza di massa, costruita su valori popolari fiochi ed esposti a una gentrificazione vorace, e *Le ceneri di Gramsci* sono il quadro più fedele di questa decadenza.

Diego Ghisleni

#### Note.

(1) Il presente contributo nasce come rielaborazione del lavoro di tesi di Laurea triennale condotto sotto la supervisione della Prof.ssa Laura Neri presso l'Università degli Studi di Milano (a. a. 2020-2021).

(2) P. P. Pasolini, *Il canto popolare*, in *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 2015 (I ed. 1957), pp. 13-16, vv. 84-85.

- (3) P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, V, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 50-63, vv. 28-29.
- (4) P. P. Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, in *Lettere luterane*, Garzanti, Milano 2015 (I ed. 1976), p.88.
- (5) P. P. Pasolini, *Comizio*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 26-31, v. 78.
- (6) P. P. Pasolini, *L'umile Italia*, II, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 32-40, vv. 66-70.
- (7) La stesura delle *Ceneri di Gramsci* risale al 1951, con l'ideazione del primo poemetto, *L'Appennino*, pubblicato sulla rivista "Paragone. Letteratura", n. 36, dicembre 1952.
- (8) Prima edizione: Einaudi, Torino 1976, accoglie *I giovani infelici*, *Gennariello* («trattatello pedagogico») e *Lettere luterane*, scritti dal marzo all'ottobre 1975, oltre a un'appendice di testi in versi.
- (9) Si fa riferimento allo scritto introduttivo alle *Lettere luterane* e risalente ai primi giorni del 1975, come accenna Pasolini nello stesso testo.
- (10) Cfr. P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 17: «Ma poi è arrivato il momento della mia vita in cui ho dovuto ammettere di appartenere senza scampo alla generazione dei padri».
- (11) *Ivi*, p. 24.
- (12) *Ivi*, p. 19.
- (13) P. P. Pasolini, *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2015 (I ed. 1975), pp. 48-49.
- (14) P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 65.
- (15) T. Todorov, *Gli abusi della memoria*, Meltemi, Milano 2018 (ed. or. *Les Abus de la mémoire*, 1998).
- (16) *Ivi*, p. 49. La memoria esemplare ha un carattere retorico-argomentativo: per questo aspetto cfr. L. Neri, *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Carocci, Roma 2014, pp. 159-181.
- (17) T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano 2001 (ed. or. *Mémoire du mal Tentation du bien*, 2000), pp. 193-212.
- (18) «La sacralizzazione è per principio una trincea, una messa da parte, un divieto di toccare [...] Ma che gli avvenimenti passati sono unici e che ciascuno abbia un senso specifico non impedisce di metterli in relazione con altri», *Ivi*, p. 196.
- (19) *Ivi*, pp. 210-211.
- (20) Per questo aspetto della memoria selettiva cfr. J. L. Borges, *Finzioni, Funes, o Della memoria*, in Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Mondadori, Milano 1997 (ed. or. *Ficciones*, 1944), pp. 707-715, capace di chiarire qualsiasi equivoco su valore e funzioni dell'oblio, spiegandone l'importanza ai fini di una memoria funzionante. Il protagonista della narrazione è in grado di ricordare qualsiasi dettaglio delle esperienze passate, nonché di cogliere il presente in tutte le sue sfaccettature, ma, proprio per questo motivo, non è capace di sviluppare alcun ragionamento logico che rimandi il particolare al generale. La malattia mentale di Ireneo Funes, rimediata verosimilmente attraverso una lesione cerebrale dopo essere stato travolto dalla corsa di un cavallo selvaggio, gli provoca un'incapacità di dimenticare che è al limite dell'exasperazione, tale da indurlo addirittura a percepire come diversi lo stesso cane posto di fronte e di profilo in due momenti immediatamente successivi tra di loro.
- (21) P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, il Mulino, Bologna 2004 (ed. or. *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, 1998).
- (22) Todorov 2001, pp. 153-154.
- (23) P. P. Pasolini, *Il canto popolare*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp.13-16, vv. 84-85.
- (24) Cfr. A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002 (ed. or. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 1999), p. 88: «[...] le imprese patriottiche del presente vengono reclamizzate in modo tale da inscrivere in modo indelebile nella memoria della posterità. L'etica feudale, che antepone l'integrità del nome all'incolumità del corpo, si traspone in un'etica nazionalista che postula il sacrificio della vita per la patria. La ricompensa per questo sacrificio di sé è l'immortalità del singolo e il suo eternamento nella memoria collettiva della nazione».
- (25) P. P. Pasolini, *Il canto popolare (Le ceneri di Gramsci)*: «[...] La santa / violenza sui rozzi cuori il clero / calca, rozzo, e li asserva a un'infanzia / feroce nel feudo provinciale l'Impero / da Iddio imposto: e il popolo canta» (vv. 50-54); «[...] Il mondo schiavitù / resta nel popolo. E il popolo canta» (vv. 62-63); «[...] La libertà non ha voce / per il popolo cane. E il popolo canta» (vv. 71-72).
- (26) P. P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice, I*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 70-90, vv. 1-5.
- (27) Ricoeur, *Op. cit.*, 2004, p. 106.
- (28) P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, V, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 50-63, vv. 25-29.
- (29) *Notte a Piazza di Spagna* era il primo titolo pensato per il poemetto. Cfr. W. Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla – 1981*, in *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, pp. 225-246.
- (30) P. P. Pasolini, *Comizio*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 26-31, vv. 106-108.

- (31) Cfr. L. Trevisan, *Raccontare Porzùs: storiografia di una strage ambigua*, “Treccani”, 20 ottobre 2020 ([https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia\\_e\\_filosofia/Liberta/SSU\\_Porzus.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Liberta/SSU_Porzus.html)) e N. Naldini, *Cronologia*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, vol. I, Mondadori, Milano 2003, pp. LXXIX-LXXXI. Guido si arruola nelle Brigate Osoppo e muore a Porzùs nel febbraio 1945, in uno scontro con un gruppo di circa cento gappisti (Gruppi di Azione Patriottica – una formazione partigiana di matrice comunista), per motivazioni politiche non legate alla lotta contro il nazifascismo.
- (32) P. P. Pasolini, *Comizio*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 26-31, vv. 38-39.
- (33) *Ivi*, vv. 76-91.
- (34) In altri componimenti de *Le ceneri di Gramsci*, come *Quadri friulani*, il «tempo morto che torna» è più spesso la «preistoria», termine con cui Pasolini si riferisce al periodo precedente al neocapitalismo, in cui i valori di genuinità, spontaneità e affetto del popolo potevano ancora preservarsi dalla corruzione storica che li avrebbe di lì a poco travolti. Quel tempo, rievocato dalla memoria, porta con sé il «sapore di morte» della sua irrecuperabilità.
- (35) W. Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla – 1981*, cit., pp. 235-237.
- (36) P. P. Pasolini, *Notte a Piazza di Spagna*, in “Botteghe oscure”, XIV, 1954, pp. 351-356, vv. 124-134.
- (37) P. P. Pasolini, *Comizio*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 26-31, vv. 67-76.
- (38) «E quale forza nel voler mutare / il mondo – questo mondo perduto / in malinconie, in allegrie pasquali, // giocondamente vivo anche se muto! / Quale forza nel vederne le sere / e i mattini, chiusi nel rustico // lume, quasi sere e mattini di ère / future, ardenti più di fede che d'affetto!», P. P. Pasolini, *Quadri friulani*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 41-49, vv. 155-162.
- (39) P. P. Pasolini, *I giovani infelici*, in *Lettere luterane*, cit., p. 24.
- (40) P. P. Pasolini, *I sogni ideologici*, in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 225.
- (41) P. P. Pasolini, *La Terra di Lavoro*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 100-105, vv. 25-42.
- (42) *Ivi*, vv. 84-88.
- (43) È questo, forse, che rende conto dell'ordine dispositivo dei poemetti, che non è cronologico, poiché, in settima posizione, *Le ceneri di Gramsci* (1954) segue *Quadri friulani* (1955) e precede *Recit* (1956), ma tematico: da *L'Appennino* (1951) a *La Terra di Lavoro* (1956) si verifica un progressivo scemare della fiducia in una convivenza di «storia» e «preistoria». Inoltre, il settimo movimento dell'*Appennino* è ambientato in Campania, nella Terra di Lavoro: la coincidenza topografica che si verifica fra un inno al popolo e una rappresentazione dello stesso in condizioni di estrema indigenza è di supporto alla tesi sopra sostenuta in merito alla disposizione dei componimenti nel libro pasoliniano.
- (44) P. P. Pasolini, *L'Appennino*, VII, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 3-12, vv. 30-44.
- (45) P. P. Pasolini, *Il canto popolare*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 13-16, vv. 82-83.
- (46) P. P. Pasolini, *I due proletariati*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 69-72. Articolo inizialmente pubblicato il 12 maggio 1948 sul quotidiano “Il Mattino del Popolo”.
- (47) P. P. Pasolini, *L'umile Italia*, II, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 32-40, vv. 61-70.
- (48) Ci riferiamo, ovviamente, all'*Orestide* (1960): «Chi non capisce che è giusto accettare / tra noi queste primordiali divinità, / non capisce i contrasti della vita: / è la barbarie dei padri che si sconta / davanti ad esse: e un'inconscia empietà, / malgrado i gridi della sua coscienza, / può portarlo a un'oscura rovina». Cfr. Francesco Ottonello, *Pasolini traduttore di Eschilo. “L'Orestide”. Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, GRIN Verlag, München 2018, pp. 49-50.
- (49) Sul tema cfr. F. Ottonello, *op cit.* È interessante il parallelismo che Ottonello rileva tra i vv. 932-937 delle *Eumenidi* di Pasolini e l'ultima stanza del *Canto popolare*. Dal confronto emerge, oltre alla libertà di resa pasoliniana, la persistenza di alcuni *topoi* delle *Ceneri di Gramsci*, in particolare dell'opposizione coscienza-incoscienza, ovvero del dipolo storia-primordialità.
- (50) P. P. Pasolini, *1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, cit., pp. 405-406.
- (51) P. P. Pasolini, *Il canto popolare*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 13-16, v. 89.
- (52) P. P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1634.
- (53) P. P. Pasolini, *La Terra di Lavoro*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 100-105, vv. 89-111.
- (54) Si ripensi al concetto di «etica feudale», elaborato da Assmann e menzionato alla nota 24.
- (55) Pasolini risponde a un lettore. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 999-1000.
- (56) P. P. Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, in *Lettere luterane*, cit., p. 88.
- (57) W. Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla – 1981*, cit., p. 234.
- (58) P. P. Pasolini, *Picasso*, VIII, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 17-25, vv. 27-34.
- (59) P. P. Pasolini, *Picasso*, IX, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 17-25, v. 17.

(60) W. Siti, *Varia – 1980-2013*, cit., p. 384.

(61) F. Bandini, *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, vol. I, Mondadori, Milano 2003, pp. XXXI-XXXII.

# DA PASOLINI A FO: LO SPETTACOLO COME ESPRESSIONE DELLA CULTURA POPOLARE

## 1. Introduzione

Il contributo si propone di evidenziare come Pier Paolo Pasolini raccontò le culture popolari italiane attraverso il suo teatro, mettendo quest'ultimo in relazione con le posizioni di Dario Fo (1926-2016). Questi, sempre con la moglie, l'attrice, autrice e attivista Franca Rame, dedicò la propria attività teatrale, dai suoi esordi del 1959 alla denuncia dei soprusi degli esponenti del potere contro i più deboli, attingendo a eventi storici e a fatti di cronaca contemporanei(1), ma anche al patrimonio artistico, storico e letterario del passato, riservando un'attenzione particolare, tra l'altro, alle lingue regionali, parte integrante, come evidenzieremo, delle culture popolari(2). Come Pasolini, Fo e Rame furono attenti testimoni della delicata pagina di storia che fu scritta in Italia negli anni che seguirono al termine della Seconda Guerra Mondiale, sulla scia della difficile transizione dalla monarchia fascista alla neonata Repubblica. I tre autori ritennero doveroso, in modi diversi, prendere parte al dibattito politico attraverso le proprie opere. Fo e Pasolini, nonostante fossero accomunati, tra l'altro, da un deciso antifascismo e dal rispetto per gli ultimi e per le culture popolari, si trovarono però in forte disaccordo, come vedremo, su alcune posizioni politiche e artistiche decisive. A proposito del ruolo di Rame, è bene precisare che, come testimoniato dai documenti custoditi presso l'Archivio Franca Rame Dario Fo (Fondazione Dario Fo Franca Rame), attualmente situato a Verona, tutti i testi spesso attribuiti al solo Fo hanno in verità conosciuto un intervento decisivo di Rame, pertanto si può affermare con decisione che siano stati redatti 'a quattro mani'. Consapevole di ciò, la Fondazione Dario Fo Franca Rame ha voluto che l'*opera omnia*, in corso di ripubblicazione per i tipi dell'editore Guanda, attribuisca a entrambi, alla pari, il ruolo di autore dei testi. Nel presente articolo, però, si farà riferimento, oltre che a elementi stilistici dell'opera della coppia Fo-Rame confrontati con quella pasoliniana, perlopiù a opinioni espresse dal solo Fo. Non potremo soffermarci su tutti i casi effettivamente rilevanti per il tema in oggetto, ma opereremo una selezione di fonti prese in esame più di rado per studi di questo ambito.

## 2. Le culture popolari nel cinema di Pasolini

In una celebre articolo apparso sul *Corriere della sera* il 24 giugno 1974, poi pubblicato nel 1975 in *Scritti corsari*, Pasolini si chiede:

Che cos'è la cultura di una nazione? Correntemente si crede, anche da parte di persone colte, che essa sia la cultura degli scienziati, dei politici, dei professori, dei letterati, dei cineasti ecc.: cioè che essa sia la cultura dell'*intelligencija*.

Invece non è così. E non è neanche la cultura della classe dominante, che, appunto, attraverso la lotta di classe, cerca di imporla almeno formalmente. Non è infine neanche la cultura della classe dominata, cioè la cultura popolare degli operai e dei contadini. La cultura di una nazione è l'insieme di tutte queste culture di classe: è la media di esse(3).

In altro articolo, intitolato *Gli uomini colti e la cultura popolare*, apparso sul quotidiano *Il Tempo* il 22 febbraio 1974, anch'esso poi inserito in *Scritti corsari*, Pasolini afferma che le culture popolari, in particolare quelle contadine, sono ancora l'espressione più pura della natura umana, nel ventaglio delle culture citate nell'intervista del 1975(4). Naturalmente fu ben consapevole come la natura umana, oltre che aspetti luminosi, cela molti lati oscuri, che Pasolini fece emergere nettamente, nei vari contesti narrativi in cui egli la rappresentò, inclemente, senza alcun filtro.

La prima espressione di ogni cultura è costituita, prima di tutto, dalla sua lingua. Ben consapevole di questo, in ambito poetico, Pasolini riprese le lingue regionali evidenziandone il valore. Ci riferiamo, innanzitutto, alla produzione poetica in friulano, edita, in buona parte, per la prima volta da Einaudi nel 1975 nella raccolta *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*(5). Evidenziamo, altresì, l'utilizzo che egli fece della lingua nei suoi film. In particolare, dopo il trasferimento a

Roma, Pasolini fu ammaliato dalla cultura romana e, in particolare, dalla sua lingua popolare, il romanesco, che oggi probabilmente si avvia verso l'estinzione, in favore di un dialetto, il 'romano', sempre più italianizzato. I film di Pasolini, infatti, raccontano l'Italia contemporanea dal punto di vista dei contesti popolari e, in particolare, proprio la Roma popolare ricopre un ruolo centrale. I 'ragazzi di vita' tra cui ricordiamo, emblematico, l'attore-feticcio Ninetto Davoli, sono i protagonisti dell'opera cinematografica di Pasolini.

*Accattone* (1961), esordio alla regia di Pasolini, racconta la storia di Vittorio Cataldi, detto, per l'appunto, 'Accattone', che si fa mantenere dalla prostituta Maddalena, con cui vive in una baracca della periferia di Roma. Quando la donna viene arrestata, Accattone conosce la figlia di un'altra prostituta, Stella, di cui si innamora. Dopo aver provato a cercare un lavoro, per mantenere la ragazza, Accattone ritorna a rubare e, dopo il tentativo di furto di un camion, scappando in moto dalla polizia, muore in un incidente stradale. Pasolini volle raccontare luci e ombre di personaggi relegati ai margini, in assenza di prospettive. L'amore per Stella, che per un momento sembra elevare Accattone dal suo stato di miseria, viene infine sconfitto da una realtà crudele che rende impossibile il riscatto. Pasolini non giudica il suo protagonista, il quale, anzi, appartiene a quel sottoproletariato ancora autentico e incorrotto dal potere incarnato nel sistema capitalistico borghese. È il «periodo nazional-popolare», in cui il regista indirizza la sua produzione cinematografica al pubblico semplice della borgata(6).

Anche *Mamma Roma* (1962) e *La Ricotta*, uno degli episodi del film corale *Ro.Go.Pa.G.* del 1963, sono ambientati in contesti della Roma popolare, in cui l'occhio del regista si concentra sulle condizioni del sottoproletariato di borgata, rappresentando ancora con crudo realismo la purezza di un'umanità disperata.

Pasolini applicò al cinema le sue conoscenze di storia dell'arte, offrendo al pubblico una visione frontale simile a quella che si ha davanti a un'opera pittorica, riuscendo, nel contempo, a catturare l'attenzione dello spettatore verso la complessiva visione d'insieme della scena(7). Ciò grazie alle rapide transizioni della macchina da presa, tra stacchi e primi piani degli attori, e all'utilizzo di movimenti limitati e di esigue riprese panoramiche degli ambienti(8). Il suo obiettivo era quello di cogliere la naturalezza che scaturiva direttamente dalla realtà, mantenendo nel montaggio le espressioni spontanee degli interpreti, catturate, per esempio, quando essi non erano consapevoli di essere ripresi dalla macchina da presa(9). La tecnica impiegata da Pasolini non risultò confacente all'attrice Anna Magnani, che in *Mamma Roma*, recitò, accanto ad attori non professionisti, nel ruolo della protagonista femminile(10). Per esprimersi completamente, l'attrice, dotata di grande emotività e notevole tecnica recitativa, necessitava di riprese più lunghe e più ampie che dessero la possibilità di far affiorare le straordinarie emozioni autentiche di cui era capace(11). Tali divergenze stilistiche furono superate nel corso delle riprese e Pasolini riuscì a valorizzare il talento recitativo dell'attrice(12).

Quando, secondo Pasolini, lo sviluppo, nella sua accezione negativa, ovvero la cultura consumistica imposta dal capitalismo, si impone, realizzando una generalizzata omologazione corruttiva delle masse, egli rivolge il suo sguardo al passato, quando gli uomini erano ancora scevri dalle storture della società borghese e conservavano i valori reali e la cultura di un consumismo votato non al superfluo, bensì al necessario. È la fase in cui prende il sopravvento l'esigenza di denunciare il decadimento della società in un orrore che coinvolge tutti, senza distinzioni di classe. Pasolini si rivolge, dunque, al passato, a un mondo arcaico, ricco di simbolismi, in cui la trasgressione conserva purezza e genuinità nei personaggi, che si esprimono attraverso il linguaggio del corpo(13). Ciò accade nei film in costume, come quelli della Trilogia della vita, ovvero il *Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974) e nell'episodio del cannibale del film *Porcile* (1969). Quest'ultimo, preceduto dall'omonimo dramma, indugia su due temi cari alla cultura popolare. La storia si svolge nel 1500, in Sicilia, alle pendici dell'Etna, in cui vive un uomo che, inizialmente, si nutre di insetti e piccoli animali. Successivamente, attirato dalla carne umana, uccide un soldato e lo mangia. Dopo aver coinvolto un gruppo di persone, inducendole a praticare il cannibalismo, viene catturato dalla popolazione locale e, insieme ai suoi compagni, viene legato a un palo e divorato dai cani. L'episodio mette in contrapposizione la natura umana, nel suo aspetto schiettamente istintivo, primordiale e dunque autentico, e le sovrastrutture morali e ideologiche imposte dalla civiltà, che induce gli uomini a

ricorrere a sistemi punitivi, che rendono la pena peggiore del reato, attraverso la celebrazione di terrificanti liturgie di massa, che, nella narrazione di Pasolini, seguono schemi primordiali, suggeriti dalla superstizione, propria del folklore popolare. Trattando del cannibalismo, inoltre, Pasolini fa riferimento a una tematica vicina alla cultura popolare siciliana, per ragioni storiche fortemente influenzata da quella greca. L'omofagia, ovvero il cannibalismo sacrale, per esempio, è uno degli argomenti sviluppati da Euripide nella tragedia *Le Baccanti*, in cui ne è vittima il re Penteo, per vendetta di Dioniso.

### 3. Il teatro e il confronto con Dario Fo

Per quanto riguarda il teatro, i drammi pasoliniani sono densi di riferimenti autobiografici che risultano interessanti per contestualizzare l'opera dell'autore nella società italiana contemporanea. Come scrive Paolo Pizzimento, «il vero esordio teatrale di Pasolini avviene ancora con lo sguardo rivolto al teatro greco, nella stagione 1959-1960 con Vittorio Gassman: questi gli richiese una traduzione dell'*Orestide* per il neonato Teatro Popolare Italiano: punto di partenza di Pasolini non è, però, il greco di Eschilo ma la propria lingua poetica»(14). Pasolini svolge un'opera di rivisitazione dei temi classici, cercando di realizzare un profondo cambiamento secondo le tematiche contemporanee, pur volendo, allo stesso tempo, distaccarsi dagli scenari culturali del suo tempo, fondati sull'omologazione della cultura popolare.

Pasolini, nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) sostiene l'idea di un teatro alternativo, in contrasto con le tematiche borghesi, detto del Gesto o dell'Urlo. Ne sono un esempio opere come *Calderón*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*, pubblicate per la prima volta tra il 1967 e il 1973. Questa forma di teatro, secondo Pasolini, avrebbe dovuto creare un'intesa profonda con il pubblico, al fine di coinvolgerlo nella lotta per l'elevazione sociale e culturale(15). È dunque una realtà che potremmo definire rituale, in cui vengono affermate le ideologie politiche anti-borghesi dello spettatore, che in tal modo rafforza e consolida le proprie posizioni. Per Pasolini, il teatro convenzionale svolge la medesima funzione, ma impone in maniera forzata le inconsistenti certezze borghesi(16). Si tratta di due modelli avversi, che utilizzano gli stessi mezzi di comunicazione, ma la loro profonda differenza è basata sulla diversa affidabilità delle proprie argomentazioni. Il teatro tradizionale impone una realtà artefatta, secondo schemi utili al potere dominante per conservare la propria posizione di privilegio, utilizzando ogni strumento idoneo a manipolare la verità. È il teatro del Gesto e dell'Urlo, invece, a riportare al centro della scena l'uomo privo di ogni superflua e mendace sovrastruttura, individuando, nelle culture popolari care tanto a Pasolini quanto a Fo, la natura umana nella sua manifestazione più onesta e veritiera, su cui sia l'arte sia la politica avrebbero dovuto fondare una società autenticamente democratica.

L'idea di teatro di Pasolini presenta delle fortissime assonanze con la visione del teatro di Fo. Nel corso di un'intervista concessa negli anni Settanta a un giornalista anonimo, il cui testo dattiloscritto è custodito presso l'Archivio Rame Fo, il drammaturgo ebbe modo di spiegare:

Parlando con i docenti o i professori delle scienze teatrali si scopre nella maggioranza dei casi che loro partono dall'idea che il teatro come tutte le espressioni dell'arte sarebbe di origine aristocratica. La grande mancanza di conoscenza del teatro medievale, in quanto teatro popolare, ci dimostra che il teatro viene studiato e insegnato solo quando, per esempio in Italia, si forma in qualche modo una classe borghese e quando in Italia nasce la Commedia dell'Arte(17).

Il teatro, per Fo, è il più antico strumento di espressione del popolo e, a tal proposito, egli evidenzia che il teatro fu sempre presente, ad esempio, nel corso dei conflitti e delle lotte, di cui si resero protagonisti i contadini in Francia e in Spagna(18). Il riferimento di Fo al Medioevo non è casuale, infatti il teatro a cui si ispirarono sempre e in maniera esplicita sia il drammaturgo, sia Franca Rame è quello della tradizione giullaresca medievale. Lo stesso Fo, nel corso della sua carriera, usava definirsi un giullare, ovvero colui che, artista completo e poliedrico, presso le corti medievali assumeva una posizione di netto contrasto verso il potere. Fo ricorda, inoltre, che filosofi rivoluzionari come Campanella e Bruno utilizzarono il teatro per comunicare le loro idee e per



diffonderle tra il popolo. Il teatro è dunque per Fo un mezzo per divulgare idee e cultura tra le masse e attraverso questo meccanismo chi fa teatro svolge un compito rivoluzionario(19).

Soprattutto nel corso degli 'anni di piombo', tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta del secolo scorso, l'impegno sulla scena di Fo e Rame assunse la connotazione di 'teatro d'inchiesta', come i due drammaturghi lo definivano, ovvero un teatro fortemente legato ai fatti storici contemporanei, che scaturiva da una continua attività di indagine, svolta in parallelo rispetto alle indagini ufficiali e che si aggiornava tempo per tempo tenendo conto dello sviluppo delle vicende raccontate. È un teatro attraverso il quale essi parteciparono intensamente al confronto politico che caratterizzò quegli anni e che ha lo scopo di mettere a fuoco la realtà, opponendosi alle verità di comodo, imposte dal potere. Per raccontare quegli eventi, Fo e Rame utilizzarono gli strumenti propri della commedia e della farsa, come l'ironia e il grottesco, allo scopo di suscitare nella coscienza popolare un fervore proficuo, in grado di esaltare la consapevolezza di quegli eventi negativi, mentre la catarsi, tipica della tragedia, avrebbe invece condotto alla pacificazione, ritenuta dai due drammaturghi una gravissima minaccia morale(20).

Nonostante l'evidente coincidenza di ideali su tali argomenti, Pasolini e Fo si scontrarono in più occasioni attraverso interviste o articoli. Pasolini scrisse a proposito di Fo: «[...] non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti. Della sua audiovisività e dei suoi mille spettatori (sia pure in carne e ossa) non può evidentemente importarmene nulla» (21).

Da parte sua Dario Fo, commentando il *Decameron* di Pasolini, lo definì «merce politica», criticando l'uso, a suo dire, strumentale, che questi faceva dell'eroticismo e della pornografia(22). Nel corso di un'intervista raccolta da Felix Cossolo, Fo criticò il teatro di Pasolini, che a suo parere, era di fatto solamente letteratura, in quanto privo dei fondamenti del teatro, ovvero i dialoghi, il ritmo e l'impostazione(23).

È importante precisare, però, che Pasolini spese anche parole di lode per l'operazione linguistica realizzata da Fo con il *grammelot* e le sue ricerche sui dialetti (ma non per l'uso che Fo ne faceva in teatro), che Pasolini apprezzava per la sua forte valenza politica. In particolare, nella tragedia *Bestia da stile* (iniziata nel 1965 e rielaborata fino al 1974) Pasolini fa infatti uso di una lingua popolare rivolta contro il potere borghese. La lingua, dunque, ancora una volta, si rivela uno strumento per resistere ai soprusi del potente di turno, parafrasando ancora una volta Fo e Rame. Come scrive Carmelo Alberti in *Drammaturgia*, a proposito di questo dramma:

[...] dire che è un testo autobiografico è riduttivo, rispetto all'esperimento di un testo totale che tende a modulare la forma-dramma secondo coordinate multiple, tra mito e contemporaneità, tra visione poetica e storia delle società (che si fonda sulla cultura popolare). Nel consegnarlo alla scena, lo stesso Pasolini è consapevole del fatto che i suoi versi vanno detti proprio come sono, senza alterazioni enfatiche e artifici drammatici (perché l'enfasi è già in questa lingua popolare che utilizza); deve prevalere il significato della parola che, pronunciata, si fa messaggio per chi ascolta: dunque, non occorre rappresentare, ma soltanto dire(24).

Sotto questo aspetto, Pasolini è probabilmente confrontabile, oltre che con Dario Fo, con Angelo Beolco, noto con il nome di uno dei suoi personaggi più famosi, ovvero Ruzzante, alla cui tradizione fece esplicitamente riferimento il teatro di Fo e Franca Rame. Ruzzante fu sia drammaturgo, sia attore e rivoluzionò la commedia classica italiana nel XVI secolo(25), utilizzando il *pavano*, la variante padovana del dialetto veneto parlata a quei tempi come unica lingua dalle classi popolari: contadini, pastori, pescatori e artigiani. Il teatro di Beolco era fortemente politico, proprio nel senso attuale del termine. Egli portando sulla scena storie ironiche e surreali, ispirate dalla quotidianità popolare, induceva gli ultimi a riflettere sul proprio stato, ponendoli davanti a uno specchio che rifletteva se stessi all'interno della società e in rapporto agli uomini di potere. Così come riguardo a Ruzzante, non è pensabile affermare che l'uso del dialetto, da parte di Pasolini, appartenesse a una strategia, per sottrarsi alla censura esercitata dal potere, quella censura che tuttavia Pasolini subì frequentemente e senza meritarglielo. In realtà, il mancato utilizzo della lingua ufficiale, da parte di Beolco, Fo (e Rame) e Pasolini, in favore del dialetto, ovvero della lingua popolare, è un vero e proprio atto rivoluzionario, perché rappresenta il rifiuto dei modelli imposti dalla cultura dominante, gestita dal potere, il cui scopo è sempre quello di prevaricare le culture

popolari, ponendole in una condizione di inferiorità, attraverso la ottusa definizione di «sottocultura»(26).

#### 4. Conclusione

Il riferimento al gesto e all'urlo rende inevitabile un accostamento del teatro di Pasolini al teatro di Fo e Rame. I tre drammaturghi erano sostanzialmente accomunati da un impegno artistico che si tradusse, in maniera inequivocabile, in impegno politico. Sia Fo, sia Pasolini, infatti, si schierarono apertamente contro il potere della classe politica dominante, denunciandone i soprusi subiti dalle classi sociali più umili. Ma le modalità attraverso cui essi realizzavano i loro intenti furono talmente distanti da determinare uno scontro insanabile tra Fo e Pasolini, anche se, dopo la tragica morte di Pasolini, Fo espresse parole di elogio nei confronti della straordinaria cultura e dell'intelligenza del poeta friulano(27). Fo ebbe come principali riferimenti la tradizione giullaresca medievale e la Commedia dell'Arte. Fece largo uso di ironia, sarcasmo, grottesco, che furono elementi caratteristici di tutta la sua produzione. Si occupava attivamente e personalmente di tutto ciò che serviva alla messinscena del testo ed elaborò un metodo recitativo in grado di realizzare una efficacissima e straordinaria combinazione di gestualità e parola. Principalmente durante il periodo del teatro di inchiesta, Fo e Rame si rivolgevano a tutto il pubblico, in special modo alle classi popolari, con la precisa determinazione di coinvolgerle consapevolmente in una delicata, ma imprescindibile, rivoluzione culturale.

Il teatro di Pasolini manifesta un forte legame con la cultura classica, privilegiando il genere tragico, in cui il ricorso all'ironia e all'umorismo è funzionale a mettere in risalto l'immutabilità di una società destinata irrimediabilmente alla catastrofe(28). È caratterizzato prevalentemente da ambientazioni contemporanee, con minore interesse verso la messinscena, i costumi, la produzione. È un teatro incentrato sulla potenza della parola, in cui i personaggi si trovano moralmente tutti sullo stesso piano, riflettendo conflitti irrisolvibili che scaturiscono dalla classe sociale di appartenenza, la borghesia.

In conclusione, il ritratto delle culture popolari, nel presente e nel passato storico e di invenzione, ha consentito a Pasolini nelle opere di spettacolo di realizzare un racconto nitido e sincero di luci e ombre dell'Italia contemporanea, attirandosi, per questo, lo scontento del potere e ricevendo troppo spesso l'onta della censura, così come avvenuto nel caso di Dario Fo e Franca Rame.

Alessio Arena

#### Note.

(1) Tra gli spettacoli rilevanti, a tal proposito, si veda *Morte accidentale di un anarchico* (1970), scritto e portato in scena da Fo e Rame in seguito alla tragica morte del ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli, precipitato da una finestra della Questura di Milano il 15 dicembre 1969, durante un interrogatorio riguardante la strage di piazza Fontana. Lo spettacolo ebbe un grande successo a livello nazionale e poi internazionale e costituisce il miglior esempio di teatro d'inchiesta. Cfr. A. Arena, *Nero accidentale. Gli anni di piombo nel teatro d'inchiesta di Dario Fo e Franca Rame*, Palermo University Press, Palermo 2020.

(2) Tra gli spettacoli rilevanti, a tal proposito, si veda *Mistero buffo* (1969) di Fo e Rame.

(3) P. P. Pasolini, *Il Potere senza volto*, "Il Corriere della Sera", 24 giugno 1974. Il contributo è stato inoltre pubblicato in *Id.*, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

(4) P. P. Pasolini, *Gli uomini colti e la cultura popolare*, "Il Tempo", 22 febbraio 1974. Il contributo è stato in seguito pubblicato in *Id.*, *Scritti Corsari*, cit., p. 234.

(5) *Id.*, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino, 1975.

(6) G. Tomei, *Il Pasolini "borghese": da "Teorema" agli "Scritti corsari" a "Petrolio"*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2018, p.16

(7) P. Spila, *Pier Paolo Pasolini*, Gremese Editore, Roma, 1999, p.27

(8) *Ivi*, p.34

(9) *Ibidem*.

(10) *Ibidem*.

(11) *Ibidem*.

(12) *Ibidem*.

(13) R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, F. Marchese, S. Gasperini, *Noi e la letteratura. Dall'Ermetismo ai nostri giorni, 1925/oggi*, Palumbo Editore, Palermo, 2024, p.784.

(14) P. Pizzimento, *I teatri di Pasolini*, "Oblio", IX, 33, 2019.

(15) A. Arena, *op. cit.*, p. 45.

(16) P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, "Nuovi Argomenti", gennaio-marzo 1968.

(17) Intervista a Dario Fo sul teatro, la rivoluzione e il popolo. Fondo famiglia Rame, Archivio Rame Fo, Fondazione Dario Fo e Franca Rame (<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=3424&IDOpera=51>; ultimo accesso 26-12-2023).

(18) *Ibidem*.

(19) *Ibidem*.

(20) A. Arena, *op. cit.*, pp. 9-11

(21) Cfr. P. P. Pasolini, *Introduzione*, in *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Garzanti, Milano 1979.

(22) C. Valentini, *Intervista a Dario Fo*, "Panorama", n.363, 5 aprile 1973.

(23) F. Cossolo, *Intervista a Dario Fo*, "Babilonia", n.35, aprile 1986.

(24) C. Alberti, *Un corpo inerte, avvolto in una bandiera rossa*, "Drammaturgia.it", 1 gennaio 2005 (<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=1546>; ultimo accesso 26-12-2023).

(25) C. Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Roma- Bari 2008 (I ed. 1972), p. 91.

(26) A. Arena, *op. cit.*, p.16.

(27) D. Fo, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Ugo Guanda Editore, Milano, 2008, p.124.

(28) A. Tricomi, *Pasolini*, Salerno Editrice, Roma, 2020, pp.214-215.

## **PASOLINI, I DIRITTI CIVILI E LA «NUOVA TRAHISON DES CLERCS». UNA LETTURA COMPARATA CON CAPITALISMO COME RELIGIONE DI WALTER BENJAMIN**

*Io vi prospetto – in un momento di giusta euforia delle sinistre – quello che per me è il maggiore e peggiore pericolo che attende specialmente noi intellettuali nel prossimo futuro. Una nuova «trahison des clercs»: una nuova accettazione; una nuova adesione; un nuovo cedimento al fatto compiuto; un nuovo regime sia pure ancora soltanto come nuova cultura e nuova qualità di vita.*

(Pier Paolo Pasolini, *Relazione al congresso del Partito radicale*)

### **1. Introduzione**

Nel discorso che avrebbe dovuto tenere al XV congresso del Partito Radicale, svoltosi a Firenze il 4 novembre 1975, dunque a poche ore dalla sua morte, Pasolini afferma che il capitalismo ha creato «come contesto alla propria ideologia edonistica, un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili»**(1)**. Per avvalorare questa tesi, l'autore aveva redatto un lungo intervento composto da ben otto paragrafi, che verrà letto da Vincenzo Cerami innanzi a una platea sconvolta dall'improvvisa scomparsa. Più di altri testi, credo che il discorso in questione contenga *in nuce* molti dei fattori che hanno portato Pasolini, nei decenni successivi, a essere equivocado tanto da destra quanto da sinistra, a maggior ragione negli ultimi anni, data la profonda risemantizzazione dei tradizionali orientamenti politici.

Nel ripercorrere a ritroso la genealogia di una simile ricezione, vale la pena di assumere come punto di partenza un caso di studio insolito, ma al contempo particolarmente emblematico: ovvero l'articolo *A 100 anni dalla nascita, le riflessioni di Pasolini contro l'omologazione sono più attuali che mai* di Giulia Tesauo, apparso l'11 dicembre 2020 su *The Vision*. Nella pagina Facebook della rivista online, nata nel 2017 dalla «volontà, a tratti ideologica, di spingere il suo pubblico e chi aderirà alla sua analisi e linguaggio [*sic*] a tornare ad avere una 'visione di insieme' sugli eventi e sulla realtà empirica che lo circonda»**(2)**, il link all'articolo è stato pubblicato e riproposto periodicamente con la seguente didascalia:

Nel discorso che avrebbe dovuto tenere al quindicesimo congresso del Partito Radicale, Pasolini scrisse che bisogna «Continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarsi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare». In un'Italia e in un'Europa in cui ancora si combatte per i diritti civili, accogliere l'eredità dell'intellettuale significa, quindi, anche assumersi la responsabilità collettiva delle ingiustizie della società.

La citazione dall'intervento pasoliniano è presentata ai lettori come un incitamento a perseguire la battaglia per i diritti civili, sebbene le intenzioni dell'autore sembrerebbero andare in tutt'altra direzione, come avremo modo di approfondire: sfruttando il «potere iconico»**(3)** che la figura di Pasolini esercita sulla nostra società, quindi, la testata porta avanti la «politica di diversità e inclusione» che la contraddistingue, senza prestare troppa attenzione all'effettivo contenuto del testo. Poiché *The Vision* conta centinaia di migliaia di follower sui social network e «ambisce ad essere contemporaneamente un prodotto di eccellenza e un fenomeno di massa», ponendosi l'obiettivo di «rigenerare il tessuto mediatico tradizionale ormai inadatto a dialogare con le fasce di popolazione più giovani», una tale distorsione presenta allora numerose criticità relativamente alla costruzione dell'immaginario delle nuove generazioni, le quali rischiano di farsi un'idea dell'opera di Pasolini profondamente diversa rispetto alla sua volontà autoriale.

Al fine di demistificare una simile tendenza, l'itinerario critico del presente contributo si articolerà in tre paragrafi che andranno da una dimensione puntuale a una di più ampio respiro, verso considerazioni di carattere teorico e comparatistico: il primo sarà costituito da una lettura approfondita dello scritto pasoliniano in questione, e cercherà di cogliere i nessi logici attraverso cui

Pasolini intende i diritti civili e la conseguente «trahison des clercs» come «un grande pericolo», in quanto parte integrante del sistema capitalista; attraverso ulteriori riferimenti alla produzione multimediale dell'autore, il secondo paragrafo cercherà di esplicitare meglio le ragioni (e teoriche e private) per cui, secondo Pasolini, il «potere permissivo» si differenzia dal vecchio potere «clerico-fascista» presentandosi come (falsamente) tollerante; il terzo, infine, senza esprimere giudizi di valore sulle considerazioni pasoliniane (spesso particolarmente problematiche), intende mostrare come lo scrittore sia in sintonia con alcune delle tesi avanzate da Walter Benjamin in *Capitalismo come religione* (opera incompiuta che all'epoca non poteva conoscere, essendo inedita), specie riguardo alla «demoniaca ambiguità» tra i concetti di colpa (morale) e debito (economico), ben sintetizzata dalla polisemia del sintagma tedesco *Schuld*.

## 2. Pasolini, la «trahison des clercs» e i diritti civili della «maggioranza»

Per ristabilire una dimensione filologica a una ricezione così fuorviante, il migliore punto di partenza è l'analisi dettagliata del testo in questione. Pasolini principia la *Relazione* chiarendo, anzitutto, le ragioni della sua presenza al congresso del Partito Radicale: «Prima di tutto devo giustificare la presenza della mia persona qui. Non sono qui come radicale. Non sono qui come socialista. Non sono qui come progressista. Sono qui come marxista che vota per il Partito Comunista Italiano, e spera molto nella nuova generazione di comunisti» (p. 204). Dato il rapporto ambiguo e scostante con il PCI, l'autore sente l'esigenza di ribadire pubblicamente il suo collocamento politico, specie alla luce di due nuovi fattori: da una parte l'exploit del partito alle elezioni regionali del 15 e 16 giugno 1975; dall'altra i recenti attacchi che Pasolini ha subito da parte di «storici e politici di mestiere», oltre che dalle «femministe romane»; attacchi che lo vorrebbero, aggiunge Pasolini con un paragone iperbolico, «confinato in Elicona esattamente come i mafiosi a Ustica» (p. 206) – un'espressione esemplare della programmatica volontà, da parte dell'autore, di presentarsi come un «martire» del proprio tempo(4).

Per introdurre la sua argomentazione, come è solito fare, l'autore riporta anche in questo caso un aneddoto privato, ovvero il dibattito avuto con un gruppo di giovani dopo un evento politico «in una città del Nord»: fra questi vi era un «greco» con «i capelli lunghi fino alle spalle», «uno di quegli estremisti marxisti “simpatici”» che mirano a «diffondere tra la gente direi, apostolicamente, la coscienza dei propri diritti» (p. 206). La spia dei capelli è una chiara allusione ai «due giovani stranieri» di Praga, «con i capelli lunghi fino alle spalle»(5), che avevano ispirato il celebre articolo pasoliniano *Contro i capelli lunghi*, apparso sul «Corriere della Sera» il 7 gennaio 1973. Questo giovane greco, continua Pasolini, gli ha permesso di comprendere come «l'apostolato in favore della coscienza dei diritti e della volontà di realizzarli» altro non è che «un'inconscia guerra civile – mascherata da lotta di classe – dentro l'inferno della coscienza borghese» (p. 207). Quei «giovani estremisti di estrazione borghese», infatti, non sono «comunisti», ma soggetti politici inconsciamente eterodiretti da una nuova forma di potere, che intende sviare le loro battaglie rispetto a una tensione di carattere economico: «con inconscia ipocrisia, essi sono utilizzati, in primo luogo, come soggetti di un transfert che libera la coscienza dal peso dell'invidia e del rancore economico» (p. 207).

È a questo punto che il discorso di Pasolini si fa più esplicito, passando dall'aneddoto del «greco» al nerbo della questione. «Perché è ora di dirlo: i diritti di cui qui sto parlando sono i “diritti civili” che, fuori da un contesto strettamente democratico, come poteva essere un'ideale democrazia puritana in Inghilterra o negli Stati Uniti – oppure laica in Francia – hanno assunto una colorazione classista» (p. 208). Agli occhi di chi non ha diritti, gli «estremisti» hanno finito per proporre un modello emancipatorio che non si basa su una «differenziazione» dalla classe dominante, bensì su un'«identificazione» con i loro stessi sfruttatori: in una vera e propria eterogenesi dei fini, secondo Pasolini, gli «estremisti» sono quindi stati inglobati (e raggirati) da quello stesso sistema che, invece, avrebbero dovuto combattere. «La tragedia degli estremisti consiste così nell'aver fatto regredire una lotta che essi verbalmente definiscono rivoluzionaria marxista-leninista, in una lotta civile vecchia come la borghesia: essenziale alla stessa esistenza della borghesia. La realizzazione dei propri diritti altro non fa che promuovere chi li ottiene al grado di borghese» (p. 209).

Per quali ragioni «la coscienza di classe» non ha niente a che fare con «la coscienza dei diritti civili marxistizzati»? Perché il PCI non dovrebbe prefissarsi gli stessi obiettivi dei «giovani estremisti»? Secondo Pasolini la risposta sarebbe «abbastanza semplice», ma i comunisti italiani hanno creato a riguardo confusione, strizzando l'occhio alle loro battaglie «tanto, per esempio, da aver già codificato il Sessantotto sulla linea della Resistenza». Occorre allora ristabilire una distinzione di fondo, che Pasolini articola appunto attraverso la dicotomia identificazione/alterità. «Mentre gli estremisti lottano per i diritti civili marxistizzati pragmaticamente, in nome, come ho detto, di una *identificazione* finale tra sfruttato e sfruttatore, i comunisti, invece, lottano per i diritti civili in nome di una *alterità*. Alterità (non semplice alternativa) che per sua stessa natura esclude ogni possibile assimilazione degli sfruttati con gli sfruttatori» (p. 209).

Per molti anni la lotta di classe è stata anche un conflitto per far prevalere una certa visione del mondo, una cultura su un'altra. Se durante la «Prima rivoluzione industriale» era ancora possibile scorgere nelle rivendicazioni politiche un'«alterità» (ovvero i «rapporti sociali» erano ancora «modificabili», e quindi portatori di una «alternativa» in potenza), la Seconda sembra invece avere ormai codificato, secondo Pasolini, rapporti sociali «immodificabili», e quindi non più capaci di catalizzare una nuova cultura.

I bisogni indotti dal vecchio capitalismo erano in fondo molto simili ai bisogni primari. I bisogni invece che il nuovo capitalismo può indurre sono totalmente e perfettamente inutili e artificiali. Ecco perché, attraverso essi, il nuovo capitalismo non si limiterebbe a cambiare storicamente un tipo d'uomo: ma l'umanità stessa. Va aggiunto che il consumismo può creare dei «rapporti sociali» *immodificabili*, sia creando, nel caso peggiore, al posto del vecchio clerico-fascismo un nuovo tecno-fascismo (che potrebbe comunque realizzarsi solo a patto di chiamarsi anti-fascismo), sia, com'è ormai più probabile, creando come contesto alla propria ideologia edonistica un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili (p. 211).

Dopo aver posto le fondamenta al suo discorso, Pasolini si rivolge ora direttamente agli astanti, a Marco Pannella, Gianfranco Spadaccia e a tutti gli altri «amici radicali», sottolineando come la «funzione» del «marxismo» sia stata storicamente quella di stabilire un «rapporto dialettico tra la cultura della classe dominante e la cultura della classe dominata» (p. 212). Una tale dialettica, però, è destinata a scomparire se la cultura degli sfruttati dovesse, come sembra, «identificarsi» con quella degli sfruttatori. È a questo punto che emerge l'importanza del ruolo dei Radicali, capaci secondo Pasolini di «trovare forme alterne e subalterne di cultura dappertutto: al centro della città, e negli angoli più lontani, più morti, più infrequentabili. [...] Non avete avuto paura né di meretrici né di pubblicani, e neanche – ed è tutto dire – di fascisti». Ma allo stesso tempo Pasolini sente l'esigenza di fare «una osservazione» al suo uditorio, o meglio una distinzione tra i problemi che riguardano la minoranza e i problemi che riguardano la «maggioranza», come ad esempio le questioni dell'aborto e del divorzio (battaglie vinte dai Radicali), nelle quali Pasolini scorge però «un grande pericolo».

Attraverso l'adozione marxistizzata dei diritti civili da parte degli estremisti – di cui ho parlato nei primi paragrafi di questo mio intervento – i diritti civili sono entrati a far parte non solo della coscienza, ma anche della dinamica di tutta la classe dirigente italiana di fede progressista. Non parlo dei vostri simpatizzanti. Non parlo di coloro che avete raggiunto nei luoghi più lontani e diversi: fatto di cui siete giustamente orgogliosi. Parlo degli intellettuali socialisti, degli intellettuali comunisti, degli intellettuali cattolici di sinistra, degli intellettuali generici, *sic et simpliciter*: in questa massa di intellettuali – attraverso i vostri successi – la vostra passione irregolare per la libertà, si è codificata, ha acquistato la certezza del conformismo, e addirittura (attraverso un «modello» imitato sempre dai giovani estremisti) del terrorismo e della demagogia (p. 213).

Pasolini è consapevole di come le sue posizioni possano apparire «gravissime», ma non può fare a meno di mettere in guardia gli «amici radicali», nonostante i freschi traguardi raggiunti. Giunto all'ottavo e ultimo paragrafo, l'intervento assume allora un vero e proprio tono profetico, tipico della «postura»(6) spesso adottata deliberatamente da Pasolini nei confronti del proprio pubblico, che ancora oggi influenza in maniera decisiva (insieme a quella del martire, che abbiamo già visto) la sua ricezione come «intellettuale» presago(7).

Io vi prospetto – in un momento di giusta euforia delle sinistre – quello che per me è il maggiore e peggiore pericolo che attende specialmente noi intellettuali nel prossimo futuro. Una nuova «trahison des clercs»: una nuova accettazione; una nuova adesione; un nuovo cedimento al fatto compiuto; un nuovo regime sia pure ancora soltanto come nuova cultura e nuova qualità di vita. [...] Ora, la massa degli intellettuali che ha mutuato da voi, attraverso una marxizzazione pragmatica di estremisti, la lotta per i diritti civili, rendendola così nel proprio codice progressista, o conformismo di sinistra, altro non fa che il gioco del potere: tanto più un intellettuale progressista è fanaticamente convinto delle bontà del proprio contributo alla realizzazione dei diritti civili, tanto più, in sostanza, egli accetta la funzione socialdemocratica che il potere gli impone abrogando, attraverso la realizzazione falsificata e totalizzante dei diritti civili, ogni reale alterità. Dunque tale potere si accinge di fatto ad assumere gli intellettuali progressisti come propri chierici. Ed essi hanno già dato a tale invisibile potere una invisibile adesione intascando una invisibile tessera (p. 214).

Pasolini veste i panni del profeta di sventura «in un momento di giusta euforia delle sinistre», annunciando la nascita di «un nuovo regime» di cui i suoi colleghi, invece, non sembrano curarsi. È a questo punto che, nell'explicit del suo intervento, Pasolini avrebbe dovuto pronunciare la frase citata (a sproposito) nell'articolo di *The Vision*, scritta appunto contro «la realizzazione falsificata e totalizzante dei diritti civili», e rivolta ai Radicali per scongiurare una nuova *trahison des clercs*(8), simile per certi versi a quella teorizzata da Julien Benda. «Contro tutto questo», scrive infatti Pasolini subito prima della citazione in questione, «voi non dovete far altro (io credo) che continuare semplicemente a essere voi stessi: il che significa essere continuamente irricognoscibili. Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare» (p. 215).

### 3. La falsa tolleranza del nuovo potere: il «coito normale» e i «diversi»

Per quale ragione il nuovo potere non avrebbe problemi a presentarsi come (falsamente) laico e tollerante? Più che nella *Relazione* al Congresso del Partito Radicale, Pasolini affronta la questione in una serie di articoli raccolti in *Scritti corsari*, tra i quali mi sembra di particolare interesse quello pubblicato sul «Corriere della Sera» l'1 marzo 1975, apparso per la prima volta con il titolo *Non aver paura di avere un cuore*(9). Il contributo si inserisce all'interno dell'acceso dibattito sull'aborto, che vede l'autore scontrarsi in maniera molto dura con le posizioni femministe e progressiste in generale. Le premesse del testo, particolarmente spiacevoli per i loro toni misogini (che a rigor di logica dovrebbero far inorridire una testata come *The Vision*), introducono un aspetto fondamentale, ovvero l'esclusione della comunità omosessuale da una simile discussione – che provoca appunto le pesanti reazioni di Pasolini relativamente all'aborto, e in generale ai diritti civili(10): «la donna pare trovarsi incinta come se avesse bevuto un bicchier d'acqua. Questo bicchier d'acqua è, appunto, la cosa più semplice del mondo per chi ce l'ha: ma per chi sia solo in mezzo a un deserto, questo bicchier d'acqua è tutto, e non può essere che offeso da coloro che lo considerano un nulla» (p. 122). Una questione così delicata, secondo Pasolini, è presentata dagli «oltranzisti dell'aborto (cioè quasi tutti gli intellettuali “illuminati” e le femministe)» come «una tragedia femminile, in cui la donna è sola con un suo terribile problema, quasi che in quel punto il mondo l'avesse abbandonata». Ma a una tale considerazione, da parte sua, l'autore arriva a obiettare che:

Però potrei aggiungere che quando la donna era a letto non era sola. Inoltre mi chiedo come mai le oltranziste rifiutino con tanto ostentato disgusto la retorica epicizzante della «maternità» mentre accettano in modo del tutto acritico la retorica apocalittica dell'aborto.

Per il maschio l'aborto ha assunto un significato simbolico di liberazione: essere per l'aborto incondizionatamente gli sembra una patente di illuminismo, progressismo, spregiudicatezza, sfida. È insomma un bellissimo, gratificante giocattolo. Ecco perché tanto odio per chi ricordi che una gravidanza non voluta può essere, se non sempre colpevole, almeno colposa. E che se la prassi consiglia giustamente a depenalizzare l'aborto non per questo l'aborto cessa di essere per la coscienza una colpa (p. 123).

Contrariamente a quanto viene spesso affermato ancora oggi, Pasolini non è quindi (del tutto) contrario alla depenalizzazione dell'aborto(11), ma è piuttosto contro l'aborto in sé. Chiarendo questo punto, l'autore introduce un tema che sarà centrale nell'analisi comparata con Benjamin del prossimo paragrafo, ovvero la distinzione concettuale tra il 'reato' nei confronti della legge e la 'colpa' per la coscienza. La società di oggi «non è più clericofascista: essa è consumistica e permissiva», e quindi non ha problemi a tollerare costumi che prima erano stigmatizzati dal punto di vista morale. Ciò nonostante, secondo Pasolini, si è innescata una «campagna persecutoria» di vecchio stampo contro la «diversità» sessuale. Il consumismo, infatti, presenta un aspetto strutturale che lo rende a tutti gli effetti una «nuova forma totalitaria», in cui la «permissività è falsa: è la maschera della peggiore repressione mai esercitata dal potere sulle masse dei cittadini» (p. 124). Autocitando una battuta «di uno dei protagonisti del mio prossimo film, tratto da De Sade e ambientato nella Repubblica di Salò», l'autore afferma che «in una società dove tutto è proibito, si può fare tutto: in una società dove è permesso qualcosa si può fare solo quel qualcosa». È qui che Pasolini arriva alla ragione profonda della sua avversione contro la falsa «permissività» del nuovo potere.

Che cosa permette la società permissiva? Permette il proliferare della coppia eterosessuale. È molto e giusto. Però bisogna vedere come in concreto ciò avviene. Intanto, ciò avviene in funzione dell'edonismo consumista [...]: cosa che accentua fino all'estremo limite il momento sociale del coito. Inoltre ne impone l'obbligo: chi non è in coppia non è un uomo moderno, come chi non beve Petrus o Cynar. E poi impone una precocità nevrotizzante. Bambini e bambine appena puberi – dentro lo spazio obbligato della permissività che rende la normalità parossistica – hanno un'esperienza del sesso che toglie loro ogni tensione nello stesso campo sessuale, e, negli altri campi, ogni possibilità di sublimazione. Si direbbe che le società repressive (come diceva un ridicolo slogan fascista) avevano bisogno di soldati, e inoltre di santi e di artisti: mentre la società permissiva non ha bisogno che di consumatori. Al di fuori, comunque, di quel «qualcosa» che la società permissiva permette, tutto è ripiombato – a scorno degli ideali progressisti e della lotta dal basso – nell'inferno del non permesso, del tabù che produce riso e odio. Si può continuare a parlare dei «diversi» con la stessa brutalità dei tempi clericofascisti: solo che, ahimè, tale brutalità è aumentata in ragione dell'aumento della permissività riguardante il coito normale (p. 124).

Se la repressione morale del potere clericofascista condannava la «diversità» sessuale al pari di qualsiasi rapporto eterosessuale al di fuori del matrimonio, ora «la permissività riguardante il coito normale» pone l'omosessualità in una posizione ancora più stigmatizzata rispetto a prima. Un esempio di tale atteggiamento è, secondo Pasolini, il trattamento «canagliesco e fascista» (p. 125) riservato dalla stampa italiana all'attrice Maria Schneider, che subito dopo il successo di *Ultimo tango a Parigi* (1972) dichiarò la sua bisessualità. Ma c'è un'altra questione che Pasolini non riesce proprio a digerire: ovvero l'accusa, mossa nei suoi confronti da commentatori «pseudo-progressisti», di avere sull'aborto una posizione fin troppo sentimentale, come se la «mancanza di sentimento» garantisse «una patente di illuminismo» che a Pasolini è stata ormai revocata. Secondo l'autore, invece, proprio la «mancanza di sentimento» costituisce il *trait d'union* tra gli interessi del capitalismo e la posizione assunta dagli intellettuali progressisti, tra il dibattito sull'aborto e le stragi degli ultimi mesi, da quelle politiche al Circeo. Fra le varie critiche, continua Pasolini, «un solo intervento in proposito è stato civile e veramente razionale: si tratta dell'intervento di Italo Calvino ("Corriere della sera", 9-2-1975). Ed è su questo che vorrei discutere».

Come me, Calvino proviene da una formazione e, ormai si può dire, da un'intera vita, passata sotto regimi tradizionalmente clericofascisti.

Quando eravamo adolescenti c'era il fascismo: poi la prima Democrazia cristiana, che è stata la continuazione letterale del fascismo. Dunque era giusto che noi reagissimo come abbiamo reagito. Dunque era giusto che noi ricorressimo alla ragione per sconoscere tutta la merda che i clericofascisti avevano consacrato. Dunque era giusto essere laici, illuministi, progressisti a qualunque patto.

Ora Calvino – sia pure indirettamente e col rispetto di una polemica civile – mi rimprovera un certo sentimentalismo «irrazionalistico» e una certa tendenza, altrettanto «irrazionalistica», a sentire una ingiustificata sacralità nella vita (p. 125).



Per quanto riguarda la discussione sull'aborto, di fronte alle accuse di irrazionalismo, Pasolini chiarisce che nei suoi precedenti interventi non si riferiva a «una vita in generale», ma parlava sempre «di questa vita, di questa madre, di questa pancia, di questo nascituro» (p. 126). Ma il vero problema, continua l'autore, è in realtà un altro, ovvero il ruolo che gli intellettuali progressisti dovrebbero assumere nei confronti del nuovo potere, che non può essere combattuto – appunto – con le stesse armi con le quali veniva «sconsacrato» il potere clericofascista.

Per inerzia, per pigrizia, per inconsapevolezza – per il fatale dovere di adempiersi coerentemente – molti intellettuali come me e Calvino rischiano di essere superati da una storia reale che li ingiallisce di colpo, trasformandoli nelle statue di cera di se stessi.

Il potere non è più infatti clericofascista, non è più repressivo. Non possiamo più usare contro di esso gli argomenti – a cui ci eravamo tanto abituati e quasi affezionati – che tanto abbiamo adoperato contro il potere clericofascista, contro il potere repressivo.

Il nuovo potere consumistico e permissivo si è valso proprio delle nostre conquiste mentali di laici, di illuministi, di razionalisti, per costruire la propria impalcatura di falso laicismo, di falso illuminismo, di falsa razionalità. Si è valso delle nostre sconsacrazioni per liberarsi di un passato che, con tutte le sue atroci e idiote consacrazioni, non gli serviva più.

In compenso però tale nuovo potere ha portato al limite massimo la sua unica possibile sacralità: la sacralità del consumo come rito, e, naturalmente, della merce come feticcio. Nulla più osta a tutto questo. Il nuovo potere non ha più nessun interesse, o necessità, a mascherare con Religioni, Ideali e cose del genere, ciò che Marx aveva smascherato.

Come polli d'allevamento, gli italiani hanno subito assorbito la nuova ideologia irreligiosa e antisentimentale del potere: tale è la forza di attrazione e di convinzione della nuova qualità di vita che il potere promette, e tale è, insieme, la forza degli strumenti di comunicazione (specie la televisione) di cui il potere dispone. Come polli d'allevamento, gli italiani hanno indistintamente accettato la nuova sacralità, non nominata, della merce e del suo consumo.

In questo contesto, i nostri vecchi argomenti di laici, illuministi, razionalisti, non solo sono spuntati e inutili, ma, anzi, fanno il gioco del potere. Dire che la vita non è sacra, e che il sentimento è stupido, è fare un immenso favore ai produttori (pp. 126-127).

Il verbo 'ingiallire', con il quale Pasolini indica con grande efficacia l'esaurirsi di un preciso *milieu* culturale, richiama in maniera significativa l'*Iconografia ingiallita* della *Divina Mimesis* (1975), in cui l'autore contrappone un mondo che non c'è più (ma di cui si sente erede) ai recenti attacchi dei suoi «nemici», che lo accusano di essere fin troppo passatista: «Io sono una forza del Passato», recita non a caso un celeberrimo verso di *Poesia in forma di rosa* (1964), la cui edizione è richiamata dall'immagine 18 dell'*Iconografia*. Se da una parte Pasolini è consapevole di non poter più utilizzare gli «argomenti» con cui aveva «sconsacrato» il potere clericofascista, dall'altra è convinto che quell'esperienza culturale non debba però essere rinnegata, come propone invece il Gruppo 63 – immortalato nell'immagine 19, contrapposta proprio alla raccolta poetica del 1964: Pasolini crede, infatti, che quell'eredità possa essere in qualche modo risemantizzata alla luce della nuova situazione politica, possa cioè tornare in vita come «sopravvivenza».

Quando guardiamo Contini o Gadda, in quelle foto, vediamo anche la morte che Contini e Gadda sottintendono, che non è la loro morte fisica, biologica, ma la morte di un'esperienza intera del mondo che i loro volti, i loro corpi, i loro nomi implicano. La morte di Contini come visione del mondo, di Gadda come visione del mondo. E dopo di loro, la morte dell'autore del nuovo libro, che si intitola *Divina Mimesis* ma contiene poi al suo interno i rimandi a libri lontani (*Poesie a Casarsa*, *Ceneri di Gramsci*) o vicini (*Poesia in forma di rosa*), libri che gli sono costati la vita. E la foto di una riunione del gruppo '63, seguita da una foto di un gruppo di fascisti dei primi anni Sessanta, parlano chiaro: quello che leggiamo è un libro postumo, un testamento, dentro al quale però possono trovare vita (sopravvivenza) presenze del passato, immagini che rendono visibile ciò che è finito ma non è scomparso(12).

Il nuovo potere permissivo si colloca nel campo dell'illuminismo laico, perché a differenza del vecchio potere clericofascista non ha più bisogno di mascherare la propria natura con impalcature religiose o ideologiche. Non deve fare altro che mostrarsi in tutto il suo splendore efficientista, tale

è l'attrattività della «nuova qualità di vita che il potere promette» e tale è la forza dei suoi «strumenti di comunicazione». Poiché il capitalismo si presenta come «irreligioso e antisentimentale», gli italiani hanno accettato senza rendersene conto la «nuova sacralità, non nominata, della merce e del suo consumo». Senza soluzione di continuità, dunque, essi hanno lasciato un'ideologia clerico-fascista per abbracciare quella che si è presentata loro come una non-ideologia, data la sua «impalcatura di falso laicismo, di falso illuminismo, di falsa razionalità». Continuare a fare riferimento alla sacralità della vita e all'importanza del sentimento, esaltati anche dal potere clerico-fascista, non è allora secondo Pasolini un atteggiamento conservatore e nostalgico, bensì un modo per smascherare gli *arcana imperii* del nuovo potere.

Dopo questo ragionamento, condivisibile o meno ma comunque ben argomentato, Pasolini conclude a mio avviso l'articolo con una chiusa – questa sì – effettivamente «irrazionalistica»: facendo convergere all'interno del suo discorso, cioè, anche le «stragi politiche», «la nuova criminalità» e l'eventuale ritorno a «una forma di fascismo arcaico» (che finora aveva affermato fosse invece di tutt'altra natura, rispetto al consumismo); tutti aspetti legati, secondo l'autore, al rifiuto della sacralità della vita, cui gli italiani (favorevoli all'aborto, e tolleranti solo verso il «coito normale») preferirebbero ormai «la coppia», «il patrimonio e la proprietà privata».

Che cos'è infatti che rende attuabili – in concreto nei gesti, nell'esecuzione – le stragi politiche dopo che sono state concepite? È terribilmente ovvio: la mancanza del senso della sacralità della vita degli altri, e la fine di ogni sentimento nella propria. Che cos'è che rende attuabili le atroci imprese di quel fenomeno – in tal senso imponente e decisivo – che è la nuova criminalità? È ancora terribilmente ovvio: il considerare la vita degli altri un nulla e il proprio cuore nient'altro che un muscolo (come dice uno di quegli intellettuali che più fanno piovere sul bagnato, guardando con sussiego, commiserazione e spregio dal centro della «storia» i disgraziati come me che vagolano disperati nella vita). E infine vorrei dire che se dalla maggioranza silenziosa dovesse nascere una forma di fascismo arcaico, esso potrebbe nascere solo dalla scandalosa scelta che tale maggioranza silenziosa farebbe (e in realtà già fa) tra la sacralità della vita e i sentimenti, da una parte, e, dall'altra, il patrimonio e la proprietà privata: in favore di questo secondo corno del dilemma. Al contrario di Calvino, io dunque penso che – senza venire meno alla nostra tradizione mentale umanistica e razionalistica – non bisogna aver più paura – come giustamente un tempo – di non screditare abbastanza il sacro o di avere un cuore (p. 127).

Per capire ancora meglio cosa intenda Pasolini credo sia utile riferirsi ad alcuni appunti di *Petrolio*, che sembrano svolgere in sequenza un discorso molto simile: mi riferisco alla Visione del Merda, un giovane che passeggia «abbracciato» alla sua fidanzata Cinzia partendo dall'incrocio fra Via Casilina e Via Torpignattara: una «coppia» che incarna la «mutazione antropologica» dei giovani sottoproletari romani, divenuti irriconoscibili rispetto a come l'autore li aveva conosciuti nell'immediato Dopoguerra. Sin dall'*Appunto 71°* «Carlo, colui che vede»(13), incontra in fila una serie di tabernacoli, che mostrano fra gli altri il Modello della Tolleranza (*Appunto 71n*), il Modello dell'Amore Libero (*Appunto 71o*), il Modello del Tenore di Vita Borghese (*Appunto 71q*), il Modello dello Spirito Laico (*Appunto 71r*), il Modello della Nuova Famiglia (*Appunto 71s*) e il Modello del Conformismo (*Appunto 71t*). In particolare, vale la pena di riportare un piccolo estratto dal paragrafo quindicesimo della Visione, in cui il Merda, «dandosi un particolare contegno», passa davanti al XII Girone dissimulando «il dolore al braccio» con cui continua ad avvinghiarsi grottescamente a Cinzia.

Qui il Tabernacolo è dedicato al Modello dello Spirito Laico. Si vede del resto ben chiaramente che le ragazze non sono più di chiesa e a tutto usano convincere i maschi fuori che a portarle a Messa la Domenica. L'ignoranza del Vaticano è stata per secoli il modello dell'ignoranza del popolo. Un'ignoranza fatta tutta di praticità, come suggeriscono gli Dei a Carlo: una praticità a cui il pragmatismo americano e addirittura il più fanatico e provinciale behaviorismo 'fanno una pippa'. Ebbene, finito il Vaticano, è rimasta la sua ignoranza, in cui, a causa del suo praticismo totalmente irreligioso, è facile per il Modello dello Spirito Laico dal suo Tabernacolo, insinuare il Verbo dell'edonismo e del materialismo di carattere americano, o comunque tipico dell'intera nuova civiltà(14).

Dunque, ciò che Pasolini afferma sull'aborto – assumendo posizioni molto lontane dalla sua ricezione odierna, che lo propone addirittura come un paladino *liberal* dei diritti civili, come fa *The Vision* – non è che la punta di un iceberg ben più profondo: in primo luogo fa parte dell'articolata critica al Neocapitalismo che stava portando avanti ormai da diversi anni; e, secondariamente, è il frutto della reazione (specie laddove più scomposta) all'«orrenda realtà»(15) della separazione dall'amato Ninetto Davoli, che preferì sposarsi con Patrizia Davoli proprio nei primi anni Settanta. Due aspetti che, con modalità differenti ma concomitanti, misero in crisi retroattivamente la precedente poetica pasoliniana. L'omologazione innescata dal consumismo, infatti, appare all'ultimo Pasolini come strettamente legata alla tolleranza con cui esso «permette il proliferare della coppia eterosessuale», facendo ripiombare tutto il resto (come appunto la sua relazione omosessuale con Ninetto) «nell'inferno del non permesso, del tabù che produce riso e odio». Se la repressione dei clerico-fascisti aveva portato Pasolini a empatizzare verso le altre categorie discriminate (come quei *Ragazzi di vita* compagni di Ninetto, dai quali deciderà poi di «abiurare»(16)), ora che il nuovo potere tollera invece il «coito normale» in ogni sua espressione, l'autore sente di nuovo – ulteriormente stigmatizzata sulla propria pelle – tutta la sua tragica «diversità»: la ferita aperta, cioè, di quel desiderio omosessuale che non era mai riuscito a esprimere fino in fondo, come testimoniano ad esempio *l'Edipo all'alba*(17), i romanzi friulani, i *Quaderni rossi* o la coeva raccolta «omo-rivendicativa»(18) *L'Hobby del sonetto*, non a caso tutte opere pubblicate (parzialmente) solo dopo la sua morte.

#### 4. Pasolini, Benjamin e il *Capitalismo come religione*

Se, come ho cercato di mostrare, tirare in ballo Pasolini in merito alle odierne battaglie per i diritti civili può risultare fuori luogo se non addirittura controproducente, oltre che filologicamente fuorviante, la sua opera potrebbe invece essere riletta alla luce di un altro aspetto di particolare attualità, che non mi sembra però sia stato ancora valorizzato a dovere dalla critica: mi riferisco al dibattito suscitato dalla pubblicazione italiana, in un volume a sé stante, del breve saggio postumo *Capitalismo come religione* di Walter Benjamin(19). Come riporta il curatore e traduttore Carlo Salzani nella sua introduzione(20), intorno al 1921 il filosofo tedesco abbozzò in poche pagine il piano di un'opera che non riuscì mai a portare a termine: si tratta di note di lavoro in forma piuttosto criptica, che non si curano troppo di esplicitare spunti e passaggi logici, non essendo state scritte pensando alla pubblicazione. La prima parte, che presenta uno svolgimento più strutturato, è priva di titolo, mentre invece la seconda – meno elaborata e composta soprattutto da riferimenti bibliografici – riporta il titolo *Kapitalismus als Religion*, che i curatori dell'opera benjaminiana hanno poi esteso all'intero frammento.

L'ideazione di questo saggio mai ultimato muove dalla tesi di Max Weber esposta in *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904-1905), secondo cui l'enfasi sul lavoro come valore in sé sarebbe da ricondurre all'etica della religione protestante: il capitalismo, secondo Weber, rappresenterebbe quindi nient'altro che una «secolarizzazione» del Protestantesimo. Da parte sua, Benjamin prende le distanze da una simile considerazione, argomentando come il Capitalismo(21) non sia soltanto un prodotto della religione protestante, bensì goda di una natura propria, sia cioè a sua volta «un fenomeno essenzialmente religioso» (p. 41). Al paradigma della 'secolarizzazione' di Weber subentra allora quello della 'metamorfosi': il Cristianesimo dell'epoca della Riforma, secondo Benjamin, non ha semplicemente favorito la nascita del Capitalismo, ma si è trasformato 'nel' Capitalismo (o meglio è stato sostituito 'dal' Capitalismo), continuando a svolgere la medesima funzione delle religioni del passato, ovvero «l'appagamento delle stesse ansie, pene e inquietudini» dell'essere umano (p. 41).

Pur presentando caratteristiche inedite, questa nuova religione conserva molti aspetti del Paganesimo: non è cioè una religione che si basa su presupposti «moralì» o «più elevati», ma piuttosto su interessi «immediatamente pratici» (p. 49) – una considerazione in perfetta sintonia, come abbiamo visto in Pasolini, con il Modello dello Spirito Laico della Visione del Merda. È come se il Cristianesimo, nel suo divenire Capitalismo, avesse subito secondo Benjamin un'involuzione irreversibile, regredendo a quelle forme che esso stesso, secoli prima, aveva gradualmente inglobato

e sostituito. A tal proposito, come suggerisce Uwe Steiner, potremmo affermare che il Capitalismo costituisca una sorta di «ripaganizzazione»(22) della religione, proprio come avviene per gli idoli contenuti nei Tabernacoli di *Petrolio*, una volta «finito il Vaticano». L'analisi benjaminiana non si rivolge infatti alla religione *tout court*, considerata marxianamente come «oppio dei popoli», ma a una ben determinata struttura di carattere pagano-capitalista, all'interno della quale l'autore tedesco individua quattro aspetti distintivi.

1) Il Capitalismo è una «religione puramente culturale» che «non presenta alcuna particolare dogmatica, alcuna teologia» (p. 41). Un culto che eleva il guadagno di denaro a rito religioso, senza avere bisogno di alcuna ulteriore legittimazione ideologica, proprio come il «nuovo potere» descritto da Pasolini. La sua giustificazione, infatti, è intrinseca al suo stesso funzionamento, ovvero un utilitarismo che acquista una dimensione sacrale: «vale a dire che ciò che non è considerato “utile” assume caratteri quasi “sacrileghi”»(23). Il Capitalismo non richiede dunque ai suoi fedeli uno slancio di natura spirituale, ma solo una pratica meccanica da reiterare in maniera acritica. «Come polli d'allevamento, gli italiani hanno indì accettato la nuova sacralità, non nominata, della merce e del suo consumo», scrive in maniera analoga Pasolini, poiché «le società repressive [...] avevano bisogno di soldati, e inoltre di santi e di artisti: mentre la società permissiva non ha bisogno che di consumatori».

2) Secondo Benjamin il culto del Capitalismo è come un moto perpetuo, non conosce pause: «non esistono “giorni feriali”, non c'è alcun giorno che non sia festivo» (p. 43): ciò significa che la distinzione fra spazio-tempo profano e spazio-tempo sacro viene di fatto cancellata. Una danza incessante che l'umanità è costretta a danzare «sans trêve et sans merci» (p. 43), ovvero senza tregua né pietà, come i cavalieri cristiani che erano chiamati a combattere gli infedeli senza alcuna sosta.

3) Il Capitalismo è «il primo caso di un culto che non espia il peccato, ma crea colpa/debito» (p. 43): non offre cioè redenzione ma produce *Schuld*, nella sua doppia accezione di «colpa» e «debito». L'ineluttabilità del culto capitalista è dovuta proprio a questa sua «demoniaca ambiguità» (p. 47), che alimenta al contempo colpevolizzazione e indebitamento, innescando una liturgia senza alcuna dimensione soteriologica: «una coscienza spaventosamente colpevole, che non sa come espriare, si afferra al culto, non per espriare in esso questa colpa/debito, ma per renderla universale, per conficcarla a forza nella coscienza» (p. 43). Il Capitalismo diffonde dunque la colpa/debito in luogo della speranza, promuovendo in maniera sistematica un modello di fatto insostenibile. «Qui sta ciò che nel capitalismo è senza precedenti: che la religione non è più riforma dell'essere, ma la sua completa rovina» (p. 43).

4) «Il suo quarto aspetto è che il suo Dio deve essere occultato, che non sarà permesso rivolgersi a Lui se non allo zenit della sua colpevolizzazione/indebitamento» (p. 45). Il Dio del Capitalismo è implicato in questa colpa/debito originaria e quindi ne è tenuto nascosto, è invisibile ma comunque onnipresente, detiene tutto il potere proprio perché può sorvegliare senza essere visto.

A proposito di quest'ultimo punto, credo che le scene 129 e 131 dei *Racconti di Canterbury* (1972) possano aiutarci in maniera sorprendente, poiché rappresentano proprio lo «zenit della colpevolizzazione/indebitamento», cioè il momento in cui si 'manifesta' il Dio del Capitalismo – sul quale torneremo meglio più avanti: mi riferisco alla sequenza in cui l'occhio del «giovane misterioso» (interpretato da Franco Citti) osserva di nascosto, attraverso lo spiraglio della porta, due «lussuriosi» (uno povero, l'altro ricco) sopresi da un «cacciatore di streghe» – lo stesso punto di vista privilegiato, e quindi la stessa posizione di potere, che assumeranno i quattro signori di *Salò*(24). Pasolini, contrapponendo queste due scene attraverso il processo significativo del montaggio(25), sembra appunto relazionare la tolleranza alla disponibilità economica del peccatore, mostrando come abbia assunto cioè «una colorazione classista».

CACCIATORE DI STREGHE    Dunque tu affermi per il corpo di Dio di non avere neanche un soldo ch'è un soldo da darmi...

1° LUSSURIOSO            È la verità, signore, è la verità!

CACCIATORE DI STREGHE    Amico, io lo faccio per il tuo bene!

1° LUSSURIOSO            Ma io sono povero, signore, abbiate pietà di me...

Il Cacciatore di Streghe, per tutta risposta, sputa con disprezzo per terra.

CACCIATORE DI STREGHE Pietà ormai devi chiederla al giudice, e non più a me. Sei fritto, amico.

[...] Dal suo solito osservatorio, ora il «giovane misterioso» osserva ciò che accade dentro lo splendido giardino, costellato di frutti e fiori.

Il secondo lussurioso sta in piedi, anche lui tremante, anzi atterrito (nudo, con le mani davanti al sesso) al cospetto del Cacciatore di Streghe.

CACCIATORE DI STREGHE Amico, per tuo amore io ti cancellerò dal nostro libro nero. E tu tranquillizzati, non tremare così: stavolta ti è andata bene. Ti sono amico, e voglio aiutarti. Quanto hai detto che mi puoi dare?

2° LUSSURIOSO Trecento, quattrocento, tutto, purché tu non mi denunci del peccato di lussuria, per amor di Dio!

E, dimentico del pudore, si getta sui suoi vestiti, vi si china col sedere in alto, e comincia a frugarvi.

[...] Infatti il secondo lussurioso si alza con una borsa piena di denari, e li versa tutti sulle mani a scodella del Cacciatore di Streghe: tutto questo come visto dall'alto, dagli occhi del «giovane misterioso»(26).

Senza avventurarmi per i meandri della complessa articolazione (o meglio non-articolazione) di *Capitalismo come religione*, che non pertiene a questa sede, credo sia più interessante soffermarci ora sul commento di un profondo conoscitore e di Benjamin e di Pasolini come Giorgio Agamben, che mette in relazione il saggio benjaminiano con «il 15 agosto del 1971, quando il governo americano, sotto la presidenza di Richard Nixon, dichiarò che la convertibilità del dollaro in oro era sospesa»(27). La notizia, sebbene passata sotto traccia, segnò di fatto la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra, in cui «il denaro si era svuotato di ogni valore che non fosse puramente autoreferenziale»(28). Data questa premessa, e prendendo sul serio l'ipotesi di Benjamin che il capitalismo sia «un fenomeno essenzialmente religioso», Agamben si chiede: come potrebbe essere definita allora la sua fede? In cosa credono, davvero, i fedeli del Capitalismo? Per rispondere, in maniera analoga al *modus operandi* di Pasolini, il filosofo prende spunto da un aneddoto.

David Flüsser, un grande studioso di scienza delle religioni [...] stava lavorando sulla parola *pistis*, che è il termine greco che Gesù e gli apostoli usavano per “fede”. Quel giorno si trovava per caso in una piazza di Atene e a un certo punto, alzando gli occhi, vide scritto a caratteri cubitali davanti a sé *Trapeza tes pisteos*. Stupefatto per la coincidenza, guardò meglio e dopo pochi secondi si rese conto di trovarsi semplicemente davanti a una banca: *trapeza tes pisteos* significa in greco “banco di credito”. Ecco qual era il senso della parola *pistis*, che stava cercando da mesi di capire: *pistis*, “fede” è semplicemente il credito di cui godiamo presso Dio e di cui la parola di Dio gode presso di noi, dal momento che le crediamo. [...] *Creditum* è il participio passato del verbo latino *credere*: è ciò in cui crediamo, in cui mettiamo la nostra fede, nel momento in cui stabiliamo una relazione fiduciaria con qualcuno prendendolo sotto la nostra protezione o prestandogli del denaro, affidandoci alla sua protezione o prendendo in prestito del denaro. [...] E come, secondo Benjamin, il capitalismo è una religione in cui il culto si è emancipato da ogni oggetto e la colpa da ogni peccato e, quindi, da ogni possibile redenzione, così, dal punto di vista della fede, il capitalismo non ha alcun oggetto: crede nel puro fatto di credere, nel puro credito (believes in the pure belief) – cioè: nel denaro. Il capitalismo è, cioè, una religione in cui la fede – il credito – si è sostituita a Dio: detto altrimenti, poiché la forma pura del credito è il denaro, è una religione il cui Dio è il denaro. Ciò significa che la banca, che non è nient'altro che una macchina per fabbricare e gestire credito (Braudel, 368), ha preso il posto della chiesa e, governando il credito, manipola e gestisce la fede – la scarsa, incerta fiducia – che il nostro tempo ha ancora in se stesso(29).

E cosa implica, in una religione in cui la fede (il credito) si è sostituita al concreto oggetto di culto (il Dio-denaro), la decisione di slegare la moneta da qualsiasi valore tangibile, rendendola ineludibilmente e necessariamente autoreferenziale?

Certamente qualcosa come una chiarificazione del proprio contenuto teologico paragonabile alla distruzione mosaica del vitello d'oro o alla fissazione di un dogma conciliare – in ogni caso, un passo decisivo verso la purificazione e la cristallizzazione della propria fede. [...] La fede – così recitava la celebre definizione della *Lettera agli ebrei* – è sostanza – *ousia*, termine tecnico per eccellenza dell'ontologia greca – delle cose sperate. Quel che Paolo intende è che colui che ha fede, che ha messo la sua *pistis* in Cristo, prende la parola di Cristo come se fosse la cosa, l'essere, la sostanza. Ma è

proprio questo “come se” che la parodia della religione capitalista cancella. Il denaro, la nuova *pistis*, è ora immediatamente e senza residui sostanza. Il carattere distruttivo della religione capitalista, di cui Benjamin parlava, appare qui in piena evidenza. La “cosa sperata” non c’è più, è stata annientata e deve esserlo, perché il denaro è l’essenza stessa della cosa, la sua *ousia* in senso tecnico. E, in questo modo, viene tolto di mezzo l’ultimo ostacolo alla creazione di un mercato della moneta, alla trasformazione integrale del denaro in merce(30).

L’annuncio di Nixon ha cioè coronato il processo di trasformazione del vecchio capitalismo (quello in cui Pasolini scorgeva ancora una possibile «alternativa» in potenza), fondato sulla solvenza e sull’avversione nei confronti del credito, nel capitalismo finanziario contemporaneo (che secondo Pasolini crea invece «rapporti sociali *immodificabili*»). Per il capitale ottocentesco, con i suoi clan familiari, il ricorso al credito appariva infatti disdicevole, come fosse l’ammissione dell’imminente bancarotta(31). La letteratura dell’epoca è piena di storie in cui grandi casate vanno in rovina a causa della loro dipendenza dal credito, come nel caso eclatante dei *Buddenbrook* di Thomas Mann.

Nel corso del XIX secolo, questa concezione patriarcale si è completamente dissolta e il capitale aziendale fa oggi ricorso in misura crescente al capitale monetario, preso in prestito dal sistema bancario. Ciò significa che le aziende, per poter continuare a produrre, devono per così dire ipotecare anticipatamente quantità sempre maggiori del lavoro e della produzione futura. Il capitale produttore di merci si alimenta fittiziamente del proprio futuro. La religione capitalista, coerentemente alle tesi di Benjamin, vive di un continuo indebitamento, che non può né deve essere estinto. Ma non sono soltanto le aziende a vivere, in questo senso, *sola fide*, a credito (o a debito). Anche gli individui e le famiglie, che vi ricorrono in maniera crescente, sono altrettanto religiosamente impegnati in questo continuo e generalizzato atto di fede sul futuro. E la Banca è il sommo sacerdote che amministra ai fedeli l’unico sacramento della religione capitalista: il credito-debito(32).

Proviamo ora a confrontare i quattro punti benjaminiani ad altrettanti quattro punti ricavabili dall’opera di Pasolini, che potremmo considerare quale osservatore di una fase intermedia (contemporanea proprio all’annuncio di Nixon nel 1971), in cui cioè il sistema capitalistico non era più quello di Benjamin e iniziava ad assumere i tratti di quello di cui parla Agamben. Secondo Pasolini, il «nuovo potere» si differenzia da quello di stampo «clerico-fascista» perché: 1) «non ha più nessun interesse, o necessità, a mascherare con Religioni, Ideali e cose del genere, ciò che Marx aveva smascherato», e anzi «si è valso delle nostre sconoscrazioni per liberarsi di un passato che, con tutte le sue atroci e idiote consacrazioni, non gli serviva più»; 2) predilige «il patrimonio e la proprietà privata» rispetto alla «sacralità della vita e i sentimenti», fornendo «una patente di illuminismo» agli intellettuali progressisti, che certifica la loro «superiorità» rispetto a posizioni «sentimentalistiche» – come quelle di cui lo stesso Pasolini era accusato; 3) la tolleranza del capitalismo, formalizzatasi nella «falsa realizzazione» dei diritti civili, ha portato a far coincidere (e dunque ad annullare, vicendevolmente) il concetto di «reato» con quello di «peccato», suggerendo quindi come la «depenalizzazione» dell’aborto, ad esempio, potesse redimere anche la «colpa» dell’aborto; 4) gli italiani hanno lasciato il potere «clerico-fascista» per abbracciarne uno «irreligioso e antisentimentale», accettando però inconsapevolmente «la nuova sacralità, non nominata, della merce e del suo consumo», cui gli intellettuali progressisti hanno offerto a loro volta «una invisibile adesione intascando una invisibile tessera».

Benjamin fu un autore decisivo per l’ultimo Pasolini, come sottolineato recentemente dalla critica(33). Sebbene non potesse conoscere *Capitalismo come religione*, sembrano essere tuttavia numerose – come ho cercato di mostrare – le analogie con quella che Pasolini definisce la «sacralità del consumo come rito». In particolare, insieme alle ragioni e teoriche e personali esposte nel secondo paragrafo, l’analisi del filosofo tedesco potrebbe risultare utile per cogliere fino in fondo l’avversione di Pasolini nei confronti dei diritti civili, in quanto espressione del «potere permissivo». Se la «mutazione antropologica» ha infatti reso impossibile secondo l’autore la «separazione dei fenomeni»(34), i diritti civili sono allora parte del processo attraverso cui il capitalismo ha neutralizzato la «rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso»(35), dalla quale Pasolini sentì infatti l’esigenza di «abiurare». La sessualità (falsamente) liberata è stata cioè privata del suo portato politico e rivoluzionario, in maniera per certi versi simile al paradigma della «festa» di Furio Jesi, divenuta «inconsoscibile» per l’uomo moderno, costretto a

viverla in modo «negativo» e «crudele»(36) – proprio come Pasolini descrive il sesso nei giovani degli anni Settanta: «la liberalizzazione sessuale anziché dare leggerezza e felicità ai giovani e ai ragazzi, li ha resi infelici, chiusi, e di conseguenza stupidamente presuntuosi e aggressivi»(37).

## 5. Conclusioni, o meglio un possibile trampolino critico

Partire da *The Vision* per arrivare a Benjamin può essere rischioso, ma l'inusuale itinerario descritto da questo intervento credo possa fornire un tracciato utile a ricostruire, trasversalmente, l'odierna ricezione dell'opera pasoliniana: un palinsesto che negli ultimi anni ha finito per stratificare un messaggio autoriale oltremodo superficiale e fuorviante. Come spesso capita, (ri)partire da un'attenta analisi del testo può costituire in tal senso la migliore soluzione possibile. A un approccio filologico tradizionale, però, nel caso del nostro autore credo sia giusto alternare un'attenzione di carattere multidisciplinare e comparatistica, che oltre al rigore scientifico e al contesto storico-politico possa tenere in considerazione anche, appunto, l'oggetto di studio del convegno di Bergamo, ovvero 'Pasolini e il suo mito', la relativa 'tradizione letteraria' e le 'metamorfosi intermediali' assunte dall'insieme di tutti questi fattori.

A fronte di un tale «groviglio» di «concause», come scriverebbe Gadda, un'operazione del genere mira a demistificare il processo di mitizzazione della figura di Pasolini, avversato in vita sia da destra sia da sinistra e oggi divenuto invece un'icona pop, oltre che una «vittima»(38) contesa da tutti, intoccabile e dunque di fatto inoffensiva. In conclusione, l'articolo fornisce quindi una sorta di trampolino critico dal quale l'opera pasoliniana potrebbe, al contrario, tornare a «scandalizzare» proficuamente tanto i conservatori quanto i progressisti.

Edoardo Bassetti

### Note.

(1) P. P. Pasolini, *Relazione al congresso del Partito radicale*, in Id., *Lettere luterane*, Garzanti, Milano 2017 (I ed. 1976), pp. 204-215. Tutte le seguenti citazioni, se non diversamente specificato, sono tratte da questa stessa edizione indicando il numero di pagina fra parentesi.

(2) Salvo diversa segnalazione, questa e le seguenti citazioni inerenti a *The Vision* sono tratte dal *Manifesto* disponibile al link <https://thevision.com/manifesto/> (ultimo accesso 8-09-2023).

(3) Cfr. M. Solaroli, *Iconicity: A Category for Social and Cultural Theory*, "Sociologica", 1, 2015 (<https://www.rivisteweb.it/doi/10.2383/80391>; ultimo accesso 4-09-2023): «iconic power is intrinsically performative, as it implies the ability to arouse controversies and reveal latent cultural tensions, making people act in different ways through different social practices, eventually shaping their own social identities».

(4) D. Giglioli, *Critica della vittima*, Nottetempo, Roma 2014, pp. 64-67: «Chi potrebbe negare, per esempio, che al carisma della figura di Pier Paolo Pasolini abbia contribuito in modo decisivo, oltre alla morte che ha fatto, anche l'ingente quantità di motivi vittimari e di identificazioni cristologiche disseminati a piene mani in tutta la sua opera, poetica, cinematografica e pubblicistica? [...] Testimonianze che illustrano la genialità mitopoietica con cui Pasolini proiettava i suoi temi sul suo corpo, ovvero sulla sua parte vulnerabile, esposta, sacrificabile».

(5) P. P. Pasolini, *7 gennaio 1973. Il «Discorso» dei capelli*, in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2016 (I ed. 1975), p. 5.

(6) Cfr. J. Meizoz, *Postura e campo letterario*, "Allegoria", 56, 2007, pp. 130-40.

(7) Cfr. P. Pellini, *Il gesto dell'intellettuale, da Zola a oggi*, in É. Zola, *J'accuse...!*, a cura di P. Pellini, con un saggio di D. Giglioli, il Saggiatore, Milano 2022 (ed. or. *J'accuse...! Lettre au Président de la République par Émile Zola*, 1898), pp. 105-164: «Soprattutto in Italia (ma non solo), auspice il mito di Pasolini, si associa oggi volentieri alla parola accusatoria dell'intellettuale la capacità raddomantica di rivelare verità oscure, trame nascoste, retroscena complicati e addirittura incredibili».

(8) Cfr. J. Benda, *La trahison des clercs*, Grasset, Paris 1927 (trad. it. *Il tradimento dei chierici*, 1947).

(9) P. P. Pasolini, *1° marzo 1975. Cuore*, in Id., *Scritti corsari*, cit., pp. 122-127. Salvo diversa segnalazione, tutte le seguenti citazioni sono tratte da questa edizione riportando il numero della pagina fra parentesi.

(10) L'avversione di Pasolini riguardo ai diritti civili della «maggioranza» ha una radice (anche) personale, relativa alla scelta dell'amato Ninetto Davoli di sposare Patrizia Davoli nel 1973, come emerge dai versi

conclusivi del sonetto 61 della raccolta *L'Hobby del sonetto*, pubblicata integralmente su P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, vol. I, Mondadori, Milano 2003, p. 1181: «Son ridotto a invidiare in un modo struggente / i legami la cui realtà si manifesta, / anche se non ha più senso, con uno stupido anellino».

(11) A riguardo, la più esplicita formulazione della posizione pasoliniana è espressa in P. P. Pasolini, *30 gennaio 1975. «Sacer»*, in Id., *Scritti corsari*, cit., p. 108: «In realtà la mia posizione su questo punto – pur con tutte le implicazioni e le complessità che sono tipiche di un intellettuale singolo e non di un gruppo – coincide infine con quella dei comunisti. Potrei sottoscrivere parola per parola ciò che ha scritto Adriana Seroni su “Epoca” (25-1-1975). Bisogna evitare *prima* l’aborto, e, se ci si arriva, bisogna renderlo legalmente possibile solo in alcuni casi “responsabilmente valutati” (ed evitando dunque, aggiungo, di gettarsi in una isterica e terroristica campagna per la sua completa legalizzazione, che sancirebbe come non reato una colpa)».

(12) M. A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 146-147.

(13) P. P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Mondadori, Milano 2015 (I ed. 1992), p. 345.

(14) *Ivi*, p. 378.

(15) Cfr. La lettera di Pasolini a Paolo Volponi dell’agosto 1971 riportata in P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 707: «Ninetto è finito. Dopo quasi nove anni Ninetto non c’è più. Ho perso il senso della vita. Penso soltanto a morire o cose simili. Tutto mi è crollato intorno: Ninetto con la sua ragazza, disposto a tutto, anche a tornare a fare il falegname (senza battere ciglio) pur di stare con lei; e io incapace di accettare questa orrenda realtà, che non solo mi rovina il presente, ma getta una luce di dolore anche in tutti questi anni che io ho creduto di gioia, almeno per la presenza lieta, inalterabile di lui».

(16) P. P. Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, in Id., *Lettere luterane*, cit., pp. 85-86: «I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che son poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se *ora* sono immondizia umana, vuol dire che anche *allora* potenzialmente lo erano: erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici malandrini, dei vili inetti costretti a essere santamente innocenti ecc. ecc. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine».

(17) Cfr. M. A. Bazzocchi, R. Chiesi, a cura di, *Pasolini e Bologna: gli anni della formazione e i ritorni*, Cineteca di Bologna, Bologna 2022.

(18) Cfr. F. Ottonello, *Pasolini, Shakespeare, Buffoni. Sogno da matrimonio eterosessuale*, “MediumPoesia”, 2 novembre 2018 (<https://www.mediumpoesia.com/pasolini-sogno-da-matrimonio-eterosessuale/>; ultimo accesso 14-09-2023): «Pasolini rivolge la sua attenzione ad un amato, autobiograficamente corrispondente all’amore della sua vita, l’attore feticcio Ninetto Davoli, che lo abbandonò innamorato di una ragazza, nell’ottica di una famiglia e un matrimonio. Dunque, troviamo un Pasolini inedito – non quello del sesso vitale ed anche violento, consumato col corpo nella furtività e nella notte, con un’ossessione per i ragazzi di vita e con motivi omo-erotici in senso stretto – ma un Pasolini che scrive di amore per l’amato che si allontana, con prevalenza di motivi che potremmo dire omo-affettivi, nascondendo in fondo anche un’omo-rivendicatività».

(19) W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, traduzione e cura di C. Salzani, Il Melangolo, Genova 2013. Da questa stessa edizione, salvo diversa segnalazione, sono tratti anche i successivi riferimenti all’opera, indicando il numero della pagina tra parentesi.

(20) Se non diversamente specificato, i riferimenti filologici sull’opera benjaminiana sono tratti da C. Salzani, *Politica profana, o dell’attualità di Capitalismo come religione*, in W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, cit., pp. 7-37.

(21) D’ora in poi userò la parola ‘Capitalismo’, con l’iniziale maiuscola, per indicare il «fenomeno religioso» teorizzato da Benjamin, così da non fare confusione con la consueta accezione del termine.

(22) U. Steiner, *Kapitalismus als Religion*, in B. Lindner, a cura di, *Benjamin-Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2006, p. 169.

(23) C. Salzani, *op. cit.*, p. 14.

(24) Sul finale di *Salò*, in cui i Signori osservano voyeuristicamente le torture dei ragazzi, e sulle analogie con il format televisivo del *reality show*, cfr. M. A. Bazzocchi, *Salò reality*, in Id., *Esposizioni*, cit., pp. 91-113.

(25) Cfr. P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2015, p. 252: «Si tratterebbe, in parole povere, di un montaggio. In seguito a tal lavoro di scelta e di coordinazione, i vari angoli visuali si dissolverebbero, e la soggettività, esistenziale, cederebbe il posto all’oggettività; non ci sarebbero più le coppie, commoventi di occhi-orecchie (o macchine da presa-magnetofoni) a cogliere e



riprodurre la fuggente e così poco affabile realtà, ma al loro posto ci sarebbe un narratore. Questo narratore trasforma il presente in passato. [...] Dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film (che sono dunque due cose molto diverse, come la «langue» è diversa dalla «parole»), succede che il presente diventa passato (si sono avute cioè le coordinazioni attraverso i vari linguaggi viventi): un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (*è cioè un presente storico*)».

(26) P. P. Pasolini, *I racconti di Canterbury*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, vol. I, Mondadori, Milano 2001, pp. 1528-1529.

(27) G. Agamben, *Il capitalismo come religione. Un commento, oggi*, “Lo straniero”, XVII, 155, maggio 2013, p. 7.

(28) *Ivi*, p. 8.

(29) *Ivi*, p. 9.

(30) *Ivi*, pp. 9-10.

(31) Cfr. R. Kurz, *La fine della politica e l'apoteosi del denaro*, Manifestolibri, Roma 1997 (ed. or. *Die Himmelfahrt des geldes*, 1995).

(32) G. Agamben, *Il capitalismo come religione*, cit., p. 10.

(33) Cfr. M. A. Bazzocchi, *Costellazione di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini, tra la “Divina Mimesis” e “La Rabbia”*, “Studi Pasoliniani”, 13, 2019, pp. 13-27.

(34) P. P. Pasolini, *Bisognerebbe processare i gerarchi Dc*, in Id., *Lettere luterane*, cit., p. 123 ss.

(35) Id., *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, cit., p. 83.

(36) F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Roma 2013, p. 104 ss.

(37) P. P. Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, cit., pp. 86-87.

(38) Cfr. D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., pp. 9-10: «Se il criterio che discrimina il giusto dall'ingiusto è necessariamente ambiguo, chi sta con la vittima non sbaglia mai. In un tempo in cui tutte le identità sono in crisi, o manifestamente posticce, essere vittima dà luogo a un supplemento di sé. Solo nella forma cava della vittima troviamo oggi un'immagine verosimile, anche se rovesciata, della pienezza a cui aspiriamo, una “macchina mitologica” che a partire dal centro vuoto di una mancanza genera incessantemente un repertorio di figure capace di soddisfare il bisogno che proprio da quel vuoto ha tratto origine. L'inauspicabile si fa desiderabile».



## «LA MIA ROVINA, IL SUO SFACELLO»: CRISI E SUBLIMAZIONE PASOLINIANA NELL'OPERA DI DARIO BELLEZZA

### 1. Introduzione

Dario Bellezza muore di AIDS a Roma il 31 marzo del 1996, poco più che cinquantenne. Ha contratto il virus dell'HIV 1987 – dodici anni dopo la morte di Pier Paolo Pasolini, che la critica coeva e successiva presenta come il *maître a penser* per eccellenza di Bellezza. Le radici di questo giudizio critico poggiano, in larga parte, su un fatto noto: la definizione di Bellezza da parte di Pasolini come il «miglior poeta della nuova generazione»(1). Quest'ultima appare sul risvolto di copertina di *Invettive e licenze*, raccolta d'esordio di Bellezza pubblicata da Garzanti nel 1971, in cui Pasolini introduce la sua figura sottolineando come il giovane poeta non abbia

assunto a stato d'animo il dato di fatto che esiste anche una vecchiaia recente, che una nuova prospettiva schiaccia contro la vecchiaia vecchia e antica. Non parlo soltanto della letteratura. Infatti Dario Bellezza almeno lessicalmente ha preso ben poco dalla letteratura: ha preso dai giornali, dalle riviste letterarie dell'ultimo decennio, dai dibattiti, dal linguaggio medio, dai cascami letterari passati a un livello inferiore o al parlare comune dei privilegiati, dal dizionario piccolo borghese professionale(2).

La presentazione pasoliniana segna un punto fondamentale per il percorso letterario di Bellezza, la cui identità di poeta si affaccia nel panorama culturale del suo tempo già connotata da una validazione genealogica. Effetto diretto della definizione è infatti, a livello critico collettivo, la percezione di Bellezza come di un epigono del Pasolini poeta. Il presente intervento consiste in una riflessione sulla questione, e ha tratto origine dall'osservazione in essa di, un carattere di problematicità. Nell'ambito degli studi su Bellezza, appare oggi infatti necessario riferirsi al tema del rapporto con Pasolini senza assumere aprioristicamente una posizione acritica, onde evitare il rischio di commettere una – diffusa – leggerezza interpretativa.

### 2. Status quaestionis

Focalizzando lo sguardo sul lato pasoliniano della vicenda, emerge un primo dato significativo. Nel febbraio del 1970, dunque un anno prima della pubblicazione di *Invettive e licenze*, Pasolini scrive una lettera a Sandro Penna in cui lo definisce come «il più grande e più lieto poeta italiano vivente»(3). La coincidenza con i termini della 'grandezza' poi riferiti a Bellezza nel secondo momento del 1971 costituisce di per sé un punto di interesse. È inoltre possibile notare, più in generale, la molteplicità delle coordinate di contatto tra i due scritti (la lettera e la quarta di copertina). Scrive Pasolini a Penna:

È la vita nella sua totalità, come se noi l'avessimo del tutto adempiuta (e di fatto è quasi così) che ora io guardo. In questa vita tu ti sei tenuto in disparte, a contemplarla, come un animale buono, che qualche volta deve pur nutrirsi, e allora è costretto a predare, non potendo vivere di pura contemplazione, di «gioia e dolore di esserci». [...] Non dico che queste parole ti rappresentino del tutto fedelmente, e che possano prestarsi a qualche equivoco, per un estraneo che legga questa nostra lettera intima [...]. In cosa consiste la tua santità? Nel silenzio con cui hai rinunciato alla vita e al suo godimento così come è inteso nella nostra parte di storia in cui siamo apparsi su questa terra(4).

Un primo dato da sottolineare è quello dell'inserimento, da parte di Pasolini, di una notazione relativa alla futura lettura della missiva a opera di soggetti terzi. La specificazione copre una zona grigia di significato interpretativo, fornendo gli strumenti per intendere lo scritto di Pasolini come formalizzato in ambito non esclusivamente affettivo e, dunque, privato. Relativamente a questo punto, come riportato in una nota filologica di Nico Naldini inserita nell'apparato dell'edizione delle *Lettere 1955-1975*, è da aggiungersi il fatto che «per la seconda edizione delle *Poesie* di Penna

[...] Pasolini ha steso questo scritto sotto forma di lettera all'autore, che, trasferito in terza persona e con alcuni ritocchi, sarà inserito nei volumi come "segnalibro"» (5).

Il tema della labilità del confine estetico-poetico tra il privato e il non privato in Pasolini risulta, a oggi, ampiamente approfondito dalla critica(6). La questione qui presentata afferisce infatti a un frangente di riflessione esteso, che interessa l'opera poetica e artistica di Pasolini in senso complessivo. In riferimento a questa dimensione di lettura dell'opera pasoliniana, è possibile collocare la lettera dedicata a Penna 'sullo stesso piano' di verbalizzazione della nota presentativa in *Invettive e licenze*. Piano, vale a dire, in cui il dato affettivo è immesso in una cornice enunciativa di ordine primariamente critico-speculativo. La lettura comparativa dei due testi consente di sottolineare in essi una corrispondenza: se Pasolini guarda alla 'sacralità' della poesia di Penna come derivato dalla sua rinuncia alla dimensione empirica della vita (che il poeta trascorre invece in contemplazione, «come un animale buono»(7)) in Bellezza, al contrario, identifica l'estremo opposto. Scrive:

In panni di benpensante, rigido e quasi calvinista, antiquato come si deve, Dario Bellezza offre la sua merce atroce... Ma in cosa consiste questa atrocità, questa bruttezza che io, in una sorta di discorso libero indiretto, vivo attraverso la possibile lettura di un destinatario medio e di un critico di professione? Tale atrocità consiste in una eccessiva coscienza di avere raggiunto la libertà e di viverla. Questo « eccesso » ostentato di coscienza rivela da una parte in Bellezza l'orrore conformista per la propria presunta colpa (per cui egli è il primo piccolo borghese che giudica se stesso), dall'altra scopre in lui una capacità di illudersi che stringe il cuore(8).

La visione pasoliniana rivela così un'attribuzione di grandezza in diretta coincidenza di un'abitazione, da parte dei due poeti, dei rispettivi 'gradi estremi' nel rapportarsi alla vita empirica – poeticamente e biograficamente parlando. Si tratta, in definitiva, di un dato di relazione che Penna e Bellezza condividono. Come ampiamente sottolineato dalla critica, l'esperienza biografica di entrambi è un fattore che incide in maniera essenziale sulle rispettive produzioni poetiche(9). Relativamente al concetto postromantico di imprescindibilità nella sovrapposizione tra le poesia e vita nella persona del poeta lirico, i casi di Penna(10) e Bellezza(11) sono infatti tra i più emblematici del Ventesimo secolo italiano. L'analisi comparativa della lettera e della presentazione in *Invettive e licenze* permette di ascrivere entrambi i testi al medesimo macrosistema presentativo pasoliniano, ossia allo stesso gruppo di materiali testimoniali dedicati, nello specifico, ai suoi legami affettivo-letterari. È quindi possibile osservare come l'operazione di Pasolini consista, in senso stretto, in un tracciamento di coordinate – in altre parole, e utilizzando un'espressione cara al discorso critico contemporaneo, in un procedimento di 'mappatura'. Tenendo conto di quanto evidenziato fino a questo punto, è possibile rilevare come il senso della derivazione pasoliniana del primo Bellezza tragga la sua origine da una specifica operazione autoriale dello stesso Pasolini, che 'colloca' il giovane poeta all'interno di un sistema letterario-valoriale.

Disposta questa premessa, è necessario considerare un dato di ordine più generale. All'inizio degli anni Settanta, Pasolini è uno degli autori più celebri del panorama italiano ed europeo e costituisce un punto di riferimento non solo per le nuove generazioni del contesto poetico romano, ma anche per chi, come Penna, è a quel punto considerato già un maestro. Negli anni della sua formazione, il giovane Bellezza cerca apertamente di avvicinarsi a Pasolini. Non ancora ventenne, gli spedisce un fascicolo di testi già nel 1963 – senza, per altro, ottenere risposta(12). Nel corso del 1966 stabilisce con lui un contatto, grazie alla presentazione di Enzo Siciliano a cui pure Bellezza ha inviato alcuni suoi scritti(13). La seconda metà degli anni Sessanta costituisce per il giovane un momento di fondamentale importanza: Siciliano esprime un grande interesse nei confronti del suo caso letterario e, oltre a stabilire con lui un rapporto di amicizia(14), nei mesi successivi al loro incontro lo introduce a diversi protagonisti della cultura letteraria italiana. Tra questi, Bellezza si lega intimamente ad Alberto Moravia, Elsa Morante, Amelia Rosselli, Aldo Braibanti e, in modo particolare, a Pasolini. Fino al 1975(15), i due condividono una significativa vicinanza.

La sussistenza di un nesso affettivo tra Pasolini e Bellezza è un fatto ampiamente documentato da materiali testimoniali, memoriali e bibliografici. Questa attestazione del loro rapporto, al pari della 'consacrazione' iniziatica pasoliniana sul risvolto di copertina di *Invettive e licenze*, incide sulle prospettive critiche recenti e coeve come fattore orientativo. Nelle analisi dell'opera di Bellezza

viene infatti spesso attribuita una rilevanza fondativa alle derivazioni pasoliniane, sia in senso poetico sia estetico. A questa prospettiva, tuttavia, appare oggi necessario approcciarsi criticamente. L'idea della fondatività pasoliniana rispetto alla poetica di Bellezza appare basarsi spesso, infatti, sull'adozione di un'impostazione epistemologica biografizzante, più che ermeneutica(16). Si tratta di una criticità che il poeta stesso registra come tendenza generale nei confronti della sua opera. In un'intervista con Paolo Mattei, pubblicata su "Poesia" due mesi dopo la sua scomparsa, si esprime puntualizzando: «il difetto dei miei lettori – un po' anche di quei lettori professionisti che sono i critici – è quello di leggere i miei libri, soprattutto i romanzi, in chiave di vissuto esistenziale. Secondo me invece sottintendono un progetto letterario ben chiaro [...]»(17). Allo stato attuale delle cose (in cui, come si è detto, si osserva un'attribuzione di 'pasolinianità' in diretta conseguenza della tendenza alla biografizzazione del discorso critico su Bellezza), tuttavia, contribuiscono alcuni fattori determinati dallo stesso Bellezza. Fino dai primi anni della sua produzione, il poeta attua infatti un'operazione autorappresentativa, nell'ambito della quale attribuisce alla figura di Pasolini non solo il ruolo di modello formativo della propria poetica, ma una responsabilità di presentazione di quest'ultima. Si consideri, a questo proposito, il seguente passaggio da *Morte di Pasolini*:

Pasolini non finiva mai di punirsi, per non aver commesso l'incesto salutare: lì era il suo godimento estremo, raffinato; la sua punizione era la vittoria sull'ostile mondo; la sua fine il suo trionfo: martire dell'omosessualità. [...] Un'occasione più unica che rara. E senza ironia questo è detto e scritto. Era un poeta: la morte era al centro della sua meditazione(18).

Il ritratto di Pasolini coincide, sostanzialmente, con un'immagine che Bellezza considera archetipica del 'poeta' in senso ontologico. Secondo la sua visione, poeta è infatti colui che guarda alla morte, che la introietta come parte integrante del vivere(19). Il Pasolini di Bellezza è 'un Pasolini' definito dagli attributi che autenticamente si addicono al poeta – quegli stessi che ne determinano il posizionamento in un contesto storico sociale e che sono, in definitiva, i diretti responsabili della sua sofferenza e della sua diversità. Si rende quindi possibile evidenziare un dato: questa attribuzione da parte di Bellezza non ha a che vedere, in senso stretto, con un riconoscimento di maestranza. Guardando alla sua opera in maniera complessiva, emerge infatti come ciò che Bellezza traccia come 'eredità pasoliniana' sia proprio questa specifica disposizione al rapporto con la letteratura e, più nello specifico, con la morte. Nell'autonarrazione di Bellezza, in altre parole, Pasolini è il testimone di una via di accesso alla poesia e alla letteratura – via che coincide però con un'idea estetica e ontologica che lui stesso propone del 'poeta' in senso lato. Si tratta, di fatto, di un ragionamento tautologico.

### 3. Riflessioni critiche

Seguendo la traccia di questa argomentazione e circoscrivendo l'analisi ai primi anni della produzione di Bellezza, è possibile osservare come la derivazione pasoliniana eserciti per lui un'influenza certamente importante, ma non fondativa. Un primo punto di questo approfondimento riguarda, in senso stretto, il suo esordio letterario. Nel 1970, un anno prima dell'uscita di *Invettive e licenze*, era pubblicato il suo primo romanzo, intitolato *L'innocenza*(20). La prefazione veniva firmata da Alberto Moravia, con cui il giovane aveva precedentemente stretto un rapporto significativo a livello emotivo e letterario(21). L'anno precedente, Moravia aveva già introdotto in un volume il lavoro di Bellezza, il quale aveva realizzato nel 1969 una traduzione dell'*Historie de l'œil* di Georges Bataille. Un'ulteriore indicazione sulla significatività del rapporto tra i due è identificabile nella dedica a Moravia, da parte di Bellezza, del poemetto *Colosseo*, pubblicato su «Nuovi Argomenti» nello stesso 1969(22). Ancora un anno prima, sulla rivista è avvenuto il vero e proprio esordio del giovane poeta: nel 1968 (e precisamente nel celebre volume in cui Pasolini pubblica *Il PCI ai giovani!*) erano infatti apparse con il titolo *La rapida ira* alcune delle prime pagine spedite a Siciliano(23).

Osservare lo stabilirsi di una rete relazionale e affettiva tra Bellezza e gli intellettuali vicini a «Nuovi Argomenti» in questa prima fase della sua produzione è utile per contestualizzare un

dato(24) relativo al debito di ricezione e derivazione, da parte sua, nei confronti del contesto culturale e poetico romano dei tardi anni Sessanta. *L'innocenza* costituisce, a questo proposito, un esempio concreto. Nel romanzo, ripubblicato da Mondadori nel 1982 con il titolo *Storia di Nino*, si osserva la tematizzazione di una progressiva disperazione generata, nel soggetto, da un crescente senso di abbandono, di rifiuto sociale e di presa di coscienza della propria diversità. Il tracciato diegetico è articolato da Bellezza in una cornice onirica, surreale, in cui il graduale distacco dalla realtà da parte dell'Io appare rifarsi all'archetipo narrativo morantiano di *Il gioco segreto*(25). Morante è, in effetti, una figura fondamentale per il giovane Bellezza – al pari di Siciliano, Moravia e Pasolini. Oltre alla vicinanza affettiva, il poeta stabilisce con lei un rapporto di vera e propria devozione. Come dichiara più volte nell'arco degli anni, la scrittrice è addirittura per lui «il maestro»(26). Posta questa premessa, e considerando la profonda distanza che separa la prosa di *L'innocenza* dalla lezione narrativa neorealista del Pasolini romanziere, il caso appare come un'indicazione emblematica per ridimensionare i termini apodittici delle valutazioni sul primo Bellezza come 'epigono pasoliniano'. È inoltre possibile osservare come, fino dai suoi primi movimenti, il tracciato poetico di Bellezza sia orientato in maniera preminente da un carattere di 'maledettismo', di derivazione altra rispetto all'opera di Pasolini. Un primo esempio, a questo proposito, è rintracciabile nel già citato poemetto *Colosseo*, in cui si legge:

Aspetterò la notte, lunga notte a chi conta  
 le prime, acerbe erezioni nel seme latteo  
 o grigiastro delle lunghe masturbazioni,  
 le lunghe notti e il triste vento, sapiente  
 che s'insinua fra cunicoli e sterri ferendo  
 l'odore magro, acido dell'urina abbondante  
 e festosa dei ragazzotti, bassi e tarchiati,  
 di una periferia immensa che come una  
 trappola circonda la viziosa Roma(27).

L'apparato sensoriale e percettivo dell'Io orienta attivamente gli elementi della corporeità, subordinandoli a una pulsione erotica che resta, in definitiva, disattesa. Le figure umane che condividono l'orizzonte esistenziale del poeta appaiono spersonalizzate in uno spazio immenso. L'Io si rivolge a esse assecondando una necessità seriale, che accomuna fino alla sovrapposizione completa le «lunghe masturbazioni» e le «lunghe notti». La coincidenza esprime in maniera diretta il senso autopresentativo con cui il poeta introduce il sé nel discorso: la sua identità omosessuale, la pressione interiore che direziona il suo desiderio verso il corpo maschile come archetipo sovrassoggettivo, è un'«identità notturna» – letterariamente parlando, maledetta. Questo carattere costituisce il fulcro del discorso poetico, che volge alla descrizione dell'esterno della Roma nottambula come a un correlativo dell'oscenità interiore, di trackliana memoria. I suoi versi sono così attraversati da una corrente costruttiva che trae le sue origini dalle suggestioni del simbolismo decadente di area francese, 'filtrate' dalla lezione del «Nuovo Romanticismo inglese di Dylan Thomas» che, come ricordato da Inzerillo, ha su di lui un effetto seduttivo(28). La centralità portante del carattere maledettistico è inoltre registrata dalla critica fino dai primissimi momenti dedicati alle sue pubblicazioni. Già nel 1970, in una recensione di *L'innocenza* sul «Corriere della Sera» (e vengo al secondo esempio) si legge una definizione dell'autore come un «giovanissimo poeta un po' 'maudit'»(29).

Focalizzando lo sguardo sullo specifico testuale della questione, come si è visto, il nucleo stilistico maledettistico imposta nella versificazione di Bellezza i termini del rapporto tra l'Io e il dato del corpo. La centralità di quest'ultimo nella sua opera tutta (poetica, letteraria e teatrale) costituisce un fattore di facile accostamento a Pasolini – di fatto, il tema del corpo si presenta come fondamentale in entrambi. Inoltre, nella definizione del rapporto tra l'Io e il corpo si coagula uno dei punti di maggiore distanza tra Bellezza e la lezione penniana, come giustamente sottolineato da Carmelo Princiotta: «Penna è un poeta dell'erotismo, Bellezza è un poeta della sessualità»(30). Rivolgendo l'attenzione alla sua primissima fase di produzione (dunque, alla fase delle pubblicazioni in rivista che preludono alle uscite in volume del primo romanzo, *L'innocenza*, e della prima raccolta, *Invettive e licenze*), nello specifico, appare chiaro come la relazione con il corpo sia per lui

permeato da un senso di problematicità. L'irrisoluzione di questo rapporto, che non raggiunge in alcuna sede compositiva la cessazione del tormento esperito dal soggetto, è localizzata in un discorso fenomenologico negativo, in cui prende corso una dialettica tra il sé e una serie di termini extrasoggettivi come quelli del peccato, dello scandalo e dell'oscenità – di sicura derivazione pasoliniana. Questa dialettica, che consiste a livello testuale in una vera e propria assunzione di terminologia estetica da parte di Bellezza, risponde tuttavia a una ragione di proposta culturale, più che poetica. In altre parole: se anche la contestualizzazione di questa negatività ontologica da parte di Bellezza ricalca, nella prima fase della sua produzione, il tracciato estetico pasoliniano, ciò avviene per ragioni di ordine presentativo.

La prospettiva qui formulata si pone in controtendenza rispetto alla già citata dinamica di posizionamento acritico di Bellezza come poeta 'pasoliniano' – dinamica che, come si è detto, si verifica non solo in funzione della definizione di «miglior poeta» in *Invettive e licenze* (e, dunque, come risultato di un'intenzione presentativa di Pasolini), ma come conseguenza di una consapevole operazione autonarrativa dello stesso Bellezza. Questa riflessione critica, volta a indagare l'effettiva fondatività del nesso pasoliniano qui approfondito, è stata sviluppata a partire da un caso di studio affrontato nell'ambito di un progetto di ricerca dottorale sulle carte autografe di Bellezza, attualmente in corso presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Tra i documenti conservati nell'Archivio Bellezza, custodito attualmente nel fondo privato del curatore Giuseppe Garrera, è stata localizzata in C8D47(31) una versione manoscritta di *A Pier Paolo Pasolini* – celebre poesia dedicata all'amico in *Invettive e licenze*, che si riporta di seguito.

M'aggio fra ricatti e botte e licenzio  
la mia anima mezza vuota e peccatrice

e la derelitta crocifissione mia sola  
sa chi sono: spia e ricattatore  
che odia i suoi simili. E non trovo

pace in questa sordida lotta  
contro la mia rovina, il suo sfacelo.

Dio! Non attendo che la morte.  
Ignoro il corso della Storia. So solo  
la bestia che è in me e latra(32).

Il testo riassume i tratti salienti della poetica di Bellezza che animano la raccolta: il senso contraddittorio dell'immersione in una realtà che l'Io rifiuta, la percezione di una diversità che genera afflizione, l'incapacità di accedere a un momento salvifico che risolva la sofferenza che domina l'Io. L'attribuzione di una dedica a Pasolini proprio in questa sede, la cui composizione assume dei tratti emblematici rispetto al frangente allargato di *Invettive e licenze*, appare così rispondere a una necessità di validazione, da parte di Bellezza, delle coordinate filosofiche e culturali che la sua poetica propone. La dedica, in altre parole, risponde a una logica di posizionamento come nesso utile alla presentazione del proprio dramma esistenziale (elemento, di fatto, protagonista del testo) nei termini dell'elezione pasoliniana. Il fattore che rivela con maggiore chiarezza la strumentalità della dedica è costituito dall'oscillazione della dedica stessa. In C8D47, infatti, la poesia appare dedicata non a Pasolini ma a Enzo Siciliano, vale a dire – come si è visto – a un'altra figura di riferimento letterario e affettivo per il giovane poeta. È inoltre possibile osservare come, ancora tra le carte d'archivio, in C8D43 la poesia appaia dattiloscritta senza alcuna dedica.

Non solo: allargando il campo d'indagine alle edizioni a stampa, è da aggiungersi un dato ulteriore. Nel numero 16 di "Nuovi Argomenti" (ottobre-dicembre 1969, pubblicato tre anni prima dell'edizione poetica in volume), Bellezza dedica a Pasolini una poesia differente: *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*, il cui testo è spogliato della dedica in tutte le sue lezioni successive, a partire da quella di *Invettive e licenze*(33). In aggiunta, nell'ambito di una lettura comparata tra i due testi poetici, appare osservabile come entrambi siano focalizzati nel riferimento a nodi tematici

ed espressivi coincidenti. Un esempio in questo senso è offerto dal secondo verso di *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*, dedicato all'immagine di una «lingua morta dell'anima denutrita»<sup>(34)</sup> che presenta il medesimo senso di compromissione osservabile nel ritratto dell'anima, «mezza vuota», formulato in *A Pier Paolo Pasolini*, ancora nel secondo verso. Entrambe le poesie presentano infatti un sentimento di progressiva corruzione dell'anima, tradotto, in entrambi i casi, in immagini afferenti alla metafora della perdita di consistenza.

#### 4. Conclusioni

Considerato quanto detto a proposito dell'oscillazione nell'attribuzione della dedica, e osservato come il tema della degradazione del dato spirituale in diretta conseguenza dell'agire costituisca il *trait d'union* tra le poesie dedicate a Pasolini – e a Siciliano – in momenti diversi, appare chiara un'attribuzione di rilevanza particolare da parte di Bellezza a questo concetto. Attribuzione che, più in generale, interessa i nodi concettuali e tematici su cui il testo di *A Pier Paolo Pasolini* è focalizzato – come si è visto, relativi al rapporto conflittuale tra accettazione e rifiuto della realtà fenomenica extrastoggettiva. Quello che emerge è così l'intento, da parte Bellezza, di esprimere questo specifico aspetto della sua concezione poetica e filosofica sotto l'egida di uno dei suoi *maîtres à penser* in sede di pubblicazione.

Lo studio della questione<sup>(35)</sup>, che apre a un ampio orizzonte di approfondimento, permette di osservare l'insufficienza delle definizioni di Bellezza come un poeta pasoliniano nel senso 'filiale' del termine. Approcciando criticamente lo studio della sua opera poetica e letteraria, emerge infatti una convergenza di intenti relativi all'utilizzo di questo nesso di relazione, che tuttavia non comporta lo stabilirsi di un vero e proprio epigonismo stilistico ed estetico. A questo proposito, una testimonianza chiara e oltremodo significativa è offerta dallo stesso Bellezza. In una conversazione con Maurizio Gregorini, appena poche settimane prima del funesto decorso della sua malattia, il poeta si esprime in questi termini:

Io non posso negare, a distanza di anni, che [Pasolini] mi abbia amato veramente. Dirò di più, non solo mi ha amato, ma mi ha imposto, difendendomi, nel mondo laido della letteratura italiana, un mondo provinciale dove gli unici legami che contano sono quelli col Potere e con le persone che ti possono garantire il successo. Ammetto di aver subito il fascino del suo talento poetico e in seguito di averlo rifiutato, poiché avevo l'orrore di possibili identificazioni. E poi perché rifarsi al suo stile sarebbe stato un suicidio<sup>(36)</sup>.

Stefano Bottero

#### Note.

- (1) Il riferimento è alla generazione dei poeti il cui esordio avviene tra il termine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta.
- (2) P. P. Pasolini, *Risvolto di copertina*, in D. Bellezza, *Invettive e licenze*, Garzanti, Milano 1971.
- (3) P. P. Pasolini, *Lettera a Sandro Penna*, febbraio 1970, in Id., N. Naldini, a cura di, *Lettere 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988, pp. 665.
- (4) *Ivi*, pp. 664-665.
- (5) N. Naldini, *Nota*, in *Ivi*, p. 665.
- (6) Relativamente alla questione, un contributo ritenuto significativo – e utile a tracciare i parametri diacronici dei movimenti dell'opera pasoliniana a ridosso del tema – è offerto in F. Brevini, *Pier Paolo Pasolini*, "Belfagor", 37, 4, 31 luglio 1982, pp. 407-438 (in particolare, nel quinto paragrafo, *Ritorno al privato* – pp. 422-427).
- (7) P. P. Pasolini, *Lettera a Sandro Penna*, cit., p. 664.
- (8) P. P. Pasolini, *Risvolto di copertina*, cit.
- (9) Un esempio recente relativo a Penna è rintracciabile in E. Gurrieri, *Lo sguardo di Sandro Penna*, "Studi novecenteschi", 41, 87, gennaio-giugno, 2014, p. 68; a proposito di Bellezza, un caso fortemente emblematico è offerto in D. Mencarelli, *La vita di Dario Bellezza sovrapposta alla sua opera*, "Il Foglio", 14



luglio 2019 (<https://www.ilmagnum.it/una-fogliata-di-libri/2019/07/14/news/la-vita-di-dario-bellezza-sovrapposta-alla-sua-opera-264571/>; ultimo accesso: 1-12-2023).

(10) Si consideri, a questo proposito, che la prima tra le raccolte delle *Poesie* di Penna (la cui pubblicazione è datata 1939) è introdotta proprio da un testo in cui il poeta tematizza l'ispirazione privata come momento iniziatico per la composizione poetica in sé e per sé.

(11) La relazione – disequilibrata – tra l'elemento della vita empirica, pratica, e quello della letteratura, è un tema che attraversa in senso generale l'opera di Bellezza. Già fondamentale in *Invettive e licenze*, è possibile osservarne una costante rideclinazione da parte del poeta, che arriva ad attribuirgli nel suo ultimo romanzo *L'avversario* una posizione di centralità. Qui il «problema vita-letteratura [...] si risolve» molto emblematicamente, come indicato dallo stesso Bellezza, «con la letteratura che uccide la vita». (D. Bellezza in P. Mattei, *Il vizio del ricordo. Intervista con Dario Bellezza*, “Poesia”, IX, 95, 1996, p. 27)

(12) C. Princiotta, *Serpenta di Dario Bellezza (1987)* in S. Stroppa, a cura di, *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. 1, Pensa Multimedia, Lecce 2016, p. 171.

(13) A proposito dell'approfondimento sulle questioni biobibliografiche e cronologiche relative a Bellezza, si rimanda a: S. Bottero, *Per una biobibliografia critica di Dario Bellezza*, in “Sinestesiaonline”, XII, 38, gennaio 2023, pp.1-13.

(14) Il rapporto, estremamente significativo per entrambi, dura fino alla morte di Bellezza. Il loro ultimo incontro avviene nell'ottobre del 1995, durante una riunione di redazione di “Nuovi Argomenti” di cui, dal 1974, Bellezza è diventato redattore.

(15) Negli anni successivi, Bellezza dedica al tema dell'omicidio dell'amico due volumi: *Morte di Pasolini* del 1981 e *Il poeta assassinato* del 1996.

(16) Una breve riflessione sulla questione è stata di recente offerta da Giovanni Inzerillo nell'ambito di un discorso generale sulle derivazioni di *Invettive e licenze*, in G. Inzerillo, *Dalla vita assassinata alla poesia. Il Canzoniere di puro disamore di Dario Bellezza*, Franco Cesati, Firenze 2019, pp. 21-22.

(17) D. Bellezza, in P. Mattei, *Il vizio del ricordo. Intervista con Dario Bellezza*, cit., p. 27.

(18) D. Bellezza, *Morte di Pasolini*, Mondadori, Milano 1981, p. 21

(19) Emblematico a questo proposito il testo di *Questo nel dolore è compimento felice*, poesia in cui formalizza una dichiarazione identitaria relativa al proprio stato di relazione con la morte in quanto poeta – dunque, in quanto essere umano distinto dagli altri proprio in funzione del rapporto ontologico che stabilisce con la morte: «[...] Ché solo morte / esiste e a lei m'affido, tranquillo / negatore terrestre delle Stelle» (D. Bellezza, *Tutte le poesie*, a cura di R. Deidier, Mondadori, Milano 2015, p. 168).

(20) D. Bellezza, *L'innocenza*, De Donato, Roma 1970.

(21) Al pari di quello con Pasolini, Penna e Siciliano, il rapporto rimane costante fino all'accadere della morte.

(22) D. Bellezza, *Colosseo*, “Nuovi Argomenti”, 13, gennaio-marzo 1969, pp. 43-45.

(23) D. Bellezza, *La rapida ira*, “Nuovi Argomenti”, 10, aprile-giugno 1968, pp. 132-165.

(24) Il dato, è necessario specificarlo, è relativo alla sua produzione letteraria in senso allargato, non unicamente alla fase della formazione e delle prime pubblicazioni a stampa.

(25) E. Morante, *Il gioco segreto*, Garzanti, Milano 1941.

(26) (trasmissione televisiva) *Scrittrici del 900. Elsa Morante raccontata da Dario Bellezza*, 1993 (<https://www.raiplay.it/programmi/scrittricide1900/>; ultimo accesso: 1-12-2023).

(27) D. Bellezza, *Colosseo*, cit., p. 45.

(28) G. Inzerillo, *Dalla vita assassinata alla poesia*, cit., p. 21.

(29) A. Barberis, *Caccia alle zie*, “Corriere della Sera”, 15 ottobre 1970, p.11.

(30) C. Princiotta, *Penna dopo Penna*, “Nuovi Argomenti”, 79, luglio-settembre 2017, p. 113.

(31) La sigla alfanumerica fa riferimento al sistema di catalogazione interna dell'Archivio, da me stabilito nell'ambito del progetto di ricerca di dottorato, in collaborazione con il curatore.

(32) D. Bellezza, *Invettive e licenze*, Garzanti, Milano 1971, p. 88.

(33) *Ivi*, p. 95.

(34) *Ibidem*.

(35) Sarà rivolto a essa un approfondimento specifico nell'ambito della tesi di dottorato, dedicata alla realizzazione di una prima edizione critica e commentata di *Invettive e licenze*.

(36) D. Bellezza, in M. Gregorini, a cura di, *Il male di Dario Bellezza*, Stampa alternativa, Viterbo 2006, p. 67.

## «MORTO ANCHE TU STUPIDAMENTE COME TUTTI»: IL MITO DI PASOLINI NEGLI ANNI SETTANTA TRA INTEGRAZIONE ED EVERSIONE

### 1. Pasolini negli anni Settanta tra autorappresentazione e ricezione(1)

In una serie di appunti che vanno dalla metà degli anni Ottanta alla fine degli anni Novanta, poi raccolti ed editi da Il Saggiatore nel volume *Diario del Novecento*, Piergiorgio Bellocchio commentava in questi termini la *querelle* insorta dopo la pubblicazione dei “Meridiani” pasoliniani:

Il paradosso di Pasolini è che non è il maggior poeta del dopoguerra; come narratore poi è preceduto da una ventina di altri. Lo stesso vale per il regista. Ma poi il poeta e il narratore, il cineasta e il sociologo, l'ideologo e il critico militante concorrono a formare un autore unico, lo scrittore più originale, il testimone più forte e drammatico e profondo della cultura e della storia italiana dell'ultimo mezzo secolo. Questo mi sembra il problema sul quale dovrebbe esercitarsi la critica [...](2).

Ciò che è importante sottolineare di questa citazione non è il gusto particolare di Bellocchio ma una idea dell'autorialità pasoliniana che viene presentata mettendo in luce la necessità di tenere in considerazione l'opera (integrale) e la figura biografica di Pasolini in una sorta di *continuum* interpretativo interessato a non separarne i diversi campi. Anche per Walter Siti «la “vera” opera di Pasolini è l'insieme delle sue opere, dai cui interstizi figurali traspare il volto stesso dell'autore»(3). Ed è proprio al personaggio-Pasolini e a questo rapporto non semplificabile di proiezioni interne e esterne che ci si vorrebbe rivolgere sinteticamente, almeno per come si presenta, dentro e fuori l'opera, intorno agli anni Settanta, senza dimenticare di tenere in considerazione le eredità stilistiche che pone. Cercando di ritrarre ironicamente la figura di Pasolini proprio intorno alla fine degli anni Sessanta Alberto Arbasino, in un dialogo-intervista inserito nel volume *Sessanta posizioni*, pubblicato nel 1971, parte dal rapporto con i suoi modelli. Il Pasolini arbasiniano si presenta infatti anzitutto dimidiato nel confronto con i suoi molti, dichiarati o meno, maestri: «L'unico antenato spirituale che conta è Marx, e il suo dolce, irto, leopardiano figlio, Gramsci [...]. Ti farò anche i nomi di Longhi e Contini, sull'altra strada (il bivio è già così indietro, alle mie spalle). Ci sono state ultimamente delle annessioni di paternità, pазze. I manieristi, il Pontormo»(4).

All'interno del discorso arbasiniano i riferimenti di Pasolini diventano pretesti utili a qualificare il profilo autoriale di un «apolide interregionale plurilinguista»(5) per il quale nessun padre, artisticamente, è morto, ma nessuno è vivo più degli altri; afferma, infatti, questo Pasolini immaginato: «[...] non ho ucciso nessuno. Sono tutti lì sull'altare – sotto due dita di polvere»(6). Ma l'occasione del ritratto in realtà è significativa perché il Pasolini rappresentato viene fissato, potremmo dire ‘storicamente’, nel dialogo e nel distacco ininterrotto sia con le forme sperimentate negli anni Cinquanta sia con le future elaborazioni della sua opera: quelle introdotte nei Sessanta e poi rielaborate nel decennio successivo. Da una parte, infatti, questo Pasolini giudica ridicoli gli anni Cinquanta: «Dai un'occhiata con me agli anni Cinquanta, appena lì, alle nostre spalle. Non li trovi ridicoli? *Un ridicolo decennio*, è questo un libro di racconti che ho in mente (e che non farò)»(7). Dall'altra, nell'inesausta tensione espressiva che lo caratterizza, risulta tutto proiettato verso progetti futuri: «Conto di andarmene nel mio prossimo futuro nella preistoria classica. Dopo i miei ultimi versi in *Poesie in forma di rosa* e il *Vangelo secondo Matteo*»(8).

Alle soglie degli anni Settanta insomma l'autorialità pasoliniana, in particolare attraverso i canali dell'elaborazione poetica e dell'intervento critico-culturale, si modifica arrivando a ridefinire dall'interno i suoi connotati ma senza allontanarsi radicalmente da quelli che erano stati gli elementi fondanti della sua attività. In forme comunque diverse rispetto a prima, Pasolini considera l'autobiografia ancora significativa in quanto tale ma non la pone più, tramite un rapporto lirico-dialettico, sullo stesso piano della storia pubblica. E anche se, per Pasolini, «non c'è bisogno di ricorrere a interposte persone o a forme di straniamento del linguaggio per dire Io nei versi»(9), viene portata all'estremo quella tendenza espressiva, già visibile dalle *Ceneri di Gramsci* in poi, capace di fondere momenti narrativi, riflessione in versi e autoanalisi. In *Trasumanar e organizzar*, del resto, l'attualità continua a essere al centro della produzione poetica ma pare decadere l'interesse di creare a partire da questa un epos civile. Questo tentativo di abbassamento ironico, di

mescidazione e mescolanza di registri, di confessionalità esibita ma cifrata da una rinnovata torsione sperimentale, non è molto distante da quello coevo del Montale di *Satura*, anche se presuppone altre conseguenze. Entrambi però, come suggerisce Claudia Crocco, «passano da un uso della poesia tragico, fondato su un rigore formale e su un'integrità personale, a uno desublimato; commentano il mondo contemporaneo mescolando ironia e toni conservatori»(10). Come è evidente in *La nascita di un nuovo tipo di buffone*:

Io non ho più il sentimento  
Che mi fa avere ammirazione per me.  
Non considero il fondo delle mie parole  
Come un fondo prezioso, una grazia,  
Attraverso l'umorismo rientro nell'ordine  
[...]  
Che cosa comunico, se non comunico più,  
Se, tutto sommato non ho mai comunicato  
Altro che il piacere di essere ciò che sono?(11)

Da una parte, quindi, ai poeti degli anni Settanta l'eredità stilistico-formale delle prove pasoliniane si offre, più esplicitamente, nella decostruzione dello spazio del poetabile, cioè portando l'espressione poetica ancora più dentro il personaggio e trasportandola, come afferma Davide Dalmas:

[...] all'estrema egotica e moralistica osmosi con la prosa, diventando magneticamente tutto: lirica, epica, pathos, allocuzione, orazione, esclamazione, descrizione, commento, profezia, visione, allegoria, ragionamento, appunto da riprendere in un altro momento, abbozzo, sacra rappresentazione della propria passione, testimonianza del proprio tempo, del futuro, del passato, denuncia, autocondanna e autoassoluzione.(12)

Ma, dall'altra, il conflitto meno evidente che Pasolini consegna alla poesia degli anni Settanta è di natura simbolica, come suggerisce Stefano Giovannuzzi in una intervista apparsa recentemente per "La Balena Bianca". Pasolini rappresenta un caso esemplare, assieme a quello di Fortini (con cui spesso può essere letto in controtendenza), perché entrambi «sono dei lirici che hanno sentito la pressione della storia piegandosi all'impegno verso la realtà. Restando però lirici; ed elaborando la perdita di ruolo della lirica come lutto»(13). È possibile tracciare, quindi, linee diverse di influenza che dagli anni Settanta si dipartono dal percorso poetico di Pasolini. Alcune sembrano realizzarsi, volendo seguire quanto dice Andrea Afribo, in «una poesia più pura e più laica, anche formalmente, cioè una poesia che va verso la prosa del mondo, verso l'oralità o verso il romanzo, da questi includendo in sé modi e tecniche»(14); una poesia che non dimentica del tutto i segni della propria letterarietà non esibendoli ma presupponendoli nel segno di una rinnovabile dimensione lirica. Ma proprio perché l'espressione poetica non sembra compiersi (o giustificarsi) più solo «nel teatro di un attaccamento nostalgico al passato, magari nella formula della mancanza di richiesta di poesia»(15), il sistema espressivo pasoliniano non agisce e non si pensa (e quindi non produce conseguenze di rilievo dal punto di vista della sua ricezione) solo in rapporto al lutto. Sempre negli anni Settanta, Pasolini tenta anche di agire appoggiandosi «a una idea di letteratura che non è più quella del letterato umanista»(16) e che non si risolve in quella libertà di contraddirsi già espressa nelle *Ceneri* ma è capace, come scrive Giovannuzzi nel volume *La persistenza della lirica*, di compiersi:

[...] in una sorta di poetica ad assetto variabile, in cui il progetto di romanzo nuovo, il cinema, la dialettica fra l'esibizione di se stesso come scandalo vivente e la nostalgia del passato, giocano come un dispiegarsi articolato – almeno per un momento – di tutte le risorse disponibili. Una poetica definitivamente impura, dove la mescolanza dei codici e dei linguaggi cerca di riconnettere il poeta alla frammentazione magmatica, più che alla complessità del reale.(17)

Nello stesso tempo, infatti, l'accesso indiretto alle «impurità dell'impoetico quotidiano»(18), che hanno in Pasolini un referente sicuro, arriva anche a causare l'aspirazione del privato, secondo dinamiche che rendono effettivamente buona parte degli anni Settanta una nuova stagione

espressionistica. In primo luogo questa eredità, dove l'autobiografismo cortocircuita costantemente con i segni dell'espressione in funzione superficialmente confessionale e autoanalitica, e dove il personaggio diventa lo strumento del discorso, è un elemento utile a qualificare il rapporto che legherebbe Pasolini a poeti come Attilio Lolini e Carlo Bordini, come si vedrà successivamente.

In secondo luogo, invece, a partire da queste influenze si individuano delle pratiche di superamento dell'Io proprio attraverso le stesse forme lirico-poetiche che si vorrebbero non attuabili, così come è riscontrabile in una parte della produzione degli autori esordienti tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, interessata, per intenderci, ad annullare o il più possibile depotenziare la parte dell'Io attraverso il travaso di moduli di esplicita derivazione letteraria. In questo senso Pasolini non appare più solo un maestro scomodo o un relitto di una stagione passata, ma anche una figura da ammutolire e superare.

## 2. L'irrazionale e l'osceno: la ricezione di Pasolini in Carlo Bordini e Attilio Lolini

Dopo la morte di Pier Paolo Pasolini avvenuta il 2 novembre 1975, il periodico "Salvo Imprevisti", diretto da Mariella Bettarini, dedica un numero alla sua memoria per invitare a una lettura e riletture meditata e razionale della sua opera, con l'obiettivo di vincere la facile smania di santificazione attraverso un momento di autocoscienza. Intendo prendere in analisi due contributi pubblicati in questo numero, firmati da Carlo Bordini (1938-2020) e Attilio Lolini (1937-2017), per ricavare due testimonianze dell'impatto che la figura e la morte di Pasolini ebbero su questi due poeti emergenti, sebbene non più giovani(19). Come emerge fin dalla nota redazionale che introduce gli articoli, Pasolini sarebbe una figura problematica: intellettuale «attento all'espressività della base», marxista critico nei confronti del suo partito, il PCI, e omosessuale per il quale il sesso è «oggetto di radicale e amarissima abiura»(20). Abiura dell'omosessualità che Francesco Gnerre ha chiamato, riferendosi proprio a Pasolini, 'panico dell'omosessualità', ovvero «un continuo alternarsi di detto e non detto, di autocensura e emergenza del rimosso, una attenzione a non far trapelare il proprio segreto e nello stesso tempo la voglia di gridarlo al mondo»(21). Gnerre ha ripercorso alcune tappe della vita dell'intellettuale per individuare nel famoso scandalo di Ramuscello il momento in cui la sua inclinazione sessuale diventa oggetto di una strategia di occultamento che confligge con l'ansia di comunicare la propria storia privata. Quando l'orientamento sessuale di Pasolini diventa pubblico, questi prova ad abbandonare la dimensione autobiografica che fino a quel momento ha caratterizzato tutta la sua letteratura e cerca nuove vie per raccontarsi, allontanando da sé l'omosessualità, di cui non vorrebbe più nemmeno sentir parlare. I personaggi omosessuali dei suoi romanzi diventano, citando Gnerre, «le checche che cercano ossessivamente il maschio, figure grottesche che parlano al femminile, che fanno le "mossucce" e sono spesso vittima dei "ragazzi di vita"»(22). L'ansia di occultamento convive però con atteggiamenti di tendenza opposta come dimostrano le parole spese sul caso Feile, Braibanti e Lavorini. In *La carne in prigione*, pubblicato su "Il Mondo" l'11 aprile 1974, Pasolini sembra assumere la propria biografia come angolo visuale dal quale intervenire per dissentire e protestare. In questi casi Pasolini scrive, perciò, partendo dalla propria esperienza di omosessuale. Torna qui il tema della scissione di Pasolini, su cui insistono i contributi di cui parleremo in questa sede. L'articolo di Carlo Bordini, *Un coraggio a metà*, dipinge un Pasolini che rifiuta di chiudersi nella torre di avorio dell'intellettuale per confrontarsi con i non intellettuali, ma che cede al conformismo e al perbenismo evitando di parlare di sé nelle sue opere:

Lui parlava delle borgate senza esprimere quello che sentiva per le borgate. [...] Mediava. Scendeva all'inferno ma poi in letteratura lo trasfigurava. [...] Sì, parlava del sottoproletariato, ma chi capisce il suo inferno leggendo *Ragazzi di vita* [sic]? [...] Accennava: il mio essere diverso. Ma era un cliché, uno slogan. [...] Pasolini era un uomo profondamente viscerale, e perché allora, se scegli di fare l'artista, non esprimersi? In realtà la vita di Pasolini viveva una scissione schizofrenica. [...] Pasolini non faceva che mimare i suoi traumi, dando loro una veste politica [...] ma il fatto che lui nascondesse il carattere traumatico e viscerale di questo è il suo limite. Insomma, il suo limite non è quello di essere stato irrazionale e non marxista, ma quello di non essere stato irrazionale fino in fondo.(23)

Per Bordini l'eredità più preziosa che Pasolini avrebbe potuto dare ai suoi contemporanei sarebbe stata il suo diario, l'espressione dei suoi traumi psichici, dei suoi drammi interiori e del suo impatto con la vita. Ciò che forse Bordini non sapeva a questa altezza è che Pasolini aveva trattato la propria omosessualità negli scritti autobiografici della sua giovinezza, *Atti impuri* e *Amado mio*, che probabilmente rimasero inediti proprio a causa dello scandalo che rese pubblica, nel modo forse più traumatico possibile, l'omosessualità di Pasolini. Anche se incompleta, per stessa ammissione dell'autore, *Un coraggio a metà* è una testimonianza preziosa della reazione alla morte di Pasolini, che produsse in Bordini una riflessione cruciale per quanto riguarda la poetica. Questo scritto testimonia, infatti, uno stadio larvale di quella che l'autore stesso chiamerà successivamente 'iperverità': espressione schizofrenica, quindi pre-razionale, dell'interiorità del poeta, frutto di un'autoanalisi radicale che segue «il ritmo del pensiero, che vaga con libertà e con completa illogicità»(24). Fin dai suoi esordi Bordini concepisce la poesia come il mezzo con cui il poeta può vincere la sua separatezza, confrontarsi con gli altri e portare in pubblico la propria scissione nel tentativo di contribuire al cambiamento. Quest'idea di poesia può dare vita a testi nei quali emergono pensieri antisociali e violenti, frutto di un processo di autoanalisi in pubblico che attraversa tutta la produzione di Bordini (25).

Il secondo contributo che prenderemo in analisi è quello di Attilio Lolini, che consiste in due poesie incentrate sulla figura di Pasolini. La seconda, *meglio così* [sic], recita:

altri giorni altre notti  
sopravvissuti  
di qua e di là  
chissà come chissà quando  
finiremo

morto anche tu  
stupidamente  
come tutti

meglio così  
vederti vecchio  
un nonnino grinzoso  
che non sente più la piscia  
e scaca dappertutto  
un orrendo vecchietto  
con il giubbetto  
gli stivaletti  
maglie verdoline

morto stecchito  
meglio così(26)

Difficile non vedere nell'ironia dissacrante con cui Lolini smitizza Pasolini una risposta alla recensione che quest'ultimo aveva scritto nel luglio 1974 a *Negativo parziale*(27), la seconda raccolta di Lolini. Questa contiene numerosi riferimenti espliciti ai rapporti omosessuali a pagamento, come si evince dai versi «mi metto in combutta / con il vecchio / con i soldi d'una marchetta / facciamo un bel festino / sì sì brutto stronzone / te l'ho detto / sono il tuo figlio / prediletto»(28). Nella recensione pasoliniana si leggeva che:

Nel libro di Lolini la contestazione alla cultura è forse per la prima volta da parte di un giovane (in Italia) fatta, in questo modo, da un uomo colto. È perciò che parlavo di maniera: perché un uomo colto non può esprimersi che per sua decisione e per sua scelta linguistica nel modo in cui si esprime Lolini: modo di esprimersi che, in superficie, nulla differenzia dagli orribili palinsesti poetici sessantotteschi o dell'epigonismo «beat».(29)

E ancora:

Lolini confessa (con troppa ossessiva insistenza perché la cosa possa passare per naturale) una propria vita che il lettore medio non può non considerare abietta e quindi scandalizzarsene: infatti non si tratta soltanto (perché in parte lo è) della vita di un poeta “maudit”, che tutto sommato resta un borghese, ma di un «emarginato», di un «miserabile», di un «barbone», di un «marchettaro»: i fatti parlano chiaro. E sono tali da scandalizzare tutti. Non solo per se stessi (e ce ne sarebbe, grazie a dio, a sufficienza) ma per l'ideologia che li domina: cioè l'odio per le «magnifiche sorti e progressive» di qualsiasi tipo (sviluppo di destra o progresso di sinistra): il cui registro è un amarezza che, per quanto manieristica, riesce alla fine a risultare stranamente sincera e a coinvolgere il lettore libero.(30)

Notevole che Pasolini contestasse a Lolini proprio i contenuti antiborghesi della sua poesia, la volontà di scandalizzare attraverso il linguaggio e l'innaturalità della confessione autolesionistica. Pasolini muoveva da posizioni moraliste, introiettando il punto di vista del lettore che avrebbe trovato abietta la materia biografica della raccolta di Lolini. Non sembra capire o perlomeno apprezzare l'ironia dissacrante del poeta, la quale convive con una cultura umanistica che a suo parere dovrebbe escluderla. Oltretutto, un mese prima della morte di Pasolini, Lolini stava chiudendo il suo terzo libro di poesie, *Notizie dalla necropoli*(31), pubblicato un anno più tardi per l'editore *Quaderni di Salvo imprevisti*. Nella quarta di copertina è riportato un frammento della recensione di Pasolini in cui si sottolinea la dimensione farsesca della poesia di Lolini, il suo essere poeta d'estrazione borghese che scrive poesia pur disprezzandola, e il suo mettersi autolesionisticamente al centro di un'autocritica spietata. La nota di Lolini *breve confessione d'impotenza* [sic] introduce la raccolta rispondendo alle critiche mosse da Pasolini nella sua recensione.

Antiquati? Attardati? Apogeo o meglio scorie di un '68 stoltamente lacrimato? Può darsi. Ritirarsi? e dove? Il poeta non può più nascondersi dietro copertine e cattiva coscienza. [...] Così il poeta, ridicolo sopravvissuto, deve farsi penitente non per burla, deve cospargersi il capo di cenere e andare per chissà quali deserti. Non è nessuno. Anche la superba spinta autolesionista mostra la corda. Proprio nessuno. O semmai un uomo che va insieme ai compagni per un'altra strada. Sarebbe buffo se finissi questa nota con una formula come: “verso una società nuova”, “verso il comunismo” o altro.(32)

Lolini insiste sulla necessità di affrontare le contraddizioni e la cattiva coscienza del poeta d'estrazione borghese, continuando il gesto scandaloso della confessione autolesionistica. L'ironia dissacrante con cui chiude il testo ribadisce il nichilistico disprezzo per le «magnifiche sorti e progressive»(33) menzionate nella recensione di Pasolini e ritenuta da Bordini segno di grande coraggio(34).

Come Bordini, Lolini sembra voler oltrepassare la generazione dei padri rappresentata da Pasolini, l'intellettuale *engagé*, e sfondare il muro della rispettabilità borghese utilizzando la poesia come mezzo di autocoscienza e autocritica. Questa rassegna di testi di Bordini e Lolini, poeti appartenenti a una generazione che volle ripudiare le istituzioni letterarie dei padri(35), testimonia un dialogo consapevole ma anarchico con l'eredità di Pasolini. Egli non è considerato un relitto ma un intellettuale le cui contraddizioni risultano quanto mai attuali e nella cui figura Bordini e Lolini si possono rispecchiare. Al rifiuto di mitizzare Pasolini corrispondono il desiderio di osare più di quanto egli abbia osato e la volontà di negare ogni forma di mascheramento, concedendo uno spazio maggiore a quanto c'è di irrazionale e osceno nella propria vita.

Federico Masci, Riccardo Innocenti

#### Note.

(1) L'articolo è stato scritto in parti e responsabilità rigorosamente distinte: Federico Masci si è occupato del paragrafo 1. *Pasolini negli anni Settanta tra autorappresentazione e ricezione* e Riccardo Innocenti del paragrafo 2. *L'irrazionale e l'osceno: la ricezione di Pasolini in Bordini e Lolini*.

(2) P. Bellocchio, *Diario del Novecento*, Il Saggiatore, Milano 2022, p. 549.

(3) W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, p. 36.

(4) A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 356.

(5) *Ibidem*.

- (6) *Ibidem*.
- (7) *Ivi*, p. 359.
- (8) *Ivi*, p. 366.
- (9) C. Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015, p. 139.
- (10) *Ibidem*.
- (11) P. P. Pasolini, *La nascita di un nuovo tipo di buffone*, in Id., *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1971, p. 59.
- (12) D. Dalmas, *La poesia nell'Italia del benessere*, in B. Manetti, M. Tortora, a cura di, *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2022, p. 339.
- (13) F. Masci, J. Mecca, R. Deiana, *Esercizi sui contemporanei # 7: Stefano Giovannuzzi*, "La Balena Bianca", 24 gennaio 2023, (<https://www.labalenabianca.com/2023/01/24/esercizi-sui-contemporanei-7-stefano-giovannuzzi>; ultimo accesso 05/02/2024).
- (14) A. Afribo, *Aspetti e tendenze della poesia italiana postrema*, in Id., *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, Esedra editrice, Padova 2012, p. 450.
- (15) S. Giovannuzzi, *La persistenza della lirica*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2012, p. 213.
- (16) *Ibidem*.
- (17) *Ibidem*.
- (18) D. Dalmas, *op. cit.*, p. 340.
- (19) Carlo Bordini fu militante entrista trotskista della Quarta Internazionale dal 1960 alla prima metà degli anni '70, prese parte al XXV congresso del PSI e svolse attività politiche anche in Uruguay e in Algeria. Fu redattore del giornale "Ritorniamo a Lenin!". Interruppe la propria esperienza di militanza nella seconda metà degli anni Settanta, iniziando a scrivere e pubblicare poesie. Relativamente alla vita e all'opera di Carlo Bordini si veda G. Mazzoni, a cura di, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido*, "Il Verrì", 76, 2021. Dopo alcuni anni di attivismo politico nell'ala lapiriana della Democrazia Cristiana, Attilio Lolini si avvicinò ai movimenti extraparlamentari ed entrò nella redazione della rivista "Salvo Imprevisti". Per quanto riguarda l'attività poetica di Lolini si possono consultare i seguenti articoli: M. Bersani, *Attilio Lolini (1937-2017)*, "L'ospite ingrato", 12 Luglio 2017, (<https://www.ospiteingrato.unisi.it/attilio-lolini1939-2017/>; ultimo accesso 05/02/2024), P. Viti, "Notizie dalla necropoli" di Attilio Lolini. *Lettura di Piergiorgio Viti*, "Poetarum Silva", 03 gennaio 2013, (<https://poetarumsilva.com/2013/01/03/notizie-dalla-necropoli-di-attilio-lolini-lettura-di-piergiorgio-viti/>; ultimo accesso 05/02/2024), M. Marchesini, *È morto Attilio Lolini*, "Doppiozero", 23 giugno 2017, (<https://www.doppiozero.com/e-morto-attilio-lolini>, ultimo accesso 05/02/2024).
- (20) AA. VV., *Perché Pasolini*, "Salvo Imprevisti", III, 1, 1976, p. 5.
- (21) F. Gnerre, *Pier Paolo Pasolini e il panico dell'omosessualità*, "Testo e senso", X, 2007, p. 4.
- (22) *Ivi*, p. 9.
- (23) C. Bordini, *Un coraggio a metà*, "Salvo Imprevisti", III, 1 1976, pp. 8-9: 9.
- (24) C. Bordini, *Autoritratto*, in Id., *Difesa berlinese*, Luca Sossella Editore, Roma 2018, p. 426.
- (25) G. Mazzoni, *Gli insetti nell'ambra*, in C. Bordini, *Un vuoto d'aria*, a cura di F. Santucci, Milano, Mondadori, 2021, p. XI.
- (26) A. Lolini, *Due poesie*, "Salvo Imprevisti", III, 1 1976, p. 12.
- (27) A. Lolini, *Negativo parziale*, Quaderni di Salvo Imprevisti, Firenze 1974.
- (28) *Ivi*, p. 19.
- (29) P. P. Pasolini, *Attilio Lolini, 'Negativo Parziale'*, in *Descrizioni di descrizioni (1972-1975)*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. Laude, vol. II, Mondadori, Milano 1999, p. 2093.
- (30) *Ivi*, p. 2094.
- (31) A. Lolini, *Notizie dalla necropoli*, Quaderni di Salvo Imprevisti, Firenze 1976.
- (32) *Ivi*, pp. 4-5.
- (33) P. P. Pasolini, *Attilio Lolini, 'Negativo Parziale'*, cit., p. 2093.
- (34) C. Bordini, *Lolini, l'obliquo della poesia*, "formavera", 29 ottobre 2018, (<https://formavera.com/2018/10/29/lolini-lobliquo-della-poesia/>; ultimo accesso 03/02/2024).
- (35) S. Giovannuzzi, *Nello splendore della confusione*, Metauro, Pesaro 2021, p. 111.

## **LA RICEZIONE ANTOLOGICA DI PASOLINI NEGLI ULTIMI DECENNI TRA CONFERME E NUOVO SPERIMENTALISMO**

### **1. Introduzione**

È indubbio che negli ultimi decenni e soprattutto nel nuovo millennio la presenza delle opere pasoliniane nelle antologie letterarie per l'insegnamento sia raddoppiata. Basta sfogliare alcuni tra i volumi antologici più adottati nelle scuole secondarie per navigare tra un'ampia serie di proposte che oscillano tra la poesia (con un interesse spiccato per lo stile e la metrica), la prosa (attraverso romanzi come *Ragazzi di vita*, 1955 e *Una vita violenta*, 1959) e, in particolare, il connubio tra letteratura e cinema. Il contributo intende indagare i motivi della riscoperta antologica che vede Pasolini entrare di diritto tra i grandi autori del Novecento italiano, e comprendere le ragioni che hanno portato a escludere alcuni brani e includerne altri. A tal fine è stato vagliato un *corpus* di antologie a partire dagli anni Ottanta, periodo in cui si riscontrano le prime presenze di passi tratti da alcune opere dello scrittore di Casarsa. Si è tenuto conto dell'apporto critico di alcuni teorici della letteratura che hanno collaborato attivamente alla stesura delle antologie e della ricezione dei volumi antologici di maggior successo nelle scuole secondarie di secondo grado(1).

### **2. Antologie degli anni Ottanta e Novanta**

Anche da un punto di vista estetico, i volumi antologici dagli anni Ottanta a oggi hanno visto rivoluzionata la loro forma, la struttura e, soprattutto, la composità. Le antologie letterarie per l'insegnamento di quegli anni superavano in molti casi le mille pagine a volume, erano prive di immagini, scalette, parole chiave, sintesi, abbondantemente presenti, invece, nelle antologie più recenti, che hanno una mole decisamente inferiore. È lecito chiedersi se questi aspetti siano davvero proficui per gli studenti o se, al contrario, limitino l'autonomia di lettura individuale e di approfondimento intertestuale, lasciato in secondo piano dai programmi recenti di letteratura italiana, che impongono una maggior sinteticità e una conoscenza basilare dei maggiori autori della letteratura italiana. Il dibattito è tuttora aperto e investe ad ampio raggio il campo della didattica sulle modalità di conoscenza e approfondimento della nostra storia letteraria.

Nelle antologie curate da Mario Pazzaglia non sono presenti riferimenti a Pasolini. Quest'assenza potrebbe essere dovuta al fatto che l'autore era ancora in vita ai tempi della pubblicazione.

Nelle antologie degli anni Ottanta Pasolini è presente con una modalità di approccio differente da curatore a curatore. Dopo qualche accenno all'esperienza poetica friulana, i curatori prediligono soffermarsi sul periodo romano privilegiando l'aspetto catartico della produzione dello scrittore e valorizzando la raccolta *Le ceneri di Gramsci* (1957), con interessanti rinvii anche ad altre produzioni poetiche pasoliniane, quali ad esempio la *Divina Mimesis* (1975). La volontà dei curatori è quella di far emergere la polemica pasoliniana contro il potere e contro un'ideologia che trascura il popolo. Si sottolinea l'inquietudine di Pasolini deluso dal valore che la poesia assume in una società «che sempre più visibilmente la corrompe per ridurla a mera funzione di apologia o di consumo»(2). Viene riportato il parere dell'autore sull'evoluzione della poetica italiana, talmente negativo che egli tende a rivalutare i poeti extranazionali: gli autori polacchi e boemi sarebbero più avvantaggiati dal governo che li sostiene. Come anticipato, i brani di narrativa pasoliniana inclusi nelle antologie di quegli anni, ma come vedremo anche nei volumi recenti, tendono a valorizzare i due romanzi di Pasolini più conosciuti ed analizzati dalla critica: *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. L'attenzione è sempre posta sul particolare connubio tra italiano e dialetto romanesco, che risulta particolarmente efficace nel ritrarre il mondo delle borgate romane. I curatori mettono in risalto il mondo raccontato da Pasolini, in cui i racconti non sono a lieto fine, ma al contrario, spesso i passi scelti si chiudono con dei finali tragici, dove non esiste né il riscatto, né la risoluzione del problema. Personaggi come Riccetto, Amerigo e il protagonista del passo *Come un maiale nella ciulega* sono ragazzi del sottoproletariato romano che Pasolini valorizza come personalità esemplari, nonostante li attenda il carcere, la morte e il suicidio. E sono anche giovani che provano



indifferenza per altre situazioni tragiche vissute dai compagni. Questo è il mondo tanto amato quanto odiato da Pasolini. I curatori antologici rilevano come la contraddizione sia parte del suo essere uomo, scrittore, poeta e persona anticonformista. Si sottolinea come la letteratura sia per Pasolini strumento sociale di denuncia e di conferma della realtà del tempo.

Le schede di lettura agli studenti sono orientate verso l'approfondimento stilistico e lessicale dei passi inclusi e su possibili collegamenti tra le varie realtà sociali e culturali di appartenenza. Qualche antologia accenna anche alla produzione teatrale di Pasolini con riferimenti alle seguenti opere *Pilade* (1967), *Calderon* (1973) e *Affabulazione* (1975).

Con piacere si rileva, invece, in alcune antologie degli anni Novanta un'attenzione alla prima produzione pasoliniana. I curatori valorizzano la personale scelta linguistica dello scrittore, un connubio tra friulano e altre parlate locali che costituisce il substrato linguistico dialettale di Casarsa. Si tratta di una lingua vergine, pura e arcaica di cui si serve Pasolini per raccontare in modo poetico la propria adolescenza e le scoperte giovanili attraverso le raccolte *Poesie a Casarsa* (1942), *La religione del mio tempo* (1961), *Poesie in forma di rosa* (1964) e *La meglio gioventù* (1954), liriche che Pasolini ripresenterà in seguito nel 1971 in *Transumanar e organizar*. L'accenno cinematografico a *Uccellacci e uccellini* (1966) è volto a valorizzare il cinema di poesia.

Le letture agli studenti appaiono interessanti sul piano del raffronto tra cinema e romanzo e sulle possibili interrelazioni tra racconto narrativo e sintesi cinematografica.

Nel volume *Il materiale e l'immaginario* curato da Remo Ceserani e Lidia De Federicis Pasolini viene presentato come uno dei maggiori intellettuali italiani del Novecento per la presenza forte e significativa della tematica sociale nella sua poesia e nei suoi romanzi: sono incluse le liriche *O me donzel*, *Tornant al país* e *Lengas dai frus di sera* (in *La nuova gioventù – Poesie friulane 1941-1974*) come testimonianze del microcosmo sociale e geografico friulano, amato dal primo Pasolini. Una sezione del volume più ampia è dedicata al periodo di approdo romano. I curatori insistono sulla funzione intellettuale di Pasolini che si concentra nella lotta all'omologazione. La poesia non è più intesa come qualcosa di aleatorio e creata per puro divertimento estetico, ma deve avere uno scopo civile di vicinanza ai problemi sociali. I riferimenti antologici a *Le ceneri di Gramsci* sono funzionali a evidenziare i *Leitmotive* ideologici dello scrittore. I curatori mettono in risalto il pensiero di Pasolini rispetto al livellamento culturale di massa dovuto all'avanzare del neocapitalismo. Si genera un consumismo che non privilegia l'individualità e il pensiero divergente, ma le persone tendono, secondo il pensiero pasoliniano, alla passività collettiva. I curatori indicano la spregiudicatezza formale come forma di sperimentazione continua. Pasolini, nel periodo romano, si orienta verso una nuova linea poetica in cui prevale un lirismo di gusto ermetico. In evidenza, i poemetti costruiti con la terzina dantesco-pascoliana, che accolgono descrizioni, argomentazioni, dense metafore e particolari movenze narrative, enunciazioni di idee e del linguaggio quotidiano.

La produzione dal 1952 al 1960 viene valorizzata a livello antologico per la parte strutturale e stilistica. I curatori inseriscono brani come *Bandiera rossa* da *Poesie incivili* (1960): qui si modifica radicalmente la semantica ideologica e sociologica trattata: anarchia, sottoproletariato, ordinazione gerarchica, borgate, periferia, autobiografia sono costantemente al centro dell'universo pasoliniano. Queste parole chiave sono proposte agli studenti come suggerimenti per svolgere testi argomentativi. La storia e la cultura del popolo sono oggetto di riflessione critica e strumento conoscitivo. Le indicazioni di lettura critica, offerte dai curatori degli anni Novanta, relative alle opere di Pasolini sono numerose: si segnalano i nomi di Gian Carlo Ferretti, Alberto Asor Rosa, Geno Pampaloni, Alfredo Giuliani, Fernando Bandini, Andrea Zanzotto, Walter Siti, Enzo Golino, Giorgio Barberi Squarotti, Edoardo Sanguineti, Franco Fortini, Guido Santato, Pier Vincenzo Mengaldo, Giovanni Raboni. Le proposte agli studenti valorizzano i percorsi di lettura e di ricerca sui possibili rinvii all'attualità che partono dalle dimensioni dell'universo rappresentato da Pasolini; si propone l'analisi dei contesti socio-culturali in cui viveva, e delle convinzioni ideologiche per l'interpretazione delle sue opere.

### 3. Antologie degli anni Duemila

Si amplia di molto lo spazio dedicato a Pasolini nelle antologie degli anni Duemila. I volumi sono piuttosto corposi, seppur ancora privi di immagini, mappe e sintesi per gli studenti. Nell'antologia

curata da Cesare Segre e Clelia Martignoni *Testi nella storia* Pasolini è incluso nella sezione intitolata *Impegno e sperimentalismo*. I curatori tendono a valorizzare tutte le fasi biografiche della vita pasoliniana senza distacchi significativi tra un periodo e un altro; viene messo in risalto il percorso di formazione sottolineando l'eterogeneità della produzione letteraria assunta da Pasolini a teatro di vita, prima adolescenziale e poi giovanile. I curatori valorizzano lo sperimentalismo linguistico dello scrittore che diventa così il primo «intellettuale del dissenso allo stesso tempo decadente, realista, storicista, antistoricista e poeta letterato»(3). I testi inseriti nel volume sono liriche tratte da *La meglio gioventù* (1954), *O me donzel* e *Lengas dai frus di sera* (1941).

Non viene trascurata nemmeno la densa e proficua attività pasoliniana di redattore in riviste quali "Officina" e "Corriere della sera". È Pier Vincenzo Mengaldo nel volume antologico a evidenziare la prima fase di produzione che considera come la manifestazione primordiale del mito pasoliniano incarnato in seguito ad altre realtà antropologiche: Pasolini esalta «il mito di una civiltà precapitalistica e intrisa di religiosità primitiva, la quale si sottrarrebbe alla devastante ruspa della storia»(4). I curatori evidenziano anche il nuovo impatto con l'ambiente romano che porta Pasolini, negli anni Sessanta, a esternare una profonda crisi ideologica e di appartenenza intellettuale sfociata in numerose polemiche con prese di posizione culturali di rilievo, «sortite contro aborto e divorzio e divergenze contro la neovanguardia del Gruppo 63» (5). Per quanto riguarda la produzione narrativa pasoliniana, nelle antologie del nuovo millennio si ritrovano passi tratti da *Una vita violenta* e *Ragazzi di vita*. Ancora una volta lo spazio è riservato all'analisi delle problematiche sociali che abbracciano quel mondo tanto amato da Pasolini come universo giovanile senza futuro. Da *Una vita violenta* viene presentato il protagonista Tommaso che vive di espedienti: una rissa e un accoltellamento gli procurano il carcere; la caduta nel fango gli sarà fatale perché aggraverà le sue condizioni di salute già precarie. Dando voce agli emarginati, Pasolini presenta il mondo giovanile di quei ragazzi di vita nelle varie forme di degradazione morale e materiale. I protagonisti di questo universo giovanile vivono di miserie, prevaricazioni e provano sentimenti di colpevolezza.

Uno spazio di rilievo assume nei volumi antologici del nuovo millennio Pasolini saggista e critico, estimatore ad esempio di altri autori quali Umberto Saba, Eugenio Montale, Giorgio Caproni, Sandro Penna e Tonino Guerra. Pasolini mette in luce alcuni aspetti poetici trascurati dalla critica coeva: di Caproni lo scrittore valorizza lo stile poetico vibrante; la raccolta poetica curata da Penna è intrisa di «luoghi rasi dall'angoscia e fatti anonimi»(6). Le sezioni antologiche che riguardano la critica letteraria di Pasolini sono incluse anche per evidenziare differenze rispetto alla modalità di rappresentazione narrativa altrui, come nel caso di Paolo Volponi e del suo romanzo *Memoriale* (1962) interpretato come mediazione tra l'avanzare della tecnologia e il mondo della natura, aspetti invece assolutamente separati nel mondo pasoliniano. Da segnalare anche l'apprezzamento di Pasolini per il romanzo di Vincenzo Cerami *Un borghese piccolo piccolo* uscito nel 1976.

Seppur il volume *Il piacere dei testi*(7) appaia meno corposo rispetto ai precedenti, è tra quelli che inaugura la serie di illustrazioni che mettono in rilievo come gli scrittori abbiano esercitato un'influenza sul Novecento in vari ambiti espressivi, nel campo sia della letteratura, sia del teatro, del cinema e delle arti figurative. Pasolini è incluso in una sezione antologica così intitolata: *Un intellettuale scomodo, Il poeta sperimentale, Il narratore, La polemica contro il consumismo, L'attività di regista, La morte*. Si tende a valorizzare l'unicità oltre che dell'uomo Pasolini, anche dello scrittore. I curatori evidenziano gli elementi innovativi poetici, che allontanano lo scrittore in maniera netta dall'ermetismo: le scelte stilistiche pasoliniane si fondono non più su formule sperimentali collaudate e prudenti, ma su procedimenti analogici che fanno emergere la «vitalità primordiale del popolo»(8).

Altro aspetto interessante, che comincia a emergere nei volumi antologici vagliati, è quello dell'accostamento della narrativa pasoliniana a quella gaddiana. Lo sperimentalismo romanesco e gergale accomuna entrambi anche se le soluzioni adottate da Pasolini vertono sul suo bisogno di «immergersi integralmente in obbedienza ad un'adesione viscerale» (9). I curatori analizzando il concetto di plurilinguismo mettono in risalto come la lingua dialettale di Pasolini e ad esempio di Lucio Mastronardi non sia accostabile a quella utilizzata da Luigi Meneghello.

Le proposte agli studenti sono rivolte, in particolare, a un'attenta lettura e analisi stilistico-formale dei passi inclusi, con schede di approfondimento sul cinema e sul linguaggio proposto da Pasolini.

A Pasolini interessa offrire al lettore quelle immagini «impure, degradanti, ripugnanti e al tempo stesso cariche di vitalità estrema»(10) appartenenti al mondo delle borgate periferiche. Anche in questo volume i passi di narrativa sono tratti da *Una vita violenta* e *Ragazzi di vita*. Ne scaturisce un ritratto composito da cui emerge la dimensione quotidiana di una realtà giovanile spesso colta nei frangenti di squallido grigiore, di opacità morale, dettagli che percorrono gran parte della narrativa pasoliniana per rappresentare il disagio della condizione umana.

Le antologie del nuovo millennio riservano spazio anche alle produzioni cinematografiche attraverso i film di maggior attenzione, critica e successo: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), la trilogia costituita dal *Decameron* (1971), *Racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille una notte* (1974). Vengono posti in evidenza i *topoi* tipici pasoliniani che si riassumono nel contrasto tra il rimpianto universo contadino e l'imperante omologazione contemporanea, figlia di un consumismo portato agli eccessi.

Come novità, rispetto ad altre proposte antologiche dedicate al cinema, si rileva *Sequenza di Marilyn* tratta da *La rabbia* (1963). Secondo Pasolini, anche la bellezza finisce nel tritacarne del consumismo e del potere, «un male mortale perché inganna gli uomini con la sua patina sfolgorante e dorata che però nasconde il vuoto»(11). In particolare il tema della impraticabilità della bellezza nel mondo contemporaneo legata ai fenomeni socio-culturali appare stimolante come proposta didattica attuale. Viene riportato dai curatori un intervento di Carla Benedetti intitolato *Pasolini contro Calvino* in cui si valorizza la capacità di Pasolini di fuoriuscire da un sistema espressivo per valorizzare «solo la parola diretta»(12). Pasolini riesce a ridare forza alla parola letteraria perché rispetto a Calvino non attinge a tutti i generi e gli stili. Da sottolineare sono i raffronti con autori coevi come Vasco Pratolini ed Elio Vittorini. Stimolanti per gli studenti appaiono i dialoghi immaginari: Calvino e Pasolini conversano con un moderatore che recupera i *topoi* della vita pasoliniana, la sua contrarietà al neocapitalismo e all'ideologia borghese, già trattati in precedenza.

La valorizzazione della produzione pasoliniana verte anche sulla critica socio-culturale con gli *Scritti corsari* (1975). Da rilevare i passi antologici inclusi *La scomparsa delle lucciole* e *La mutazione della società italiana*. La proposta didattica si sofferma sulla possibilità di un effettivo cambiamento antropologico alla luce di ciò che Pasolini indica come «spaventoso impoverimento umano»(13). Per questo motivo lo scrittore rimpiange l'arcaico mondo contadino e le culture proletarie e sottoproletarie urbane che conservano un'autenticità vitale ormai scomparsa.

Nell'antologia *La scrittura e l'interpretazione*(14) lo spazio dedicato a Pier Paolo Pasolini è davvero molto ampio. I riferimenti sono talmente numerosi da disorientare il lettore. Della biografia pasoliniana non viene trascurato quasi nulla: i curatori includono molti passi tratti dalle opere relative alla prima fase friulana, già citate in precedenza, fino all'approdo romano con *Le ceneri di Gramsci*. Lo spazio riservato a Pasolini oltrepassa le sessanta pagine, mentre per altri autori si rilevano un numero inferiore di passi inclusi.

Questa vasta ricezione antologica conferma un orientamento dei curatori e soprattutto una messa in evidenza delle opere di Pasolini che assume una valenza onnicomprensiva, tanto da apparire un po' dispersiva. Se da un lato si conferma la grande varietà dell'impegno artistico, intellettuale, saggistico e letterario che percorre un trentennio, sorprende poi come sia giustificato il clamoroso successo di Pasolini attribuibile «non certamente alle opere poetiche, ma a quelle narrative e soprattutto all'attività di regista cinematografico»(15).

I curatori mettono in rilievo lo sperimentalismo pasoliniano che implica un'apertura della lingua e dello stile poetico. Viene inclusa integralmente la lirica *Il pianto della scavatrice* tratta da *Le ceneri di Gramsci*. La proposta di analisi stilistico-formale agli studenti vede la scavatrice come emblema della sofferenza umana e metafora emblematica della sconfitta più profonda della classe operaia. Il mezzo meccanico si arrende al consumismo, all'operosità moderna e soccombe in un universo dove trova spazio solo il «negarsi per sopravvivere»(16). Si insiste molto sull'impatto realistico della poetica portata avanti da Pasolini. Amplissima in questo volume è la parte riservata a Pasolini critico letterario e saggista: grazie al giudizio pasoliniano emerge un Montale rinnovato e salvo dalle critiche attribuitegli ad esempio da Carlo Salinari. Viene messa in evidenza dai curatori la sua capacità di leggere la società contemporanea attraverso una provocazione attiva su temi più urgenti del presente. Pasolini è assai critico con gli anni Settanta, età della mutazione e del cambiamento. Per lo scrittore di Casarsa è la stessa industrializzazione «a dominare in Italia accanto al

consumismo e al cinismo imposti da un nuovo e avanzato modello di produzione economica»(17). I curatori mettono in evidenza il pensiero pasoliniano che riguarda la formazione delle masse che «costituisce il selvaggio, l'aberrante e imponderabile corpo delle truppe naziste»(18).

L'antologia *La scrittura e l'interpretazione* riserva ampio spazio alla collaborazione di Pasolini con alcune tra le riviste più in auge del periodo. I contributi apparsi su "Officina" e "Corriere della sera" accanto alle collaborazioni con Elio Vittorini e Italo Calvino accendono il dibattito riguardo al modo di concepire la letteratura e il mondo industriale. Netto è il rifiuto pasoliniano verso le poetiche di partito e verso indirizzi ideologici precostituiti. Leggendo le varie sezioni incluse, si percepisce la contrarietà dello scrittore rispetto alle indicazioni provenienti dalla politica culturale del PCI. Pasolini riporta al centro dell'attenzione la ricerca letteraria, la contraddizione esistente fra impegno politico, intimismo borghese e decadente. I curatori antologici mettono in risalto lo sperimentalismo pasoliniano come innovazione stilistica fondata sul recupero di modelli tra Ottocento e Novecento (Giovanni Pascoli soprattutto, ma anche Giosuè Carducci), sulla lezione dei dialettali in poesia e di Carlo Emilio Gadda in prosa, sulla linea antinovecentista dei vociani quali Umberto Saba, Sandro Penna e Attilio Bertolucci. Lo scrittore viene spesso presentato come intellettuale scomodo, ad esempio quando entra in polemica con Edoardo Sanguineti, lontano dal suo pensiero ideologico: la poesia non è qualcosa di astratto, ma deve affrontare con decisione il mondo oggettivo in modo aperto.

Le coordinate dell'esperienza dialettale pasoliniana ritornano in questo volume attraverso la raccolta *La meglio gioventù* con una novità di scelta antologica costituita da *Supplica a mia madre*: i curatori evidenziano le scelte lessicali di impatto più crudo e realistico. Oltre ai già conosciuti *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, in questo volume c'è spazio anche per il romanzo postumo e incompiuto *Petrolio* (1992, iniziato a scrivere nel 1972) concepito come summa autobiografica degli eventi vissuti dall'autore. Si rilevano passi tratti ancora da *Una vita violenta* con l'arresto del protagonista Riccetto, a dimostrazione di quanto affermato in precedenza riguardo le caratteristiche dei protagonisti. Dalle *Lettere luterane* (pubblicate postume nel 1976, raccolgono articoli risalenti al 1975) si staglia un attacco di Pasolini diretto a Calvino come presa di distanza dal progressismo. Vengono messe in risalto dai curatori due visioni: quella laica, razionalista, democratica e progressista di Calvino e quella rivoluzionaria di Pasolini che contrappone a questo sviluppo lineare, costantemente dominato dal mercato uno sviluppo nuovo e diverso, a salvaguardia delle tradizioni e delle antiche culture della borghesia e del proletariato. I curatori sottolineano come Pasolini scriva con passione utilizzando uno stile chiaro e diretto mentre Calvino si dimostri più razionale e pacato.

Il volume riserva ampio spazio ad alcuni contributi di protesta riguardanti i *mass media*. Lo studente ha modo di analizzare alcune posizioni di Pasolini quale intellettuale a confronto con la società e in particolare con i nuovi mezzi di comunicazione di massa: la stampa periodica, il cinema e la televisione contro cui Pasolini pronuncia «una condanna senza appello»(19). L'articolo di Pasolini riguardo i varietà televisivi come *Canzonissima* (1958-1974) mette in risalto il «latente e autoritario significato ideologico» (20) che questi programmi hanno sulle famiglie perché devastano la cultura e il diverso modo di impiegare il tempo. Si tratta di un passo provocatorio incluso in più antologie. I curatori sono concordi nell'evidenziare come negli anni Sessanta e Settanta la figura di Pasolini diventi una delle più importanti del panorama culturale italiano contemporaneo nel ruolo multiforme di critico, letterario, poeta e di acuto osservatore della società del tempo. Il volume si chiude con uno spazio importante dedicato al cinema di Pasolini. Vengono presentati i suoi maggiori film: *Accattone*, *Mamma Roma*, *Uccellacci e uccellini*, già citati in precedenza, *La ricotta* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo re* (1967), *Trilogia della vita* (1971-1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), realizzazioni in cui Pasolini offre la propria visione del mondo. Il cinema è per lo scrittore amore del vivere dentro le cose della vita, della realtà e rappresentazione di una lingua vera.

L'approfondimento verte sul realismo e sull'allegoria di *Accattone*: in una scena viene inquadrata Elsa Morante, la detenuta silenziosa intenta a leggere fotoromanzi. Come nei romanzi, anche i personaggi dei film pasoliniani sono spesso degli emarginati: prostitute, ragazzi di strada, di borgata, figli di contadini, ladri, camerieri, domestiche, contadine, ovvero il popolo umile e quello più maltrattato. Ciò che egli racconta da un punto di vista cinematografico diviene parabola

moderna di apologhi allegorici, il suo modo di affrontare l'arte e la vita: un processo fatto di scoperta, invenzione e rinnegamento. I curatori mettono in rilievo il mondo arcaico, mitico e vitale che per Pasolini è la rappresentazione della vita più autentica, gioiosa e vitale.

Nell'antologia *La scrittura e l'interpretazione* da rilevare anche il giudizio di Franco Fortini nel capitolo dedicato a Pasolini, *L'intellettuale e i mass media – Un attacco di Fortini a Pasolini nel Sessantotto*: lo scrittore è definito da Fortini fanatico e troppo onnicomprensivo: «Come si fa a discutere di tutto e di tutti? In nome di quale aristocratica libertà di contraddizione? [...] Hai creduto di poter cavalcare una dopo l'altra tutte le tigri del potere comunicativo (*di poterti servire spregiudicatamente di tutte le opportunità offerte dai mass media*)»(21). Fortini accusa Pasolini di narcisismo e di cercare il consenso offrendo una lettura dei fatti del Sessantotto molto personale e discutibile.

Pasolini, da un punto di vista antologico, è incluso nei capitoli della *Grande trasformazione e mutamento socio-culturale legato alla civiltà dei consumi e alle nuove realtà urbane e industriali*. In alcuni volumi(22) i curatori affiancano a Pasolini altri autori coevi, quali Giovanni Giudici, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti e Amelia Rosselli. Armellini e Colombo sottolineano la sperimentazione linguistica utilizzata da Pasolini come ricerca impressionistica, «tendenza ad una aprioristica poetizzazione, vocabolario della metafisica regionale, lirismo ingenuo, sapiente e una religiosità sfumante e imprecisa»(23). Segnalano inoltre all'interno del teatro contemporaneo degli anni Sessanta e Settanta, le sei tragedie pasoliniane ritoccate e modificate fino alla sua scomparsa (*Calderon, Affabulazione, Pilade, Porcile, Orgia, Bestia da stile*) in cui lo scrittore rielabora in chiave moderna moduli classici derivanti dal teatro greco.

Il recente volume a cura di Giulio Ferroni(24) dedica a Pasolini un'ampia sezione intitolata *Sperimentalismo, Contraddizione, Neoavanguardia*. In ordine cronologico, la prima parte ripercorre le fasi che portano alla pubblicazione della raccolta *Poesie a Casarsa*. *Dedica* è una lirica di impatto polemico, a iniziare dalla scelta stilistica. I curatori mettono in risalto il connubio tra vita vissuta e sperimentazione che giunge ad una frattura netta con la poetica tradizionale: «il mito infranto del Friuli, nella struttura antifrastica riprende fedelmente tutti i componenti originari stravolgendone il significato, come una sconfitta cocente e la foga polemica del poeta si traduce in una violenta istanza di denuncia contro le convenzioni, le negazioni, contro gli stessi limiti della parole»(25). *La nuova gioventù* viene indicato come «libro del disincanto, libro di denuncia animato da una profonda tensione analitica, che spinge a dissacrare ogni aspetto paesaggistico e umano»(26). Si evidenzia la volontà pasoliniana di allontanare il ricordo perché il passato non lenisce nessuna ferita, anzi è il segno inequivocabile del fallimento della poetica della memoria e del ricordo. Anche in questo volume *Le ceneri di Gramsci* è la poesia inclusa integralmente, a testimonianza di una precisa scelta dei curatori di valorizzazione della libertà stilistica pasoliniana. I curatori inseriscono da *Poesia in forma di rosa* la lirica *Realtà*. Si dà spazio dunque a un Pasolini irrisolto, colpito da lacerazioni che sono il risultato del percorso tortuoso rappresentato dal suo impegno civile e politico. Viene messa in risalto la condizione di un Pasolini escluso ed emarginato, incapace di dare un senso alla propria esistenza. Le coordinate biografiche partono dal Friuli e attraversano gli eventi dolorosi che hanno segnato il suo percorso formativo. Nella sezione riguardante la narrativa è presente il brano *Ferrobeton*, il quartiere dove vivono i 'ragazzi di vita': all'inizio del racconto Riccetto abbandona la chiesa per abbracciare l'esistenza dei ragazzi di strada. Sullo sfondo di uno scenario spettrale, in una periferia squallida e desolata, il ragazzo si abbandona alle abitudini adolescenziali in cui domina la legge del più forte. In questo mondo alla deriva rimane solamente una rondine destinata ad annegare nel Tevere. La lingua utilizzata da Pasolini è una contaminazione di diversi registri linguistici ed espressioni gergali o dialettali che i curatori definiscono «stilistica di regressione»(27) perché enfatizza le potenzialità espressive della parola. C'è spazio anche per Pasolini saggista. Viene riportato il contributo pasoliniano *Nuove questioni linguistiche e Studi sulla rivoluzione antropologica* in Italia da *Scritti corsari*, a conferma di una competenza critica proiettata all'analisi dei cambiamenti socioculturali e linguistici in connessione con la politica, causa, per Pasolini, del senso di frammentarietà, di disuguaglianza, e vantaggio solamente della classe borghese.

#### 4. Conclusioni

In conclusione possiamo senz'altro affermare come la presenza di Pasolini a livello antologico sia oggi piuttosto corposa e ben salda. Finalmente Pier Paolo Pasolini entra di diritto a far parte del novero dei grandi autori della nostra letteratura novecentesca. Rimangono da chiarire i motivi che inducono tanti curatori antologici a privilegiare della narrativa pasoliniana i brani tratti soprattutto da *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. La produzione narrativa pasoliniana merita una riconsiderazione per ciò che concerne i passi da proporre agli studenti. Appaiono interessanti, in alcuni volumi(28) le proposte agli studenti connesse alla realtà ambientale odierna. Le periferie oggi sono oggetto di interesse e di riqualificazione ambientale. I curatori antologici invitano gli studenti a progettare e partecipare a concorsi di *street art* o di lettura itinerante perché offrono ampie possibilità di scoperta e di crescita formativa. Anche per quanto riguarda l'analisi e la produzione di testi argomentativi si riportano alcune esperienze di esperti e si invitano gli studenti ad analizzare il nesso esistente tra degrado e disagio sociale individuando delle possibili soluzioni al problema enunciato. Le periferie vengono indicate come il luogo dove «si impara, si cresce, si pratica la convivenza, la tolleranza e la civiltà e lo scambio»(29); gli studenti sono invitati ad argomentare secondo la propria esperienza tenendo presente il quartiere di riferimento. Anche la proposta sul significato che assume il consumismo oggi appare collegabile al vivere moderno.

Pasolini non concedeva indulgenze, non accettava compromessi e spesso si metteva dalla parte dello studente. Egli è l'autore novecentesco che più di tutti ha saputo coniugare la propria tormentata esistenza di intellettuale inquieto e scomodo perché sempre critico verso il potere o verso le idee condivise, un uomo libero contro il suo tempo, scrittore e intellettuale come viene definito dai curatori, attivissimo nel proclamare l'esigenza di sperimentare forme nuove in letteratura. Una dimensione di ricerca sempre molto viva in Pasolini, aperta a linguaggi e generi diversi (narrativa, poesia, scrittura teatrale, cinema, giornalismo). Le tematiche care a Pasolini e valorizzate a livello antologico sono quelle legate alla giovinezza a cui si lega il mito dell'autenticità della vita contadina, non contaminata dal progresso e dalla mistificazione della società borghese. Nelle antologie non viene trascurata nessuna fase biografica: dalla giovinezza alla maturità lo scrittore affronta sfide continue: dall'influenza del simbolismo francese, alle fasi poetiche definite dai curatori di impegno civile, caratterizzate dagli eventi postbellici. Lo scrittore si fa portavoce di coloro che vivono nelle borgate di periferia e, nell'ultima fase della sua produzione poetica, sembra venire meno quella fiducia che aveva caratterizzato i periodi precedenti. I curatori mettono in risalto la figura di un intellettuale la cui esistenza è una provocazione continua, una sfida a un mondo divenuto sordo ai valori autentici soffocati dalla dura realtà capitalistica.

Emerge a livello antologico il suo disperato amore verso la vita e la sua ricerca continua di valori. Forse questi sono i motivi che legano il nome di Pasolini ad autrici e artiste con le quali cerca appoggio, supporto morale, amicizia, collaborazione e stima. Da Maria Callas a Laura Betti a Elsa Morante a Dacia Maraini, l'importanza della figura femminile nelle opere e nella vita di Pier Paolo Pasolini è confermata, ad esempio, dalla nuova raccolta *Le lettere*(30), un epistolario prezioso che consta di 300 documenti, in cui trovano spazio le corrispondenze di Pasolini con le donne della sua vita. Da un punto di vista di ricezione antologica purtroppo si segnala l'assenza delle figure femminili nella vita pasoliniana, a parte i riferimenti biografici dedicati alla madre.

Questo è un aspetto da considerare in futuro per le nuove sezioni.

Mariangela Lando

#### Note.

(1) Mario Pazzaglia, *Scrittori e critici della letteratura italiana*, Zanichelli, Bologna 1979; Giorgio Cavallini, Livio Marguati, Mario Carletto, *Letteratura italiana*, Bulgarini, Firenze 1982; Italo De Bernardi, Francesco Lanza, Giovanni Barbero, *Antologia della letteratura italiana*, SEI, Torino 1983; Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, Loescher Editore, Milano 1986; Gian Mario Anselmi, Alberto Casarini, Andrea Grillini, Carlo Monaco, *Italiano e Storia dall'illuminismo ai giorni nostri*, Le Monnier Firenze 1989; Salvatore Giovanni Guglielmino, Hermann Grosser, *Il sistema letterario. Novecento*, Principato, Milano 1989; Mario Ricciardi, *La letteratura in Italia*, Bompiani, Milano 1992; Riccardo

Marchese, Andrea Grillini, *Testi e percorsi della letteratura italiana. Il Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1997; Cesare Segre, Clelia Martignoni, *Testi nella storia. Il Novecento*, Mondadori, Milano 2000; Guido Armellini, Adriano Colombo, *Letteratura e Letterature. Antologia. Secondo Novecento*, Zanichelli, Bologna 2011; Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, Franco Marchese, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 6, Palumbo Editore, Città di Castello Perugia 2011; Monica Magri, Valerio Vittorini, *Dal testo al mondo Dal secondo Ottocento all'età contemporanea*, Paravia Pearson, Milano 2012; Andrea Battistini, *Letteratura italiana Dal Settecento ai giorni nostri*, Il Mulino, Bologna 2014; Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *Il piacere dei testi*, vol. VI, Paravia Pearson, Milano 2015; Giulio Ferroni, Andrea Cortellessa, Italo Pantani, Silvia Tatti, *Storia e testi della letteratura italiana. Guerre e fascismo (1910-1945)-Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra (1945-1968)-Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*, Mondadori, Milano 2022; Paolo Di Sacco, Paola Manfredi, Dario Pontuale, *Scoprirai leggendo. Dalla seconda metà dell'Ottocento a oggi*, vol. III, Mondadori, Milano 2023.

(2) M. Ricciardi, *op. cit.*, p. 911.

(3) C. Segre, C. Martignoni, *op. cit.*, p. 1259.

(4) *Ivi*, p. 1257.

(5) *Ivi*, p. 1259.

(6) *Ivi*, p. 1261.

(7) G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *op. cit.*

(8) *Ivi*, p. 879.

(9) *Ivi*, p. 886.

(10) *Ivi*, p. 881

(11) *Ivi*, p. 893.

(12) *Ivi*, p. 902.

(13) *Ibidem*.

(14) R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, G. Marchese, *op. cit.*

(15) *Ivi*, p. 642.

(16) *Ivi*, p. 645.

(17) *Ivi*, p. 878

(18) *Ivi*, p. 738.

(19) *Ivi*, p. 922.

(20) *Ibidem*

(21) *Ivi*, p. 932.

(22) G. Armellini, A. Colombo, *op. cit.*

(23) *Ivi*, p. 268.

(24) G. Ferroni, A. Cortellessa, *op. cit.*

(25) *Ivi*, p. 443.

(26) *Ibidem*.

(27) *Ivi*, p. 474.

(28) P. Di Sacco, P. Manfredi, *op. cit.*

(29) *Ivi*, p. 739.

(30) Pier Paolo Pasolini, *Le lettere*, a cura di Antonella Giordano, Nico Naldini, Garzanti, Milano 2021.

## «IO SONO UNA CONTESTAZIONE VIVENTE»: LA RICEZIONE DEL MITO PASOLINIANO NEL GRAPHIC NOVEL DI DAVIDE TOFFOLO

### 1. Per una lettura transmediale del mito pasoliniano: dalla canzone d'autore di De André al *graphic novel*(1)

Quello di Pasolini appare un caso emblematico di mitizzazione biografica di un autore. In merito, Guido Santato, ragionando sulla costruzione del mito pasoliniano, ha parlato di una «sovraproduzione ripetitiva»(2) nell'ambito degli studi del poeta friulano, aumentata esponenzialmente dalla sua scomparsa fino ai nostri giorni. Ancor più nello specifico, Roberto Chiesi nota: «La mitologia di Pasolini si alimenta di una serie di paradossi talmente stridenti che probabilmente il loro sincretismo finisce per infonderle una vitalità supplementare, disorganica. Il suo mito, infatti, non solo non sembra risentire del passare del tempo ma pare addirittura crescere di anno in anno, di decennale in decennale»(3). Riflettendo su simili tematiche, in occasione del centenario dalla nascita, il seguente lavoro vuole offrire uno spunto di riflessione riguardo alla ricezione del mito pasoliniano nella poliedrica contemporaneità degli anni Duemila: in particolare, si intende indagare una produzione parallela – rispetto a quella *stricto sensu* letteraria – costruitasi attorno al personaggio-Pasolini, ovvero il *graphic novel* di Davide Toffolo.

Prima di addentrarci nella specificità della questione, pare opportuno chiarire attraverso quali meccanismi retorici, sociali e culturali si sia originato il mito di Pasolini e come questo si declini nella realtà a noi contemporanea. Marco Antonio Bazzocchi sottolinea che Pasolini aveva piena consapevolezza di essere diventato un 'personaggio pubblico': «se ci pensiamo bene da Pasolini in poi, attraverso gli anni Settanta, l'esibizione di sé stessi diventa una delle regole fondamentali. Pasolini questo lo aveva capito, ma aveva anche intuito che il Neocapitalismo come quello in cui viviamo noi oggi avrebbe potuto fare dell'arte un oggetto di cui si fruiva e basta»(4). Tralasciando per il momento la questione della fruibilità dell'arte – su cui torneremo a breve – le parole di Bazzocchi mostrano come intorno al Pasolini-autore (persona reale) abbia agito un processo di mitizzazione che ha reso il Pasolini-personaggio una sorta di maschera allusiva di una cultura 'altra'. Tale operazione crebbe a dismisura in seguito alla morte tragica dell'autore: nella notte tra l'1 e il 2 novembre del 1975 il corpo di Pasolini fu trovato privo di vita presso l'Idroscalo di Ostia. Il processo avvenuto in seguito riconoscerà in Pino Pelosi, detto 'la rana', l'unico responsabile dell'omicidio compiuto «in concorso con ignoti»(5). Così Chiesi:

All'interno di questa mitologia, ne esiste un'altra, consustanziale alla prima: il mito della morte tragica e oscura di Pasolini. Il fatto che sia stata una morte violenta, un omicidio che, come alcuni osservano fin dal novembre del 1975 (Moravia, Arbasino e altri), sembrava già essere stato descritto nelle sue pagine, essere già stato messo in scena dalle sequenze dei suoi film e d'altra parte collocava automaticamente la storia, la biografia di Pasolini in una dimensione di romanzo da cui non sarebbe più uscita(6).

La condizione romanzesca che vide protagonista il personaggio-Pasolini si costruì attraverso solidi procedimenti narrativi resi possibili, in primo luogo, dalla valenza che la morte dell'autore assunse: essa divenne «simbolo eloquente» della tacita connivenza fra Istituzioni e criminalità organizzata, di discriminazione culturale nei confronti della comunità omosessuale e di complottismo(7). Ancora Chiesi ricorda:

c'è chi vide la morte di Pasolini come un tassello di un disegno strategico, di un complotto, una tragica metonimia della storia ufficiosa di un paese dove i cittadini sanno che una parte delle istituzioni sono state (e sono) conniventi con la criminalità organizzata e che tante vicende oscure che hanno insanguinato il paese, trovano i primi o i secondi responsabili proprio in quelli che dovrebbero tutelarne la legalità(8).

Tutti questi aspetti sono riscontrabili sin dagli anni immediatamente successivi alla scomparsa: lo *storytelling* costruitosi attorno alla tragedia dell'Idroscalo si tradusse ben presto in una ricca



produzione scritta e orale fatta di monografie, articoli di giornale, inchieste, servizi televisivi e canzoni. La critica e la classe intellettuale sembrarono allora dividersi in due atteggiamenti: chi voleva necessariamente esprimersi in merito al caso Pasolini e chi, invece – come Giorgio Caproni – denunciava questa strumentalizzazione della morte del poeta.

Caro Pier Paolo.  
Il bene che ci volevamo  
– lo sai – era puro.  
E puro è il mio dolore.  
Non voglio pubblicizzarlo.  
Non voglio, per farmi bello,  
fregiarmi della tua morte  
come d'un fiore all'occhiello(9).

Ma, accanto alla cultura ufficiale, gli anni Settanta vedono, nel nostro Paese, il proliferare di una 'cultura altra', di una produzione che oggi probabilmente definiremmo 'di consumo', fra cui possiamo annoverare la canzone d'autore(10). Nel 1980 Franco Biancacci, una delle migliori firme della RAI, fa visita a Fabrizio De André proponendogli la realizzazione di una sigla per uno speciale televisivo sui delitti Pasolini e Montesi(11). Nasce così il brano *Una storia sbagliata*(12). Quasi vent'anni dopo, nel 1999, in seguito alla scomparsa del cantautore, sempre la RAI ripropone le parole da lui spese in merito alla morte di Pasolini:

*Ma perché non doveva succedere?*

Non doveva succedere perché è stato un po' come ammazzare una grossa fetta di cultura, una grossa partecipazione, da parte di un personaggio, ad un modo soprattutto di interpretare la cultura che era, voglio dire, completamente al di fuori della regola e della norma, ecco. E cioè credo che sia stato il primo a dire apertamente che non esiste una sola cultura, ne esistono tante, e nessuna è più avanti di un'altra e che soprattutto abbia sperimentato di persona e abbia cercato di interpretare di persona queste nuove culture, queste culture diverse da quella che era probabilmente anche quella della sua estrazione, non lo so... ci sono esempi pratici, anche esempi poetici da parte sua che lo dimostrano.

*Perché dici non doveva accadere? In fondo, molti ben pensanti dissero che se l'era andata a cercare...*

Ma il fatto stesso che – a parte il fatto che mi sembra quasi sfacciato dire che se l'era andata a cercare, teppistico – direi che proprio il fatto di affrontare un certo tipo di mondo che non era poi in fondo il suo era proprio anche un tentativo di andare a conoscere quelli che erano i risvolti di un certo tipo di emarginazione e in cui lui non necessariamente doveva sentirsi immischiato, se non per questo suo, quello che una volta si chiamava vizio, 'diversismo' nei confronti degli altri. Quindi volutamente lui è andato a cercarsi delle culture diverse, dei modi di vivere diversi. Ovviamente è stato mal interpretato e probabilmente anche questo è uno dei motivi della tragedia(13).

Il testo di *Una storia sbagliata* lascia intendere – anche non troppo velatamente – i rimandi politici e complottistici connessi all'uccisione di Pier Paolo Pasolini («È una storia vestita di nero / è una storia da basso impero / è una storia mica male insabbiata / è una storia sbagliata»)(14). Negli anni successivi all'uscita del singolo, la figura del cantante genovese verrà molto spesso accostata a quella di Pasolini: assurti a 'cantori' di una cultura altra, i due risultano spesso associati per una condivisa 'poetica dei margini'. Ma ciò che ci preme sottolineare è il modo in cui una canzone come quella deandriana non abbia fatto altro che contribuire alla ricezione di quel mito del Pasolini-personaggio di cui sopra si è detto(15).

Muovendo dal mondo della canzone, interrogandoci sulla ricezione del mito pasoliniano, il nostro interesse è stato attirato dal lavoro di Davide Toffolo. Classe 1965, Toffolo porta avanti contemporaneamente il ruolo di fumettista e di cantante, è infatti il *frontman* della *band* indie-rock *I Tre Allegri Ragazzi Morti*. Ad accomunarlo a Pasolini, la medesima provenienza friulana. Nel 2002 pubblica il *graphic novel* intitolato *Intervista a Pasolini* – a partire dalla seconda edizione verrà modificato in *Pasolini* – e oggi, a vent'anni dall'uscita, viene ripubblicato nella quarta edizione per la casa editrice Rizzoli Lizard. La peculiarità di questo romanzo a fumetti risiede nel fatto di essere stato portato sul palco dai *Tre Allegri Ragazzi Morti* nella forma di un fumetto-concerto dal quale, a

sua volta, è stato tratto un *docufilm* diretto da Pasqualino Suppa, nel 2015(16). A ciò si aggiunga un episodio del *podcast* di Massimiliano Coletti, *Un poeta sotto i portici*, in cui il professor Bazzocchi, curatore della postfazione all'ultima edizione del libro, dialoga insieme a Toffolo sul linguaggio poetico del poeta friulano. Parliamo, dunque, di una pluralità di piattaforme tramite cui una possibile rilettura del mito pasoliniano ha assunto, nel corso di questi vent'anni, via via sempre nuove sfaccettature. A ben guardare, tanto dal *docufilm* quanto dal *podcast*, si può evincere la scelta compositiva di Toffolo: protagonista della sua narrazione non è Pier Paolo Pasolini nato a Bologna il 5 marzo 1922, ma il 'Pasolini-personaggio' da lui ideato. Il fumettista spiega a questo proposito: «il mio signor Pasolini non è il vero Pasolini [...]. È un espediente letterario, un personaggio di finzione, ma che rende allo stesso tempo il mio libro un metalibro»(17). Toffolo, dunque, non fa altro che ereditare e tradurre in *graphic novel* il mito pasoliniano. Potremmo dire, in termini retorici, che viene perpetrato l'argomento di dissociazione alla base del processo narrativo fin qui illustrato(18): la persona reale di Pasolini, biograficamente e storicamente esistita, viene separata dal personaggio simbolico ad essa associato.

Un ulteriore aspetto che riteniamo fondante nel nostro discorso risiede nella possibilità di leggere questo romanzo a fumetti in termini transmediali. Henry Jenkins definisce la transmedialità «un insieme di storie che si dispiegano su più piattaforme mediatiche e per le quali ciascun *media* coinvolto dà il suo contributo specifico alla nostra comprensione del mondo narrato»(19). A voler essere più corretti, il termine transmedialità venne introdotto dalla psicologa Marsha Kinder la quale, muovendo dal concetto di transtestualità di Gérard Genette, arrivò a parlare di una «intertestualità transmediale» agente all'interno di «supersistemi di intrattenimento», basati sulla riproposizione in forme mediali differenti degli stessi personaggi. Tali supersistemi suppongono che alla variazione diamesica e diafasica del linguaggio corrisponda un ampliamento del pubblico a cui la narrazione transmediale è rivolta: più il bacino di ricezione è ampio, maggiori saranno i significati e i valori di cui il personaggio narrato si farà carico. Kinder guardava soprattutto a figure della cultura pop, con l'obiettivo di fotografarne la diffusione mediatica(20).

Fabrizio di Maio ha recentemente posto l'attenzione sulla transmedialità intrinseca all'opera di Pasolini: «transmediality may be seen as a cornerstone of Pasolini's poetics, a way to expand the written page across a range of media to include cinema and theater»(21). Interessante, allora, osservare come oltre all'opera stessa dell'autore-Pasolini anche lo *storytelling* creato attorno al suo personaggio si tramandi attraverso tecniche narrative transmediali – di cui l'opera di Toffolo ci fornisce un esempio. Il cantante-fumettista sostiene, infatti, di non aver voluto scrivere e disegnare una storia su Pasolini, ma – a partire dall'immagine del mito che la nostra cultura ci ha tramandato – di aver voluto coglierne le sfaccettature funzionali alla propria espressione artistica. Quindi, in questi termini possiamo affermare di essere di fronte a un 'metalibro', perché si tratta di una metanarrazione che diventa riflessione del vissuto personale da una parte, di storia di tutti dall'altra. Il romanzo a fumetti di Toffolo e l'esecuzione in musica dei *Tre Allegri Ragazzi Morti* hanno in tal senso contribuito alla diffusione del mito fuori dai canonici luoghi di divulgazione culturale, favorendo la ricezione di un 'racconto' come quello pasoliniano.

Bazzocchi e Toffolo – nel dialogare con Coletti – sottolineano gli elementi che accomunano il linguaggio del *graphic novel* a quello poetico; innanzitutto, spiega Bazzocchi, «perché [il romanzo a fumetti] lavora con le parole e le immagini in modo fortemente evocativo»(22) e, in secondo luogo poiché «l'immagine del fumetto ha una forza di sintesi simile a quella della parola poetica, cioè come la parola poetica attraverso la metafora riesce a dire molte cose, anche l'immagine del fumetto le riesce a dire nello stesso modo»(23). La peculiare capacità condensativa ed evocativa di queste due forme del linguaggio sembra essere confermata dagli autori del *Traité de l'argumentation*, i quali considerano la metafora un'analogia condensata. Infine, va sottolineato un ultimo aspetto in merito al *Pasolini* di Toffolo: l'autore, nel denunciare la mercificazione che ha interessato la figura del poeta negli ultimi cinquant'anni, ragiona sull'idea di inconsumabilità della parola poetica:

La bellezza di Pasolini sta nella messa in scena di una fragilità, lui è sempre scrittore, quindi in qualche modo fragile e questa fragilità rende la sua produzione titanica perché dentro a una struttura che è quella della produzione culturale che invece nella nostra esistenza attuale è fortemente legata al commercio. Allora quello che a me risulta interessantissimo ancora oggi di Pasolini è la capacità di

metterci a confronto con delle problematiche che sono problematiche dell'uomo, non contestualizzate solo nel periodo in cui ha vissuto, ma legate alla dimensione umana. Allora l'idea di poesia è inconsumabile perché inconsumabile è la condizione umana(24).

Il lavoro di Toffolo e della sua *band* sembra funzionare in questa chiave: attraverso una serie di procedimenti metaforici e analogici porta sul palco la figura e le parole di un personaggio per reinterpretarle alla luce della loro attualità e forza persuasiva. La narrazione del mito pasoliniano attraverso le immagini acquisisce così un significato altro, aggiuntivo, aperto a sempre nuove letture. Ci è sembrato che il dipanarsi su più forme (quella fumettata, il concerto, il *docufilm*) fosse un esempio adatto di trasmissione del mito di Pier Paolo Pasolini nella nostra contemporaneità.

Fig. 1 : *Davide Toffolo disegna dal vivo in concerto*, Teatro del Parco di Mestre, 12 novembre 2022



© Fotografia tratta dal profilo *social* della *band* (tre allegri) / Alvisè Busetto

## 2. Il romanzo a fumetti di Davide Toffolo: un'intervista onirica a Pier Paolo Pasolini

Entrando nel merito di *Pasolini*, il testo ideato da Davide Toffolo, bisogna anzitutto compiere una distinzione fondamentale: quella tra fumetto e *graphic novel*. Spesso utilizzati (erroneamente) in maniera intercambiabile, questi due *media* possiedono in realtà differenti proprietà e fornire una sola definizione – senza tentare di ragionare a grandi linee sulle loro caratteristiche, pur consapevoli della necessità di semplificazione vista la controversia della materia in questione – ci sembra quanto meno riduttivo(25). Secondo Scott McCloud, il padre del fumetto moderno può essere considerato Rodolphe Töpffer, in quanto le sue «storie satiriche, cominciate a metà dell'Ottocento utilizzavano *cartoon* e bordi di vignetta... la prima combinazione interdipendente tra parole e immagini mai vista in Europa»(26). Sebbene Töpffer rinunciò ad approfondire in maniera sistematica quest'arte – rimasta per lui poco più che un passatempo – McCloud mette in evidenza la novità di questo linguaggio e la posizione 'precaria', a cavallo tra pittura e scrittura, del suo fondatore, il quale «aveva creato e padroneggiato una forma che fosse entrambe le cose e nessuna delle due. Un linguaggio tutto nuovo»(27). Ciò che però emerge fin da subito è la difficoltà del fumetto a imporsi in maniera legittima, di qui la scarsa considerazione nei confronti di questa nuova forma di rappresentazione. Citando McCloud, «molti dei più bravi autori di fumetto hanno preferito essere conosciuti come "illustratori", "disegnatori commerciali" o, al massimo, "cartoonist"»(28). Questo perché «il pensiero comune ha a lungo ritenuto che le grandi opere d'arte e letterarie fossero possibili solo tenendo i due linguaggi a distanza»(29). Non solo gli stessi produttori di fumetti non si definivano né riconoscevano in quanto tali – a ciò si aggiunge la tendenza dei *comics* a

raffigurare protagonisti che non mutano nel corso delle serie (si pensi a Topolino o ai vari supereroi) – ma anche quando affrontavano temi più seri lo stile impiegato nel raffigurare le vignette era intriso di ‘sensazionalismo’ al fine di attirare i giovani lettori, i veri acquirenti del genere(30). Per questa ragione la cattiva reputazione del fumetto, presente fin dai suoi albori, ha fatto sì che tuttora nell’immaginario collettivo questo *medium* venga relegato alla sfera della letteratura per l’infanzia e l’adolescenza, sminuendone di conseguenza tanto il valore estetico quanto la sua legittimità letteraria.

Per quanto riguarda il *graphic novel*, invece, la considerazione è del tutto rovesciata. Il punto di svolta è rappresentato da *Maus*, il celebre romanzo a fumetti – vincitore del premio Pulitzer – pubblicato nel 1986, in cui Art Spiegelman racconta l’Olocausto con gli strumenti fondamentali della nona arte. Come ricorda Goffredo Fofi, «*Maus* non è stato il primo *graphic novel*, né il primo che rispondesse a requisiti così ambiziosi, ma fu certamente il primo a suscitare un così vasto interesse fuori del suo settore»(31). Con *Maus* ci si rende conto che il fumetto e il suo linguaggio possono generare una riflessione antropologica ancorata nella storia (quella con la S maiuscola), lontana da quei racconti preadolescenziali ai quali i lettori erano abituati. Si potrebbe dire che il *graphic novel* abbandona la serialità tipica del fumetto per dedicarsi a narrazioni autoconclusive (seppur, in taluni casi, composte da più volumi), distanti dal genere *fantasy* caratteristico del fumetto tradizionale, per cimentarsi in temi di attualità ed esplorare «non solo la pittura, la grafica, il cinema, anche la letteratura e la storia, e via via la sociologia e il giornalismo, la psicologia e la psicanalisi, le scienze e la religione... non c’è campo del sapere con il quale, oggi, il *graphic novel* non ha voluto sposarsi, cimentandosi in imprese a volte al limite dell’impossibile, come è della rappresentazione visiva del nascosto e dell’inespresso, dell’apparentemente irrepresentabile»(32). Per questa ragione il romanzo a fumetti si rivolge a un pubblico più adulto. Secondo Vittorio Spinazzola, in questi anni si è potuto osservare come «una tecnica di racconto destinata originariamente a un pubblico paraletterario o preletterario, perché poco colto o in quanto minorenni, si sia sollevata tanto da incontrare le attese e le richieste dei ceti giovanili intellettualmente più spregiudicati»(33).

Compiuta questa doverosa premessa, ci è possibile inserire con cognizione di causa all’interno della categoria *graphic novel* l’opera fulcro di questo intervento – *Pasolini* di Davide Toffolo –, poiché sviluppa una forma di racconto autoconclusiva accompagnata da una modalità della visione peculiare, la forma fumettata, incentrata su un personaggio che nel corso della narrazione compie la sua (de)formazione.

Di *Pasolini* esistono attualmente quattro edizioni: la prima, del 2002, uscita presso la casa editrice friulana Edizioni Biblioteca dell’Immagine, con titolo *Intervista a Pasolini*; la seconda (ora il titolo è *Pasolini* e la copertina si presenta diversa) del 2005 pubblicata da Coconino Press; Rizzoli Lizard, dal 2015, si è occupata delle edizioni successive, modificandone ancora una volta l’aspetto. La differenza più rilevante tra queste è sicuramente il peritesto; si prendono per comodità e per evidenza esemplificativa la prima e l’ultima edizione. In *Intervista a Pasolini* (2002) il peritesto è formato dall’esergo (un frammento di Silvana Mauri dedicato a Pasolini e accompagnato da un ritratto eseguito da Toffolo) nella parte che precede la narrazione, mentre nelle ultime pagine si compone di un’istantanea dell’Etna (maggio 2002), seguita dalla bibliografia, da una breve cronologia della vita di Pasolini e, infine, da un indice. L’edizione del 2022 presenta numerose aggiunte in occasione del ventennale: un piccolo intervento di Davide Toffolo dal titolo *Vent’anni sempre* (in cui si riportano anche i cartoni utilizzati dalla *band* durante il concerto disegnato di cui si è parlato in precedenza), una raccolta di tavole tratte da una delle date del tour del 2015 e la postfazione *Pasolini remix* di Marco Antonio Bazzocchi.

Per quanto concerne la narrazione vera e propria, nel *graphic novel* si rappresentano i vari incontri tra due scrittori, intervallati da una sorta di storia parallela in cui si recupera un poemetto del 1968 di Pasolini intitolato *Cocodrillo*(34) – autobiografia ironica culminante con la sua morte. Come ricorda l’editore del volume *Il sogno del centauro*, «Pasolini, in una nota del testo, afferma di avere scritto la poesia su commissione della rivista americana “Avantgarde” [...]. La rivista non ha tuttavia mai pubblicato questi versi»(35). All’interno dell’opera di Toffolo, *Cocodrillo* gioca un ruolo interessante perché, per mezzo delle scene che lo compongono, crea un breve ragionamento (ma pregno di significato) circa la ricezione del ‘mito Pasolini’. Infatti queste pagine danno luogo a

una *mise en abyme* che riesce a riassumere in poche righe la vicenda del poeta: un indigeno nel mezzo della foresta sente parlare il coccodrillo (che si esprime con le parole di Pasolini, tratte appunto dal poemetto omonimo) e, spaventato da questo strano evento, corre ad avvisare i suoi compagni nel villaggio. Questi, increduli, decidono di andare alla ricerca dell'animale parlante ma una volta raggiunto scelgono di ucciderlo, in quanto «dice cose che non capiamo. Parla difficile. Non può essere uno spirito buono»(36). Immediatamente dopo aver compiuto l'assassinio si pentono e si interrogano sul perché della loro azione. Nei *baloons* si legge: «Perché l'abbiamo ucciso? Siamo venuti per capire e invece l'abbiamo ucciso. Abbiamo ucciso il coccodrillo parlante, non abbiamo capito cos'era. E l'abbiamo ucciso. Era un poeta... Era un poeta e raccontava la vita sua e anche la nostra, ma era troppo diverso e la paura ci ha armato la mano...»(37). Così gli indigeni, presa coscienza del loro errore, si ripromettono di portare avanti il ricordo del poeta ripetendo le parole recitate all'inizio («Egli rompeva con se stesso pane non molto amaro / anzi piuttosto dolce. Nacque nella città di Koinè-Keltikè, riemersa dal cotto del Trecento e non ancora scomparsa nel cemento»)(38) – concludendo in maniera circolare questa narrazione di secondo livello. A questo punto è semplice rintracciare le equivalenze messe in scena da Toffolo: il coccodrillo sacrificato e immediatamente mitizzato è in realtà Pasolini, la foresta rappresenta l'Italia a lui contemporanea e gli indigeni sono il pubblico di lettori (più o meno 'addetti ai lavori').

Ma focalizziamoci ora sulla narrazione di primo livello. I due protagonisti del romanzo a fumetti sono un giovane ragazzo friulano, dalle sembianze di Davide Toffolo, e un fantomatico mitomane «strano signor Pasolini» – così lo chiama Toffolo nel *podcast* di cui si parlava prima(39) – che condivide lo stesso aspetto e la stessa voce di Pier Paolo Pasolini. Questo controverso personaggio convince il giovane scrittore a organizzare una serie di appuntamenti-intervista(40) nei luoghi che rappresentano delle tappe fondamentali e realmente percorse da Pasolini. Nel corso del *graphic novel*, Toffolo può mostrare alcuni dei momenti salienti della vita del vero Pasolini e riassumere l'evoluzione del suo pensiero intellettuale e politico, servendosi di questo 'mitomane' che altri non è che un espediente narrativo raffigurato in maniera fantasmatica e difficile da definire univocamente – un *performer* che svela un po' più di sé in ogni incontro. A questo proposito risultano esplicative le parole di Bazzocchi nella postfazione: «incontro dopo incontro la struttura del fumetto si modifica in una linea ascendente sempre più visionaria, il corpo di Pasolini si smaterializza, si decompone, viene ingoiato da una serie di animali-simbolo, diventa cane e coccodrillo (due presenze ben documentate nelle poesie), e parla del mondo con sembianze umane e non più umane, creando un continuo flusso di energie e di parole che passano da lui al giovane intervistatore-disegnatore»(41).

Se il Pasolini-personaggio è una figura che rasenta l'essere mitologico, le parole con cui Toffolo lo fa esprimere sono però quelle pronunciate dallo stesso Pasolini in diverse occasioni della sua vita. Queste affermazioni le possiamo ritrovare non solo nei suoi scritti e nelle sue interviste televisive, ma anche nei testi a lui dedicati da altri autori o programmi TV, come ad esempio quello di Enzo Biagi per la Rai, *III° B, Facciamo l'appello* (1971).

La narrazione prende avvio a Versuta, una piccola località del comune di Casarsa, in quel Friuli che accomuna entrambi. Conviene ricordare queste primissime pagine perché è proprio qui che si viene a creare un cortocircuito in cui inizio-fine e vita-morte si compenetrano: a Versuta ha inizio il *graphic novel* e la poesia di Pasolini con la *plaque* d'esordio *Poesie a Casarsa* (1942), ma anche il mito della sua persona. Nel luogo in cui tutto ha avuto origine si trova però anche l'opera di Paul McCarthy che raffigura l'ultima rappresentazione fotografica di Pasolini, ovvero il suo corpo martoriato a Ostia. Il poster si erge a *memento*, un «gancio con la realtà»(42) – per citare il testo – sia per Toffolo, ma anche per noi, che intraprendiamo questo percorso onirico insieme a lui. Il primo incontro tra i due si svolge in un hotel a Pordenone, dove il giovane friulano ha la prima occasione di poter intervistare questo 'mitomane'. Si instaura così una riflessione circa il primo libro di Pasolini e su ciò che poteva significare, per un ragazzo poco più che ventenne, scrivere poesie in dialetto negli anni Quaranta. Facendo uso di una lingua orale imparata o, meglio, assorbita in maniera indiretta dal parlar materno («io mi sono imbevuto del dialetto friulano in mezzo ai contadini»)(43) e caricata di valori letterari molto forti, l'autore declina alcuni dei grandi *topoi* poetici di fine Ottocento e inizio Novecento (come, ad esempio, il rapporto con la madre, la contrapposizione figlio-padre ecc.)(44). In *Dialet, lenga e stil*, saggio giovanile del 1944, Pasolini

afferma: «Quando parlate, chiacchierate, gridate tra di voi, adoperate quel dialetto che avete imparato da vostra madre, da vostro padre e dai vostri vecchi. E sono secoli che i bambini di questi posti succhiano dal seno delle loro madri quel dialetto»(45). Come noto, il Fascismo tentava di ostacolare qualsiasi produzione dialettale, in favore dell'uniformità linguistica e dell'egemonia dell'italiano ma Pasolini, già da ragazzo, si scosta dall'ideologia dominante. Pasolini prosegue affermando: «Quando un dialetto diventa lingua, ogni scrittore adopera quella lingua conforme con le sue idee, il suo carattere, i suoi desideri. Insomma ogni scrittore scrive e compone in maniera diversa e ognuno ha il suo "stile". Quello stile è qualcosa di interiore, nascosto, privato, e, soprattutto, individuale. Uno stile non è né italiano né tedesco né friulano, è di quel poeta e basta»(46). Il suo sostegno alla causa della lingua popolare e alla libertà di espressione, ostacolata dal regime, non si ferma a interventi critici: come ricorda Filippo La Porta «il suo interesse verso la lingua (o dialetto) friulana resta costante in quegli anni, se pensiamo alla fondazione dell'*Academiuta de lengua friulana* nel '45, ai fascicoli delle riviste friulane (gli "Stroligùt") pubblicate negli anni successivi, tra l'aprile del '44 e il giugno del '47»(47). Così, Pasolini sceglie la lingua friulana per allontanarsi dalla società borghese a lui contemporanea, per dar voce al suo amore per la madre e per la popolazione contadina utilizzandola, quindi, in contrasto alle tendenze del tempo(48). Il suo *alter ego* spiega all'intervistatore dalle sembianze di Toffolo: «scelsi il dialetto friulano, che per me era il massimo dell'ermetismo, dell'oscurità, del rifiuto di comunicare. E invece è successo che questo dialetto mi diede il gusto della vita e del realismo. La gente semplice, attraverso il proprio linguaggio, finisce per esistere obiettivamente»(49).

Inoltre, il Pasolini-personaggio confessa attraverso le parole del Pasolini-autore che il *fil rouge* tra poesie, romanzi e cinema è «un istintivo e profondo odio contro lo stato in cui vivo, dico proprio stato intendendo stato di cose e Stato politico, lo Stato capitalistico piccolo borghese che ho cominciato a odiare fin dall'infanzia»(50).

Riteniamo sia degno di nota anche il secondo incontro tra i due, questa volta ambientato nella città di Bologna: occasione in cui ragionano intorno all'estetica dei suoi film e fanno riferimento ad alcuni fra i registi che lo hanno maggiormente influenzato, tra cui:

Charlie Chaplin per il suo mondo di poveri lavoratori, la sublime alternanza stilistica di commedia e tragedia; Carl Dreyer e la sua non ortodossa ispirazione religiosa, Buster Keaton con l'assolutezza de *Il generale...* Jean Renoir, il suo sentimento di nostalgia per quel mondo piccolo borghese che non posso imparare ad amare; Kenji Mizoguchi per l'epica e la quasi ossessiva perfezione delle forme; Kon Ichikawa e la sua naturale qualità religiosa, Ingmar Bergman, Orson Welles, Jean-Luc Godard, Tatì (il solo poeta piccolo borghese) e probabilmente altri che ora non ricordo...(51).

In queste pagine Pasolini 'mitomane' chiarisce che il suo gusto visivo è legato alle arti figurative(52), più che a un'estetica cinematografica. Il punto di partenza è quindi la sua «iniziale passione pittorica trecentesca che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva»(53). Ma proprio la mancanza di uno studio sistematico del cinema non gli ha permesso di acquisire le tecniche necessarie, i 'ferri del mestiere' e – ammette Pasolini – «quando sono arrivato a girare il film *Accattone*, non sapevo che differenza c'era fra carrellata e panoramica»(54). Di qui la necessità di inventare un linguaggio *ex novo* al fine di esprimere e perseguire il suo idolo, la Realtà, non più attraverso la letteratura ma attraverso il cinema. In occasione di un'intervista con Jeans Dufлот si legge:

ho definito in un titolo il cinema come "lingua scritta della realtà". E volevo dire che: la realtà è un cinema in natura (io mi rappresento a te, tu ti rappresenti a me: io sono un'inquadratura per Aprà e Aprà è un'inquadratura per me [...]). Questo cinema in natura che è la realtà, è in effetti un linguaggio ([...]): un linguaggio simile in qualche modo al linguaggio orale degli uomini: il cinema è così – attraverso la sua riproduzione della realtà – il momento scritto della realtà(55).

Se il problema riguardante la natura del linguaggio cinematografico rimane fra i temi centrali dell'attività artistica pasoliniana, un esempio emblematico è rappresentato dal film *La Terra vista dalla Luna*. Tratto da un racconto mai pubblicato, *Il buro e la bura*, questo mediometraggio che vede protagonisti Totò e Ninetto Davoli è in realtà il terzo episodio di un film collettivo del 1967,

*Le streghe*. Ciò che riteniamo degno di particolare attenzione è il modo in cui Pasolini ha ideato la sceneggiatura: per poter colmare l'assenza di una lingua adatta a rappresentare il tipo di comicità da lui ricercata, l'*escamotage* trovato è stato quello di utilizzare proprio la tecnica del fumetto(56). Sfogliando le pagine disegnate da Toffolo, possiamo osservare coi nostri occhi le tavole ideate da Pasolini e notare l'utilizzo di pochi ma sgargianti colori: rosso, arancione e azzurro(57).

Fig. 2: Pier Paolo Pasolini, *Sceneggiatura a fumetti di La Terra vista dalla Luna (episodio di Le streghe)*, pastello, pennarello, penna, Gabinetto Scientifico Letterario G.B. Viesseux, Firenze, 1966



© Pier Paolo Pasolini, by SIAE 2022

Come ricorda Bazzocchi nel *podcast* più volte nominato, a Pasolini interessa del fumetto non solo quella sorta di regressione a una letteratura fatta di immagini – a un mondo che ha a che fare con l'attività onirica – ma anche la peculiare forza di sintesi che lo accomuna alla parola poetica (vd. *supra*). Lo stesso mediometraggio, definito una «favola surreale» dal medesimo Pasolini, presenta dal punto di vista di Bazzocchi una componente onirica fortissima(58). Ragionando in un confronto con Ferrero intorno al suo esordio cinematografico, Pasolini esemplifica le nuove difficoltà tecniche riscontrate nell'approcciarsi all'«arte del girare». In particolare, si sofferma sulla mancanza nel cinema della metafora così come noi la intendiamo solitamente e sostiene che, «se manca la metafora, nel senso convenzionale della parola, le altre figure retoriche ci sono tutte. Tali figure retoriche che letteratura e cinema hanno in comune, sono le figure retoriche di tipo più infantile, musicale, ingenuo e primitivo cioè l'anafora e l'iterazione, la ripetizione, l'immagine... Questo fa pensare che in fondo il cinema più che a un romanzo o ad un racconto, possa essere piuttosto paragonato alla lirica, alla poetica»(59).

Avevamo lasciato i due protagonisti al parco del Triunvirato a Bologna, ma questa intervista 'itinerante' non si ferma qui. Gli incontri successivi, che ovviamente continuano a porre interrogativi circa la società contemporanea e l'opera di Pasolini, si svolgono tra Roma, Ostia, l'Etna e la laguna di Grado per terminare, infine, al museo El Prado di Madrid. La tappa più rilevante è senza dubbio Ostia, più precisamente Via dell'Idroscalo, non solo luogo in cui la vita di Pier Paolo Pasolini giunge al termine, ma anche sfondo dell'ultimo incontro 'faccia a faccia' tra i due. È qui che il Pasolini-personaggio, ormai invecchiato, ragiona intorno al suo 'essere famoso' – che però coincide anche con ciò per cui viene additato – ed espone il suo disprezzo contro la società dei consumi e la stampa, che ha fatto della sua persona un «controtipo morale»(60) sfruttando e strumentalizzando, tra le altre cose, la sua vita privata. Come noto, è solo a seguito della sua morte violenta che la reputazione di Pier Paolo Pasolini si riscatta e la sua 'fama' si trasforma in

‘mito’. Nelle ultime pagine disegnate, Pasolini – ormai ridotto a cadavere e a pura allucinazione evanescente – inscena un monologo incentrato sull’attività artistica (poetica e cinematografica) e il proprio significato. Soprattutto, questa parte è dedicata alla trasmissione del mito pasoliniano e al discorso sull’inconsumabilità della parola poetica(61): dopo una serie di tavole, perturbanti e dal carattere onirico, in cui il personaggio-Toffolo fa a pezzi il mitomane su sua diretta richiesta, avviene una sorta di fusione fra i due, ovvero un’interiorizzazione da parte del giovane scrittore friulano degli insegnamenti trasmessi dal fantasma Pasolini-personaggio, tanto che «quello che Pier Paolo Pasolini ha detto serve oggi a me per vivere»(62).

Concludendo, si è già affermato come la tecnica del fumetto sia stata a lungo ostacolata nella sua rivendicazione artistica che mirava a una equa considerazione rispetto alle sue arti ‘sorelle’ (e forse non ci è ancora pienamente riuscita). Ma un elemento va sottolineato: la possibilità intrinseca a questa forma del linguaggio di esprimersi con maggior libertà e novità. Prendiamo nuovamente in prestito le parole di Goffredo Fofi per dimostrare che col *graphic novel* sono stati introdotti un «rinnovamento» e una «esplosione» di un *medium* che si dimostra concorrenziale con tutti gli altri e molto più libero e aperto della letteratura, del cinema, del teatro, del giornalismo, della stessa musica, al racconto del presente e secondo l’ottica – la libertà – di generazioni nuove, che ridono delle convenzioni idealistiche sulla superiorità di un genere su un altro»(63). Prosegue Fofi: «Artigianale e povero nei suoi mezzi, libero nella sua possibilità di creare, il *graphic novel* ha saputo, almeno sinora, darci una *messe* di opere di grandissima varietà e libertà espressiva, esplorando probabilmente l’unica forma d’arte figlia del nostro tempo e adeguata al nostro tempo, ma nella cosciente critica e, spesso, nel rifiuto di accettare il mondo così com’è»(64). Forse è proprio quest’ampia libertà espressiva uno dei motivi per cui Pasolini stesso ha scelto di utilizzare la forma fumettata nella *Terra*, che probabilmente coincide con la stessa ragione per la quale Davide Toffolo ha deciso di compiere l’impresa di riassumere in poche pagine l’essenza del pensiero e della personalità di una delle figure più carismatiche e controverse del secondo Novecento(65).



Fig. 3 : Illustrazione raffigurante l'incontro tra l'alter ego di Toffolo e il Pasolini-personaggio



© Davide Toffolo, *Intervista a Pasolini*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2002, p. 20

Alessia Vecchi, Maira Martini

**Note.**

(1) L'articolo è stato scritto in parti e responsabilità rigorosamente distinte: Alessia Vecchi si è occupata del primo paragrafo *Per una lettura transmediale del mito pasoliniano: dalla canzone d'autore al graphic novel*; Maira Martini del secondo *Il romanzo a fumetti di Davide Toffolo: un'intervista onirica a Pier Paolo Pasolini*.

(2) G. Santato, *Pasolini oggi. Fra sovrapproduzione ripetitiva degli studi e forme di omologazione istituzionale*, "Studi pasoliniani", 12, 2018, p. 14. In merito ancora l'autore: «il confronto con l'eredità intellettuale di Pasolini ha prodotto particolarmente negli ultimi anni uno straordinario allargamento di letture, talora sorprendente», *ivi*, p. 20.

(3) R. Chiesi, *Una verità aperta. Quarant'anni di cronache, analisi e speculazioni sull'assassinio di Pasolini (1977-2017)*, "Studi pasoliniani", 12, 2018, pp. 113-125.

(4) M. Coletti, *podcast a cura di, Un poeta sotto i portici*, ep. *Poesia in forma di cosa? L'universo poetico di PPP*, 23 settembre 2022, Spreaker (<https://www.spreaker.com/episode/poesia-in-forma-di-cosa-l-universo-poetico-di-ppp--51353284>). Le trascrizioni del podcast sono nostre.

(5) Cfr. F. La Porta, *Pasolini*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 127-149; M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano 1998, pp. 130-132.

(6) R. Chiesi, *Una verità aperta. Quarant'anni di cronache, analisi e speculazioni sull'assassinio di Pasolini (1977-2017)*, *cit.*, p. 114.

- (7) La teoria del complottismo si fece strada a partire dal trentennale dalla morte di Pasolini in merito all'ipotesi che l'omicidio dell'autore fosse da ricondurre al quadro che, tredici anni prima, costò la vita a Enrico Mattei. Su simili teorie si basò il caso delle presunte pagine trafugate del romanzo incompiuto *Petrolio* in cui Pasolini intendeva denunciare la responsabilità di Eugenio Cefis, subentrato a Mattei nella presidenza dell'ENI. Così Chiesi: «Questa storia complessa e intricata ma tutt'altro che inverosimile (si pensi soltanto alle persone coinvolte nelle indagini sull'Eni che sono misteriosamente scomparse), ha ispirato una serie di pubblicazioni giornalistiche che inseriscono Pasolini nell'ambito delle presunte reti criminose intessute da Cefis», Chiesi, *op. cit.*, p. 122.
- (8) *Ivi*, p. 115.
- (9) G. Caproni, «Dopo aver rifiutato un pubblico commento sulla morte di Pier Paolo Pasolini», in *Opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Mondadori, Milano 1998, p. 862.
- (10) Sul ruolo della canzone d'autore cfr. J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano 2019.
- (11) La prima puntata del programma dal titolo *Dietro il processo* andò in onda il 7 ottobre del 1980.
- (12) «Una storia sbagliata racconterà la vicenda di Pier Paolo Pasolini e quella di Wilma Montesi affrontando anche il tema della diversità e con evidenti riferimenti a politici dell'epoca (Fanfani “basso impero”), con l'intento di non dimenticare storie che il potere ha fatto di tutto per insabbiare, in uno dei momenti più bui della nostra democrazia. De André decise di uscire sul mercato con un 45 giri. Ai primi di ottobre, su etichetta Ricordi (SRL 10926), esce *Una storia sbagliata* abbinato a Titti [...]», L. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 184.
- (13) Estratto dell'intervista radiofonica riproposta da Mario Luzzatto Fegiz nel suo programma *Fegiz Files*, puntata andata in onda il 4 febbraio 1999. È possibile ascoltare l'intervista sul sito di RaiTeche al seguente link: <https://www.teche.rai.it/2021/02/fabrizio-de-andre-parla-di-pier-paolo-pasolini/>; ultimo accesso 8-09-2023.
- (14) F. De André, *Una storia sbagliata*, © Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. 1980.
- (15) Per una trattazione specifica della simbologia associata alla morte di Pasolini cfr. Chiesi, *op. cit.*
- (16) P. Suppa, *Pasolini, l'incontro*, Italia, 2015, Vimeo (<https://vimeo.com/109946691>).
- (17) Coletti, *op. cit.*
- (18) «Intendiamo per procedimenti di dissociazione, delle tecniche di rottura aventi lo scopo di dissociare, di separare, di infrangere la solidarietà di elementi considerati come costituenti un tutto o per lo meno come una unità solidale in seno a uno stesso sistema di pensiero: la dissociazione avrà l'effetto di modificare il sistema, modificando alcune delle nozioni che ne costituiscono i pilastri»: C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino 2013, pp. 206-207 (ed. or. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 1958).
- (19) H. Jenkins, *Cultura Convergente*, Apogeo, Milano 2014, p. 357 (ed. or. *Convergence culture*, 2006).
- (20) In merito si vedano P. Bertetti, *Che cos'è la transmedialità*, Carocci, Roma 2020, pp. 18-19; M. Kinder, *Playing with Power in Movies, Television and Videogames: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press, Los Angeles 1991.
- (21) F. di Maio, *Pasolini's transmediality ante-litteram. From Affabulazione to Porcile*, “Studi Pasoliniani”, 16, 2022, pp. 221-233. «By shifting among media and codes, Pasolini was able to rethink and reorganize his ideas in order to achieve a more profound development of content that could not be expressed in a single mode of representation. Pasolini's works may thus be seen as a narrative expansion that develop across multiple media. This continuous passage through different mode of narration may be considered an aesthetic strategy for overcoming the boundaries of writing itself. Pasolini's themes indeed ‘explode’ throughout literature and other art forms», *ivi*, p. 223.
- (22) M. Coletti, *podcast* a cura di, *Un poeta sotto i portici*, cit.
- (23) *Ibidem*.
- (24) *Ibidem*.
- (25) Per completezza, riportiamo le definizioni di entrambi. Scott McCloud, noto fumettista, definisce il fumetto «immagini e altre figure giustapposte in una sequenza intenzionale, con lo scopo di comunicare informazioni e/o ottenere una reazione estetica nel lettore», S. McCloud, *Capire, fare, reinventare il fumetto*, BAO Publishing, Milano 2018 (ed. or. *Understanding Comics: The Invisible Art*, 1993), p. 17; Treccani definisce il *graphic novel* una «storia illustrata a cavallo tra giornalismo, la narrativa e il fumetto, in genere indirizzata a un pubblico adulto» (<https://www.treccani.it/enciclopedia/fumetto/>; ultimo accesso 4-09-2023).
- (26) S. McCloud, *Capire, fare, reinventare il fumetto*, cit., p. 25.
- (27) *Ibidem*.
- (28) *Ivi*, p. 26.
- (29) *Ivi*, p. 148.
- (30) Cfr. S. McCloud, *Capire, fare, reinventare il fumetto*, cit., p. 251.

- (31) G. Fofi, *L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo*, in V. Spinazzola, a cura di, *Tirature '12. Autori, editori, pubblico. Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, Il Saggiatore, Milano 2012, p. 11.
- (32) *Ibidem*.
- (33) V. Spinazzola, *L'adolescente a fumetti*, in V. Spinazzola, a cura di, *Tirature '12. Autori, editori, pubblico. Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, cit., p. 20. Spinazzola compie una chiara distinzione fra i protagonisti del fumetto e quelli del *graphic novel*. Infatti afferma: «Nei giornalini a fumetti di ieri e di oggi, i personaggi restano sempre identici a se stessi dal principio alla fine della storia o della storiella che li riguarda. E appena finita questa, eccoli subito dopo comparire in un'altra nella quale svolgere il medesimo ruolo. Topolino è sempre lui, e così Mandrake, o Braccio di ferro, o Superman, tanto per fare qualche nome relativo ai due versanti fondamentali del fumetto “storico”, quello comico e avventuroso. Più che di personaggi sarebbe infatti giusto parlare di caratteri, come dicono i narratologi: figure che traggono la loro forza seduttiva da una fisionomizzazione icastica stabilmente definita», *ivi*, p. 15. Invece, in riferimento al *graphic novel* chiarisce che «Nel mondo del fumetto c'è stato un processo di ammodernamento che potremmo definire romanzizzazione. Per questo è lecito parlare oggi di romanzo a fumetti, *graphic novel*, come è stato chiamato in area anglosassone. Ed effettuare un riferimento particolare al romanzo di formazione, forse il genere romanzesco più intrinseco alla modernità culturale. In esso assume evidenza piena la differenza strutturale dal fumetto tradizionale, con le sue saghe implacabilmente iterative, sempre diverse e sempre uguali. I personaggi sono più problematici, meno trasparenti e non votati a reiterare senza fine le loro imprese più o meno bizzarre», *ivi*, p. 16.
- (34) «Come è noto, nel gergo giornalistico si chiama “coccodrillo” la biografia di una personalità vivente, preventivamente preparata in modo da poterla pubblicare tempestivamente in caso di morte», si rimanda all'introduzione che precede il poemetto in P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, J. Duflot, a cura di, Prefazione di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 174.
- (35) *Ibidem*.
- (36) D. Toffolo, *Intervista a Pasolini*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2002, p. 109.
- (37) *Ivi*, pp. 130-131.
- (38) *Ivi*, p. 147.
- (39) M. Coletti, *podcast* a cura di, *Un poeta sotto i portici*, cit.
- (40) Sebbene sia uno strumento spesso utilizzato da Pasolini, nel *Sogno* si può leggere un'interessante *Prefazione dell'intervistato* in cui si afferma «Come il lettore di questa lunga intervista avrà modo di accorgersi, io sono uno di quelli che non amano, anzi, per dir meglio, detestano di essere intervistati», P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 15.
- (41) M. A. Bazzocchi, *Pasolini remix*, in D. Toffolo, *Pasolini*, Rizzoli Lizard, Milano 2022, p. 185.
- (42) D. Toffolo, *Intervista a Pasolini*, cit., p. 8.
- (43) P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 23.
- (44) Cfr. ciò che sostiene Bazzocchi nel *podcast Un poeta sotto ai portici*, cit. Non si sa con esattezza se la decisione di scrivere in dialetto sia una presa di posizione diretta contro il padre. Certo è che il rapporto di Pasolini con suo padre è sempre stato ambiguo e impossibile da definire univocamente. Si rimanda alle parole presenti nel *graphic novel*: «Mio padre era un uomo all'antica, era un ufficiale, e la pensava esattamente al contrario di quello che pensavo io allora e che penso adesso. [...]. Tutto quello che c'è nelle mie opere di ideologico, volontario, attivo e pratico dipende dal rapporto con mio padre...lo devo a lui», D. Toffolo, *Intervista a Pasolini*, cit., p. 27.
- (45) P. P. Pasolini, *Saggi giovanili*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, vol. I, Mondadori, Milano 1999, p. 64.
- (46) *Ivi*, p. 67.
- (47) F. La Porta, *Pasolini*, cit., p. 20.
- (48) «Il mio rapporto con lo Stato (che rappresenta il padre) è fecondo perché mi obbliga a essere contestazione vivente e fonte di poesia, di pensieri, di ideologia, di vita. Insomma, contestazione vivente», D. Toffolo, *Intervista a Pasolini*, cit., p. 28.
- (49) *Ivi*, p. 26.
- (50) *Ivi*, p. 30.
- (51) *Ivi*, p. 61.
- (52) È dovuto un riferimento a Roberto Longhi, critico e professore di arte all'Università di Bologna, fondamentale per la formazione artistica di Pier Paolo Pasolini. Si vedano i numerosi riferimenti nel Meridiano dedicato a P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., in particolare *Che cosa è un maestro*, pp. 2593-2594. Per ciò che riguarda l'influenza delle arti visive sul gusto estetico di Pasolini, è rilevante la mostra curata da M. A. Bazzocchi, R. Chiesi, G. L. Farinelli, *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative*, tenutasi a Bologna dal 1 marzo 2022 al 16 ottobre dello stesso anno. In questa sede, vedendo confrontati i dipinti di Rosso Fiorentino e Piero della Francesca – per citarne alcuni – con i fotogrammi, era

possibile rendersi conto di quanto l'arte del Trecento e del Quattrocento giocasse un ruolo fondamentale nel determinare le inquadrature e le composizioni sceniche applicate nei lungometraggi pasoliniani; *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative* [1 marzo - 16 ottobre 2022, Bologna], catalogo della mostra a cura di M. A. Bazzocchi, R. Chiesi, G. L. Farinelli, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2022. Per quanto riguarda le tavole citate della sceneggiatura a fumetti di *La Terra vista dalla Luna* si rimanda a pp. 156-157 del catalogo *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative*, cit.

(53) D. Toffolo, *Intervista a Pasolini*, cit., p. 57.

(54) *Ivi*, p. 61.

(55) P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 118-119. Per approfondire la relazione cinema-arti visive-realtà si veda anche M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Mondadori, Milano 2007. Strumento fondamentale è il Meridiano in due volumi P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, Mondadori, Milano 2001.

(56) Cfr. D. Toffolo, *Intervista a Pasolini*, cit., p. 63.

(57) A questo proposito diventa utile riportare la risposta data dallo scrittore in sede di intervista per comprendere in che modo venisse impiegato il colore nei suoi film. «Intendo il colore esattamente come la musica, cioè come qualcosa che riguarda il cinema non nella sua sostanza semiologica o grammaticale, almeno per ora, cioè fino a quando la riproduzione dei colori non sarà oggettivamente perfetta, ma riguarda invece la sostanza estetica: è quasi un'aggiunta, appunto come la musica. [...]. Per fortuna questo film, *La terra vista dalla luna*, è una favola surreale, quasi per bambini, e ciò mi ha permesso di fare dell'estetismo cromatico in maniera abbastanza lecita», P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., pp. 2912-2913.

(58) Cfr. M. Coletti, *podcast* a cura di, *Un poeta sotto i portici*, cit. In merito all'attività onirica, nel *graphic novel* si legge: «in questi anni ho fatto tutto come un poeta, anche il cinema che è intimamente poetico perché ha il carattere del sogno», D. Toffolo, *Intervista a Pasolini*, cit., p. 69.

(59) P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 2800.

(60) D. Toffolo, *Intervista a Pasolini*, cit., p. 102.

(61) «La borghesia riduce tutto a merce, altro che assolutezza. La poesia, invece: non è merce perché non è consumabile. È ora di dirlo: questa di paragonare l'opera, a un prodotto, e i suoi destinatari a dei consumatori, può essere una divertente, spiritosa metafora, ma nient'altro», *ivi*, p. 143.

(62) *Ibidem*.

(63) G. Fofi, *L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo*, in V. Spinazzola, a cura di, *Tirature '12. Autori, editori, pubblico. Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, cit., p. 13.

(64) *Ivi*, p. 14.

(65) Per completezza, si ricorda che quella di Toffolo non è l'unica riduzione a fumetti dedicata a Pier Paolo Pasolini. Al momento, se ne possono contare altre quattro: *Il delitto Pasolini*, di Gianluca Maconi; *Diario Segreto di Pasolini*, di Gianluca Costantini ed Elettra Stamboulis; *Le ceneri di Pasolini*, di Graziano Origa; *Pasolini*, di Jean Dufaux e Massimo Rotundo. Per un approfondimento si segnala il link <https://fumettologica.it/2015/11/cinque-fumetti-dedicati-a-pier-paolo-pasolini/>; ultimo accesso 8-09-2023.

## **1. Sulle tracce di Pasolini**

«Io so. / Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato *golpe*»(1), declama l'artista con voce ferma dalla sua scrivania mentre con una mano tiene aperto il libro da cui ha letto la frase e con l'altra sorregge una penna rossa; poi, china il capo e scrive la frase appena letta al centro del foglio che giace sul tavolo. «E che in realtà è una serie di *golpes* istituitasi a sistema di protezione del potere»(2), legge ancora a voce alta con accento francese e, ancora, scrive: scrive l'ultima frase letta senza tuttavia andare a capo ma sovrapponendola alla precedente che, adesso, si fatica a decifrare. Continua così, per quasi due ore, fino a finire di leggere e di sovrascrivere l'intero brano; più va avanti e più la voce si fa stanca, la grafia incerta, le mani dolenti e il testo, *tutto*, ormai tramutato in un'unica, illeggibile, riga rossa.

Fig. 1 : Chantal Vey, fotografia della *writing performance*  
*Io so... Omaggio a "Il romanzo delle stragi" di Pier Paolo Pasolini*



© Francesca Bergamasco/ Double Room Gallery, Trieste 2022

Fig. 2 : C. Vey, "Io so..." Omaggio al romanzo delle stragi di Pier Paolo Pasolini\_n°4A, inchiostro rosso su carta, 2019



© Chantal Vey

L'artista in questione è la francese (ma belga d'adozione) Chantal Vey e la *writing performance* appena descritta, intitolata *Io so... omaggio a "Il romanzo delle stragi" di Pier Paolo Pasolini*, apriva la quasi omonima mostra personale – *Io so...* – allestita alla Double-Room Gallery di Trieste tra maggio e giugno del 2022, nella cornice dei festeggiamenti per il centenario dalla nascita dello scrittore di Casarsa. La performance era stata inscenata per la prima volta nel corso di una residenza d'artista presso l'Accademia Belgica di Roma nel 2019 e poi ripetuta in altri contesti. Di queste 'ripetizioni' permangono i fogli con le 'sovrascritture' dell'articolo che, tutti diversi per dimensione e colore del testo (scritto con la matita di grafite, inchiostro nero o rosso scuro) (Fig. 1 e 2), sono stati esposti nella mostra triestina assumendo, dunque, una vita 'altra' e autonoma rispetto alla temporalità diacronica originaria che, adesso, appare come 'congelata' e appartenente a un tempo ormai inattuabile e per sempre.

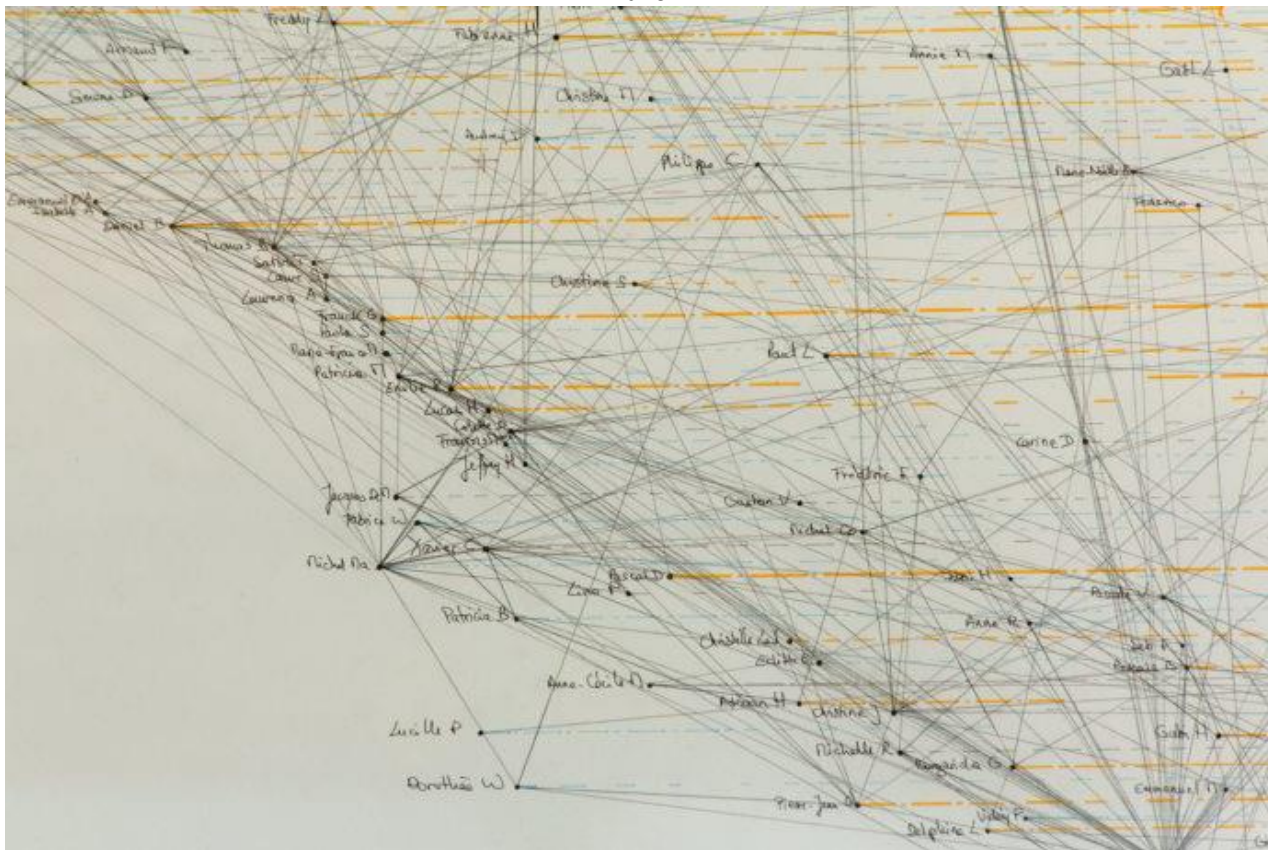
Si tratta di un lavoro in cui si assommano diversi livelli di ripetizioni (e differenze): il primo, relativo alle reiterazioni dell'intera performance; il secondo è, per così dire, 'interno' all'esibizione in cui, a sua volta, possiamo individuare altri due livelli di ripetizione: la lettura esofasica (come 'ripetizione orale' della scrittura) e la ri-scrittura del testo. C'è poi un terzo livello di ripetizione che è quello insito nello stesso testo pasoliniano. Testo che, come è noto, era stato dapprima pubblicato sul "Corriere della Sera" il 14 novembre del 1974 con il titolo *Che cos'è questo golpe?* per poi essere incluso dall'autore negli *Scritti corsari* del 1975 e qui rubricato come *Il romanzo delle stragi*. Senza addentrarci nell'analisi testuale, ci limitiamo a ricordare che la struttura dell'articolo era ritmicamente scandita dalla reiterazione della perentoria frase «Io so», ripetuta all'inizio dei primi undici capoversi (un "Io" che, peraltro, in quanto commutatore linguistico, quando viene pronunciato dell'artista viene 'espropriato' dall'"Io" pasoliniano e 'consegnato' all'identità della performer). Di questi capoversi, nei primi nove si ripete la formula «Io so i nomi» e, mentre nel decimo Pasolini si limita a inserire una piccola variante («Io so tutti questi nomi»), nell'undicesimo e nel dodicesimo la formula sembra sciogliersi (e/o coagularsi) in due enunciati che appaiono tra loro antinomici, oscillanti tra una forma di 'potenza negativo-dissolutiva' e un'altra 'affermativo-costruttiva'. Infatti, se nell'undicesimo verso dichiara la sua impotenza di fronte ai fatti storici («Io so. Ma non ho le prove»), in quello successivo c'è una rivendicazione e affermazione identitaria («Io so perché sono un intellettuale»). Al di là dei risvolti ideologico-identitari dell'ultima

enunciazione (ma torneremo più avanti sul termine 'intellettuale') quel che interessa è che questa doppia natura affermativo-negativa (o costruttivo-dissolutiva) appartiene anche al meccanismo della ripetizione: infatti, al pari di quanto avviene per gli *slogans*, se da una parte la reiterazione degli enunciati ha una funzione rafforzativo-affermativa, dall'altra, l'ecolalia reca sempre con sé il rischio della dissoluzione (o cancellazione) del senso per 'eccesso di senso'. In definitiva, nella ripetizione (meccanismo non a caso privilegiato dalla produzione seriale della 'società dei consumi') coesistono le forze opposte dell'esaltazione e dell'allontanamento, di volontà e automatismo, di presa di possesso dell'oggetto e schermatura da quest'ultimo.

Ripetizione e cancellazione sono anche le due polarità che caratterizzano la performance di Vey dove, come afferma l'artista, «le linee si sovrappongono, le parole, una dopo l'altra, si sovrappongono, nascondono il significato per diventare linee intrecciate... La scrittura diventa una traccia e il gesto un'eco di ciò che Pasolini ha evocato»(3). Non è la prima volta che Vey si dedica a Pasolini: anzi, l'intellettuale friulano è sempre stato al centro dei lavori dell'artista. Tra questi emerge il complesso e composito progetto multimediale che ha visto Chantal Vey ripercorrere – al contrario e a bordo di un van Nissan – lo stesso itinerario percorso da Pasolini sessant'anni prima quando, sulla spinta di Arturo Tofanelli e accompagnato dal fotografo Paolo Di Paolo, lo scrittore si era messo al volante della sua Fiat Millecento per andare alla scoperta delle coste italiane. Il viaggio, com'è noto, era finalizzato all'edizione del fotoreportage sulle 'vacanze degli italiani' intitolato *La lunga strada di sabbia* e pubblicato sul settimanale "Successo" nel 1959. Molti sono gli artisti che negli anni sono ritornati sui passi di Pasolini. Ricordiamo qui un altro francese, Philippe Séclier, che nel 2001 era tornato «sulle sue tracce»(4) per mettere, scrive, «i miei passi dietro ai suoi, vedere ciò che lui aveva visto, capito e sentito»(5). Il risultato di questa iniziativa è la serie di fotografie in bianco e nero che adesso accompagnano l'edizione della *Lunga strada di sabbia* edita da Contrasto nel 2015. «In ogni foto che scatto spero ci sia un'eco delle sue parole»(6), scrive Séclier nella prefazione al volume: parole in cui non si può far a meno di constatare la coincidenza di intenti e, soprattutto, terminologica tra Séclier e Vey ("traccia" ed "eco" erano infatti i sostantivi con i quali Vey aveva descritto la sua *writing* performance).

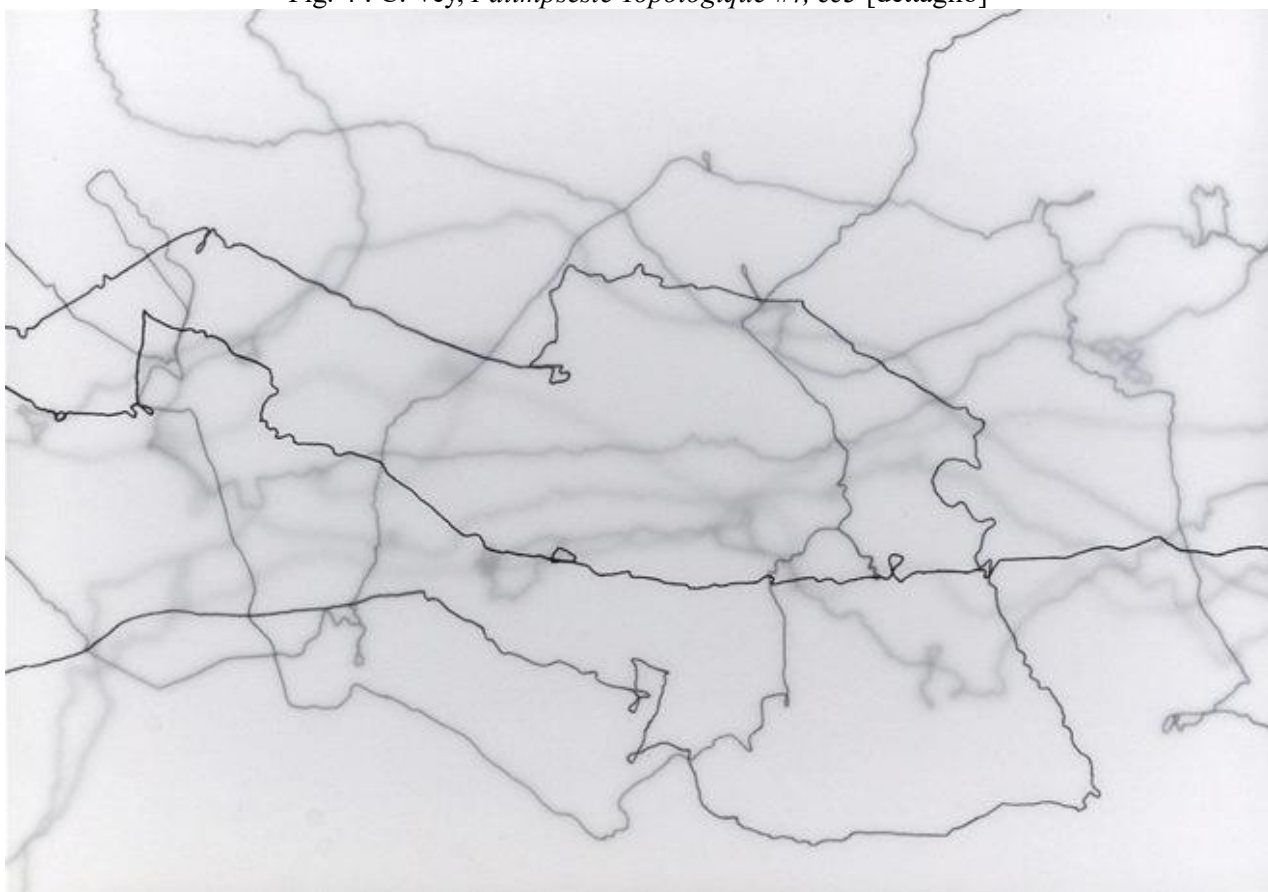
Dalla sua ri-percorrenza, Vey ha invece ricavato video, fotografie, testi (pagine di diario poi raccolte nella trilogia *contro-corrente*)(7) e una serie di disegni tra i quali segnaliamo le *Cartografie 'relazionali'*(8) (Fig. 3) – dove ha tramato l'intrico di reti umane che l'hanno accompagnata nel corso del viaggio – e i *Palimpseste Topologiques* (Fig. 4). Per realizzare queste ultime, ha sovrapposto i disegni delle linee viarie percorse e segnate, giorno dopo giorno, su fogli di carta trasparente poggiati direttamente sulla cartina d'itinerario in modo da mostrare, in trasparenza, le sovrapposizioni e lo scarto (o differenza) tra le tracce del suo passaggio. Un'operazione che sembra incarnare alla perfezione l'emblematico palindromo francese *trace-écart* che ci ricorda la natura fantasmagorica di ogni traccia, l'impossibilità di ritornare al 'medesimo' senza produrre differenze, di aderire o ricalcare con esattezza un tempo e un luogo che 'è stato' e che 'non è più'. È questo il paradosso delle ripercorrenze, che nel cercare di avvicinarsi e impossessarsi dell'oggetto, producono sempre anche un effetto di lontananza e di spettrale rarefazione.

Fig. 3 : C. Vey, *Cartographie #2*, grafite, inchiostro nero, pennarelli su carta, cornice in legno, 111x168 cm, 2018



© François Talairach

Fig. 4 : C. Vey, *Palimpseste Topologique #4*, cc3 [dettaglio]



© Chantal Vey



## 2. Pasolini, la ‘macchina spettrale’

Al di là dell’evidente impeto menardiano che soggiace alle opere analizzate, forzando (un po’ a capriccio) l’esegesi e andando oltre le intenzioni dichiarate dall’artista, mi sembra che queste opere ben presentifichino i meccanismi mitopoietici che animano il ‘mito Pasolini’: un mito fatto di ripercorrenze spesso feticistiche, di coazioni a ripetere e sovrascritture proiettive che, come nella performance “*To so*”, arrivano talvolta alla cancellazione della parola originaria per ‘saturazione’ (un procedimento per certi versi speculare a quello messo in atto dal cancellatore per antonomasia, Emilio Isgrò). Consunzione generata dalle sovrapposizioni testuali che, come in una autofagocitosi nichilistico-apocalittica, arrivano a soffocare la parola attraverso la parola stessa fino a ottunderne del tutto il senso, allontanandola e trasformandola in altro da sé.

È forse Walter Siti il primo a parlare non di Pasolini ma del ‘mito Pasolini’, usando questa fortunata formula nel saggio pubblicato nel 2006 su “*Micromega*” intitolato, appunto, *Il mito Pasolini*. Come annunciato dal titolo, in questo scanzonato quanto affilato scritto, lo studioso analizza ed elenca tutte le componenti che hanno fatto di Pasolini il ‘mito Pasolini’, a partire dalla definizione di ‘mito’ formulata da Roland Barthes nelle sue *Mythologies*: dal suo essere immagine della «*poesia assassinata dalla società*»(9), alle sue ‘presunte qualità profetiche’, passando per quel «*coraggio delle proprie idee, fino alla morte*»(10) e l’‘omosessualità esemplare’, fino ad arrivare al popolare quanto populistico assunto che, per comprendere (e comprenderlo), «*basti la passione*»(11) perché, scrive Siti,

per lui la cultura era una pellicola che si poteva staccare dalla vita a piacimento. Esattamente come sta facendo il desiderio consumistico; in questo senso, Pasolini non era un avversario del consumismo, ne era un modello. Questo segmento del “mito Pasolini” dà a chi lo coltiva la soddisfazione di avere delle opinioni forti senza bisogno di controllare sui libri»(12).

Quel che emerge da questo testo è un’immagine più ‘integrata’ che ‘apocalittica’ del ‘mito Pasolini’ che, ormai lontano dal monito fortiniano del «il solo modo decente di parlare di Pasolini [...] è leggerlo»(13), sembra poter fare a meno anche del suo ‘contenuto intellettuale’: «non importa quello che ha scritto» – afferma provocatoriamente Siti – «Pasolini ci regala la soddisfazione di amare la poesia senza la noia di leggerla»(14). L’ultimo paragrafo del testo si apre con la leniniana domanda «Che fare?», cui segue un elenco di soluzioni possibili che ben sintetizzano i nodi avviluppati attorno alla *querelle* relativa al ‘mito Pasolini’:

Difendere Pasolini dal suo mito? Rimproverare a Pasolini di essersi “prefabbricato” per il mito (certo, fin dalle infantili imitazioni cristologiche, c’era in lui una vocazione all’esibizione “corporale” molto più forte di un semplice esibizionismo nevrotico, qualcosa che stava più vicino al teatro e alla santità [...]?) Temo che il mito e la critica tengano strade diverse, o addirittura appartengano a mondi separati. C’è un Pasolini che appartiene ai letterati italiani, e un Pasolini che appartiene a un microcapitolo di storia delle religioni. E non è affatto detto che il Pasolini del mito, tra i due, sia il meno interessante(15).

Eppure, tra il rigorismo sacrale della *ratio* critico-filologica che si affanna per fare in modo che «la poesia resti inconsumata»(16) e le distorsioni misticheggianti generate dal cannibalismo consumistico c’è, forse, una terza via che è quella percorsa e/o indicata dall’arte. Del ‘mito Pasolini’ nelle arti visive si è già occupato, tra gli altri, anche Andrea Cortellessa che, nel 2017, ha pubblicato il saggio *L’assenza, la paura, la macchina Pasolini e l’arte contemporanea* in cui, oltre a occuparsi del complesso rapporto dello scrittore con le arti visive, nell’ultima sezione ‘inverte’ l’indagine per parlare del modo in cui gli artisti hanno elaborato il ‘mito’ pasoliniano. L’espressione ‘macchina Pasolini’ che appare nel titolo è permutata dalla celebre formula coniata da Furio Jesi negli anni Settanta che, nell’ambito delle sue ricerche antropologiche sul mito, aveva definito quest’ultimo con l’espressione ‘macchina mitologica’. Si tratta di una sorta di dispositivo che ‘sovrasta’ l’essere del mito a favore dell’indagine relativa al suo funzionamento basato su un meccanismo che rende «coloro che raccontano il mito [...] parte della macchina»(17). Un ‘ordigno’ – così lo chiama Jesi – tanto automatico quanto autofondante e (auto)fagico: è quest’ultima caratteristica a catturare

l'attenzione di Cortellessa che, avallando le teorie di Elvio Fachinelli(18), associa «il tema fagico e antropofagico [pur] frequente in Pasolini»(19) all'intera «dinamica sottesa all'industria culturale»(20). Un'industria che, sotto il peso del tardo-capitalismo accelerato (dunque, tutt'altro che morto, come invece profetizzava Pasolini – Cfr. nota 16), non ci permette di «rigettare il corpo morto dell'antenato e introiettare quello vivo, cioè la sua opera», non ci permette – continua Cortellessa – di «mangiarlo [...] “in salsa piccante”»(21), ma solo come ‘cadavere immediato’, ovvero come ‘corpo’.

Che forse sia stato lo stesso Pasolini a contribuire a questa necrofagia, mediante quella «vocazione all'esibizione corporale» di cui parlava Siti, è un dubbio che insinua anche Cortellessa, laddove, ad esempio, rammenta quella ‘spettrale’ performance architettata dall'artista e amico d'infanzia, Fabio Mauri, che il 31 maggio del 1975 alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, aveva messo proprio il ‘corpo’ del poeta al centro di quella che definiva “azione complessa”, proiettando sulla camicia bianca di Pasolini tutto il suo *Vangelo secondo Matteo*. La performance si intitolava *L'intellettuale*: titolo, ci ricorda Cortellessa, che si rifaceva probabilmente proprio all'affermazione «Io so perché sono un'intellettuale» contenuta nell'articolo (pubblicato pochi mesi prima) ‘performato’, ripetuto, sovrascritto e cancellato da Vey. Nella performance, Mauri trasforma dunque Pasolini in uno schermo proiettivo (e, d'altra parte, il poeta ‘presta’ il suo corpo a questa proiezione), in un dispositivo che sovrascrive e cancella il poeta dietro e mediante se stesso. L'opera permane (‘viva’, parafrasando Cortellessa) e così anche il ‘corpo reale’ celato ed esaltato dal ‘corpo schermo’ che si trasforma in una sorta di diaframma spettrale. Proprio negli stessi termini ‘diaframmatici’ viene pur letto da Cortellessa – riprendendo le parole di Marco Belpoliti – il servizio fotografico realizzato di lì a poco (nell'ottobre del '75) da Dino Pedriali in cui Pasolini consegna all'obiettivo del fotografo il suo corpo nudo, ripreso attraverso una vetrata, con una messa in scena da lui pilotata e volta a dissimulare l'artificio. La finestra, sostiene Cortellessa, funge da pellicola o «diaframma trasparente ma anche distorcente, che appunto *raddoppia* la visione [...] insieme allontanandola, appunto, ed esaltandola»(22), sicché, riprendendo Belpoliti, «quello che si vede non è solo un corpo, bensì il fantasma di un corpo»(23).

A questo gioco di raddoppi, spettrali avvicinamenti e allontanamenti, stratificazioni di immagini e significati, si potrebbe (e, forse, si dovrebbe) aggiungere anche la fotografia che è, di per sé, già e sempre un diaframma distorcente, un dispositivo che produce un effetto di assenza e di presenza e che mostra il reale come fantasmagoria di se stesso. Come scrive Elio Grazioli con una straordinaria coincidenza terminologica con quanto detto da Belpoliti a proposito della ‘vetrata di Pedriali’, «la fotografia è infatti anche divenire fantasma di un corpo»(24). Allora, il ‘diaframma finestra’ che ‘raddoppia’ e distorce il corpo-immagine di Pasolini, reitera (o sovrascrive) il ‘diaframma fotografia’; ‘oggetto fantasma’ per antonomasia, mostruoso falsificatore di realtà e ordigno della sua riproducibilità (o ripetizione) infinita, sublime ‘funzionario’ della ‘macchina mitologica’ che con quest'ultima condivide pure la sua ascendenza ‘macchinica’.

D'altronde la dimensione spettrale pertiene ed è anzi consustanziale alla scienza del mito, definita da Jesi come «*scienza di ciò che non c'è*»(25), di un ‘è stato’ (che rinvia, ancora, alla definizione barthesiana dello statuto ontologico della fotografia) ormai inattingibile e invisibile a cui ci si può avvicinare – come scrive Enrico Manera – «solo per via negativa [...] alla ricerca delle tracce della sua assenza»(26). Il mito, in definitiva, è ontologicamente inconoscibile e la “macchina mitologica” sta lì, a indicare tale inaccessibilità, a «indicare qualcosa che non può essere visto»(27). E, ancora in assonanza (o sovrapposizione) tanto con la ‘finestra dispositivo’ quanto con la ‘macchina’ fotografica, il «modello “spettrale”»(28) della macchina mitologica nasce, ci ricorda Manera, dalla «necessità di una “pellicola” che separi il bisogno della conoscenza e la materia da conoscere»(29), un ‘diaframma’, appunto, «attraverso il quale la personalità ricada nella pura esperienza irrazionale dell'essere e vi si annulli»(30). Contro ogni forma di apologia apocalittica e luttuosa del passato, il mitologo deve dunque aderire al “tempo pieno del presente” e dedicarsi «non al corpo di Lazzaro redivivo, ma al cadavere di Lazzaro. È se non altro materia da conoscere, una sostanza presente, con tutte le sue tossine cadaveriche, nell'ambiente che ci circonda. Sarebbe irresponsabile dichiarare che non c'è, e pericolosamente illusorio dichiarare che è sostanza viva»(31). E allora, forse, come nei lavori di Vey, bisogna proprio ripercorrere le ‘tracce dell'assenza’ per rivelare l'assenza, cancellare

la parola per mostrarla ed esaltarla ‘per via negativa’, come spettro, cadavere, oggetto inattingibile. Forse, è solo attraverso una scomparsa per consunzione che può nascere e rinascere il mito.

eccoli, miseri, la sera: e potente  
in essi, inermi, per essi, il mito  
rinasce...**(32)**

Arianna Agudo

#### Note.

- (1) P. P. Pasolini, *Il romanzo delle stragi* [1974], in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975.
- (2) *Ibidem*.
- (3) C. Vey, dichiarazione dell’artista a proposito della performance “Io so...”, omaggio a “Il romanzo delle stragi” di Pier Paolo Pasolini, in <https://www.chantalvey.be/projects/io-so-omaggio-al-romanzo-delle-stragi-di-pier-paolo-pasolini/>.
- (4) P. Séclier, *Sui passi di Pier Paolo Pasolini*, in P. P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, contrasto, Roma 2015, p. 5.
- (5) *Ibidem*.
- (6) *Ibidem*.
- (7) C. Vey, *contro-corrente #1, #2, #3*, Onomato Verlag, Düsseldorf 2015, 2016, 2018.
- (8) Si tratta di una serie di lavori iniziati nel 2013 e volti a tracciare, come indica il titolo, la topografia delle relazioni e degli incontri dell’artista. Tra queste mappature, che vengono tracciate ogni cinque anni, ci sono anche quelle nate dagli incontri fatti nel corso del suo viaggio ‘contro-corrente’.
- (9) W. Siti, *Il mito Pasolini*, in *Iceberg: Pasolini*, “Micromega”, 6, 2005, pp. 135-139.
- (10) *Ibidem*.
- (11) *Ibidem*.
- (12) *Ibidem*.
- (13) F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 144.
- (14) W. Siti, *op. cit.*
- (15) *Ibidem*.
- (16) «Io produco una merce, la poesia, che è inconsumabile: morirò io, morirà il mio editore, moriremo tutti noi, morirà tutta la nostra società, morirà il capitalismo ma la poesia resterà inconsumata»: sono le parole pronunciate da Pasolini nel corso dell’intervento alla trasmissione di Enzo Biagi, *Terza B, facciamo l’appello*, programmata per il 27 luglio 1971 ma mai andata in onda. L’intera intervista è adesso visualizzabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=g1IXjZil5zg> (ultimo accesso: 30 gennaio 2024).
- (17) F. Jesi, *Gastronomia mitologica*, in Id., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino 2001, p. 174 (I ed. 1975).
- (18) Si veda di E. Facchinelli, *Cultura e necrofagia*, in Id., D. Borso, a cura di, *Al cuore delle cose. Scritti politici (1967-1989)*, DeriveApprodi, Roma 2016, pp. 159-163.
- (19) A. Cortellessa, *L’assenza, la paura, la macchina Pasolini e l’arte contemporanea*, in A. Felice, A. Tricomi, a cura di, *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi*, Marsilio, Venezia 2017, p. 218.
- (20) *Ibidem*.
- (21) *Ivi*, p. 220. Qui Cortellessa fa riferimento al motto di Giorgio Pasquali poi adoperato anche da Pasolini in *Uccellacci e uccellini* (1966) nella scena in cui il Corvo suggeriva a Ninetto Davoli e Totò di ‘mangiare i maestri in salsa piccante, per digerirli meglio’. Con questo stesso motto M. Belpoliti ha intitolato il suo ormai celebre *Pasolini in salsa piccante*, Guanda, Milano 2010.
- (22) A. Cortellessa, *op. cit.*, p. 212.
- (23) M. Belpoliti, *op. cit.*, p. 72.
- (24) E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 1998, p. 59.
- (25) F. Jesi, *Mito*, ISEDI, Milano 1973, pp. 35-36.
- (26) E. Manera, *L’officina mitologica di Furio Jesi. Sulle prefazioni non pubblicate a “Materiali mitologici”*, “Mytos”, 13, 2019 (<https://doi.org/10.4000/mythos.996>; ultimo accesso 30 gennaio 2024).
- (27) F. Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino 2001, p. 116 (I ed. 1979).
- (28) *Ivi*, p. 338.
- (29) E. Manera, *op. cit.*
- (30) F. Jesi, *Materiali mitologici*, cit., p. 340.

(31) *Ivi*, p. 345.

(32) P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, “Nuovi Argomenti”, 17-18, 1957 (adesso disponibile al link <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/le-ceneri-di-gramsci>; ultimo accesso 30 gennaio 2024).



## LUOGHI E POETICHE: PASOLINI E BYRON

In un racconto pubblicato alcuni anni fa su “Nuovi Argomenti”, Flavio Santi provava a immaginare come si sarebbe svolta la vita di Pasolini se non fosse stato costretto ad abbandonare il Friuli(1). La conclusione era che sarebbe rimasto un insegnante di provincia con qualche velleità letteraria regolarmente frustrata dagli editori importanti; che sì, probabilmente, qualche idea per il cinema l'avrebbe avuta lo stesso, magari avrebbe anche scritto una sceneggiatura sugli umili del Tagliamento destinata a restare nel cassetto; e forse avrebbe formato una coppia di fatto con Tonuti. Per contro, studiando la biografia del Pasolini ‘romano’ negli anni Cinquanta e Sessanta, si comprende come nessun romano avrebbe potuto assumere a Roma atteggiamenti e comportamenti a tal punto ‘pasoliniani’. Perché, all’interno del cosiddetto clan Moravia, le visioni erano sì ampie e di aperta contestazione al ‘sistema’ democristiano, ma poi in pratica non si andava aldilà della scrittura di testi poetici su “Nuovi Argomenti” o di invettive sull’“Unità”. Per il “Corriere della Sera” si scrivevano elzeviri e sull’“Espresso” si pubblicava al più critica cinematografica.

Il coraggio sfrontato di Pasolini rompe ogni consolidato schema, permettendo al costume italiano di compiere un formidabile salto di qualità, solo perché si verificò una reazione chimica altrimenti irripetibile. Come in un laboratorio finirono nello stesso crogiuolo da una parte le irrefrenabili pulsioni erotiche di un cocciuto friulano acculturato; dall'altra l'atteggiamento di sfida intrinseco al salotto romano di sinistra, che definiva “quello” il ministro dell’Interno e aveva ancora parenti stretti tra i gentiluomini del papa.

In altri termini, nessun romano avrebbe potuto scrivere i romanzi romani di Pasolini o girare *Accattone*; e Pasolini – se fosse rimasto in Friuli – al più sarebbe riuscito a girare qualche cortometraggio amatoriale.

Riflettendo sull'importanza del luogo ‘altro’ con cui un genio viene a contatto – reagendo artisticamente fino a produrre ciò che nel luogo di origine sarebbe stato impensabile – l' analogia che i miei studi mi suggeriscono è quella con Byron a Venezia tra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento.

Il denominatore comune per la reazione chimica è il medesimo: l’Inghilterra come il Friuli da cui fuggire con cucita addosso l’‘infamante’ accusa. Quindi la nuova grande città come un universo in cui rimescolarsi e conoscersi e mutare. Roma per Pasolini – come Venezia per Byron – fu il contesto dove produrre artisticamente quanto nel luogo di origine sarebbe stato impossibile.

Con la nuova città – Roma e Venezia – che giunge ad assomigliare sempre di più al poeta. E il poeta che giunge ad assomigliare sempre di più alla città.

L'importanza del cambiamento di luogo, dunque, anche per imprimere svolte decisive alla poetica di un autore.

Il linguaggio poetico, quando è realmente tale, è sorgivo, germinativo. Nasce come una originale unità di suono, immagine e significato. Tanto è vero che i tre elementi distinti da Ezra Pound nel linguaggio poetico (logopeia: danza dell’intelletto tra le parole; fanopeia: danza dell’intelletto tra le immagini; melopeia: musica delle parole che ne dirige il senso) possono sì essere visti come singolarmente caratterizzanti il linguaggio poetico di un autore, ma non necessariamente l'intera produzione di quell'autore potrà dirsi legata solo a una delle tre categorie, in particolare se interviene un drastico mutamento di poetica. E, nel nostro caso, di luogo.

Pasolini poeta ‘romano’ compie in poesia delle riflessioni, dei ragionamenti, sostanziando nel *logos* un dettato poetico, che nella fase precedente – in lingua friulana – era stato squisitamente melopeico: pensiamo alla deliziosa *Il canto delle campane* o a *Il nini muàrt*. E se la poetica in senso anceschiano è «la riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul proprio fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità e gli ideali»(2), nel passaggio dal Pasolini poeta in friulano al Pasolini poeta romano delle *Ceneri di Gramsci* assistiamo proprio a un drastico mutamento di poetica, dovuta *in primis* al trasferimento, al cambiamento di luogo.

Così, se le *Poesie a Casarsa* uscite nel 1942, e in seguito confluite in *La meglio gioventù* (1954), trovano il loro contraltare in prosa nei racconti autobiografici di *Amado mio* (composti nel 1946-47), quell'alternanza di vitalismo e disperazione ‘romana’ che costituisce il tema centrale delle

*Ceneri*, perfettamente rappresentata dal *Pianto della scavatrice*, costituisce il contraltare di *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959).

La dolcezza cantilenante – per l'appunto: melopeica – delle composizioni in friulano, la cui atavica lingua con ben rari precedenti di codificazione scritta, grazie al poeta, sfuma addirittura nel greco classico, subisce dunque un radicale mutamento, divenendo nelle *Ceneri* eloquio conversativo confinante col più carico *logos* di impianto carducciano. La poesia diventa così una specie di elzeviro in versi, la quintessenza del *logos*. E l'impegno stilistico si allenta nella foga di affermare istanze storico-ideologiche. Da qui le critiche durissime, tra gli altri, di Giovanni Raboni, per cui Pasolini sarebbe poeta in tutto tranne che in poesia, e di Alfonso Berardinelli, che parlò di un ideologismo poco attento al linguaggio.

Allo stesso modo, per riprendere l'analogia, Byron a Venezia, nell'inverno 1816-17, reduce da Milano dove aveva incontrato Foscolo e Stendhal, e dalla visita a Sirmione alle Grotte di Catullo, divertendosi impara in poche settimane «quel bastardo latino che è l'italiano» leggendo per ore ogni giorno Pulci, Casti, Ariosto e Boiardo. E mentre li leggeva ad alta voce, «levità e grazia», ripeteva «e sguardo tagliente sugli uomini e sul mondo»(3). Così a Venezia – dove aveva programmato di fermarsi tre settimane, che subito divennero tre mesi e infine tre anni – il Byron *dark and gloomy* di *Childe Harold* si muta nel poeta lucido, disincantato e freddo di *Don Giovanni*. Colui che era stato il prototipo del romantico nord europeo ribelle e disperato, parodiato da Thomas Love Peacock *sub specie* di Mr Cypress nel romanzo *Nightmare Abbey*, approda così – grazie alla città 'altra' e alla poesia rinascimentale italiana – a un radicale mutamento di poetica, che gli fa abbandonare ogni stilema romantico fino a eleggere a proprio modello in lingua inglese l'ottava rima del poeta neoclassico per eccellenza, Alexander Pope.

In sostanza, col mutamento di poetica dovuto al cambiamento di luogo, se Pasolini ritorna a Carducci, Byron ritorna a Pope. Entrambi ricercando il modello stilistico nel secolo precedente, nell'Ottocento Pasolini, nel Settecento Byron. Ma capovolgendo poi tutto di nuovo nell'ultima fase delle loro brevi esistenze, con un inaspettato ritorno alla poetica delle origini e al sonetto. Ed entrambi per via di un ragazzo: il proletario romano Ninetto Davoli e il patriota greco Lukas Chalandritsanos.

È impressionante come due testimoni, due poeti – Biagio Marin per Pasolini e Percy B. Shelley per Byron – giungano a esprimere concetti simili.

L'omosessualità era stato il filtro attraverso il quale, da adolescente in epoca fascista, Pasolini era stato costretto a conoscersi e a conoscere il mondo. Lo stesso scrittore in un'intervista ricordava di essere nato e cresciuto nell'era fascista ma di non essersi accorto del fascismo, come un pesce che non si accorge di trovarsi nell'acqua(4). E se nelle poesie della melopeia in lingua friulana Pasolini era riuscito a trasformare la sua ricerca in purissima arte, poi a Roma l'arte diviene anche e soprattutto scandalo. Di che cosa privavano i ragazzi le nevrosi piccolo-borghesi? Toglievano loro la naturalezza dei gesti e degli atti della civiltà contadina. Nella naturalezza di quei gesti e di quegli atti consisteva l'aspirazione estetica di Pasolini. Quella naturalezza che, estesa anche all'affettività e al sesso, era l'unico vero sbocco tematico di Pasolini. C'era in lui una pulsione ineludibile che Roma coi suoi ragazzi di vita e le sue borgate riuscì a portare alle conseguenze estreme. Scrisse Biagio Marin nel suo diario il 6 novembre 1975(5):

Sono stato ai funerali di Pier Paolo. Le autorità del Friuli hanno ignorato l'evento; anche i partiti e gli uomini di cultura. Non ho veduto neanche il presidente della Filologica Friulana. Pier Paolo era dell'opinione che sollevare scandali fosse necessario. E la brava gente non perdona di essere stata scandalizzata. A volte mi sono arrabbiato anche io, che pur lo stimavo altamente e lo avevo caro. Ma in ultima analisi, dovevo ammirarlo anche nella sua mania di voler scandalizzare. Penso però che era arrivato il tempo della sua conversione, del suo bisogno di pace, o almeno di equilibrio. Forse il più vero Pasolini è nei suoi versi friulani. Il distacco dal Friuli gli ha fatto del male. Forse sarebbe ritornato e ci avrebbe dato una grande fioritura di poesia.

Fin qui Biagio Marin che – non dimentichiamo – deve all'antologia dei dialettali di Pasolini la sua canonizzazione tra i poeti italiani del Novecento. Mentre le motivazioni autobiografiche 'romane'

alle sue invettive contro la società dei consumi e del benessere, poi raccolte in *Scritti corsari*, rendono ancora più straziante il suo radicale mutamento di poetica.

Ma leggiamo ciò che scrive Percy Bysshe Shelley sui reali costumi veneziani di Byron, in una lettera del 22 dicembre 1818 all'amico Thomas Love Peacock: "Egli si accompagna con ragazzi che sembrano aver perso l'andatura, la fisionomia e il portamento maschili, e che non si fanno scrupolo di mettere in atto comportamenti inconcepibili in Inghilterra, per definire i quali non esistono nella nostra lingua nemmeno le parole. Lui dice che li disapprova, però li frequenta"(6).

In quei ragazzi Byron ricercava il fascino perduto di Edleston ai tempi del collegio, e di Eustathius Georgiu ai tempi del *Grand Tour* in Grecia. Delle popolane e delle nobildonne che gli si offrivano, Byron faceva un uso 'esterno': tutti dovevano vedere e sapere. Quei ragazzi invece li coltivava, li teneva a Palazzo Mocenigo e a Mira del Brenta, anche tre o quattro assieme: diceva che lo divertivano. E solo raramente li voleva travestiti in modo completo: li preferiva nella loro effeminatezza al 'maschile'. Magari con qualche tocco di biancheria intima femminile.

Pasolini era il potenziale di scandalo che si portava appresso dopo la fuga dal Friuli. Ed era diventato l'intellettuale, il regista e il personaggio a tutti noto, perché era poeta. Ma la sua immagine pubblica romana non era quella del poeta. Paradossalmente, perché Pasolini, con l'*Antologia della poesia dialettale* nel 1952 era riuscito ad aprire da poeta nuovi orizzonti alla cultura italiana. Da poeta gramsciano, poiché ogni volta che si opera sulla lingua, si opera anche sui rapporti sociali.

Lo scandalo provocato dall'uscita di *Ragazzi di vita*, e il processo che ne seguì, penetrarono a tal punto nel costume romano che alle bancarelle di Campo de' Fiori i finocchi venivano venduti come 'pierpaoli', e nei numerosi processi che Pasolini dovette subire, spesso intentati con ragioni pretestuose, tutta Roma veniva coinvolta, dai cattolici ai comunisti. Come scrisse Arbasino, Pasolini riusciva a "provocare scandalo con i costumi prevalenti, così come lo suscitava con la religione di Stato e con le ideologie alla moda"(7). Turbando e scandalizzando i benpensanti fino a fare all'amore con il corpo stesso di Roma, sub specie di un qualunque ragazzo di vita. Una vocazione che diviene infine assolutamente esposta in *Petrolio*.

Ma già nel febbraio del 1950, in una lettera a Silvana Mauri, Pasolini dimostra di avere perfettamente auto-analizzato la propria condizione psicologica(8):

Coloro che come me hanno avuto il destino di non amare secondo la norma, finiscono per sopravvalutare la questione dell'amore. Uno normale può rassegnarsi – la terribile parola – alla castità, alle occasioni perdute: ma in me la difficoltà dell'amare ha reso ossessionante il bisogno di amare: la funzione ha reso ipertrofico l'organo, quando, adolescente, l'amore mi pareva una chimera irraggiungibile: poi quando con l'esperienza la funzione ha ripreso le sue giuste proporzioni e la chimera è stata sconosciuta fino alla più miserabile quotidianità, il male era ormai inoculato, cronico e inguaribile. Mi trovavo con un organo mentale enorme per una funzione ormai trascurabile.

E in una intervista televisiva a Enzo Biagi, presenti alcuni suoi ex compagni di liceo, Pasolini afferma: "Non posso dire la verità su me stesso perché vi spaventerei"(9). In precedenza Byron aveva scritto: "Seminerei il panico se dovessi descrivere veramente chi sono"(10).

Al tempo di Byron, nel primo Ottocento, in Inghilterra vigevano la gogna e l'impiccagione per il crimine per cui non esisteva perdono: meglio, molto meglio costruirsi un'immagine di seduttore di cuori femminili, persino di cavalier servente e di fratellastro incestuoso. Tutto era preferibile al pericoloso 'vizio greco' da tenere segreto.

Il Tonuti di Byron si chiamava Edleston. Il biondo corista Edleston, al tempo del college a Harrow, aveva due anni meno di Byron, era un adolescente gentile, di famiglia modesta. Byron ne divenne il lord protettore – giungendo a definire Harrow il suo Monte Ida, e configurando sé stesso come Giove e Edleston come Ganimede – e generosamente ricopriva il suo protetto d'ogni specie di doni. Un giorno Edleston – per ricambiare – gli si presentò con un piccolo minerale, una corniola o cornalina, ma mentre glielo consegnava, temendo che un dono di così poco valore potesse essere disprezzato dal Lord, scoppiò a piangere. Byron si emozionò talmente di fronte a quel pianto da



prorompere anch'egli in pianto. Da quel momento *The Cornelian* divenne per lui il simbolo dell'amore. E la poesia che scrisse con quel titolo restò per sempre la sua preferita.

L'umiliazione si accrebbe negli anni successivi, allorché Byron fu costretto a inventare una dedicataria femminile per l'intero ciclo delle poesie scritte per Edleston, mentendo a critici e lettori desiderosi di conoscere l'identità della fanciulla che gli aveva toccato tanto profondamente il cuore. Byron, per il resto della vita, considerò i tredici mesi di quel legame intenso e unico come il suo periodo *most romantic*. Così Edleston diventò Ellen nella prima dedica a stampa di *The Cornelian*; quindi Jessie nelle *Stanzas to Jessie*, infine Thyrsa in *To Thyrsa*, definito da Thomas Moore una delle più belle sequenze elegiache del romanticismo inglese: "Il giuramento che ci facemmo... e che io mi porto dentro" [t.d.a.](11). E Edleston trasfigura proprio nel *nini muàrt* pasoliniano nella lettera che Byron riceve il 28 settembre 1811 da parte della sorella maggiore del ragazzo: *died of consumption*, invocando fino all'ultimo il nome del Lord.

L'intensità e la frequenza dei rapporti con amanti aristocratiche e popolane era molto esibita dal poeta e divenne leggendaria per le scenate di gelosia di Caroline Lamb, della Fornarina, di Teresa Gamba; ma molto più frequenti erano gli incontri clandestini con fattorini, gondolieri e ragazzi del popolo. E gli innamoramenti profondi e sconvolgenti furono sempre per ragazzi alla Edleston, da Nicolò Giraud al tempo del *Grand Tour* (descritto citando Orazio: *Nigris oculis nigroque crine; Carm.* 1.32.11-12), a Lukas Chalandritsanos nell'ultimo anno di vita.

Così nel 1824 la prematura morte di Byron a trentasei anni – prigioniero nel pantano di Missolunghi, devastato dalle polmoniti e dall'infelice amore per Lukas – giunge costellata da versi che inevitabilmente ci inducono a stabilire un'ulteriore analogia con Pasolini.

La raccolta *L'hobby del sonetto* – composta da Pasolini tra il 1971 e il 1973 in parte in Inghilterra, durante le riprese dei *Racconti di Canterbury*, e in parte in Italia – è stata pubblicata integralmente solo nel 2003 nel Meridiano *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, che ha ricostruito l'opera grazie ai testi e agli avantesti conservati al Vieusseux. Certamente Pasolini non ebbe mai l'intenzione di pubblicare in volume quei centododici sonetti irregolari, scritti in preda alla disperazione per il 'tradimento' di Ninetto, denominato michelangiolescamente "mio Signore". Come scrisse a Paolo Volponi(12):

Dopo quasi nove anni Ninetto non c'è più. Ho perso il senso della vita. Penso soltanto a morire o cose simili. Tutto mi è crollato intorno: Ninetto con la sua ragazza, disposto a tutto, anche a tornare a fare il falegname (senza battere ciglio) pur di stare con lei; e io incapace di accettare questa orrenda realtà, che non solo mi rovina il presente, ma getta una luce di dolore anche in tutti questi anni che io ho creduto di gioia, almeno per la presenza lieta, inalterabile di lui. Ti prego, non parlarne con persona al mondo. Non voglio che si parli di questa cosa.

Pasolini con dolorosa delicatezza pare voler ritornare nei versi di questi sonetti ai tempi di Tonuti. Scrive in italiano, ma l'intonazione dell'animo, la poetica, torna a essere quella di Casarsa. E il luogo è ormai la Torre di Chia al Colle Casale sopra Viterbo, dove i ragazzi erano meno contaminati dal consumismo. Percepriamo un nitido pudore nel suo bisogno di ammettere fino in fondo in versi le ragioni del dolore, ma al contempo di non volerle rendere pubbliche. E nel 1973, con l'approssimarsi dei mesi di *Salò* e di *Petrolio*, a Roma si infittiscono gli incontri notturni più biechi e insoddisfacenti. Solo questo sfacelo doveva passare in letteratura e nel cinema. Non il sentimento profondo, non il dolore per quell'abbandono.

In *L'hobby del sonetto* manca lo scandalo, quasi scompare anche la corporeità dell'amato. Il poeta si rende amaramente conto di non avere alcun diritto su di lui ("In nome dell'affetto / non si può pretendere niente"), malgrado gli anni di dedizione totale volti alla costruzione di un legame amoroso e collaborativo privilegiato: "E il viaggio / della vita cominciò". Ma il loro rapporto "non ebbe alcuna benedizione": per questo Ninetto ha potuto scioglierlo con una semplice comunicazione. Mentre lo "stupido anellino" che ora porta al dito sancisce il suo nuovo legame di fronte al mondo(13).

Appare quindi particolarmente significativo che Pasolini, negli anni Settanta, mentre la sua immagine pubblica e i suoi lavori – per l'appunto *Salò* e *Petrolio* – diventano sempre più 'corsari', nell'opera poetica non destinata alla pubblicazione giunga a toccare corde che Ottonello ha definito

‘omorivendicative’, per via della impossibilità di un riconoscimento istituzionale al proprio progetto di vita con Ninetto. Al contempo Pasolini recupera l’afflato casarsiano sentimentale e intimistico di *Amado mio* (*Amado mio, love me forever / And let forever begin tonight*, come recita l’omonima canzone), con accanto al poeta venticinquenne Tonuti sedicenne, i corpi tesi sui sedili ribaltabili in legno del piccolo cinema, mentre Rita Heyworth danza scuotendo il fumo delle sigarette degli astanti.

Veniamo così a trovarci nel cuore di un ulteriore paradosso pasoliniano. Mentre gli autori omosessuali suoi predecessori e coetanei, con l’eccezione di Sandro Penna e di Piero Santi, per lo più si erano sentiti indotti a celare il proprio orientamento (da Rebora a Sbarbaro a Gadda), Pasolini – che quell’orientamento aveva iper-esposto negli anni del successo e degli scandali – nell’ultimo scampolo di esistenza decide di celarlo nei suoi esiti più delicati e intimi, non pubblicando la raccolta dei sonetti. Perché parlavano di sentimento e di pudore, di un amore profondissimo e tradito. Pubblicamente doveva passare solo la durezza di *Petrolio* e di *Salò*. La grazia dei sonetti doveva restare un fatto privato.

Guardando a ciò che di Pasolini solitamente appare nelle antologie scolastiche – una pagina da *Ragazzi di vita*, qualche lacerto delle *Ceneri* e naturalmente *Il pianto della scavatrice* – mi domando quando tale crestomazia si arricchirà all’inizio di un testo come *Il nini muàrt* e di una pagina da *Amado mio*, e si concluderà con un paio di sonetti per Ninetto, umanizzando compiutamente il nostro autore.

Anche gli ultimi componimenti poetici byroniani, vergati o addirittura dettati in Grecia nel 1824, sono dedicati a un giovane – Lukas Chalandritsanos – che non corrisponde più alle profferte amorose del poeta. Al punto che in *On this Day I Complete my Thirty-Sixth Year* Byron giunge ad esecrare il proprio orientamento sessuale: “Distruggi quelle passioni che riaffiorano, virilità indegna!” [t.d.a.].

E mentre la poesia *Love and Death* è una sorta di lancinante diario delle disavventure vissute con Lukas nei disgraziati mesi greci – in cui il doppio registro di sofferenza fisica e morale si trascina per sei quartine – *Last Words on Greece* si compone di soli dieci versi e richiama l’andamento di un sonetto shakespeariano, sia nell’intonazione sia nel tema, costituendo un ulteriore motivo di analogia con l’hobby del sonetto pasoliniano. Più il giovane amato rifiuta col suo cipiglio l’amore del poeta, più il poeta ne è irretito e soffre e gli offre doni. Perché – se confrontati alla *maddening fascination* per Lukas che lo fa impazzire – sia il destino politico della Grecia, sia la stessa gloria poetica, non significano più nulla. L’atmosfera costrittiva *gloomy and dark* dovuta alla malattia, al tempo orrendo, all’innamoramento ossessivo si percepiscono in particolare nel verso centrale – *I am the fool of passion, and a frown of thine...* – e nel verso conclusivo – *So strong thy Magic, or so weak am I* – che descrivono perfettamente la disparità delle forze in campo: il giovane dio stupendo, narciso, cinico e calcolatore; il poeta sfatto, indebolito, vittima dei fantasmi di sempre che stanno per sopraffarlo definitivamente. “Io sono diventato lo scemo dell’amore / e basta una tua smorfia ormai a farmi impazzire, / tanto forte è il tuo potere su di me, / tanto debole io sono diventato...” [t.d.a.]. E ancora: “Sempre di più, sempre di più... eppure non mi ami, / ma non ti biasimo, anche se so bene ormai / che il mio destino è amarti, e sempre più sbagliando, e invano” [t.d.a.].

Dunque, con entrambi i poeti, nell’ultima porzione dell’opera in versi non destinata alla pubblicazione – il ciclo per Lukas e i sonetti per Ninetto – si assiste al recupero delle poetiche giovanili, soffocate negli anni della forza piena, delle potenti sfide e dei successi. E ciò avviene in forma di ‘sonetto’, a custodire il *chagrin* dell’amore infelice, nell’ottica sentimentale del *mon coeur mis à nu*, inevitabilmente richiamando al lettore il messaggio profondo dei sonetti shakespeariani dedicati al *fair youth* e di quelli michelangioteschi dedicati a Tommaso de’ Cavalieri.

E se Pasolini notoriamente scrisse: “Amo ferocemente, disperatamente la vita. E credo che questa ferocia, questa disperazione mi porteranno alla fine. Amo il sole, l’erba, la gioventù. L’amore per la vita è divenuto per me un vizio più micidiale della cocaina. Io divorò la mia esistenza con un appetito insaziabile. Come finirà tutto ciò? Lo ignoro”(14), un pensiero similmente vitalistico ritroviamo in Byron: “Siamo i giullari del tempo e del terrore: i giorni si impossessano di noi e ci

derubano. In tutti i giorni del passato e del futuro noi possiamo contare quanto pochi – quanto meno che pochi – siano i giorni in cui la nostra anima abbia rinunciato a spasimare”(15).

Franco Buffoni

**Note.**

(1) La trascrizione della prolusione di Franco Buffoni è stata curata da Francesco Ottonello, con l’approvazione dell’autore.

(2) F. Buffoni, *Gli strumenti della poesia*, Interlinea, Novara 2021, pp. 53-54. Cfr. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Marzorati, Milano 1961; L. Anceschi, *Fenomenologia della critica. Con alcune appendici*, Patron, Bologna 1966.

(3) Le citazioni in italiano da Byron sono desunte dal romanzo e dai saggi che Franco Buffoni ha dedicato all’autore: *Il servo di Byron*, Fazi, Roma 2012; *Perché era nato Lord. Studi sul Romanticismo inglese*, Pieraldo, Roma 1992.

(4) Cfr. F. Ottonello, *Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros, scienza e traduzione*, Pensa MultiMedia, Lecce 2022, p. 326.

(5) F. Buffoni, *Silvia è un anagramma*, Marcos y Marcos, Milano 2020, pp. 255-256.

(6) F. Buffoni, *Il servo di Byron*, cit., pp. 100-101.

(7) F. Buffoni, *Pasolini a Roma*, “Le parole e le cose”, 5 marzo 2022 (<https://www.leparoleelecose.it/?p=43596>).

(8) Si tratta della lettera di Pasolini a Silvana Mauri del 10 febbraio 1950. Come edizione si veda P. P. Pasolini, *Le lettere. Con una cronologia della vita e delle opere*, nuova edizione a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Garzanti, Milano 2021.

(9) Intervista di Enzo Biagi a Pasolini, registrata nel 1971 per il programma di RAI 1 *III B facciamo l’appello*, ma andata in onda soltanto il 3 novembre 1975.

(10) F. Buffoni, *Il servo di Byron*, cit., p. 130.

(11) T. Moore, *Letters and Journals of Lord Byron with Notices of his Life*, Murray, London 1830, p. 234.

(12) A. Amato, “L’hobby del sonetto”. *Il canzoniere di Pasolini per Ninetto Davoli*, in “Pier Paolo Pasolini. Centro Studi Casarsa della Delizia”, 15 settembre 2013

(<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/lhobby-del-sonetto-il-canzoniere-di-pier-paolo-pasolini-dedicato-a-ninetto-davoli-di-agata-amato/#:~:text=Il%20canzoniere%20di%20Pier%20Paolo%20Pasolini%20per%20Ninetto%20Davoli%2C%20di%20Agata%20Amato,-15%20Settembre%202013&text=L%27Hobby%20del%20sonetto%20è,e%20in%20parte%20in%20Italia>).

(13) Le citazioni provengono da uno dei componimenti di *L’Hobby del sonetto*, analizzato in rapporto ai motivi omorivendicativi da F. Ottonello, *La funzione fair youth: Pasolini e Shakespeare*, in Id., *op. cit.*, pp. 316-320.

(14) La frase venne pronunciata da Pasolini nel giugno del 1970 nel corso dell’intervista rilasciata al giornalista francese Louis Valentin per il primo numero del periodico “Lui”.

(15) G. G. Byron, *Manfred*, atto II, sc. 2, vv. 164-174, tr. di F. Buffoni, Guanda, Parma 1984.

*L'ULISSE*  
**RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE**

**Direttori**

Stefano Salvi e Italo Testa

**Comitato scientifico**

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Lorenzo Cardilli, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Rodolfo Zucco

*L'Ulisse* è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

**Contatti redazione:** email: [ulisse.redazione@gmail.com](mailto:ulisse.redazione@gmail.com)

**Sito web e archivio uscite:** <https://rivistaulisse.wordpress.com>

**Direttore responsabile:** Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740