



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

L'io poetico e la lettura del reale. Pasolini e la mutazione antropologica

Relatore
Prof. Adone Brandalise

Laureando
Pietro Merlin
n° matr.2018776 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

INDICE

1	INTRODUZIONE.....	4
	1.1 Pasolini e Leopardi.....	4
	1.2 La perdita del sacro.....	5
	1.3 L'innegabile incoerenza pasoliniana.....	7
2	LA SOCIETA' PRIMA DEL CAPITALISMO.....	9
	2.1 Il rimpianto di quale mondo?.....	9
	2.2 Pasolini antropologo.....	12
	2.3 Pasolini e De Martino.....	15
	2.4 Le borgate romane.....	17
	2.5 <i>Ragazzi di vita</i>	19
	2.6 <i>Accattone</i>	24
	2.7 <i>Mamma Roma</i>	30
	2.8 <i>La ricotta</i>	34
3	L'AVVENTO DEL CAPITALISMO.....	38
	3.1 La nascita del capitalismo in Italia.....	38
	3.2 Il problema italiano.....	41
	3.3 Nuovo e vecchio fascismo.....	46
	3.4 La cultura.....	56
	3.5 Il referendum del 1974: tutti sconfitti.....	58
	3.6 Il sesso tra libertà e obbligo.....	61
	3.7 <i>Teorema</i> : il titolo del film.....	68
	3.8 I personaggi e il misterioso avventore.....	70
	3.9 <i>Teorema</i> come punto di convergenza.....	74
4	LA VOCAZIONE POETICA TOTALIZZANTE.....	78
	4.1 Il linguaggio pasoliniano.....	78
	4.2 <i>Manifesto per un nuovo teatro</i>	80
	4.3 La poetica politica.....	84
	4.4 Una triade basilare: allegoria, narcisismo e metafora.....	93
	4.5 Tutto è scrittura.....	96
	4.6 La poesia pasoliniana: Roma e il Friuli.....	98

4.7 Le poesie in dialetto friulano.....	104
5 CONCLUSIONI.....	109
6 BIBLIOGRAFIA D'AUTORE.....	112
7 BIBLIOGRAFIA CRITICA.....	113

1 INTRODUZIONE

1.1 Pasolini e Leopardi

“Credo che accada per la seconda volta, nella storia della letteratura italiana, per lo meno in età contemporanea, che un poeta si eriga a negatore radicale dei convincimenti dominanti della propria epoca. Un eroe solitario che faccia il controcanto distruttivo dei miti e delle illusioni che alimentano l’immaginario dei propri contemporanei.”¹

Questa citazione, tratta dal saggio *Pasolini L’insensata modernità* di Piero Bevilacqua, costruisce subito un ponte tra la figura che sarà il cardine di tale approfondimento, Pier Paolo Pasolini, ed uno dei giganti della nostra storia letteraria, Giacomo Leopardi.

La scelta lessicale operata dall’autore nella presentazione di un accostamento che senza dubbio richiede grande attenzione, individua svariati termini chiave ambivalenti, in grado d’assumere forme diverse che andremo ad analizzare partendo dalla poetica leopardiana per giungere poi alla loro riscrittura in chiave pasoliniana.

Come già noto, il Recanatese fu feroce critico delle cosiddette “illusioni trionfalistiche” del suo tempo, tra cui spicca l’incondizionata fiducia nel progresso, alimentata dalle galoppanti scoperte scientifiche, che andrà a marcare il periodo sotto il nome di “positivismo”. La convinzione che la crescita e il progredire della tecnologia possano significare un’evoluzione, un perfezionamento dell’uomo e delle sue capacità non può che divenire motivo di aspra derisione, tanto che ne *La ginestra*, sorta di bilancio esistenziale e poetico dell’autore, l’“800 viene proprio definito “*secol superbo e sciocco*”: superbo nella sua sicumera d’esser volto ad un miglioramento, sciocco nella sua illusione e mancata consapevolezza in merito alla fattualità.

Bevilacqua, poi, utilizza la parola “*solitario*” ad evidenziare come la voce leopardiana sia

¹ Piero Bevilacqua, *Pasolini L’insensata modernità*, Editoriale Jaca Book SpA, Milano, 2014, pp. 8-9.

l'unica a contrapporsi all'entusiastica narrazione ottocentesca, l'unico "controcanto" che però colpisce con forza distruttrice le false credenze progressiste dei contemporanei.

Se Leopardi costruisce la sua invettiva a partire da posizioni conservatrici, Pasolini muove la sua critica in virtù del profondo e quasi mitico legame con la terra della sua giovinezza, il Friuli Venezia Giulia, con la quale esiste un legame indissolubile e attraversato da forti venature nostalgiche: una terra quasi poetica, culla di quei semplici ma veri valori contadini che via via la modernizzazione sta obliterando.

1.2 La perdita del sacro

In questo processo di annichilimento, per il quale la "mostruosa" modernità punta a fagocitare e annullare ciò che vi è stato prima, il punto focale lo individuiamo nell'espressione "perdita del sacro", così piena di significato e necessitante d'approfondimento.

Come affermato da Giulio Sapelli in *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*:

"Per sacro si intende un elemento dell'esperienza sottratto alla materialità della vita quotidiana, alla sua relazione immediata con la sfera della vita biologica, e soprattutto con quella della vita razionante."²

Si assiste dunque ad una sorta di "sospensione della ragione" in cui l'uomo si distacca dalla sua sfera prettamente umana, riassumibile nel trittico soprastante "materia-biologia-razionalità", per affidarsi ad un'entità spirituale superiore priva di qualsiasi legame con esso, chiedendo lei di operare concretamente o di concedere una grazia in virtù della sua potenza: ecco dunque che il sacro, e l'appello al suo centro ordinatore,

² Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo Il capitalismo secondo Pasolini*, Paravia, Bruno Mondadori Editori, 2005, Milano, p. 23.

trascendono l'immediatezza dell'esistenza e abbattono le barriere della quotidianità.

È necessario tuttavia affermare che questo tipo di credenze si differenzia in modo netto dal concetto di religiosità, dal momento che quest'ultima si caratterizza per la sua ampia diffusione presso i popoli e si espleta per mezzo di ritualità collettive ben scandite.

In merito alla dimensione della sacralità, Pasolini focalizza l'attenzione sui due tipi di società umana, elementi di studio irrinunciabili e decisivi in tutta la sua ricerca antropologica e sociale: la società contadina, alveo della sua fanciullezza, e la galoppante società neocapitalistica.

Se nella prima società il sacro costituisce una presenza costante oramai appurata e dimostrata da studi specifici, nella seconda, invece, si assiste ad una divergenza notevole. Il pensiero pasoliniano individua come causa primaria della scomparsa dell'esperienza del sacro l'avvento della succitata modernizzazione, con ovviamente tutto ciò che ne consegue. Le rielaborazioni teoriche successive, però, conducono una confutazione in merito alquanto palese, adjuvata inoltre da esempi concreti a servizio di questa tesi che la rendono ancor più totale. Il sacro non è svanito, anzi. Un esempio tra i più conosciuti riguarda la nascita di svariate e variegate sette, tra cui spicca quella di *Scientology*, fondata nel 1954 dallo scrittore L. Ron Hubbard e avente chiese e seguaci in tutto il mondo, con numeri nell'ordine delle centinaia di migliaia.

Questo fatto non solo evidenzia come la ricerca del sacro non si sia arrestata, ma soprattutto che tale bisogno si è esacerbato ancor più, e lo stesso Sapelli lo constata con grande efficacia espressiva: *"si potrebbe dire che ci sia stata una grande esplosione di sacro."*

La confutazione della teoria pasoliniana ci conduce al domandarci il perché di tale errore, quale sia il punto fallace che non permette una riflessione più ampia.

L'errore fondamentale compiuto da Pasolini risiede nell'identificazione del sacro con il mondo contadino, quel mondo all'interno del quale egli stesso era cresciuto. A questo primo accostamento ne segue un secondo, che consiste nell'associare quest'ultimo alla stessa religione cristiana cattolica. Questa eccessiva semplificazione lo conduce ad un'analisi parziale che non ricorda la maggiore stratificazione del contesto analizzato. L'insieme di valori e riti del cattolicesimo non ha attecchito istantaneamente alla società rurale, data la già viva e pulsante presenza di un sostrato religioso assai legato alla natura

che definiamo “precristiano”. Il passaggio da questo tipo di società a quella cristiano-cattolica è stato mediato dal popolo stesso che, non volendo abbandonare quelle tradizioni fortemente cicliche e radicate, ha favorito un processo di adesione di quest’ultime all’interno del nuovo *corpus* religioso. Tuttavia, adesione non significa sostituzione. La resistenza delle pratiche antecedenti all’avvento del cristianesimo da parte del popolo è risultata tenace a tal punto da impedire alla Chiesa d’estirparle alla radice, forzandola a trovare una sorta di via mediana tra i due mondi culturali-sacri in opposizione: un esempio tangibile sono le processioni dei flagellanti, tipiche soprattutto dell’Italia meridionale.

Nel periodo storico sotto indagine, la stabilità della Chiesa cattolica è minata alle basi e, nell’ottica pasoliniana, alla crisi di essa corrisponde la crisi del concetto stesso di sacro. Il neocapitalismo imperante si serve di quello che possiamo definire “illuminismo culturale”, strumento capace di mettere in discussione l’autorità di uno dei pilastri incrollabili della società contadina. Tale situazione comporta una sempre minore adesione alle pratiche religiose da parte della popolazione che, allo stesso tempo, viene esposta in quantità sempre maggiore a modelli di vita obbedienti al consumismo: la televisione, in questo caso, gioca un ruolo di primazia. Ha così inizio quella che Pasolini definisce “*un’orrenda Nuova Preistoria*” il cui *ubi consistam* è proprio uno dei punti focali della nostra riflessione: il mutamento antropologico.

1.3 L’innegabile incoerenza pasoliniana

Fino a questo momento si ha dedotto come vi sia senza dubbio una somiglianza d’intenti tra le due figure prese in esame, fondata sulla feroce critica alla società in mutamento. Tuttavia, il distinguo basilare si gioca su due piani: uno riguardante la postura poetica e d’erudizione, l’altro la contraddizione insita nella propria posizione.

Dal punto di vista della stretta conoscenza poetico-filosofica necessaria alla costruzione di un sistema di pensiero, il divario tra Leopardi e Pasolini è incolmabile: Pasolini non può fruire delle stesse armi conoscitive del Recanatese e dunque la voce critica ne risente in efficacia e coerenza. All’avanzare dell’abominevole “Nuova Preistoria”

succitata egli può contrapporre solamente quel nostalgico sentimento d'un'epoca passata e il vagheggiamento d'una società contadina che oramai sta svanendo. Questa posizione, bollata da molti critici come "reazionaria", sussiste con un altro innegabile e vitale elemento, ossia quello "progressista", invischiato e "corrotto" da quella stessa società mutante che così aspramente condanna.

Aderisce senza troppe remore alla politica del Partito comunista italiano e combatte, con le idee e con la parola, al fine di spodestare la Democrazia Cristiana dallo scranno del potere e ridurre l'ingerenza culturale della Chiesa romana, con il fine ultimo di una società migliore dove v'è un allargamento dei diritti civili e una maggiore emancipazione per i lavoratori.

In merito alla tematica del lavoro, nel pieno degli anni '60 un reale miglioramento delle condizioni lavorative e di vita sarà visibile ma, agli occhi di Pasolini, ciò non farà altro che mutare il volto dei dominatori al potere lasciando i dominati nella medesima situazione di subordinazione e controllo dall'alto: il nuovo volto sarà proprio quello del consumismo. Il cambiamento tanto anelato da Pasolini svelerà la propria "sbrilluccicante" quanto subdola identità, gettandolo in quella profonda delusione che sarà poi l'abbrivio decisivo del suo pensiero.

Leopardi, al contrario, nel suo esser solingo controcanto della società positivista ottocentesca vive affrancato da essa, riuscendo a mantenere una maggiore coerenza della sua posizione isolata e conservatrice, evitando di doversi compromettere come il suo contraltare novecentesco friulano non potrà fuggire dal fare.

È doveroso però ricordare che nella parte finale della sua esistenza Pasolini uscirà da questa contraddizione che vive del dualismo reazionario-progressista grazie ad una decisa virata "pessimistica" che l'avvicinerà sempre più al suo antecedente recanatese. Si assiste, dunque, ad una perdita totale della speranza nel cambiamento, nella possibilità che il passare del tempo porti con sé un miglioramento della condizione umana. In *Saggi sulla politica e sulla società* la rassegnazione è massima, sferzante e l'ardente volontà di denuncia che aveva imbevuto tutta la sua produzione artistica si spegne, accompagnata da una riduzione di prospettiva lampante:

“Un singolo che faccia qualcosa proponendosi “il miglioramento del mondo” è un cretino.... Solo una somma (impossibile) di tali parole o tali atti effettuerebbe un miglioramento concreto del mondo.”³

Nonostante la rassegnazione divenga, poche righe più tardi, esplicita, non tutto è perduto poiché l’obiettivo dell’affermazione dei diritti civili basilari è costante, vivo, e da perseguire con forza:

“Il mondo può peggiorare, invece, questo sì. È per questo che bisogna lottare continuamente: e lottare, poi, per un obiettivo minimo, ossia per la difesa dei diritti civili.”⁴

2 LA SOCIETÀ PRIMA DEL NEOCAPITALISMO

2.1 Il rimpianto di quale mondo?

Abbiamo già visto come nel pensiero pasoliniano l’elemento nostalgico verso il mondo contadino precapitalistica sia centrale. Al fine di comprendere in modo più accurato e introdurre l’argomento, è utile far riferimento ad una lettera scritta da Pasolini ad Italo Calvino, contenuta in *Paese sera* con il titolo *Lettera aperta a Italo Calvino: P.: quello che rimpiango*, divenuta poi un capitolo degli *Scritti corsari* con titolo *8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*.

Il fulcro dell’epistola consiste nella risposta, alquanto piccata, a due precise affermazioni espresse una dallo stesso poeta nativo di Cuba, l’altra dal giornalista e politico Maurizio Ferrara, padre di Giuliano:

³ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1999, pp.862-863.

⁴ *Ibidem*.

“Caro Calvino,

Maurizio Ferrara dice che io rimpiango un’età dell’oro, tu dici che rimpiango l’ “Italietta”: tutti dicono che rimpiango qualcosa, facendo di questo rimpianto un valore negativo e quindi un facile bersaglio... Io rimpiangere l’ “Italietta”? Ma allora tu non hai letto un solo verso delle Cenere di Gramsci o di Calderon, non hai letto una sola riga dei miei romanzi, non hai visto una sola inquadratura dei miei films, non sai niente di me!”⁵

Il tono si tinge sin da subito di tratti invettivi quanto stupiti di fronte alla misinterpretazione compiuta dai due personaggi nominati. L’attenzione è rivolta, in particolare, verso il termine “Italietta”, sottoposto ad una decisa confutazione:

“L’ “Italietta” è piccolo borghese, fascista, democristiana; è provinciale e ai margini della storia; la sua cultura è un umanesimo scolastico formale e volgare. Vuoi che rimpianga tutto questo? Per quel che mi riguarda personalmente, questa Italietta è stata un paese di gendarmi che mi ha arrestato, processato, perseguitato, tormentato, linciato per quasi due decenni.”⁶

Certamente Pasolini non poteva rimpiangere quell’Italia e quella giustizia italiana che lo avevo sottoposto durante la sua vita a ben 33 processi. Stefano Rodotà, politico ed intellettuale italiano di primo piano, in merito a questo si spingerà oltre nell’analisi affermando come si abbia assistito, durante tutto il periodo di produzione artistica e fama dell’autore, ad un ventennale e continuo processo *“sempre con lo stesso oggetto e finalità: mettere in dubbio la legittimità dell’esistenza di una personalità come Pasolini nella società e cultura italiana”*.

È proprio lo *status* di Pasolini ad aver attirato a sé questo movimento persecutorio atto alla denigrazione. I connotati principali dell’autore s’uniscono tra loro dando vita ad un ottimo e inevitabile bersaglio polemico, capace di trovare oppositori ai più svariati livelli sociali e culturali. Innanzitutto, comunista, dunque politicamente schierato e avverso ad esponenti radicali e moderati; intellettuale, e già sappiamo quanto questa figura goda di condivisa ammirazione in facciata, ma di ben più concreto sospetto al fondo; infine,

⁵ Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti editore s.p.a., Milano, 2020, p.51.

⁶ *Ibidem*.

ateo omosessuale, e non solo, ateo omosessuale che lo dichiara pubblicamente, esponendosi *in toto* quasi con sfacciataggine (secondo i detrattori), assumendo anche un atteggiamento di sfida verso la Chiesa cattolica, i suoi affiliati e l'opinione pubblica tutt'altro che favorevole e aperta alle tematiche sulla libertà sessuale.

Tuttavia, la motivazione che più attirava inimicizie e alimentava i rancori verso di esso è l'enorme successo che riusciva ad ottenere con i suoi libri e film, e questo era un fattore "incontrollabile" per tutta quella schiera d'oppositori che ne desiderava il silenzio.

La quantità e varietà di reati imputatigli era incredibile, tanto da far credere che alcuni fossero totalmente artefatti, soprattutto dalle testimonianze egli affetti vicini a Pasolini che lo descrivevano incapace di gesti criminosi.

Esemplare è l'assalto al benzinaio del Circeo, in cui si palesa drammaticamente tutta la "macchina del fango" anti-pasoliniana, di cui parleremo più approfonditamente.

Oscenità e vilipendio alla religione erano le accuse più frequenti, scaturite in modo particolare dalla sua reale e cruda produzione cinematografica.

La domanda ora sorge spontanea: se il rimpianto di Pasolini non è da dirigere verso "l'Italietta", allora dove?

Egli stesso poche righe dopo esplicita quelli che sono i tre "mondi" ai quali rivolgersi: il mondo contadino, il mondo sottoproletariato e il mondo operaio, nominati in questo ordine data la propria esperienza personale, e non per una importanza oggettiva che rivestono.

Il primo corrisponde alla giovinezza del poeta, vissuta nel suo amato territorio friulano ancestrale e incorrotto; il secondo diverrà l'ambientazione dei suoi romanzi e film, il mondo tipico delle borgate romane; il terzo fa da alveo alle convinzioni politiche e agli obiettivi di rivendicazione sociale e lavorativa delle lotte operaie che tanto sosterrà. L'universo contadino, in grado di sussumere a sé gli altri due mondi, viene definito da Pasolini "transnazionale", "avanzo" di una civiltà venuta prima o l'insieme di molte analoghe che poi i dominanti, ascrivibili al potere nazionale, hanno modellato a proprio piacimento. Se pensiamo all'Italia, questo universo era inserito al suo interno solo dal punto di vista formale e statale, ma non coincideva affatto con essa: *"è questo illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale, sopravvissuto fino a solo pochi anni fa, che io rimpiango."*

2.2 Pasolini antropologo

Il cuore della prima parte del seguente lavoro, come già espresso nell'introduzione, sarà proprio quel mutamento antropologico che ha investito la popolazione italiana e di cui Pasolini si fa indagatore. È dunque necessario indagare a nostra volta, data la materia, quanto lo stesso Pasolini tragga dalla disciplina dell'antropologia nel condurre le sue riflessioni e nel sostenere le sue convinzioni.

Spesso ci si è soffermato poco sul rapporto che intercorre tra le sue opere e quest'ultima e, quando ciò è accaduto, si ha rivolto l'attenzione unicamente alla produzione cinematografica escludendo la scrittura e si è giunti, con troppa frenesia, alla definizione di Pasolini come "antropologo".

Per capire come si sia giunti a tale definizione, prendiamo in esame il periodo romano. Il periodo compreso tra il 1950, anno dell'arrivo nella capitale, e il 1961, anno del rilascio di *Accattone*, costituisce un'incessante fase di raccolta di informazioni e dati per tutta la produzione artistica, in particolare per la sua attività di scrittore che vede in *Ragazzi di vita* del 1955 e *Una vita violenta* del 1959 i due momenti di massima realizzazione. Tuttavia, egli nel decennio romano, si impegna anche nell'attività di giornalista e insegnante, soprattutto per tentare di sanare la disastrosa situazione economica sostenuta solamente dal lavoro materno; sceneggiatore, ed è da segnalare la sua collaborazione con Federico Fellini per i film *Le notti di Cabiria* e il capolavoro *La dolce vita* ed infine autore di programma radiofonici.

In merito al Pasolini in radio, rimane grande rammarico per la mancanza di materiale dovuta alla distruzione per eccessivo numero di molti nastri da parte della Rai. Chissà, la possibilità di analizzare anche questo aspetto della sua poliedrica figura avrebbe potuto garantirci un ancor più ampia visione dell'orizzonte pasoliniano.

In questi anni, la grande eterogeneità delle professioni svolte sottende al fondo una volontà comune, ben esplicita da Donatella Maraschin, senza dubbio una delle voci più autorevoli in merito al lato antropologico di Pasolini, autrice per l'appunto, oltre che di saggi e articoli presso la *London South bank University*, anche di un volume dal titolo

Pasolini: Cinema e antropologia. Il campo di studio è ampio, e investe una multidisciplinarietà che ritroveremo in tutti gli esiti della produzione:

“...un’indagine culturologica e antropologica della società italiana, ed in particolare della cultura delle classi subalterne, che avvicina gli interessi di Pasolini al campo della demologia (studio delle tradizioni popolari italiane).”⁷

Tuttavia, gli strumenti utilizzati dall’autore in questa “ricerca sul campo” vanno oltre le discipline già citate, approdando al vero punto focale dell’arte pasoliniana:

“Pasolini, infatti, studiando il linguaggio e la popolazione delle borgate romane, approda all’ambito dell’etnografia, dove l’impronta teorica degli studi demologici è sostituita da una precisa metodologia di raccolta dei dati, effettuata per la durata di qualche anno, in seno alla comunità del proletariato romano.”⁸

La ricerca sul campo, punto di partenza e metodologia di lavoro tipica dell’etnografia, viene affiancata dalla presenza di un informatore che diviene un tramite indispensabile verso la comunità in analisi. Nel caso pasoliniano, e in particolare per *Ragazzi di vita*, l’“informatore” sarà Franco Citti, borgatario romano futuro protagonista del film. Nel suo percorso di indagine, Pasolini ebbe come primo fine di aumentare sempre più la propria familiarità con il dialetto romano tipico di quel determinato ambiente, una lingua ricchissimo di sfumature che “era continuamente inventata” e poi “Non c’era un solo istante della giornata...in cui non risuonasse nelle strade o nei lotti una “invenzione” linguistica”. Altro elemento centrale è l’uso del metodo biografico di raccolta di tutte le turbolente vicende esistenziali *in primis* di Franco e, *in secundis*, di tutti gli abitanti delle borgate.

In entrambi i casi l’obiettivo primario è restituire il mondo descritto e le sue storie con un alto grado di verosimiglianza. L’aspetto che forse concorre ancor più al raggiungimento d’una certa “fedeltà”, filtrata *sine dubio* dall’artificio cinematografico,

⁷Donatella Maraschin, *Ricerche sul campo nel periodo 1950-60: Pasolini antropologo?*, Department of Italian Studies, University of Reading, p.170.

⁸*Ibidem*.

sta nella scelta di non ingaggiare nessun attore professionista, a partire dal *suo main character* Franco Citti, l' "Accattone":

"Nessuno dei quali – lo ripeto per l'ennesima volta – era attore: e in quanto se stesso era proprio se stesso. la sua realtà veniva rappresentata attraverso la sua realtà. Quei "corpi" erano così nella vita come nello schermo."⁹

Egli rappresentò il tramite fondamentale al raggiungimento degli scopi succitati, rappresentando sì una figura professionale di spicco ma anche un "grande amico" che aiutò Pasolini a muovere i primi passi a Roma dopo il suo trasferimento da Bologna. Nei dialoghi con lo storico statunitense Jan Holliday, Pasolini racconta brevemente di Sergio dicendo:

"E' il fratello del mio più vecchio amico qui a Roma, Sergio Citti. Conobbi Sergio Citti un anno dopo il mio trasferimento nella capitale, che avvenne nel 1959, e diventammo grandi amici. Lui mi ha enormemente aiutati in tutti i miei romanzi: per me è stato una specie di dizionario vivente. Di solito buttavo giù degli appunti a casa, poi andavo a trovarlo perché mi controllasse le battute di spirito e in generale il gergo romanesco dei personaggi, cosa in cui era bravissimo. Conoscevo anche suo fratello Franco da anni, da quando era un ragazetto, e allorché doveti scegliere la gente per Accattone pensai subito a lui per la parte che gli ho affidato."¹⁰

È necessario puntualizzare come questo approccio indagante, che abbiamo visto nutrirsi delle stesse metodologie tipiche dell'antropologia, non risponde ad una precisa volontà programmatica (anche se parrebbe tale), in quanto la precisione introdotta dall'autore è estremamente elevata. Nella raccolta delle informazioni gli strumenti utilizzati da Pasolini, tipici in ogni caso del mestiere di scrittore, vengono a tal punto "esasperati" da renderli quasi aderenti *in toto* a quelli utilizzati nella disciplina antropologica.

⁹ *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p.675.

¹⁰ *Ivi*, p.1308.

2.3 Pasolini e De Martino

“...Egli non fu mai un antropologo, bensì “autore”, poiché la sua opera è dichiaratamente il frutto di un processo di creazione che riproduce mondi filtrati dal proprio immaginario. Pertanto, in Pasolini, la prima fase di catalogazione dei dati etnografici è fatalmente mirata alla costruzione del racconto (testo) e alla resa del colore: a fini cioè dichiaratamente espressivi.”¹¹

Appurato come Pasolini non sia stato un antropologo, dal momento che è forse meglio definirlo come un “demologo dilettante”, risulta comunque fruttuoso comprendere meglio la motivazione del suo avvicinamento alla disciplina.

Un ruolo chiave lo ha giocato la figura di Ernesto De Martino, che avrà occasione di incontrare durante la celebrazione del premio letterario di Crotone nel 1959, vinto da entrambi *ex-aequo*.

Le citazioni in merito agli studi di De Martino sono svariate nella bibliografia pasoliniana, e di vario tono, palesanti in ogni caso un interesse vivo e in grado di abbracciare diversi momenti della riflessione artistica.

Negli *Scritti Corsari*, ad esempio, Pasolini si rammarica con l’antropologo per non aver rivolto il proprio sguardo scientifico antropologico verso la cultura popolare di Napoli, e non quella lucana. In linea generale, l’interesse di De Martino sarà sempre rivolto al Meridione, sia in ottica di singola analisi sia in relazione con il Settentrione del Paese, con il fine ultimo di registrarne i forti squilibri strutturali. Prendendo poi come oggetto di studio, con più specificità, la situazione del sud Italia, si mettono in evidenza stili di vita e modelli culturali tipici di quelle civiltà mediterranea degli anni cinquanta non ancora “investita” dallo sfruttamento capitalistico.

L’antropologo romano ha il merito di aver affrontato per primo il problema dell’autonomia della cultura contadina del Meridione, ed è proprio a questo peculiare ambito di studio che Pasolini guarda con attenzione e da cui si farà guidare nella produzione artistica. Dalle sue ricerche etnologiche ha concluso come questo tipo di società abbia sviluppato un sistema di valori proprio, dovuto a due principali condizioni: l’aver vissuto sostanzialmente isolata dal circostante contesto nazionale italiano e la

¹¹ Maraschin, cit., p.183.

manca di un apparato istituzionale efficace e presente. Questa situazione costituisce il punto di partenza con cui Pasolini guarda all'Italia, come se essa fosse rimasta affrancata dall'avanzare del capitalismo.

In un passaggio de *Dialoghi con i lettori*, invece, viene affrontata la tematica della droga in relazione alla cultura, dando vita ad un'originale interconnessione di concetti che s'estende verso una più ampia riflessione:

“Perché ci si droga? Non lo capisco, ma in qualche modo lo spiego. Ci si droga per mancanza di cultura. Parlo, s'intende, della grande maggioranza o della media dei drogati. È chiaro che chi si droga lo fa per riempire un vuoto, un'assenza di qualcosa, che dà smarrimento e angoscia. È un sostituto della magia. I primitivi sono sempre di fronte a questo vuoto terribile, nel loro interno. Ernesto de Martino lo chiama “paura della perdita della presenza”; e i primitivi, appunto, riempiono questo vuoto ricorrendo alla magia, che lo spiega e lo riempie.

Nel mondo moderno, l'alienazione dovuta al condizionamento della natura è sostituita dall'alienazione dovuta al condizionamento della società: passato il primo momento di euforia (illuminismo, scienza, scienza applicata, comodità, benessere, produzione e consumo), ecco che l'alienato comincia a trovarsi solo con se stesso: egli, quindi, come il primitivo, è terrorizzato dall'idea della perdita della propria presenza.”¹²

Già qualche anno in precedenza, nell' *Introduzione al Canzoniere Italiano*, Pasolini aveva citato un riferimento agli studi demartiniani senza poi, però, aggiungere alcun tipo di informazione aggiuntiva nella *Nota Bibliografica* a causa dell'enorme quantità di materiale di studio.

L'altro elemento che avvicina i due si trova nella figura di Gianfranco Mingozzi, regista e sceneggiatore emiliano. Nel 1962 realizza un documentario sulla campagna ferrarese dal titolo *Via dei Piopponi* per la stessa casa di produzione, la *Documento Film*, con cui aveva collaborato Pasolini, in sinergia a Mario Gallo, nella realizzazione di altri due documentari etnografici qualche anno prima (*I Caschi d'oro* e *Il Mago*). È molto probabile, dunque, che egli avesse avuto la possibilità di visionari alcuni lavori del famoso antropologo e ne abbia subito l'influenza sia dal punto di vista cinematografico, sia dal punto di vista intellettuale e del pensiero.

¹² SPS, cit., p. 611.

Al di là della vicinanza che possiamo registrare, i due lavorarono comunque in modo indipendente l'uno dall'altro.

2.4 Le borgate romane

Per affrontare quel mondo che tanto Pasolini scandaglierà a fondo nella sua arte è necessario prima soffermarsi su una fase specifica della sua dinamica biografia.

In seguito al primo processo intentatogli nel 1949, Pasolini è costretto a fuggire dal Friuli e rifugiarsi a Roma con la madre. Le condizioni economiche dei due sono assai precarie: la madre lavora come cameriera e il figlio tenta di guadagnare il sufficiente per sopravvivere con l'insegnamento, la correzione di bozze e la scrittura di qualche articolo di giornale.

Al di là delle condizioni economiche, sin dalle prime battute della sua esperienza romana Pasolini entra in contatto con svariate e centrali personalità della scena culturale romana e non tra cui Sandro Penna, Giorgio Caproni e Carlo Emilio Gadda.

Con il passare del tempo, la sua figura diviene sempre più presenza assidua nell'ambiente e a ciò consegue un sempre maggiore impegno intellettuale e di scrittura che culminerà con la pubblicazione del suo primo romanzo nel 1955 *Ragazzi di vita*. Inutile affermare che ad un grande successo presso il pubblico corrisponderanno feroci accuse di oscenità e la bolla di opera pornografica.

Per Pasolini Roma rappresenta sì una porta d'accesso verso la fama artistica e le amicizie letterarie di primo livello, ma ad interessarlo in modo particolare è la città nella sua totale e contraddittoria convivenza di vite e valori. Particolare fascino esercita in lui ciò che possiamo chiamare il "sommerso" della città, il "reietto" di quella Roma culla della civiltà, intrisa di storia e allo stesso tempo centro della Chiesa cristiano cattolica: le borgate.

Potremmo quasi affermare, con un azzardo che sì è tale ma risulta ben motivato, che egli "perda la testa" per gli ambienti delle borgate, attraversandoli e vivendoli in modo profondo, gettandosi senza paura tra le vite di coloro che le abitano al punto da

ergerle a materia prediletta della propria arte.

Lo stesso Pasolini ce le racconta così:

“Lo stesso salto architettonico fa sì che la borgata sia un fenomeno a sé, e si isoli nel lento svolgersi della periferia più squallida e disordinata. Le borgate sono nate dagli sventramenti fascisti: il primo strato della popolazione proviene quindi dal centro di Roma, da Borgo Pio, per esempio. Ma poi vi sono aggiunti altri mille strati: profughi, “burini inurbati”, cassinesi, subito dopo la guerra, e più recentemente, immigrati da tutte le parti d’Italia, ma con tradizionale provenienza dalle parti più italiche. In questa cintura di borgate, dal Tufello a Pietralata, da Tiburtino al Quarticciolo, dal Quadrato a Tor Marancio, vivono centinaia di migliaia di diseredati, manovali o disoccupati. La loro condizione è così senza radici, così d’attesa, che ciò che predomina nella loro morale pagana di meridionali avanzati o di romani regrediti, è la confusione. In ogni loro atto. Anzi, direi, la nevrosi. Non parlo poi dei villaggi di tuguri, perduti tra argini di fango, contro muraglioni dei ruderi. Lì sì è al di là di ogni definizione: vi si trovano malvagità incurabili e bontà angeliche—spesso in una stessa anima.”¹³

Dalle parole pasoliniane capiamo come vi siano due maggiori diverse provenienze: una di coloro che abitavano il centro storico della città un tempo, la “cultura urbana” degli artigiani che, dopo la fine del secondo conflitto mondiale, hanno perso tutto, *status* sociale compreso; la seconda è quella dei contadini emigrati a Roma da varie aree, in particolare dal Meridione, senza nulla e alla ricerca di tutto. Ad accomunare queste due categorie vi è la totale mancanza di diritti sociali: i borgatari sono rifiutati, confinati alle baraccopoli che sorgono in periferia o nei poco migliori casermoni, simbolo entrambi di un isolamento che è sia fisico ma soprattutto sociale.

L’attenzione di Pasolini si rivolge, però, non solo alle borgate ma anche ai quartieri popolari del centro della città, tra i quali possiamo citare Trastevere, il Testaccio, Ponte Sisto ecc... cuore della vera cultura popolare urbana.

La motivazione retrostante a questa scelta sociale e artistica risiede in quel che le borgate romane sanno simboleggiare: emarginazione e difficoltà quanto semplicità e purezza ma, in modo particolare, ed è forse questo l’elemento che gioca un ruolo insostituibile, la capacità di riflettere quell’autenticità di vivere che Pasolini ravvisava nel

¹³ Pier Paolo Pasolini, *Roma malandrina, Rotosei* (12/4/1957).

suo nostalgico universo contadino friulano.

A catturare senza possibilità di ritorno la sua attenzione sono i ragazzi che incontra in queste misere periferie: ragazzi a cui manca totalmente l'appoggio di qualsiasi tipo di istituzione, quali famiglia e scuola; ragazzi costretti a crescere soli e vivere di espedienti, il molto spesso delle volte illegali; ragazzi che, nonostante siano temprati da un'esistenza impervia e degradante, sviluppano e conservano in sé un'umanità incorrotta quasi antistorica.

Se dovessimo ridurre tutto ciò ad un semplice inciso, questo ci verrebbe fornito dallo stesso Pasolini: "una vita violenta", titolo del suo secondo romanzo.

La violenza li pervade, nel bene e nel male, è ciò che li rende primitivi e pericolosi è ciò che li rende in grado di vivere privi di finzione, di condividere con schietta generosità un vissuto turbolento.

A farla da padrona sono i sentimenti primordiali, quasi "animaleschi" nella loro spontaneità e veracità, come fame e paura. Tra questi, uno degli oggetti prediletti del cinema pasoliniano sarà la tematica della sessualità, esperita qui nelle sue forme più dirette e basse: basti pensare al fenomeno della prostituzione minorile che concorre alla degradazione di una realtà che per Pasolini, però, diviene irrinunciabile.

2.5 *Ragazzi di vita*

Come già affermato, *Ragazzi di vita* viene pubblicato nel 1955 da Garzanti ed è frutto di un lavoro quinquennale. Nell'idea dell'autore esso doveva costituire il primo episodio di una trilogia, che avrebbe visto seguire *Una vita violenta* e *Il rio della grana*, opera mai realizzata.

Come prima opera edita dopo gli anni romani, essa incarna al meglio quello sguardo indagatore, quasi scientifico, di Pasolini verso la realtà suburbana che sta tutt'ora sperendo.

Il romanzo segue una divisione in otto macro-sequenze, ciascuna con singolare autonomia, ed è ambientato in pieni anni '40, a partire dal 1943 sino ad arrivare ai primi anni del decennio successivo.

Protagonista del libro è proprio un gruppo di ragazzi del terribile quartiere di Pietralata, a nord-est di Roma, e in particolare uno di loro, Riccetto, ladrunco incallito che vive privo d'ogni regola conservando in sé però una certa pura bontà che Pasolini spesso manifesta attraverso qualche sua buona azione. Con il passare del tempo, dopo mille vicissitudini tra cui il carcere e tragedie, come la morte della madre e l'amico Marcello, Riccetto riesce a trovare un'occupazione ordinaria e dunque pian piano riesce ad entrare a far parte della società comune. Differente destino avranno invece i suoi compagni di giovinezza: tutti andranno incontro ad una fine tragica, declinata in suicidi, prostituzione o reclusione. Lui è l'unico che "ce l'ha fatta", l'unico che ha avuto la capacità e la forza di abbandonare Pietralata e "omologarsi" nel mondo di tutti.

Riccetto è l'unico personaggio che accompagna l'intera lettura della storia, durante la quale s'accompagna a uno o più amici nelle avventure che trascorrono insieme, tutte aventi come comune denominatore la capacità, o per meglio dire, necessità di arrangiarsi, spesso con metodi poco ortodossi.

La condizione sociale che vivono la potremmo definire di "doppia emarginazione": una prima dovuta all'appartenere alla periferia, alla parte da "scartare" della città, lasciata a sé stessa e priva d'una volontà rinnovatrice; la seconda riguarda il progredire, sempre più rapido ed insistente, del neocapitalismo che sta crescendo e via via colonizzando tutto il Paese, a partire dalla sua capitale.

La volontà pasoliniana di raccontare questa realtà muove da due diversi nuclei di ispirazioni: passione e ideologia. La passione è quel già citato immergersi e aderire con testa e cuore a questo mondo emarginato; l'ideologia invece, come una sorta di razionalizzazione del sentimento di pocanzi, lo spinge a condurre un'analisi dettagliata e documentare, attraverso il filtro del romanzo, la realtà del sottoproletariato nelle sue molteplici forme. Lo scopo è fornire un'immagine fedele che sappia illustrare le condizioni di vita e, allo stesso tempo, denunciarle anche al grande pubblico non romano.

Man mano che procediamo nell'analisi, si nota come la compresenza dei due elementi in apparente antitesi, ossia degradazione sociale e presenza di valori aurorali, sia costante in quanto fondamento irrinunciabile di tutto il percorso artistico-antropologico pasoliniano. I due elementi si compenetrano e lo scinderli porterebbe ad una parzialità

della riflessione in merito all'opera.

Entrando nel vivo dell'opera, un punto sicuramente fruttuoso per i nostri discorsi è individuabile all'inizio del quarto capitolo del romanzo, che si apre con una citazione di Tolstoj che s'accorda con le riflessioni appena affrontate: *"Il popolo un grande selvaggio nel seno della società"*, dove quel selvaggio assume connotazione, se non positiva, per lo meno specchio di un vitalismo puro e spregiudicato che, calandoci poi nell'opera, caratterizza i personaggi e li rende perfettamente aderenti all'ambiente in cui vivono.

In merito a quest'essere estremamente "vivi", Golino parla di una "pedagogia vitalistica" che sopperisce alla mancanza di un percorso educativo canonico:

"Alla mancanza di un'educazione per così dire ufficiale, Pasolini contrappone una pedagogia vitalistica nel senso letterale della parola, tutta affidata alla vita, agli accadimenti del tipo di "società bassa" o sottoproletaria in cui si svolge l'esistenza del "ragazzo di vita."¹⁴

Tuttavia, è indubbio che questo traboccare di vitalità, senza una giusta canalizzazione, finisca per rompere gli argini ed esondare in comportamenti giudicati dai "borgatari" come via d'intrattenimento, ma per la società "normale" moralmente scorretti.

Se alcuni giochi da loro praticati sono ordinari, quali pallone e le carte, spesso la soglia limite del divertimento si sposta sempre un passo più avanti, lambendo bravate di vario tipo che sfociano poi in crimini veri e propri.

Un elemento d'innovazione che pare essere una sana alternativa è il cinema. Questo rappresenta un elemento apparentemente in grado di colmare il vuoto tra centro e periferia, data la sua capacità di accogliere entro una stessa "dimensione" borgatari e non, e si delinea come un modo di stimolare in vie diverse la perversa, purtroppo, immaginazione di Ricetto. Tuttavia, l'occasione del cinema diviene spesso occasione di scorribande e furti in nuove zone della città, dove i cinema si trovano.

Golino ben chiarisce quale sia lo scenario che fa da sfondo: *"E' un'ideologia del divertimento molto elementare, che spesso traligna in atteggiamenti brutali, addirittura criminosi"* e continua raccontando alcuni "passatempi" del gruppetto protagonista,

¹⁴ Enzo Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bologna, 1985, p.51.

come far cadere le anziane signore, dare spallate qua e là sino ad arrivare a torturare un ragazzo legandolo ad un palo di cemento e appiccando un fuoco all'erba ai suoi piedi:

"In queste occasioni, quando la bravata tocca l'acme dell'originalità, i protagonisti sentono rinverdire <<in fondo all'anima (...) tutti i loro istinti di fiji de na mignotta."¹⁵

Il capitolo IV racconta tutta la storia di un nuovo personaggio, Amerigo, che riassume in sé tutto il "*corpus educativo*" tipico del "ragazzo di vita".

La descrizione che ci restituisce Pasolini è emblematica:

"...camminava mettendo un piede davanti all'altro con una faccia così cattiva che in qualsiasi parte del corpo uno lo toccava, pareva che dovesse farsi male. Strascicava i passi, come un bossicchiere un po' groncio e invece, in quella camminata cascante, si vedeva ch'era pronto e svelto peggio d'una bestia. Col Caciotta e il Ricetto continuava a fare il ragazzo serio, che non pensa manco per niente alla forza che c'ha e alla reputazione di meglio guappo di Pietralata."¹⁶

È da sottolineare l'uso di "guappo", termine di origine spagnola con significato di "coraggioso" che poi, in lingua napoletana, ha assunto l'accezione di "bravaccio, camorrista". In senso lato possiamo utilizzarlo nel senso di "sfrontato" e "arrogante".

Agli occhi del protagonista, la sua parabola esistenziale di "vita violenta" è a dir poco esemplare, quasi un modello. Basti pensare che Ricetto parteciperà al funerale di Amerigo ma senza sapere di preciso il perché, come che "glielo dovesse", come se ad un borgataro come lui fosse doveroso rendere omaggio nel giorno della sua dipartita.

Nonostante l'indubbia devianza e crimosità che caratterizzano i personaggi, Pasolini non li condanna per le loro azioni bensì assume nei loro confronti una postura compassionevole e quasi empatica, cercando di penetrare con concretezza nelle misere condizioni di vita che sperimentano. A ciò, tuttavia, s'accompagna anche una diretta volontà di palesare la spietatezza che emerge dal loro modo di comportarsi, attraverso

¹⁵ Ivi, p.52.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti Editore s.p.a., Milano, 1989, p. 81.

un linguaggio fortemente espressivo che riconosciamo nella parte finale della descrizione di Amerigo precedente: *“era pronto e svelto come una bestia”*.

Il linguaggio espressionistico appena evocato si serve spesso di artifici retorici, in particolare similitudini, collegati al mondo animale, e i personaggi sono spinti a sopravvivere come fanno gli animali in natura, servendosi di tutti gli stratagemmi e le tecniche conosciute:

“... e in quella foresta darwiniana che è la vita, sopravvive ed ha ragione – magari per un momento – il più forte e il più lesto, di testa e di mano.”¹⁷

L’espressione “foresta darwiniana” ha un’efficacia immediata: qui vige la legge del più forte, di chi si adatta meglio all’ambiente e sa sfruttare a suo vantaggio ciò lo circonda, curandosi esclusivamente della propria pelle e talvolta prevaricando con spregiudicatezza gli altri.

Come il IV capitolo si era aperto con la citazione di Tolstoj, il VI invece reca due terzine dantesche dell’Inferno tratte dal canto XXI:

Traiti avanti, Alichino, e Calcabrina
- cominciò egli a dire – e tu, Cagnazzo;
E Barbariccia guidi la decina

Libicocco vegna oltre, e Draghinazzo,
Ciriatto sannuto, e Graffiacane.
E Farfarello, e Rubicante pazzo.¹⁸

Questi sono gli scherani di Malacoda, capo dei Malebranche, che costringono i dannati della V Bolgia, i barattieri, a rimanere immersi nella pece bollente.

Pasolini, attraverso questo *incipit*, sta già prefigurando quello che sarà il carattere infernale del capitolo intitolato *“Il bagno sull’Aniene”*.

¹⁷ Golino, cit., p. 51

¹⁸ *Ragazzi di vita*, cit., p.143.

È interessante notare come i riferimenti infernali siano disseminati lungo tutto il romanzo, a sottolineare come la presenza del Dante della prima cantica sia centrale e necessaria al delineamento dello scenario delle borgate: come il Sommo Poeta era sceso nel mondo delle anime, anche lo stesso Pasolini compie un movimento di catabasi in quello che viene descritto, per molti suoi aspetti, un “inferno in terra”.

Per concludere, le vite di tutti i “borgatari” sono accompagnate da una costante, quella della morte, definita “*Commaraccia secca*” all’inizio dell’VIII capitolo, elemento che assume molteplici forme all’interno del romanzo: malattia, suicidio, annegamento, disgrazia e omicidio: “... *la Commaraccia secca de Strada-Giulia arza er rampino.*”

La citazione è tratta da *Er tisico*, componimento facente parte della raccolta *Sonetti romaneschi* di Giuseppe Gioachino Belli, poeta del XIX secolo.

2.6 Accattone

Accattone costituisce l’esordio cinematografico di Pasolini nel 1961 e lo possiamo considerare come la trasposizione su pellicola dei romanzi scritti in precedenza.

È necessario, tuttavia, per avere una visione d’insieme completa, analizzarlo in relazione ad altri due film pasoliniani, ossia *Mamma Roma* e *La ricotta* in quanto tutti, con modalità e finalità differenti, presentano come scenografia la città di Roma.

In virtù di questo essi vanno a costituire un *corpus* coerente, una trilogia non esplicitamente ammessa in merito alla capitale che attraverso i suoi protagonisti *Accattone*, *Mamma Roma* e *Stracci* ne fornisce allo spettatore una visione “marginale”, diretta a quella periferia onnipresente nella produzione degli anni romani.

I primi due godono di una maggiore vicinanza dato il loro sguardo dritto al mondo delle borgate, mentre il terzo si distacca per un intento più metaforico che indagatore.

Il protagonista della storia è Vittorio Cataldi, interpretato da Franco Citti, che viene soprannominato da tutti “Accattone”. Egli è un delinquente che vive nella periferia di Roma e, per di più, un nullafacente che sfrutta e vive sulle spalle di una prostituta di nome Maddalena, legata un tempo ad un malvivente napoletano di nome Ciccio, ora in carcere in seguito ad una denuncia anonima che, però, porta la firma dello stesso

Accattone.

Alcuni sgherri di Ciccio, su ordine del capo, organizzano una spedizione al fine di scoprire l'autore della denuncia: Accattone finisce nel mirino dei quattro mariuoli ma, scaltro come sempre, addossa la colpa a Maddalena che viene ingiustamente picchiata. Impaurita, la ragazza denuncia quattro uomini tuttavia innocenti e per questo viene incarcerata. Accattone ora si trova senza di che vivere e, dopo essersi innamorato di una giovane di nome Stella e aver provato invano a mantenerla lavorando, decide di sfruttarla come faceva con la precedente malcapitata, ma senza successo.

L'attività di pappone non preclude però i furti. Dopo essere stato beccato dalla polizia nel tentativo di derubare un camion, Accattone tenta di fuggire in moto ma si schianta e muore.

Essendo stata la sua prima produzione cinematografica, è del tutto plausibile presumere che Pasolini abbia sentito il "dovere" di fornire una spiegazione maggiormente approfondita del suo lavoro se consideriamo, *in primis*, la reazione che già avevano provocato alla pubblicazione *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* e, *in secundis*, se consideriamo il carattere rivoluzionario del film. Possiamo utilizzare un termine così ardito dal momento che Pasolini pone sotto i riflettori e rende chiaro e visibile il mondo delle borgate sino a quel momento sconosciuto, o per meglio dire, avvolto da una nube di pregiudizio, paura ed estraneità.

Sono per l'appunto i concetti di estraneo, distante, marginale a innervare l'articolo pubblicato nel *Corriere della Sera* poco tempo prima della sua morte nel 1975. A distanza di quasi quindici anni ritorna sul suo primo film, godendo d'una prospettiva diacronica e conscio del mutamento galoppante che sta avvenendo nella società:

"...nessun borghese nel 1961, quando accattone è uscito, sapeva in concreto cos'era e come viveva il sottoproletariato urbano e nella fattispecie quello romano; e nessun borghese nel 1975, anno in cui accattone viene proiettato alla televisione, ancora, sa in concreto cosa fosse *quel* sottoproletariato e cosa sia il proletariato *oggi*."¹⁹

¹⁹ SPS, cit., p.675.

Consapevolezza nulla, prima e dopo, ed è incredibile come Pasolini comprenda la necessità non solo illustrare il film e i suoi significati, ma anche prepararsi alle possibili dispute che avverranno con la classe borghese in merito alla tematica del razzismo, ancora estremamente attuale seppure in forme diverse:

“Mi trovo a spiegare e a discutere insieme. Tutti i borghesi sono infatti razzisti, sempre, in qualsiasi luogo, a qualsiasi partito essi appartengano.”²⁰

La tematica viene affrontata in modo così poco “diplomatico” da Pasolini a causa dell’ondata di sentimenti e comportamenti razzisti espliciti dopo l’uscita nei cinema, da registrare come primo caso in Italia, che travolse l’ideatore Pasolini e il protagonista Franco Citti. Questi fenomeni di razzismo si rinfocolarono, uscendo da uno stato di torpore e divenendo, come scrive Pasolini stesso, “*feroce persecuzione*” verso i due. Non solo Franco, ma anche il fratello Sergio conobbe suo malgrado lo stesso tipo di sentimento avverso dopo l’uscita del suo film *Ostia*. Per Pasolini questa triste situazione funge da volòno per una riflessione più ampia in merito all’arte d’origine “borgatara”:

“Non si riconosce il diritto, in Italia, a chi “viene” dalla borgata – da una condizione sottoproletaria – di essere regista o attore: di invadere cioè il campo a cui sono destinati per privilegio i piccoli borghesi, e magari anche, perché no, gli operai che abbiano frequentato corsi di studi per corrispondenza o scuole serali, rendendosi così benemeriti della borghesia democratica”²¹.

Un esempio chiaro in merito è proprio quello dello stesso Sergio Citti, imbianchino (dunque operaio) senza, però, una coscienza di classe tipicamente operaia di stampo marxista. Egli ha assunto, invece, l’ideologia sottoproletaria tipica delle classi povere romane, basata sul concetto di dissociazione: da un lato si trova Citti, e tutta la categoria di cui è rappresentante, quella che conosce “*il vero mondo, il mondo dei malandrini, dei*

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p.213.

*dritti, della malavita, dell'onore*²²” mentre, dall'altra parte, vi sta il ricco, che non conosce nulla del mondo e che esiste solo *“per essere derubato, se capita*²³”.

Il sottoproletario, il povero può anche accettare la controparte come padrone, come un “re da servire”, ma la distinzione rimane sempre netta e inconfutabile, animata da una considerazione del dominato verso il dominante riassumibile in queste parole pasoliniane *“...in realtà tu non esisti.”*²⁴

Pasolini creò un sodalizio lavorativo fruttuoso con Sergio Citti di circa un ventennio, durante il quale egli ammette di non aver assistito ad un superamento della *“barriera della “dissociazione” sottoproletaria*²⁵” da parte dell'amico-collega, declinata su un tipo di rapporto umano che dev'essere concreto, singolo, alla cui base sta la capacità da parte di un individuo “ricco” o “intellettuale” di farsi accettare come uomo con proprie doti personali che lo contraddistinguono. È abolita, invece, qualsiasi categoria poiché ritenuta semplice astrazione.

Ecco dunque che questo è il modo d'esser “sovversivo”, come lo definisce Pasolini, da parte di Citti: *“Restando fedele a sé stesso*²⁶”, e aggiunge come tale senso di dissociazione non possa in alcun modo far parte dell'ideologia borghese, e di conseguenza rivolgersi verso il sottoproletariato: *“e non solo non è giusto, ma è disgustoso: cioè razzistico.”*²⁷

Un parallelo interessante, poi, è quello che propone tra il sottoproletariato meridionale, in particolare romano, e il mondo afroamericano:

“Nel 1961 i borghesi vedevano nel sottoproletariato, esattamente come i razzisti americani lo vedevano nell'universo negro. E allora, del resto, i sottoproletari erano “negri” a tutti gli effetti.”²⁸

²² *Ibidem.*

²³ *Ivi*, pp.213-214.

²⁴ *Ivi*, p.214.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ivi*, p.215.

²⁸ *Ivi*, p.675.

A questa prima riflessione ne segue una sulla “cultura particolaristica” che le due categorie in campo esprimono, cultura in grado di dare agli individui che la esprimono sia tratti psicologici, ma addirittura tratti fisici, portando a delineare nell’immaginario collettivo “*una vera e propria razza*”²⁹. Questa “razza” (romana) con il passare del tempo ha elaborato modelli di vita e valori da seguire peculiari e affrancati dal resto della società, tipici di una classe “dominata” che la classe “dominante” non ha interesse a controllare e omologare a sé trapiantandone la propria ideologia. Ciò ha condotto ad una sorta di cristallizzazione dell’etica borgataro, immobile e “sciolta” da qualsiasi ingerenza esterna, ad eccezione del controllo poliziesco esercitato nelle zone per mostrare un apparente quanto fumoso controllo:

“Come in tutte le culture popolari, i “figli” ricreavano i “padri”: prendevano il loro posto, ripetendoli... mai nessuna rivoluzione interna a quella cultura, dunque. La tradizione era la vita stessa. Valori e modelli passavano immutabili dai padri ai figli.”³⁰

Quest’ultime parole ben si collegano con il cosiddetto concetto del “modello di riferimento”, per il quale il riconoscimento del proprio sé nel mondo fa riferimento a determinati modelli di autostima che si sviluppano per mezzo di un’attribuzione di valore, da parte dell’individuo che si prende in esame, a tutto il proprio patrimonio culturale di riferimento.

Il mondo scelto da Pasolini in “Accattone” si pone al confine del concetto, poiché lambisce la totale disgregazione dei modelli di autostima riferiti, in questo caso, al lavoro proletario.

Il sottoproletariato di Accattone si era percepito, sino all’arrivo del capitalismo, come un solido modello di riferimento dell’autostima, arrivando addirittura a deridere chi non ne facesse parte: riconosciamo dunque una sorta di fierezza nell’appartenere a quel determinato mondo, necessaria e necessariamente da dover trasmettere ai propri figli che avrebbero dovuto continuare a perpetrare tale modello di riferimento quasi in

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Ivi, p.676.

un'ottica fatalistica.

Pasolini si fa portatore dell'elemento di disgregazione di questi meccanismi di riferimento all'autostima autoreferenziale, evidenziando come vi sia un nuovo modello di riferimento piccolo-borghese e derivato dall'innalzamento medio dei redditi: quello della gioventù del 1975. I giovani sottoproletari cominciano a provare invidia verso i loro coetanei inurbati inseriti in un contesto di maggior qualità di lavoro e vita, ponendo in discussione quel modello di riferimento e autostima che pareva inscalfibile.

Allo sgretolamento di tale modello consegue un aumento della violenza diffusa di coloro che hanno subito il fascino abbagliante dell'arricchimento immediato.

Eppure, con l'avvento del neocapitalismo e della modernizzazione pervasiva, anche gli stessi personaggi-simbolo della borgata, coloro che si facevano portatori di quell'assoluto bagaglio valoriale quasi primitivo saranno investiti dal cambiamento in corso. Come già esposto, la volontà pasoliniana non è condannare la criminalità dei protagonisti in scena, comunque riconosciuta come innegabile senza falsa mediazione, ma presentare un tipo di mondo che oramai non esiste più e di cui l'Accattone Franco Citti è l'emblema palese.

Pasolini esce con il suo film nel 1961 e l'alterazione è già in corso, già irreversibile: sono bastati dieci anni affinché quello che Sapelli definisce un *"potente disciplinamento"* conducesse a questa svolta ed è proprio l'intento di palesarla che costituisce il senso basilare del film, attivando nello spettatore una riflessione comparativa e il fine di innescare la stessa arida consapevolezza che ha animato il regista.

Pasolini lo esprime chiaramente:

"Se io oggi volessi rigirare Accattone, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo "corpo" neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato sé stessi in Accattone. Non troverei più un solo giovane che sapesse dire, con quella voce, quelle battute."³¹

³¹ Ivi, p.677.

2.7 *Mamma Roma*

Mamma Roma vede la sua prima proiezione alla XXIII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 1962, un anno dopo la pubblicazione di *Accattone*.

L'atmosfera che circonda la realizzazione del film non è tra le più accomodanti.

Pasolini è infatti invischiato in un'assurda questione giudiziaria dal diciotto novembre del '61, quando il proprietario di una pompa di benzina al circeo, tale Bernardino de Santis, presenta una denuncia di rapina a mano armata nei confronti di Pasolini e dell'amico Sergio Citti, sfortunati nel trovarsi nella scena del crimine ma recativisi solamente per compiere alcuni sopralluoghi utili al film.

L'uso del termine "assurda" trova sempre maggior dimostrazione mano a mano che si continua nella ricostruzione della vicenda, iniziata con la testimonianza da parte del benzinaio. Egli racconta di aver visto venirgli incontro Pasolini che, dopo averlo tempestato di domande, avrebbe tirato fuori la pistola puntandogliela alla fronte e che egli, successivamente, sarebbe riuscito a sfuggire dall'aggressione armata colpendo il regista con il manico di un coltello, salvando dunque l'incasso. Al racconto s'aggiunge un'ultima parte, secondo la quale il regista sarebbe poi fuggito via pronunciando una frase a dir poco ad effetto: "Non finisce qui, noi due ci rivedremo..."

La testimonianza di Bernardino verrà prontamente utilizzata per alimentare la "macchina del fango anti-pasoliniana", tanto che a solo due settimane dall'accaduto il quotidiano *Il Tempo* di Roma pubblicherà a piena pagina la clamorosa notizia.

Ci vorranno ben sette lunghi anni affinché l'innocenza di Pasolini venga dimostrata e il processo si concluda con l'assoluzione per insufficienza di prove. L'assurdità di tutta la vicenda però deve ancora raggiungere l'apice. Pasolini verrà sì assolto per tentata rapina ma condannato in primo grado per un altro reato, ossia "minaccia a mano armata", e la motivazione fornita dal tribunale ha del surreale. In buona sostanza, Pasolini avrebbe compiuto tale gesto per provare l'ebbrezza del crimine con lo scopo poi di trasferire l'esperienza vissuta in un suo prodotto artistico, romanzo o film che fosse. A sostegno di tale tesi non fu trovata nemmeno una prova ma, nonostante ciò, la condanna venne confermata, dimostrando come la parola di Pasolini, intellettuale di primo piano oramai affermato e riconosciuto come tale, valeva meno di quella d'un ragazzo qualsiasi.

Pasolini ci racconta dei sentimenti che accompagnano la realizzazione di *Mamma Roma*, restituendoci una condizione di sé costretta, tormentata:

“[...]il lavoro di *Mamma Roma* è quasi un incubo, ormai. Io non posso permettermi di sbagliare un’opera; sono ridotto a questo. Non sbagliare è un dovere che ho davanti a nemici e amici: i primi mi sbranerebbero, i secondi mancherebbero immediatamente di un’arma di difesa nei miei riguardi. Sento che la fine di *Mamma Roma* sarebbe un po’ la mia fine. Perché ben poche sono le persone il cui giudizio critico è autonomo, basato su reali ragioni di cultura: e quindi capace di resistere agli esperimenti di un autore. Le masse sono spietate. Sono come sei re. E io di fronte a questi re, ormai, sono un po’ come un giullare che se sbaglia un motto viene condannato a morte.”³²

La riflessione di Pasolini continua ponendo l’accento sul sentimento provato dopo aver scoperto la condanna definitiva, condanna che faceva di lui un “accusato innocente”, anzi, un “condannato innocente”. L’idiosincrasia per tale condizione è tale per due motivazioni che egli stesso esplicita: da un lato, l’essere condannato innocente richiama un incubo che si trascina sin dalla fanciullezza (insieme all’essere sepolto vivo), e dunque non è difficile immaginare l’atavico terrore e lo sgomento che sta sperimentando; dall’altro lato, “orribile” è la parola eletta a imprimere senza via d’uscita l’opinione del regista in merito, orribile a tal punto da non voler augurare una “fine del genere” nemmeno ai suoi due aguzzini, Bernardino de Santis e l’avvocato difensore.

Ai due argomenti appena citati s’aggiunge poi il vero dolore per il tipo di condanna inflittagli:

“Ciò che più di tutto mi doleva, in quel momento, era il vostro pensiero. Come? – mi dicevo, con le lacrime agli occhi, mordendomi le dita – sono mesi, sono anni che ripeto, su “*Vie Nuove*” che odio le armi e gli armati, che trovo stupida ogni forma di violenza, che considero ancora valido il metodo di lotta di Cristo che è, oggi, quello di Gandhi: la non-violenza, la mitezza, la persuasione, sono anni che ripeto questo, e adesso qualcuno, o Qualcosa di tremendo, mi condanna per minaccia a mano armata? È un fatto che non si può tollerare: su quel qualcuno o su quel Qualcosa dovrà prima o poi ricadere tanta e così stupida, cieca, disumana ingiustizia.

³² Ivi, p.1008.

Nulla è più contrario alla mia natura che la violenza... [...] Non solo non ho mai posseduto una pistola, io: ma potrei giurare di non averne mai toccata una, e di averne vista una sì e no una o due volte in vita mia. Sono stato in India, in Africa, in regioni anche pericolose, dove andare armati può essere consigliabile: io non solo non avevo in tasca una pistola, ma neanche un coltellino, un temperino. Non dico questo per difendermi da un'accusa specifica: ne faccio, come si dice, una questione di principio. L'accusa specifica è di per sé così assurda che non val la pena parlarne."³³

Particolarmente interessante risulta l'uso del termine "Qualcosa" con la lettera maiuscola, ad indicare proprio come lo stesso Pasolini sia ben consapevole della diffusa volontà di screditarlo, delegittimarlo sia dal punto di vista artistico, dove ahimè a funzionare realmente sono solo i procedimenti giudiziari, dal momento che il successo e la qualità dei prodotti sono indiscussi, sia dal punto di vista umano e morale, con episodi come quello appena raccontato. Ecco, dunque che quel "Qualcosa" risponde nuovamente a quel concetto di "macchina del fango anti-pasoliniana" già incontrata in precedenza.

Al di là delle vicissitudini giudiziarie di Pasolini, ora ci addentriamo nell'analisi dell'opera iniziando dalla sua protagonista principale. Il film racconta di Mamma Roma, una prostituta romana decisa a cambiare la propria vita allestendo, dopo essersi liberata del suo protettore Carmine, un piccolo carretto di frutta e verdura da vendere al mercato in piazza. Mamma Roma ha un figlio, Ettore, ignaro della professione della madre e destinatario di un amore sconfinato da parte sua. Egli è un giovane cresciuto a Guidonia ma continuamente invischiato nella criminalità borgatara e, per questo, la madre ordirà trame ed inganni di vario tipo per riuscire a garantire al figlio un avvenire migliore, un futuro con una buona moglie e un lavoro rispettabile: lo scopo materno è proprio riscattare Ettore dalla condizione di sottoproletario ed aspirare ad una minima, ma comunque decisiva, ascesa sociale. La vicenda si conclude in modo tragico. Ettore scopre il vero lavoro della madre, nel frattempo ritornata sotto le sgrinfie del suo antico protettore Carmine, e dopo essere stato arrestato, muore di malattia nel letto di contenzione. Mamma Roma si fionda subito dal figlio ma è troppo tardi: per la disperazione tenta di suicidarsi gettandosi dalla finestra ma i membri della banda di

³³ Ivi, pp.1008-1009.

Ettore, lì in camera con lei, la fermano.

Il personaggio di Mamma Roma funge da chiaro simbolo del periodo che stiamo prendendo in analisi, e in particolare il suo netto ed irreversibile mutare.

“Una popolana con aspirazioni piccolo- borghesi” è l’espressione utilizzata dallo stesso Pasolini per descriverla, e ciò che preme ancor più al regista è sì raccontare il suo fallimentare tentativo, ma soprattutto evidenziare *“l’ambiguità della vita di un sottoproletariato con una sovrastruttura piccolo-borghese”*. Il risultato artistico ottenuto non soddisfa Pasolini, non tanto nel film in sé quanto nella scelta dell’attrice per il ruolo principale, la già conosciuta Anna Magnani. Rispetto ad *Accattone* riconosciamo un primo scarto evidente: l’optare per una figura professionale, privilegiando la preparazione e lo studio alla veridicità, declinabile in “veracità”, dei puri “borgatari”. Esperimento fallito potremmo affermare, dal momento che il disappunto per un prodotto non all’altezza delle aspettative sarà tangibile e palesato, e non tanto per il fatto che la Magnani era un’attrice, ma per il costume scenico che le era stato cucito addosso. Ci troviamo di fronte ad una donna che è nata e ha vissuto da piccolo-borghese, e dunque le caratteristiche interpretative richieste non potevano soddisfare le esigenze della regia: era semplicemente non adatta. Pasolini è conscio dell’errore commesso e non ha remore nel dichiararlo, curandosi anche di sottolineare l’impegno definito “commovente” della sua protagonista:

“Poiché scelgo gli attori per quello che sono e non per quello che devono fingere di essere, ho sbagliato nella valutazione del personaggio, e per quanto la Magnani abbia compiuto uno sforzo commovente per fare quello che le chiedevo, il personaggio non è venuto fuori davvero.”³⁴

Pasolini, durante una delle sue numerose interviste, approfondisce la tematica della scelta “attore professionista” contro “attore non professionista”, giungendo a concludere come i primi trovino non poche difficoltà a lavorare con lui, non per questioni di poca professionalità, ma per una palese discordanza tra il fine alto ed ultimo dell’attore di spessore, la recitazione “totale” e “climatica”, e il fine filmico del regista,

³⁴ Ivi, 1314.

per il quale viene domandato una sorta di “ridimensionamento” della prestazione scenica. La Magnani ne è l’esempio lampante:

“Sì. Il sistema va bene con attori non professionisti, i quali fanno tutto quello che chiedo loro di fare; e comunque per i non professionisti è più facile comportarsi naturalmente. Devo ammettere che gli attori professionisti restano un po’ traumatizzati, perché sono abituati a dover recitare. Inoltre – e questo è piuttosto importante per definire il mio metodo di lavoro – la vita reale è ricca di sfumature, e agli attori piace riprodurle, ricrearle. La grande ambizione dell’attore è quella di incominciare con il pianto per passare, molto gradualmente, attraverso tutti gli stati emotivi intermedi, fino al riso. Io odio le sfumature e odio il naturalismo, per cui è inevitabile che un attore si senta un po’ deluso quando lavora con me, in quanto io elimino alcuni degli elementi basilari della sua arte, anzi, l’elemento basilare: mimare la naturalezza. Per la Magnani, ad esempio, fu una grossa crisi quando dovette lavorare con me.”³⁵

Interessante è porre l’accento sul concetto di “naturalismo” qui espresso. Pasolini dichiara sempre il suo vero e proprio odio verso il naturalismo, per il quale l’attore cerca in modo ossessivo il naturale e il ghirigoro, dal momento che il terrore di non rendere le sfumature del personaggio che si impersona è sempre pressante.

Ancora una volta la Magnani funge da modello, il modello di un’attrice a cui è costato molto doversi piegare alle regole pasoliniane, mentre per altri attori è stato molto più semplice: l’esempio opposto alla Magnani è quello di Silvana Mangano in *Edipo Re*.

2.8 *La ricotta*

La ricotta è l’opera cinematografica che completa il succitato trittico sulla città di Roma. Si tratta di un mediometraggio dalla lunghezza di circa trentacinque minuti, inserito all’interno di un film ad episodi dal titolo *Ro-Go-Pa-G*, corrispondente alle iniziali dei quattro registi autori di una parte ciascuno: Roberto Rossellini (*Illibatezza*), Jean-Luc Godard (*Il nuovo mondo*), Pier Paolo Pasolini (*La ricotta*) e Ugo Gregoretti (*Il pollo ruspante*).

³⁵ Ivi, pp.1370-1371.

La ricotta si situa dunque come terzo episodio e comincia con la scena d'una *troupe* impegnata nelle riprese di una passione di Cristo nella vasta campagna nei dintorni di Roma. I protagonisti della vicenda sono Stracci, una comparsa addetta ad impersonare il ladrone buono, ma soprattutto le sue traversie per riuscire a mangiare il pranzo durante la pausa dalle riprese. La produzione gli consegna un cestino, ma lui lo regala alla famiglia per sfamarla. Poi, ancora affamato, si traveste da donna e riesce ad ottenerne un secondo che però viene mangiato dalla cagnolina dell'attrice protagonista. Nel frattempo, sul *set* giunge un giornalista con l'intento di intervistare il regista: al termine il giornalista vede Stracci accarezzare l'animaletto e glielo compra per mille lire. Con i soldi guadagnati, Stracci corre dal "ricottaro" per comprare gli avanzi della giornata e s'abbuffa avidamente: nel vedere la scena, la *troupe* lo invita a cibarsi anche di tutto il restante che era rimasto dalla tavola imbandita per l'Ultima Cena. Si riparte a girare, quand'ecco che l'epilogo della vicenda è a dir poco tragicomico: durante la ripresa della scena della crocifissione, Stracci muore di indigestione.

Al di là della breve quanto tragica parabola di Stracci, la scena che più ha attirato l'attenzione dei telespettatori, ma soprattutto dei critici, è quella dell'intervista al regista Orson Welles, già nominata in precedenza, caratterizzata da un tono invettivo e da parole sferzanti contro il popolo italiano e il cosiddetto "uomo medio":

"Permette, vorrei da lei una piccola intervista."

"Ma non più di quattro domande."

"La prima domanda sarebbe: che cosa vuole esprimere con questa sua prima opera?"

"Il mio intimo, profondo, arcaico cattolicesimo." (battuta condita da un sogghigno di derisione verso l'interlocutore)

"E che cosa ne pensa della società italiana?"

"Il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa."

"E che ne pensa della morte?"

"Come marxista è un fatto che non prendo in considerazione."

"Quarta e ultima domanda: qual è la sua opinione sul nostro grande regista Federico Fellini?"

“Egli danza, egli danza.”

Mentre l'intervistatore si sta allontanando, pago non troppo delle risposte ricevute, Welles lo ferma e inizia a recitare una poesia che, pochi secondi dopo, notiamo essere tratta da un libro recante il titolo *Mamma Roma*, film pasoliniano di cui abbiamo già trattato.

“Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio
amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un
pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul
mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio
d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.”

La poesia s'apre con “*forza del Passato*”, espressione senza dubbio piena che non veicola un messaggio di volontà di ristagnare nel passato, ma farsi sollecitare, agitare da questo stesso passato in un mondo che oramai ne conserva solo testimonianze fatiscanti. Pasolini utilizza il tramite di Welles per confessare d'esser frutto di questo

“Passato” obliterato e, per tale origine, egli si sente un essere mostruoso, quasi abominevole, come “chi nasce dal cadavere di una madre morta”. È un “feto adulto”: espressione ossimorica a dir poco impattante, in grado di restituire il senso finale della poesia. Feto poiché fragile, inconsapevole, privo di coordinate poiché proveniente da un mondo e un’epoca lontana; adulto poiché quest’epoca è longeva di migliaia e migliaia di anni ed egli ne è portatore, amante solitario e devoto. Tuttavia, nel suo spaesato errare egli è “più moderno di ogni moderno”, catapultato inevitabilmente in un mondo nuovo ma sempre alla ricerca di “fratelli”, persone come lui che oramai non esistono più.

Pasolini è ben consapevole di come questa scena assuma il ruolo di apice filosofico e di significato all’interno del film, data la sua ubertosa di spunti e riflessioni su svariati ambiti. In virtù di questo, ci tiene a puntualizzare quale sia il “reale contenuto” dell’opera:

“Il reale contenuto di *La ricotta* era un altro; il reale contenuto del film è *Stracci*, è il sottoproletariato visto questa volta non più dentro se stesso, come se il resto del mondo non esistesse (cosa che mi è stata molto rimproverata, non capisco poi perché, in *Accattone*).”³⁶

Per enunciare con più chiarezza il concetto, Pasolini introduce come elemento di paragone il suo primo film *Accattone*. La differenza basilare che distingue la produzione precedente da quella in esame ora risiede nell’aver costruito un mondo visto esclusivamente “dal di dentro”, senza possibilità d’apertura verso l’esterno. Al suo interno non riconosciamo alcun “*rappresentante borghese*”, ossia una figura che funga da ponte con il resto del mondo, in grado di costruire un rapporto: manca la mediazione del regista stesso o di un personaggio che per l’appunto veicoli il suo pensiero.

Orson Welles espleta esattamente questa funzione ne *La ricotta*, mentre il mondo di *Accattone* è isolato, a sé, “*sacrario del sottoproletariato*”.

per concludere l’argomento, vale la pena indugiare velocemente sulla figura di Orson Welles, artista tra i più versatili ed influenti di tutto il Novecento.

Abbiamo già descritto il *modus operandi* pasoliniano in merito alla selezione degli attori,

³⁶ Ivi, p.758.

o meglio, dei “non attori”, basata sul concetto che l’attore sia da scegliere per quello che è realmente e non per ciò che deve interpretare. Orson Welles, in questo caso, incarna la figura ideale: un regista, intellettuale nella vita reale che, una volta trasfigurato nella finzione cinematografica, mantiene buona parte di queste sue caratteristiche.

3 L’AVVENTO DEL CAPITALISMO

3.1 La nascita del capitalismo in Italia

“Maledetti! Parlano di benessere: e per di più pretendono che se ne parli come di un fatto scientificamente provato, reale, palpitante, ferocemente attuale. Sai cosa mi sembra l’Italia? Un tugurio i cui proprietari sono riusciti a comprarsi la televisione, e i vicini, vedendo l’antenna, dicono, come pronunciando il capoverso di una legge. “Sono ricchi! Stanno bene!”³⁷

Questo è un breve stralcio tratto dall’intervista condotta a Pasolini da parte di Alberto Arbasino nel 1963, imperniata attorno alla questione della recente diffusione della ricchezza in Italia, quella “rivoluzione silenziosa” che stravolge lo stile di vita e la mentalità del popolo italiano, e che prende le mosse dall’ingente e rapido aumento dei redditi medi. È interessante notare come, confrontano la situazione italiana con quella d’altri paesi europei, l’impennata sia decisamente più vertiginosa: si registra un incremento del 130% rispetto, ad esempio, a Francia e Inghilterra dove invece siamo circa intorno al 35%. Ciò conduce ad una diffusione di quelli che sono i veri e propri simboli della modernità provenienti dagli Stati Uniti: gli elettrodomestici. Il loro acquisto da parte della popolazione aumenta in modo netto. Arbasino si esprime a favore, affermando che l’accesso a beni di consumo o, più in generale, ad un benessere mai conosciuto prima da parte di un’ampia fetta di popolazione non può che essere un fattore positivo, soprattutto se si considera che prima *“si cenava magari con un piatto di patate in cinque”*.

³⁷ Ivi, p.1570.

In questi stessi anni Arbasino, insieme ad altri letterati come Edoardo Sanguineti e Angelo Guglielmi, dà vita al movimento avanguardistico del “Gruppo ’63”, animato da istanze di illuminismo culturale e nato in risposta alla letteratura dell’epoca. La posizione di Arbasino in merito al cambiamento che si sta attuando è molto chiara e in linea con il pensiero del gruppo: la modernizzazione sarebbe andata di pari passo con l’avanzamento della crescita. Inutile dire come Pasolini si collochi al lato opposto della barricata, e la citazione iniziale ne palesa la convinzione. Negli anni del cosiddetto “miracolo economico” è uno dei pochi ad aver intuito come l’industrializzazione italiana sia stata un processo che compiuto per mezzo di un’espansione sì del consumo, ma di un consumo di beni privati e non di beni pubblici. Non s’assiste dunque alla creazione di infrastrutture ma al coinvolgimento di un insieme composito e variegato di beni privati e di consumo, anche immediato. Nel proseguo dell’intervista, Pasolini continua nel decostruire la luccicante menzogna del progresso giocando con uno dei suoi prediletti nuclei semantici, la parola “benessere”, e introducendo una delle maggiori e dannose conseguenze a cui esso sta conducendo:

“Tu sai benissimo come il vostro “benessere” (e mi fai rabbia, anche tu, che ne accetti la realtà, con tanto slancio ottimistico... implica il “malessere”: ossia: il neocapitalismo rende più profonda la divisione tra Nord e Sud, man mano che il Nord arricchisce, il Sud – in senso relativo e assoluto – impoverisce. Io sono nelle condizioni di percepire solo questo regresso (tu sai bene che il Sud comincia alla periferia di Roma): è l’impoverimento: è l’impoverimento dell’Italia che è, per me, l’attualità, il fatto “di moda.”³⁸

La domanda che poi Arbasino pone a Pasolini: “*E tu cosa vedi?*” è diretta, schietta, e la risposta contiene in sé uno degli argomenti più decisi e affascinanti del pensiero pasoliniano, in grado di mostrare con grande nitidezza quel dualismo Nord-Sud che era stato appena introdotto:

“Due Preistorie: la Preistoria arcaica del Sud, e la Preistoria nuova del Nord. Io non ho armi per affrontare le “masse” padano-americane. La coesistenza delle due Preistorie (e la lenta fine della Storia, che si

³⁸ Ivi, p.1571.

identifica ormai, soltanto, nella razionalità marxista), mi rende un uomo solo, davanti ad una scelta ugualmente disperata: perdermi nella preistoria meridionale, africana, nei reami di Bandung, o gettarmi a capofitto nella preistoria del neocapitalismo, nella meccanicità della vita delle popolazioni ad alto livello industriale, nei reami della Televisione. I nostri figli si perdono in questo futuro, cento, duecento, duemila, diecimila, trentamila anni. il miliardo di contadini biblici che ancora oggi vivono in una condizione preistorica, piano piano creperanno, o diventeranno un'altra razza umana. Gli altri, gli industrializzati, dalla nostra prospettiva, ci riescono umanamente inconoscibili. Si produrrà e si consumerà, ecco. E il mondo sarà esattamente come oggi la Televisione – questa degenerazione dei sensi umani – ce lo descrive, con stupenda, atroce ispirazione profetica.”³⁹

Pasolini utilizza il termine “Preistoria” in riferimento ad un concetto di Engels, redattore insieme a Marx del *Manifesto del partito comunista*, che sostiene come il socialismo consenta all'umanità il passaggio dalla preistoria alla storia. In questa “nuova storia” si assisterebbe alla caduta della reificazione del mondo basato sullo scontro merce-denaro e all'avvento di un mondo regolato solamente dalle relazioni tra gli uomini, liberi da qualsiasi tipo di denaro e moneta. L'uomo sarà libero d'essere e fare ciò che desidera e che è utile nel buon rapporto con gli altri: ciò conduce inoltre alla libertà dalla schiavitù esercitata dalla tecnologia e dal lavoro salariato. Questa l'utopia marxista che condurrebbe, in ultima istanza, all'eliminazione totale dell'apparato statale poiché non ci sarebbero più necessità di governo e amministrazione, utopia che però mal si scontra con la reale condizione dell'Italia negli anni '50, palesata in modo sinistro quanto poetico nell'inciso conclusivo dell'intervista:

“L'Italia è un corpo stupendo, ma dovunque lo tocchi o lo guardi, vedi, attorcigliate, le spire viscide e nere di un serpente, l'altra Italia. Come si può far l'amore con un corpo tutto avvolto da un serpente? Così comincia la castità.”⁴⁰

Ritornando al concetto di “Preistoria” si nota come, nel corso dell'evoluzione del pensiero pasoliniano, esso subisca una sorta di “ritrattazione” dovuta ad una maggiore

³⁹ Ivi, p.1572.

⁴⁰ Ivi, p.1575.

consapevolezza, frutto senza dubbio anche dello scorrere degli anni e dunque della prova tangibile di quali meccanismi abbia innescato o meno il neocapitalismo.

L'intervista rilasciata a Ferdinando Canton, datata 1969 e dunque di sei anni successiva a quella con Arbasino, mostra un Pasolini più "libero" di esprimere la propria posizione.

Canton: "Lei ha spesso profetato l'avvento di una Nuova Preistoria, dalle rovine della Storia saccheggiata dalla corruzione inarrestabile del neocapitalismo... ma chiedo soltanto: perché una Preistoria e non un processo dello sviluppo storico il cui carattere dovrebbe essere l'infinita? Ci sarà un totalmente nuovo concetto dell'uomo, del suo valore e della sua funzione?"

Pasolini: "effettivamente, ora mi è chiaro che non si va verso una nuova Preistoria. Ma allora non potevo scriverlo".

Canton: "Ma anche allora lei pensava a un nuovo concetto di uomo?"

Pasolini: "No, pensavo a una degenerazione dell'uomo dovuta all'era consumistica. Per questo la chiamavo preistoria."⁴¹

3.2 Il problema italiano

Pasolini, anche con una certa acrimonia, denuncia apertamente come non si sia mai affrontato il cosiddetto "problema italiano" in merito a questa nuova rivoluzione straordinaria che prende il nome di modernità, quando invece l'Italia rappresenta il corpo perfetto su cui eseguire un'anamnesi dei suoi effetti:

"Tutto ciò che ho detto sull'ideologia "inconscia e reale" dell'edonismo consumistico coi suoi effetti di livellamento di tutte le masse nel comportamento e nel linguaggio fisico – per cui le scelte politiche della coscienza non corrispondono più con le scelte esistenziali – tutto ciò che ho detto sulla violenta, repressiva, terrificante acculturazione dei centri di potere e la conseguente scomparsa delle vecchie culture particolari e reali (coi loro valori) – era già stato detto, e per di più (cosa definitivamente rassicurante) anche "denominato"? Si sono fatti, anzi, su questi problemi dei convegni internazionali di sociologi? È quanto mi oppone gentilmente Ferrarotti ("Paese sera, 15 luglio 1974) per ridurmi a sua volta

⁴¹ Ivi, p.1639.

al silenzio e all'inesistenza. Ma proprio i nomi, proprio i nomi che tanto, e tanto piacevolmente, sembrano esaustivi a Ferrarotti, proprio i nomi (melting pot!), e proprio i luoghi internazionali dove tali nomi vengono fatti, dimostrano che il problema "italiano" non è stato neanche lontanamente affrontato. Ed è quello che io affronto. Perché lo vivo."⁴²

Pasolini sostiene con ragione che il caso dell'Italia non ha eguali in tutto il panorama europeo dei Paesi investiti dal capitalismo. Per prima cosa, come già affermato, nessun Paese possiede un numero così alto di culture particolaristiche, a cui s'associano una quantità ancor più alto di lingue dialettali. Allo stesso tempo, nessun altro Paese ha subito uno "sviluppo", e Pasolini ci tiene nel metterlo tra virgolette, così rapido che ha costituito un primo fenomeno di "acculturazione" per la società, sino a quel momento salda sugli antichi valori contadini. Non è stato così ad esempio negli Stati Uniti, dove l'acculturazione del consumo si è sovrapposta come ultima e definitiva su un sostrato non illibato come quello italiano. Il metro di paragone statunitense è utile e fruttuoso ai fini della riflessione dal momento che anch'essi, nonostante ciò che abbiamo tosto affermato, godono di una varietà culturale molto alta, che li rende un paese culturalmente composito come l'Italia.

Egli dunque si pone l'obiettivo di voler "descrivere" l'aspetto terribile di un'intera nuova generazione, che ha subito tutti gli squilibri dovuti ad uno sviluppo inedito.

In quest'ultima riflessione Pasolini ha utilizzato sempre la parola "sviluppo" ponendola spesso tra parentesi come ad indicare la presenza d'una zona d'ombra del termine, una necessità di non cadere in fallo considerandone il significato comune.

L'altra parola che troviamo con grande frequenza in questi scritti pasoliniani è "progresso". Nella nostra comunicazione quotidiana i due termini sembrano combacino, essendo dunque interscambiabili e facendo sì che la scelta di uno o l'altro si rimandi esclusivamente al gusto lessicale del fruitore. Eppure, già negli anni '60 Pasolini è conscio di questa fallace sovrapposibilità e si premura di dedicare un capitolo degli *Scritti Corsari* proprio alla disambiguazione, che non è affatto un puro vezzo linguistico, ma un'esigenza pratica:

⁴² Ivi, p.345.

“Bisogna assolutamente chiarire il senso di queste due parole e il loro rapporto, se vogliamo capirci in una discussione che riguarda molto da vicino la nostra vita anche quotidiana e fisica.”⁴³

Pasolini inizia con la parola “sviluppo”, affermando subito come la “rete di riferimenti” che essa intesse riguarda un contesto gravitante intorno al pensiero politico di destra. Per spiegare l’affermazione, egli si domanda quale frangia della società, quale “classe” sociale desideri uno sviluppo non astratto, bensì concreto e che venga sostenuto da un immediato interesse economico. La risposta risulta lampante: a volere lo “sviluppo” sono coloro che producono, ossia gli industriali e, nel caso specifico dell’Italia e dello sviluppo che la sta investendo, sono gli industriali che producono quei beni superflui privati già nominati.

Lo sviluppo trionfa poiché gode di due elementi che ne consentono l’agire incontrastato. Da un lato si ha la tecnologia, tramite che permette un’industrializzazione dai caratteri transnazionali che in sostanza non ha limiti; dall’altro si ha la massa, quella massa che è favorevole allo sviluppo, composta da quei consumatori che sono *“irrazionalmente e inconsapevolmente d’accordo nel volere lo “sviluppo” (questo “sviluppo”)*. L’accettazione incondizionata è dovuta al messaggio che esso è in grado di trasmettere, un messaggio portatore di promozione sociale, liberalizzazione e benessere, abile nello spazzar via e sostituire alla radice gli antichi valori tradizionali e culturali “poveri” basati sulla già citata triade Patria, Famiglia e Chiesa: lavoro, risparmio, fede, sacrificio ecc...

La massa si fa dunque araldo dei nuovi modelli e valori, e tale scelta si configura come *“trionfalistica e accanita”*.

“Chi vuole, invece, il “progresso”?” è la domanda iniziale che ci guida verso la seconda parte della riflessione. Non è difficile intuire come tale termine si vada a collocare in antitesi rispetto al precedente, ed infatti:

⁴³ Ivi, p.455.

“Lo vogliono coloro che non hanno interessi immediati da soddisfare, appunto, attraverso il “progresso”: lo vogliono gli operai, i contadini, gli intellettuali di sinistra. Lo vuole chi lavora e chi è dunque sfruttato.”⁴⁴

Nell’uso del termine “vuole” Pasolini individua un senso “autentico e totale”, andando dunque ad inscrivere il concetto in esame all’interno d’una “nozione ideale” che si oppone alla pragmaticità e alla concretezza, soprattutto economica, dello “sviluppo”.

Tra i due è necessario trovare una “sincronia” che permetta di superare questa dissociazione, anche perché (Pasolini nel constatarlo pare quasi disarmato) non pare possibile riuscire a concepire un progresso vero senza che vi siano alla base i presupposti economici. L’esempio citato è calzante ed esprime con evidenza storica la questione:

“Qual è stata la parola d’ordine di Lenin appena vinta la Rivoluzione? È stata una parola d’ordine invitante all’immediato e grandioso “sviluppo” di un paese sotto-sviluppato. Soviet e industria elettrica... Vinta la grande lotta di classe per il “progresso” adesso bisognava vincere una lotta, forse più grigia ma certo non meno grandiosa, per lo “sviluppo.”⁴⁵

Pasolini poi sposta il *focus* della riflessione verso la situazione italiana, constatando che, se la Sinistra dovesse vincere la lotta per il potere, per realizzare concretamente il “progresso” sociale e politico dovrebbe poi perseguire anche lo “sviluppo”, ma non uno sviluppo qualsiasi bensì *questo* “sviluppo”, ossia quello *“dell’espansione economica e tecnologica borghese.”*

La contraddizione di fondo in questo possibile e rivoluzionario scenario politico è chiara sin da subito, e lo è tal punto da portare Pasolini ad interrogarsi non solo sulla distonica convivenza dei due concetti, bensì anche su come il loro accostarsi non ponga un reale *“caso di coscienza”*, traslando la questione su un piano che possiamo definire (forse esagerando) morale o etico. Eppure, è necessario affrontare la realtà e divenire consci di quale sia, allo stato attuale del Pasolini indagatore, il rapporto tra progresso e

⁴⁴ Ivi, p.456.

⁴⁵ Ivi, p.457.

sviluppo, o per meglio dire, quale sia il loro ruolo nell'ideologia di un individuo che punta a perseguirli entrambi. Quest'uomo non può che essere un uomo di sinistra:

“Per quel che riguarda la base delle Sinistre (diciamo pure la base elettorale, per parlare nell'ordine dei milioni di cittadini), la situazione è questa: in lavoratore vive *nella coscienza* l'ideologia marxista, e di conseguenza, tra gli altri suoi valori, vive *nella coscienza* l'idea di “progresso”; mentre, contemporaneamente, egli vive, *nell'esistenza*, l'ideologia consumistica, e di conseguenza, *a fortiori*, i valori dello “sviluppo”. Il lavoratore è dunque dissociato.”⁴⁶

La vera “tragedia” a cui Pasolini assiste in merito alla già descritta dissociazione sviluppo-progresso mette in scena una classe dominante borghese che ha separato nettamente il “progresso” dallo “sviluppo”, dal momento che l'obiettivo a cui mira, essendo comunque espressione della Destra, è lo sviluppo poiché è da esso che trae il guadagno, e tanto basta per soddisfarla. Tuttavia, tale tragedia non si conclude qui: due terzi dell'Italia, ad esclusione delle zone più arretrate del Meridione, sta vivendo in diretta uno sviluppo non accompagnato da un “progresso”, e Pasolini ne è a tal punto orripilato da definirla “*cosa mostruosa*”; è possibile, però, immaginare anche la situazione opposta, dove si sperimenta il “progresso” con uno sviluppo assente o minimo, quel che si necessita dal punto di vista materiale, “*come accadrebbe se in certe zone contadine si applicassero nuovi modi di vita culturale e civile.*”

Se quest'ultima ipotesi pare più auspicabile della precedente, tuttavia Pasolini immagina quale possa essere lo scenario ideale da realizzare:

“Quello che occorre – ed è qui a mio parere il ruolo del Partito comunista e degli intellettuali progressisti – è prendere coscienza di questa dissociazione atroce e renderne coscienti le masse popolari perché appunto essa scompaia, e sviluppo e progresso coincidano.”⁴⁷

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

Un ruolo centrale in questa “formazione” quasi pedagogica del popolo lo dovrebbe giocare il Partito comunista, di cui non a caso Pasolini era un sostenitore e tesserato.

Deduciamo dagli scritti pasoliniani come il tentativo di armonizzare i due concetti in esame sia efficace solamente se il punto di partenza rimane il “progresso”, ossia la parte più astratta e ideologica, e non a caso egli parla di *“intellettuali progressisti”*.

La situazione italiana, però, è ben diversa.

Come affermato pocanzi, oramai lo sviluppo non accenna di fermarsi. Il punto centrale al fine di comprendere la natura del fenomeno in corso sta nel domandarsi come sia questo sviluppo, quale sia questo sviluppo che il potere vuole imporre e sta imponendo con forza. Tale sviluppo ha dei caratteri ben delineati. Esso è transnazionale, fondato su un esercito *“tecnologicamente avanzatissimo”* ma non più appartenente al proprio Paese e l’uso di mezzo di comunicazione atti all’indottrinamento e alla sostituzione degli antichi valori tradizionali con i nuovi, argomento di cui abbiamo già trattato. Tutti questi elementi indicano a mo’ di stella polare la via del progresso? Per Pasolini dobbiamo ragionare in modo opposto:

“Non sostengo affatto che tali mezzi siano in sé negativi: sono anzi d’accordo che potrebbero costituire un grande strumento di progresso culturale; ma finora sono stati, così come li hanno usati, un mezzo di spaventoso regresso, di sviluppo appunto senza progresso, di genocidio culturale per due terzi almeno degli italiani”⁴⁸

3.3 Nuovo e vecchio fascismo

Il termine “fascismo” ritorna molto spesso nella saggistica pasoliniana, e ciò che più interessa il nostro lavoro è il paragone, sin dalle prime battute oppositivo e incentrato sull’efficacia del modello, tra il regime fascista e il neofascismo della civiltà dei consumi. Il loro porli a fianco è dovuto proprio alla somiglianza che possiamo riconoscere tra i due, somiglianza che si caratterizza nella capacità di imporre dall’alto un nuovo modello di vita e pensiero, dal Centro verso tutta la periferia.

⁴⁸ Ivi, p.515.

Tuttavia, è necessario ampliare il discorso in merito all'utilizzo che Pasolini fa di questo termine. Egli parla di regime fascista riferendosi ovviamente all'esperienza politica mussoliniana dal 1922 al 1944, distaccandosene ideologicamente date le sue posizioni marxiste-comuniste ma rimpiangendone determinati presupposti teorici che poi analizzeremo; egli lo considera oramai completamente finito e impossibile da riportare in vita, poiché il cambiamento che ha investito e sta investendo tutt'ora la società non permetterebbe che ciò accadesse. Il film *Fascista* di Domenico Naldini, cugino di Pasolini, viene utilizzato da quest'ultimo per evidenziare come sia la figura dominante, ossia "Il capo" Mussolini, sia la "folla oceanica" che ne supportava la politica, costituiscono oramai "due personaggi assolutamente archeologici" e nel proseguo motiva:

"Un capo come quello oggi è assolutamente inconcepibile non solo per la nullità e per l'irrazionalità di quello che dice, ma anche perché non troverebbe assolutamente spazio e credibilità nel mondo moderno. Basterebbe la televisione per vanificarlo, per distruggerlo politicamente. Le tecniche di quel capo andavano bene su di un palco, in un comizio, di fronte alle folle "oceaniche", non funzionerebbero assolutamente su uno schermo."⁴⁹

A ciò consegue che non vi sia alcuna possibilità di rinascere per il fenomeno fascista, ed è proprio da tale presa d'atto che Pasolini si scaglia contro quell'antifascismo, che in virtù delle affermazioni precedenti egli definisce "archeologico", che oggi pare solamente un pretesto efficace per affibbiarsi al petto la spilla di reale antifascismo. Archeologico e facile, poiché rivolto ad un qualcosa di morto, sepolto:

"Ecco perché buona parte dell'antifascismo di oggi, o almeno di quello che viene chiamato antifascismo, o è ingenuo e stupido o è pretestuoso e in malafede... è insomma un antifascismo di tutto comodo e di tutto riposo."⁵⁰

⁴⁹ Ivi, p.518.

⁵⁰ Ivi, p.519.

Quello fascista, tuttavia, non è l'unico regime nominato. Pasolini ci parla poi di regime democristiano, considerato una *"pura e semplice continuazione del regime fascista"*. Una tale affermazione risulta alquanto ardua e necessita d'un chiarimento da Pasolini stesso, che conduce lungo la direttrice della somiglianza di fondo.

La continuità tra i due viene definita *"completa e assoluta"*, poiché la democrazia che la DC opponeva al regime precedente dittatoriale era solamente formale, e la motivazione di un'affermazione così netta viene esplicitata subito dopo: assistiamo al trionfo di una maggioranza schiacciante ottenuta grazie ai voti di quella grande fetta del ceto medio e l'appoggio delle masse contadine imbevute di cattolicesimo (l'ingerenza e la gestione del Vaticano nell'aiuto politico alla DC sarà determinante poiché fortemente repressivo). I valori proposti dalla dottrina cattolica, poi, erano gli stessi del fascismo: *"la Chiesa, la patria, la famiglia, l'obbedienza, la disciplina, l'ordine, il risparmio, la moralità"*. La forza di essi stava nell'essere "reali", ossia appartenenti alle culture particolari dell'Italia del mondo contadino preindustriale, ma nel momento in cui il regime fascista di Mussolini tentò di allargarli allo scenario nazionale non fecero altro che perdere la propria concreta esistenza e divenire puro conformismo di Stato.

Il centralismo del neocapitalismo, fondato sul consumismo, ha avuto l'abilità di attuare ciò che nessun altro regime era riuscito a fare. Se riprendiamo il paragone precedente, notiamo tosto come il fascismo mussoliniano abbia proposto un modello sì reazionario ma che alla fin fine è rimasto *"lettera morta"*, forte nelle intenzioni ma non pervasivo nella concretezza. A prova di ciò è sufficiente considerare quelle culture definite "particolari" (contadine, operaie ecc...) le quali hanno continuato, nonostante la pressione cultural-sociale del ventennio, a perpetrare la mentalità precedente e uniformarsi, senza un cambiamento deciso, ai propri modelli antichi. La repressione operata dal regime mirante allo sradicamento di questi ha condotto ad un'adesione a parole mai realizzata nel concreto. Esso aveva coinvolto solamente alcune centinaia di migliaia di italiani, mentre i restanti quaranta milioni ne erano rimasti sostanzialmente estranei, e questo è motivato sempre dal tipo di repressione attuata: una repressione che mirava troppo alla forma, chiedendo sottomissioni, atti e gesti che non avrebbero potuto scalfire in alcun modo la solidità dei vecchi modelli umani.

In buona sostanza, il fascismo aveva creato dei servi, più o meno fermi nelle proprie convinzioni che però non avevano mai mutato totalmente il loro modo d'essere:

“Allora i giovani nel momento stesso in cui si toglievano la divisa e riprendevano la strada verso i loro paesi e i loro campi, ritornavano gli italiani di cento, di cinquant'anni addietro, come prima del fascismo.”⁵¹

Il neocapitalismo, invece, ha realizzato un'adesione completa e incondizionata ai nuovi modelli. La società dei consumi ha mutato tutti sino al profondo, in particolare i giovani, fornendo loro altri sentimenti e altri modi di pensare e di vivere.

L'edonismo perpetrato dalla società dei consumi ha mutato radicalmente i principi basilari dell'esistenza. Se prima i concetti di fondo erano “Ordine”, “Dio”, “Patria”, “Famiglia”, non a caso rintracciabili nel fascismo 1922-1940, i quali erano riconducibili ad un'ideale di “povertà” nel senso di sacrificio e lavoro, ora l'individuo risponde in buona sostanza a due uniche voci, “benessere” e “comodità”, e difficilmente se ne priverebbe, sia per la volontà di non tornare alla vita precedente, più ostica ma più vera, sia perché lentamente ha abbandonato il succitato ideale di “povertà” che si declinava nella tipica vita del mondo contadino.

Pasolini utilizza un'espressione, tratta dal mondo militare, molto forte per indicare questa rivoluzione: *“Irregimentazione reale che ha rubato e cambiato la loro anima”*.

Il taglio che Pasolini qui conferisce ci restituisce l'idea di una civiltà dei consumi come civiltà dittatoriale, basata su una decisa prepotenza del potere che diffonde con la massima efficacia e distanza l'ideologia del Centro:

“I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la “tolleranza” della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana.”⁵²

⁵¹ Ivi, p.519.

⁵² Ivi, p.290.

L'ideologia edonistica appena citata diviene proprio quel sommo principio pronto a sostituire ogni valore morale appartenente al passato: Pasolini parla addirittura di un edonismo come *"nuova religione"*.

Il proseguo della riflessione pasoliniana ricerca quali siano stati gli strumenti che hanno permesso di esercitare tale repressione, ed essi vengono indentificati in due rivoluzioni: la rivoluzione delle infrastrutture e quella del sistema d'informazioni.

La prima ha permesso di collegare il Centro con tutta la periferia. Ecco, dunque, che la distanza materiale, prima di questo momento limite quasi invalicabile, e se non invalicabile richiedente tempi dilatati, viene totalmente abolita, promuovendo nella mente della popolazione l'idea che tutto sia raggiungibile in poco tempo e spazio. Se tali conseguenze già risultano decisive per un cambiamento epocale, è la rivoluzione del sistema d'informazioni a segnare un prima e un dopo storico.

Al suo cuore, pulsante e pervasiva, vi sta la televisione, strumento prediletto dal Centro nell'assimilare a sé il paese intero, penetrando in quelle periferie così restie a staccarsi dai modelli antichi consolidati da un lato, e ricche di culture variegata e differenziazione dall'altro.

La televisione ha iniziato a proporre e imporre i propri nuovi modelli puntando ad una omologazione che, con evidente successo, condurrà all'uomo consumatore. La considerazione pasoliniana in merito al mezzo televisivo è sin da subito decisa ed esecrante, tanto da essere paragonata alla terribile Inquisizione cattolica 500entesca: entrambe operano una distinzione netta tra chi è giusto e chi sbagliato:

"La televisione emana da sé qualcosa di spaventoso. Qualcosa di peggio del terrore che doveva dare, in altri secoli, solo l'idea dei tribunali speciali dell'Inquisizione: una divisione netta, radicale, fatta con l'accetta, tra coloro che possono passare e coloro che non possono passare: può passare solo chi è imbecille, ipocrita, capace di dire frasi e parole che sono puro suono; oppure chi sa tacere - o tacere in ogni momento del suo parlare - oppure tacere al momento opportuno... chi non è capace di questi silenzi, non passa. Da simile regola non si deroga. Ed è in questo che - provate a pensarci bene - la televisione compie la discriminazione neocapitalistica tra buoni e cattivi."⁵³

⁵³ Ivi, p.131.

La televisione viene definita da Pasolini *“potente”*, in grado oramai di rappresentare l’opinione pubblica in Italia, *“paese di analfabeti”*, e porsi nei confronti degli spettatori come una *“mente ordinatrice dall’alto”* che, presentando le informazioni e riassumendo i messaggi, opera la selezione delle notizie (e dà quindi un quadro diverso dell’Italia).

La cernita del contenuto da trasmettere punta ad un obiettivo ben preciso: far sì che l’informazione proposta sia rassicurante, assicurando che *“tutto vada sempre per il meglio”*. La volontà di mostrare esclusivamente il *“bene”* che caratterizza l’esistenza non può incontrare alcun ostacolo o difficoltà, poiché essi non appartengono al mondo televisivo e, se anche ci fosse stata una loro comparsa, sarebbero stati eliminati subito. Ad essere perpetrato senza sosta e in ogni programma televisivo è dunque quell’ideale tipicamente piccolo-borghese di vita perbene e tranquilla.

La televisione propone dunque il tutto in una modalità che Sapelli definisce *“rassicurante”*, a differenza invece di ciò che avviene al teatro o al cinema, dove molte scene non si fermano alla superficialità bensì hanno la forza di stimolare la parte più profonda dell’animo dello spettatore anche con grande decisione e impatto.

Questa continua strategia di proporre contenuti che potremmo definire *“light”* porta ad un vero e proprio appiattimento dei vari prodotti televisivi: tutto assume la stessa rilevanza e forma o, per meglio dire, si perdono totalmente quei picchi emotivi che in determinati scenari sono fondamentali soprattutto dal punto di vista educativo.

Non è una casualità che tutta la riflessione pasoliniana sulla volontà rasserenante televisiva anticipi poi ciò che stiamo vivendo tutt’oggi. Nei bambini, per l’appunto, si registra la tendenza al non provare più rispetto per la vita umana nelle sue declinazioni fondamentali. Se tutto è reso piatto, livellato, non si può pensare che in essi maturi e si consolidi una consapevolezza che sa discernere i vari momenti dell’esistenza, e ne è un chiaro esempio la morte, vivente in sé una condizione contraddittoria. Da un lato, essa rappresenta un tabù, ed è sentimento comune il fatto che un bambino non debba fare esperienza della morte e, soprattutto, non se ne debba mai parlare apertamente o, se si è costretti a farlo, cercare di *“indorare”* la pillola con espressioni filtrate che non concorrono ad un risultato positivo; dall’altro, essa viene riproposta senza sosta e con una certa ossessione in serie televisive, film e videogiochi, portando ad una notevole

perdita di sensibilità in merito. È proprio su questa tematica che la ricerca scientifica continua ad interrogarsi e non smette di evidenziare l'irreversibilità del fenomeno:

“Oggi molti psicologi sostengono che l'immagine televisiva della morte, mandata in onda magari prima di una pubblicità, la imponga, nell'immaginario collettivo, come un evento irrilevante. Nella società contadina, intorno alla morte c'erano il silenzio, il lutto, il pianto funebre. La televisione presenta la morte come il tassello di un mosaico che compone la serie infinita degli eventi del mondo.”⁵⁴

L'obiettivo di voler proporre un modello privo di storture e difetti non s'allontana molto da quella che era la comunicazione radiofonica del periodo fascista, ed entrambe ad una pressoché totale esclusione dalla partecipazione politica poiché: *“C'è chi pensa per loro, e si tratta di uomini senza macchia, senza paura, e senza difficoltà neanche casuali e corporee.”*⁵⁵

La forza insita nello strumento televisivo risiede non nel descrivere, raccontare o decantare i nuovi modelli della società neocapitalista, ma nel rappresentarli, ponendo di fronte allo spettatore dei comportamenti agiti che devono essere imitati e realizzati: *“Il linguaggio della televisione è per sua natura il linguaggio fisico-mimico”*. Quelli che Pasolini chiama *“eroi”* della televisione proliferano poi nella realtà in milioni e milioni: la grande pragmaticità della propaganda televisiva gode di una efficacia senza precedenti, poiché rappresenta *“il momento qualunquistico della nuova ideologia edonistica del consumo”*, abile nel far immedesimare chiunque all'interno del suo sistema valoriale.

Il vero obiettivo non dichiarato di tutto il meccanismo televisivo non riguarda esclusivamente il dualismo consumismo-omologazione, ma anche indurre alla convinzione che non sia concepibile nessun'altra ideologia se non questa, soffocando lentamente il patrimonio tradizionale antico e annichilendo *in toto* ogni voce dissidente. Pasolini ci parla di un *“edonismo neo-laico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane.”* Il riferimento alla cecità manifesta con grande chiarezza il concetto anche a livello visivo: il fine è definito, e non deve esserci alcuna speranza di sopravvivenza per tutto ciò che travalica i confini del

⁵⁴ Sapelli, cit., p.78.

⁵⁵ SPS, cit., p.137.

neo-modello luccicante consumista.

Per raggiungere lo scopo, il mezzo televisivo ha bisogno di una strategia comunicativa ben definita, un linguaggio nuovo che sappia distaccarsi dalle modalità comunicative impiegate sino a quel momento e realizzi quella “unificazione dall’alto” che rappresenta il diktat imperante del nuovo Potere.

Abbiamo già affermato come la potenza propagatrice della televisione sia stata incommensurabile, in grado di agire in poco tempo e con la massima efficacia, e Pasolini è un testimone attento che ne descrive con grande minuzia lo sviluppo. Questo ha condotto la maggior parte dei critici a considerare la posizione pasoliniana in modo forse superficiale, senza dubbio equivoco, interpretando l’avanzare del rivoluzionario linguaggio uniformatore televisivo e più in generale tecnologico come un *“meccanismo di omogeneizzazione che si afferma senza resistenza”*.

Tuttavia, non è legittimo e veritiero ridurre il tutto ad un’affermazione così netta, ed infatti la riflessione pasoliniana prosegue e si sviluppa sulla convinzione che qualsiasi strumento, per essere definito efficace, necessita di una risposta forte e partecipante da parte di chi ne fruisce. In questo specifico caso, lo strumento televisivo ha potuto lavorare con tanto successo grazie all’assunzione quasi indiscriminata da parte della società. L’uso del termine *“quasi”* si motiva per la presenza di quel sottoproletariato di cui abbiamo parlato pocanzi nella prima parte dell’approfondimento. I sottoproletari, a differenza dei borghesi e dei piccoli borghesi, respingeranno *“d’istinto”* la volontà conformista imposta dalla televisione, a differenza del cinema che invece farà più presa nel loro animo, e questo è dovuto proprio dalla diversa natura dei due linguaggi:

“Tale capacità di penetrazione è spiegabile con le caratteristiche peculiari del linguaggio cinematografico che grazie anche alla finzione della vicenda, si insinua meglio nell’animo della gente che non la Tv, più fredda, artificiosa, distaccata e ufficiale.”⁵⁶

L’altro elemento che distingue i due linguaggi è il *“modo”* attraverso cui essi parlano allo spettatore. Se la televisione comunica per mezzo della sineddoche, sostituendo dunque

⁵⁶ Ivi, p.1554.

la realtà delle cose con un suo parziale e artefatto riassunto, il cinema lavora per metafore, proponendo a chi guarda delle storie inventate che stimolano e trovano maggiore aderenza con l'immaginario collettivo delle persone.

Risulta interessante, poi, ragionare in merito al rapporto tra la televisione e la Chiesa cattolica. Abbiamo già visto come la televisione rappresenti lo strumento principe in quel processo di omologazione orchestrato dalla società dei consumi, e come quest'ultima si scontri con il Vaticano per quella che possiamo chiamare *una "egemonia ideologica"* e di ingerenza sulle vite degli italiani. Il Vaticano stesso avrà, con il progressivo diffondersi della televisione, la possibilità di utilizzare il metodo censorio per oscurare quei programmi ritenuti inappropriati solo che, a detta di Pasolini, *"Non ha capito che cosa doveva e che cosa non doveva censurare."*

La Chiesa, dunque, ha iniziato a credere che la televisione fosse un suo strumento per esercitare il potere, anche in virtù di quella *reclame* che la televisione operava in suo favore, ma la strategia messa in campo dal nuovo Centro era ben più profonda e subdola. La *reclame* appena citata investe due sfere d'influenza: la prima è proprio quella rivolta alla Chiesa romana, caratterizzata da modalità troppo esplicite (Pasolini le definisce in modo brillante *"pesantemente esplicite"*), inefficaci e incentrate solamente sulla parola e dunque oramai quasi anacronistiche rispetto a quelle utilizzate per i beni di consumo. La seconda sfera, per l'appunto, riguarda tutta la promozione dei prodotti tipici di quell'ideologica consumistica da radicare nelle menti degli individui, di cui Pasolini individua tre elementi insostituibili: la decisione di puntare sulla non-verbalità, e dunque sulla continua riproposizione di modelli da replicare ogni giorno; la volontà di attuare una *reclame "meravigliosamente lieve"*, capace di condizionare lenta e costante in modo irreversibile; infine il suo *"edonismo perfettamente irreligioso"*, mirante all'esaltazione della bellezza superficiale quanto abbagliante e lontanissimo da tutti quei valori antichi tipicamente cristiani come sacrificio, fede, ascetismo, severità dei costumi ecc...

Pasolini si domanda dunque se la Chiesa debba continuare ad accettare la presenza di una televisione di questo tipo, un qualcosa di così distante e appartenente ad un nuovo Potere che non vuol far altro che delegittimare prima ed eliminare poi la secolare ingerenza ecclesiastica in Italia. Nella sua particolare visione, essa non solo la asseconda

ma anzi, in corrispondenza del venticinquesimo Giubileo nel 1975, *“si annuncia un grande exploit televisivo proprio per l’inaugurazione dell’Anno Santo.”*

Tornando alla tematica della censura, e spostandoci sul piano pratico, il consiglio pasoliniano in merito verte sul programma *Carosello*, famoso programma pubblicitario quotidiano andato in onda dal 1957 al 1977 che consisteva in una serie di filmati, spesso ironici e sulla falsa riga dello stile teatrale, con in coda dei messaggi pubblicitari:

“Doveva censurare per esempio “Carosello”, perché è in “Carosello”, onnipotente, che esplose in tutto il suo nitore, la sua assolutezza, la sua perentorietà, il nuovo tipo di vita che gli italiani “devono” vivere. e non mi dirà che si tratta di un tipo di vita in cui la religione conti qualcosa.”⁵⁷

Nella parte iniziale dell’approfondimento abbiamo trattato della perdita del sacro, evidenziando come esso rappresenti una sorta di distacco dalla materialità quotidiana e l’affidamento ad un qualcosa, o un qualcuno, di più alto, che sfugge all’immanenza delle cose ed indirizza ad una dimensione altra.

Il sacro era sempre stato ad appannaggio totale della Chiesa romana, primo ed unico fenomeno culturale che aveva condotto un processo di “omologazione” del popolo italiano attraverso il suo potere e che ben presto sarebbe entrato in collisione con il nuovo fenomeno culturale omologatore, ossia proprio l’edonismo neo-laico della società dei consumi, trovando in esso un concorrente agguerrito con la volontà di liquidarlo senza troppe remore.

Il modo migliore per sconfiggere l’antico nemico è proporre e imporre un nuovo modello di “Giovane Uomo” e “Giovane Donna” che non contempli in sé nulla di religioso: essi danno valore e senso alla propria esistenza per mezzo del consumo di Beni. L’aspetto interessante quanto grottesco risiede nell’irrimediabile permanenza di tale dualismo nell’individuo, senza che vi sia un soppiantamento radicale del nuovo modello sul vecchio. Un’immagine tratta da Pasolini stesso lo rende palese: i due giovani succitati sono sì ormai inseriti nel nuovo modello consumistico, ma vanno ancora a messa la domenica... rigorosamente in macchina!

⁵⁷ *Ibidem.*

3.4 La cultura

Un altro fenomeno a cui si ha assistito è stato, poi, quello di un vero e proprio appiattimento dal punto di vista culturale. Prima di procedere nell'analisi, è necessario descrivere in cosa consista per Pasolini il concetto di cultura:

“Che cos'è la cultura di una nazione? Coerentemente si crede, anche da parte di persone colte, che essa sia 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.”⁵⁸

Se guardiamo alla situazione italiana pre-capitalismo, notiamo come tutte queste culture abbiano goduto di una certa distinguibilità nonostante, dal punto di vista prettamente storico, fossero unite e contigue. Oggi, invece, distinzione e unificazione sono state sostituite da un' omologazione che da un lato appiattisce, dall'altro pare realizzare l'obiettivo di ogni vecchio Potere, ossia l'imposizione dall'alto di una cultura tentacolare, pervasiva e uguale per tutti. Essa viene definita “cultura interclassista” e si esprime attraverso il modo d'essere della popolazione italiana e soprattutto attraverso un nuovo stile di vita caratterizzato da una qualità maggiore.

Tale omologazione è possibile data la presenza di un nuovo Potere che Pasolini scrive rigorosamente con la P maiuscola: perché questa scelta?

⁵⁸ Ivi, p.313.

“Scrivo “Potere” con la P maiuscola solo perché sinceramente non so in cosa consista questo nuovo Potere e chi lo rappresenti. So semplicemente che c’è...appare piuttosto come un tutto..e, per di più, come tutto non italiano(transnazionale).”⁵⁹

Nonostante Pasolini non sappia definire con precisione in cosa consista tale potere, egli “vede e vive” alcune caratteristiche che manifestano cosa sia questo “*Potere ancora senza volto*”. *In primis*, il già citato affrancamento dalla Chiesa romana e la necessità di sostituire i vecchi modelli con i nuovi edonistico-consumistici; la determinazione, con raggiungimento dell’obiettivo, di trasformare i contadini e sottoproletari in borghesi e piccoli borghesi ed infine la “smania” di realizzare lo “Sviluppo” nelle sue due forme principali, ossia produrre e consumare.

La riflessione pasoliniana ci restituisce una visione dualistica del nuovo Potere e, per certi versi, addirittura contraddittoria: se esso incarna *sine dubio* la modernità galoppante, innervata da una tolleranza diffusa e un edonismo che esprime libertà, allo stesso tempo sono ferocia e decisa repressione gli strumenti indispensabili per diffonderlo: “*La tolleranza è infatti falsa, perché in realtà nessun uomo ha mai dovuto essere tanto normale e conformista come il consumatore.*”

Dimostrata dunque l’avversità provata da Pasolini verso lo strumento televisivo, la decisa critica però non è da rintracciarsi nella televisione in sé, potente e utilissima se fruita scientemente, ma nel momento e nelle modalità d’uso. Ecco che la proposta avanzata consiste in una “*abolizione provvisoria... in attesa di tempi migliori*”, e questi tempi migliori si declinano in uno sviluppo alternativo dove sia contemplata senza dubbio una riforma radicale di essa. Tale riforma dovrebbe comprendere anche l’abolizione della scuola dell’obbligo (sempre in virtù delle stesse convinzioni), ma Pasolini è consapevole di muoversi su un terreno utopistico, anche se “*ogni giorno che passa è fatale sia per gli scolari che per i telespettatori.*”

Nonostante la palese irrealizzabilità del progetto, Pasolini espone punto per punto la sua idea di “nuova” televisione che dovrà essere “*partitica e cioè, culturalmente, pluralistica.*”⁶⁰ Sarebbe doveroso, ad esempio, garantire ad ogni Partito politico le sue

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ivi.* p.698.

trasmissioni, cosicché da porre il telespettatore nella condizione di poter scegliere e criticare ciò che vede, divenendo di conseguenza partecipe attivo; il suo telegiornale, in modo tale da poter confrontare le informazioni provenienti da vari canali e, infine, la possibilità di gestire anche il resto dei canali basandosi sul peso che esercita la propria rappresentanza in Parlamento: *“Nascerebbe una stupenda concorrenza, e il livello (anche quello spettacolare) dei programmi, salirebbe di colpo. Voilà.”*

3.5 Il referendum del 1974: tutti sconfitti

Al fine d'entrare nel cuore dell'approfondimento, poniamo come punto di partenza ideale il 12 maggio 1974, data centrale per la storia politica e dei diritti civili italiana. Il 12 maggio 1974 viene infatti bocciato il referendum abrogativo sulla legge sul divorzio con il 59,1 % di voti contrari, la legge “Fortuna-Baslini” che era entrata in vigore solamente quattro anni prima il 1° dicembre 1970. La vittoria del “no” condanna a grandi sconfitti il Vaticano da un lato, e il promotore dello stesso referendum Amintore Fanfani, segretario della Democrazia Cristiana. L'accusa è decisa e verte sulla loro mancata comprensione della netta evoluzione antropologica del popolo italiano nel decennio appena trascorso:

“Fanfani e il Vaticano hanno dimostrato di non aver capito niente di ciò che è successo nel nostro paese in questi ultimi dieci anni: il popolo italiano è risultato – in modo oggettivo e lampante – infinitamente più “progredito” di quanto essi pensassero.”⁶¹

La visione pasoliniana, anche in questa occasione, si rivela capace d'assumere sempre una prospettiva ulteriore, inaspettata, mirante ad un giudizio ampio che spartisce le colpe o i meriti.

Ecco dunque che partecipi della sconfitta divengono anche il Partito Comunista e il suo segretario Berlinguer, complici anch'essi di *“non aver capito”*, a tal punto da desiderare

⁶¹ Ivi, p.307.

che il referendum non venisse affatto proposto per evitare una *“guerra di religione”* potenzialmente risultante in un esito positivo.

In buona sostanza entrambi le fazioni in gioco hanno dato prova di incapacità nell’osservare con attenzione gli italiani ma, soprattutto, di non riporre fiducia su una loro rapida evoluzione: un vero e proprio errore di valutazione sulla situazione reale dell’Italia.

La cecità della DC e del PCI è stata sì palese, vero è che il processo che stiamo indagando si è registrato in tempi record, *“al di là di ogni calcolo possibile”* afferma lo stesso Pasolini.

In ogni caso il PCI non può far altro che esultare per un trionfo auspicato ma comunque insperato, da definire tale solo per l’aspetto politico: Pasolini è scettico e non è sedotto dall’idea che il risultato ottenuto decreti *“La vittoria del laicismo, del progresso e della democrazia”*⁶², bensì articola la sua opinione post-voto secondo due punti principali.

in primo luogo, ciò che si ricava dal referendum è la consapevolezza definitiva di un mutamento antropologico radicale dei cosiddetti *“ceti medi”*, basato sulla sostituzione dei valori positivi di riferimento. Se fino ad un decennio prima i valori erano clericali, ora l’obliterazione è compiuta e i nuovi vengono prelevati da quella che Pasolini definisce *“ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano.”*⁶³

A tutto il sistema valoriale tradizionale, incarnato e sostenuto dalla Chiesa, subentrano i paradigmi basilari del galoppante Potere come la produzione di beni privati superflui, l’imposizione smaniosa e quasi nevrotica al consumare, la tentacolare informazione unica con a capo la televisione.

In secondo luogo, Pasolini constata che ormai:

*“l’Italia contadina e paleoindustriale è crollata”, e a sostituirla non ce n’è una nuova, bensì “un vuoto che aspetta probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione.”*⁶⁴

⁶² Ivi, p.308.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Ivi, p.309.

Il proseguo della riflessione permane ancora sul concetto di “mutazione” antropologica ed in particolare culturale del popolo italiano evidenziando come, in questo caso, la cultura italiana si sia allontanata sia dal fascismo tradizionale, sia dal progressismo di marca socialista.

Il prorompente “sviluppo” di questo nuovo Potere che Pasolini riconosce e registra, ma che non sa definire con precisione, ha causato un cambiamento totale, un salto “qualitativo” (le virgolette non tradiscono una certa ironia di fondo) proprio sia dei fascisti che degli antifascisti:

“Si tratta infatti del passaggio di una cultura, fatta di analfabetismo (il popolo) e di umanesimo cencioso (i ceti medi) da un’organizzazione culturale arcaica, all’organizzazione moderna della “cultura di massa”. La cosa, in realtà, è enorme: è un fenomeno, insisto, di “mutazione” antropologica.”⁶⁵

Tale mutazione antropologica, secondo Pasolini, ha modificato radicalmente i caratteri tipici del potere, poiché se consideriamo l’avvento di questa nuova “cultura di massa” essa non può essere in alcun modo della stessa natura di quella precedente, basata su Chiesa, Famiglia e Patria. L’unico pilastro fondativo imperante ora è il consumo, regolato da ferree leggi interne e godente di una solida autosufficienza ideologica: a questo punto il nuovo Potere non ha alcun interesse pragmatico nel mantenere intatta la triade religione, moralità e patriottismo. “Cultura di massa” si traduce in massificazione, omologazione culturale che investe tutte le categorie sociali, dalla borghesia al sottoproletariato:

“Il contesto sociale è mutato nel senso che si è estremamente unificato. La matrice che genera tutti gli italiani è ormai la stessa.”⁶⁶

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ivi*, p.310.

Ciò cosa comporta? Comporta che non si possa più apprezzare il valore della differenza tra i cittadini. Se ci spostiamo in ambito politico, risulta improbabile sostenere una tesi di questa natura: gli elementi che separano le varie forze politiche sono evidenti e palesati con una certa insistenza e tenacia dai suoi fautori. Eppure Pasolini, una volta ancor più, estingue senza la necessità di discorsi paludati l'apparente e genuina diversità d'opinione: *“Non c'è più dunque differenza apprezzabile – al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando.”*⁶⁷

Pasolini ci parla di una interscambiabilità psicologica, culturale ma anche fisica, riguardante il portamento di ogni giorno. Una frase posta fra parentesi marca ancor più il solco di spartiacque temporale tra il momento analizzato e il passato “aureo” ormai irrecuperabile, quel Passato con la P maiuscola della poesia di Orson Welles in *Teorema*. Se non vi è più alcuna distinzione tra un fascista e un antifascista, ciò riguarda solamente gli uomini e le donne di mezza età e giovani mentre *“I vecchi, in tal senso possono ancora esser distinti fra loro”*.

Se ne deduce che il nuovo modello di uomo perda, convinto invece dell'esatto contrario, la sua autonomia e il suo individualismo, arrivando a non appartenere più a sé stesso. Pasolini utilizza varie espressioni per descriverlo: *“uomo formale”*, *“quest'uomo non ha più radici”*, *“creatura mostruosa del sistema” considerata capace di tutto.*⁶⁸

3.6 Il sesso tra libertà e obbligo

All'interno di quel mutamento antropologico che stiamo indagando con il seguente approfondimento, non possiamo non soffermarci su uno dei pilastri ideologici del nuovo Potere, ossia quella che possiamo definire come “liberalizzazione della sessualità di ogni genere”.

Pasolini arriva ad affermare come siano bastati circa cinque o sei anni, dunque un lasso di tempo molto breve, perché vi sia stato un cambiamento radicale del rapporto sessuale tra uomini e donne, in particolare nell'Italia centrale e meridionale. Ciò che più

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ivi*, p.1527.

lo sorprende è ad esempio la quasi scomparsa della prostituzione *“almeno nelle sue forme tradizionali, chiassose e quasi festose”* e, al di là dell’inaspettatezza, egli non può che accogliere positivamente il venir meno di una prostituzione di basso livello, caratterizzata dalla classica immagine della donna, o molto spesso giovane ragazza, posizionata all’angolo delle strade e circondata da gruppi di uomini. Si giunge dunque ad una *“improvvisa permissività sessuale”* che se da un lato è causa di conseguenze positive, come quella appena citata, dall’altra conduce ad alcune assai negative, alla cui testa troviamo il conformismo sessuale.

L’esempio seguente portato da Pasolini al fine di giustificare l’assunto riguarda il giovane adolescente maschio:

“Infatti mentre per esempio fino ad alcuni anni fa, per un adolescente avere la ragazza era un’aspirazione giusta, anche se repressa e tenuta in cuore...ora la ragazza è un obbligo: un obbligo appunto perché essendo più facile averla, e ce l’hanno subito tutti, guai a chi non ce l’ha. Il terrore di essere senza ragazza crea dunque l’obbligo dell’accoppiamento, e quindi la nascita di un numero enorme di coppie artificiali, non unite da altro sentimento che quello conformistico di usare una libertà che tutti usano.”⁶⁹

Il proseguo della riflessione mostra tutto l’acume riflessivo di Pasolini. La permissività dilagante dal punto di vista sessuale contempla una maggiore possibilità di scelta, eppure questo supposto infinito spettro non fa altro che produrre fenomeni sempre più frequenti di nevrosi, dal momento che l’individuo si sente in dovere di sfruttare a pieno tutta la possibilità donatagli dal nuovo Potere e anche perché:

“Richiede cioè sforzi disperati per non essere da meno in una competitività senza limiti.” Inoltre la permissività fa venire in luce – appunto perché le permette – le diversità: ed è appunto la permissività che crea i ghetti.”⁷⁰

⁶⁹ SPS, p.238.

⁷⁰ *Ibidem*.

Il “gettare” nelle braccia degli individui, nella visione pasoliniana in particolare quelli femminili, un libero e indiscriminato godimento della sessualità fino a qualche anno prima impensabile porta a gravi squilibri se non integrata. L’esempio delle ragazzine utilizzato dall’autore chiarisce come per alcune l’avvenuta conquista della libertà diventi poi una normalità (ed è questo a cui auspicare) mentre, per una piccola parte, essa si traduca in *“licenza illimitata”*:

“Non c’è altro in definitiva che tale sentimento: esso è integrato solo, e automaticamente, dall’ansia consumistica, dallo snobbismo piccolo-borghese ecc. che è tipico della stessa società che produce la permissività sessuale.”⁷¹

Poche righe fa abbiamo parlato della necessità d’una integrazione alla libertà sessuale affinché essa non divenga l’unico interesse, l’unico spazio franco dove agire smodatamente la propria libertà. Con cosa dunque è doveroso integrarla? Con altra libertà, ma stavolta in campo culturale. L’idea alla base sta nell’apportare un fenomeno di compensazione, e ciò risulta ottenuto nel caso delle ragazze borghesi che spesso proseguono gli studi e possono integrare l’improvviso “dono” della sessualità senza limiti con l’interesse culturale, abile inoltre nello sviluppare una coscienza più matura di tale libertà.

Dal discorso tosto affrontato si deduce come il Potere abbia impostato, o per meglio direi “stornato” la vera natura del concetto di sessualità senza barriere. Essere liberi significa agire seguendo le proprie inclinazioni e la propria volontà non trovando, durante il proprio cammino, ostacoli imposti da altri al raggiungimento di ciò che si desidera. Già da questa breve definizione notiamo una forte dissonanza, e l’aveva notata sin dalle prime battute lo stesso Pasolini che, con una serie di espressioni definitorie climatiche, ne aveva smascherato la reale natura:

⁷¹ Ivi, p.239.

“Oggi la libertà sessuale della maggioranza è in realtà una convenzione, un obbligo, un dovere sociale, un ansia sociale, una caratteristica irrinunciabile della qualità di vita del consumatore.”⁷²

Se prima abbiamo parlato di sfruttare in toto l'insieme di possibilità offerteci dal nuovo Potere, e di come questo causi nevrosi continue, ora Pasolini si spinge oltre utilizzando un inciso a dir poco lapidario sul come la liberalizzazione della sessualità stia agendo: *“La facilità ha creato l'ossessione; perché è una facilità “indotta” e imposta.”*⁷³

Tale imposizione è ovviamente velata, non percepita come tale dagli individui. Al contrario, la postura del nuovo Potere nei confronti della sessualità al massimo verrebbe descritta dalla maggioranza come agognata libertà s'esprimersi, insperata tolleranza! Tuttavia, tale tolleranza si orienta solamente in un'unica direzione, ossia verso la coppia eterosessuale, non importa se sposata o meno, che Pasolini definisce *“l'esigenza sessuale espressa dal conformismo della maggioranza”*. Questo nuovo paradigma, elevato ad essere il solo accettabile, ha causato la mancata considerazione o addirittura la repulsione nei confronti di tutto ciò che sessualmente era diverso, “non allineato”.

La coppia eterosessuale, come *“modello ossessivamente obbligatorio”*, viene paragonata da Pasolini alla coppia consumatore-automobile:

“Non possedere un'automobile e non essere in coppia, là dove tutti “devono” avere un'automobile e “devono essere in coppia” (bifronte mostro consumistico), non può essere considerata che una grande disgrazia, una intollerabile frustrazione. Così l'amore eterosessuale – talmente consentito da diventare coatto – è divenuto una sorta di “erotomania sociale.”⁷⁴

La permissione concessa punta al proliferare della coppia eterosessuale, e la differenza reale tra i propositi e la realtà sociale sta proprio nell'indagare cosa avvenga concretamente.

In primo luogo, l'obbligo di espletare la funzione sessuale dell'individuo lo pone in una condizione di papabile esclusione se non la esercita: chi non vive la dimensione della

⁷² Ivi, p.373.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p.484.

coppia eterosessuale non è un uomo moderno. A ciò s'aggiunge la necessità d'abbassare sempre più la soglia d'entrata nel mondo della sessualità che, usando le parole di Pasolini, si definisce *"precocità nevrotizzante"*.

Eppure, anche in questo caso è necessario approfondire la riflessione perché Pasolini non s'accontenta di una presa d'atto stabile come la precedente. È il potere che esercita una *"violenza pari solo a quella nazista dei Lager"* o siamo già in una fase di completo *brainwashing* sulla popolazione?

"È vero; a parole, il nuovo potere estende la sua falsa tolleranza anche alle minoranze. Non è magari da escludersi che, prima o poi, alla televisione se ne parli pubblicamente. Del resto le elites sono molto più tolleranti verso le minoranze sessuali che un tempo, e certo sinceramente (anche perché ciò gratifica le loro coscienze). In compenso l'enorme maggioranza (la massa: cinquanta milioni di italiani) è divenuta di un'intolleranza così rozza, violenta e infame, come non è certo mai successo nella storia italiana."⁷⁵

La tematica della sessualità nella neo-società capitalistica e consumistica viene approfondita con tale solerzia anche in virtù del coinvolgimento diretto di Pasolini.

L'omosessualità dell'autore sarà sempre un motivo di accusa e stigma da parte di tutti, dagli addetti ai lavori in cinema e letteratura sino all'opinione pubblica più conservatrice. Data quella obbligatorietà del rapporto eterosessuale, intrattenere una relazione, o un semplice rapporto omosessuale, diviene una sorta di *"atto mostruoso"*, per il quale la maggioranza arriva a considerarlo *"un male in sé e un male assoluto"*. Nuovamente emerge la forte contraddizione di fondo: la supposta tolleranza sessuale, incarnata nella liberalizzazione sbandierata ovunque e senza sosta, vieta in realtà ferocemente l'omosessualità, e lo stesso riformismo in merito ad essa *"non è che una forma di razzismo nascosto, mascherato dietro la tolleranza"*. La domanda sorge spontanea: perché il nuovo Potere odia l'omosessualità?

Il problema di fondo sta nella minaccia che essa esercita nei confronti di quell' *"ordine sessuale"* che si vuole imporre, e in senso lato verso tutta quell'economia laico-
edonistica fondata sul consumo. A differenza del rapporto eterosessuale, meglio ancora

⁷⁵ Ivi, p.374.

se coniugale, che quindi va a costituire il nucleo familiare, essa risulta un pericolo per la perpetrazione dei modelli ideologici vigenti dal momento che è totalmente affrancata dalla riproduzione e dall'aumento demografico e dunque, se si generalizzasse, inciderebbe piuttosto negativamente sullo sviluppo del Paese:

“La pratica omosessuale costituisce quindi, rispetto al coito coniugale, istituito come pratica normale, un controtipo pericoloso per la riproduzione, compresa la riproduzione dei modelli ideologici che la cellula familiare secerne o tramanda.”⁷⁶

Pasolini viaggia ancor più in profondità, optando per un'analisi che non si concentra più intorno al concetto di rapporto, ma a quello di “coito”, dal momento che quest'ultimo istituisce un parallelismo coerente ed efficace con lo stesso atto del “consumare”, baluardo della nuova società:

“Il lassismo in materia di rapporto eterosessuale è legato all'angoscia del consumo... Il consumo frenetico, ossessivo, del coito “istituzionale” rimanda all'obbligo morale di consumare i prodotti del capitale. È un segno di adesione, una convenzione, una prova di sottomissione a certe norme egemoni. Tutto qui. La libertà annunciata dalle misure di liberalizzazione sessuale in materia di aborto non è nient'altro che la libertà di praticare con inerzia le proprie ossessioni, le proprie nevrosi di massa. In compenso le masse non sono mai state così intolleranti e violente nei confronti degli emarginati sessuali, così disposte al linciaggio.”⁷⁷

Il coito, a differenza di qualche decennio prima, diventa un vero e proprio atto politico e, se esercitato in maniera irresponsabile o al di fuori dei canoni prestabiliti, assume il significato di un atto di diserzione, di opposizione.

Ecco, dunque, che siamo di fronte ad un nuovo Potere abile, attraverso la sua falsa tolleranza, a mantenere e relegare forzatamente il coito omosessuale nella sfera dell'anomia. Notiamo come da un lato il neocapitalismo imponga una “*uniforme e*

⁷⁶ SPS, p.1539.

⁷⁷ Ivi, p.1546.

inautentica joie de vivre”, costituita poi da una libertà sessuale declinata in obbligo, dall’altro come questa stessa *joie de vivre* si riveli essere circoscritta inevitabilmente nella succitata anomia, in quel desiderio che scavalca crimosamente i limiti della Legge diventando, dunque, un desiderio che non può e non deve essere appagato.

È interessante notare come Pasolini, per parlare della condizioni degli omosessuali al suo tempo, si serva di un libro pedagogico dal titolo “Gli omosessuali” scritto dagli studiosi francesi M. Daniel e A. Baudry. Egli decide di introdurre questo argomento così vicino alla propria biografia attraverso alcune citazioni tratte dal testo, definito “*onesto, chiaro, esauriente, democratico, moderato.*”

In primis, essendo l’omosessualità uno dei tabù più resistenti è necessario tentare in tutti i modi di abbatterlo e rifiutarsi di soffocarlo o renderlo vittima di indifferenza e silenzio. Senza dubbio, il momento in cui Pasolini scrive è ideale:

“Argomenti considerati per lungo tempo proibiti, quali i contraccettivi, l’aborto, le relazioni sessuali tra adolescenti, ora sono oggetto di trasmissioni radiofoniche e televisive, d’inchieste giornalistiche.”⁷⁸

La causa primaria dello sviluppo e della successiva stratificazione del tabù dell’omosessualità si ricerca nella dottrina cristiana, da sempre pronta a condannare fermamente le abitudini sessuali non canoniche, propagando un atteggiamento di totale chiusura mentale e successiva impossibilità d’affrontare questioni spinose e spesso controverse come questa. La citazione tratta da San Paolo scelta da Pasolini è emblematica: “*Che queste cose non vengano da voi neanche nominate*”.

L’aspetto che più manifesta la capacità di radicamento dell’ideologia cristiana riguarda quelle società apparentemente affrancatesi dal cristianesimo. Qui, nonostante gli “oscurantisti” e antichi dettami religiosi non siano più agenti, il sentimento di condanna è permasto in forma differente, come “falso razionalismo” che non smette d’essere attivo nelle coscienze: “*L’Urss, Cuba, hanno leggi severe contro gli omosessuali in nome della difesa del popolo contro i vizi del capitalismo decadente.*”

⁷⁸ Ivi, p. 487.

3.7 *Teorema*: Il titolo del film

Omosessualità e avvento d'una nuova "religione" sono alcune delle tematiche trattate da *Teorema*, un film pubblicato da Pasolini nel 1968 e divenuto, poi, anche un romanzo dal nome omonimo. La trama ci racconta della famiglia di un ricco industriale milanese, Girotti, presso cui ad un certo punto giunge un giovane ospite, affascinante quanto misterioso: in poco tempo egli sconvolgerà totalmente l'equilibrio familiare.

Sin da subito, s'ingrazierà la moglie del capofamiglia finendo per congiungersi sessualmente con lei; poi intratterrà rapporti erotici con la figlia, il figlio, la domestica della casa e addirittura lo stesso Girotti. Una volta ripartito, tutti i membri della famiglia saranno irrimediabilmente mutati e ciò porterà alla sua disgregazione totale.

Al fine di comprendere con esaustività, indaghiamo l'etimologia della parola "teorema". Il termine deriva dal greco *θεώρημα*, che possiamo tradurre con "ricerca, meditazione", a sua volta derivato da *θεω-ρέω*, ossia "esaminare, osservare".

Entrambi i significati riportati interessano la nostra analisi. Essendo un'opera cinematografica, il film si guarda, si osserva esaminandone il contenuto e la forma. Dal lato invece prettamente legato al senso intrinseco dell'opera, ecco che "ricerca" e "meditazione" intercettano anche l'accezione filosofico-scientifica del termine: il teorema è una forma di dimostrazione di un'ipotesi. È l'autore stesso a chiarircelo all'interno d'una intervista:

"Teorema, come indica il titolo, si fonda su un'ipotesi che si dimostra matematicamente per absurdum. Il quesito è questo: se una famiglia borghese venisse visitata da un giovane dio, fosse Dioniso o Jehova, che cosa succederebbe? Parto dunque da una pura ipotesi..."⁷⁹

L'intervistatore poi prosegue inferendo che l'ipotesi appena enunciata supponga già un determinato orientamento ideologico. Pasolini risponde che l'ideologia si basa su una

⁷⁹ Ivi, p.1483.

constatazione chiara, ossia che la società industriale è nata e si è sviluppata in “totale” contraddizione con la civiltà contadina precedente, in questo specifico film rappresentata dalla domestica. Quest’ultima, a differenza della neo-società industriale, possedeva un proprio sentimento del sacro che *“era radicato nel cuore della vita umana”*, salvo poi essere sradicato da esso per divenire appannaggio esclusivamente delle istituzioni ecclesiastiche. Ciò ha portato la civiltà borghese ad abbandonare il sacro e sostituirlo con *“l’ideologia del benessere e del potere”*.

Pasolini individua come termine centrale della propria riflessione *“ipotesi”*, dal momento che, con schietta sincerità, ammette d’essere conscio di sperimentare un periodo negativo, ma di non sapere quali potranno essere gli esiti: *“Posso quindi proporre solo ipotesi e no soluzioni”*. Tale periodo coincide con l’avvento di una nuova era che chiamerà, successivamente, *“nuova Preistoria”* e il cui passaggio, a parer suo, è rivoluzionario a tal punto da essere paragonato a quello della raccolta di frutti spontanei all’agricoltura.

Nella volontà pasoliniana, la famiglia Girotti diviene il simbolo della famiglia piccolo borghese, definibile in tal guisa dal punto di vista ideologico, di simbolo incarnato e non in senso economico, data la loro ingentissima ricchezza.

Non è difficile immaginare il *modus vivendi* di questo tipo di persone, incentrato sul rispetto di una serie di dogmi per l’appunto appartenenti alla mentalità piccolo-borghese: essere educati in un determinato modo e dunque parlare, porsi e comportarsi in un determinato modo. Risparmio e lavoro sono i cardini del vivere e il desiderio di oggetti materiali, riconducibili ad una sfera di benessere materiale necessario per la categoria, si allinea spesso alla possibilità più o meno elevata di spendere. L’economia regola anche la sfera relazionale d’amicizia, in quanto si registra una maggiore propensione a stringere legami con individui benestanti allo stesso modo o più, al fine sempre di affermare la propria posizione sociale.

Volendo allargare lo sguardo, la descrizione appena delineata aderisce con precisione ai personaggi del mondo letterario di Alberto Moravia, tra cui possiamo ricordiamo ad esempio il pittore Dino de *“La Noia”*, il quale conduce un’analisi spietata e impietosa della piccola e media borghesia italiana degli anni ’60.

3.8 I personaggi e il misterioso avventore

La famiglia Girotti è composta da quattro componenti principali: il padre, la madre, un figlio maschio e una figlia femmina, ai quali poi aggiungiamo anche un elemento esterno ma centrale ai fini della storia, ossia la domestica.

La prima figura che Pasolini ci presenta nella parte introduttiva del libro, intitolata "Dati", è quella del padre. La sua descrizione è lunga ed articolata, assunta da un punto di vista esterno del narratore che osserva la fabbrica e i possedimenti terreni dell'industriale. È mezzogiorno e gli operai escono, e tra di loro si staglia una Mercedes:

"Dall'ingresso principale della fabbrica - tra i saluti quasi militari dei guardiani - esce infatti, lentamente una Mercedes: dentro, con una faccia dolce e preoccupata, un poco spenta, da uomo che per tutta la vita non si è occupato che di affari e, forse saltuariamente, di sport, c'è il proprietario - o almeno il principale azionista - di quella fabbrica. La sua età va dai quaranta ai cinquant'anni: ma è molto giovanile (il viso è abbronzato e i capelli sono appena un po' grigi, il corpo ancora - agile e muscoloso, come appunto quello di chi ha fatto in gioventù, e continua a fare, dello sport). Il suo sguardo è perduto nel vuoto, tra preoccupato, annoiato o semplicemente inespressivo: perciò indecifrabile. L'entrare e l'uscire così solennemente dalla fabbrica - di cui è padrone - non è per lui che un'abitudine. Insomma, egli ha l'aria di un uomo profondamente immerso nella sua vita: l'essere un uomo importante da cui dipendono i destini di tanti altri uomini, lo rende, come succede, irraggiungibile, estraneo, misterioso. Ma si tratta di un mistero, per così dire, povero di spessore e di sfumature. La sua macchina si lascia alle spalle la fabbrica, lunga come l'orizzonte, e quasi sospesa nel cielo, e prende la via, appena costruita tra i vecchi pioppeti, che va verso Milano."⁸⁰

La descrizione ci restituisce quello che potremmo definire il "modello" dell'imprenditore borghese, che trova il punto di sublimazione nell'espressione "immerso nella sua vita". Osserviamo un uomo ricco e potente e come tale circondato da un "mistero" che però viene subito definito "povero di spessore e di sfumature": Pasolini sceglie queste parole così sferzanti poiché l'aura misteriosa che avvolge il personaggio è data esclusivamente dalla posizione sociale che ricopre, ma nulla più.

⁸⁰ *Pier Paolo Pasolini Romanzi e racconti*, edizione a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Arnoldo Mondadori editore S.p.A, Milano, 1998, p. 896.

È già noto come la figura paterna rivesta nella poetica pasoliniana un ruolo centrale, a partire dalle poesie friulane della gioventù, dove riscontriamo un'acerbità della riflessione in merito al rapporto padre-figlio. Con il passare degli anni, e con l'approfondirsi del pensiero, vi sarà una rivalutazione netta dettata dalla vera e propria esigenza di inglobare tale figura nella complessità della propria interiorità, da sempre totalmente devota a quel rapporto quasi "sentimentale" con la madre di cui abbiamo già parlato. Il padre non è solo bersaglio di rabbia, rancore e odio, ma ha giocato e gioca tutt'ora un ruolo troppo complesso per essere semplicemente additato come causa dei dolori e problemi giovanili.

Il secondo membro della famiglia è il figlio Pietro, immortalato da Pasolini mentre esce dal liceo Parini di Milano:

"Anche lui, come il padre, ha nella fronte non grande (anzi, quasi meschina), la luce dell'intelligenza di chi non ha vissuto inutilmente un'adolescenza in una famiglia milanese molto ricca; ma, molto più visibilmente del padre, ne ha patito: così che invece di esserne venuto fuori un ragazzo sicuro di sé, e magari, come il padre, sportivo, ne è venuto fuori un ragazzo debole, con la piccola fronte violacea, con gli occhi già inviglicchiti dall'ipocrisia, con il ciuffo ancora un po' ribaldo, ma già spento da un futuro di borghese destinato a non lottare."⁸¹

Pietro, dalle parole di Pasolini, ci viene raccontato come un giovane dall'avvenire già scritto, prefissato, marchiato da una condizione borghese tutt'altro che temprata e d'alto livello come quella del padre. Egli sarà destinato a vivere la sua vita all'ombra dell'ingombrante figura paterna che, invece di perpetrarsi in lui, ha generato il suo opposto: il ciuffo del ragazzo, simbolo di gioventù e spavalderia, è sì "ribaldo" ma già spento, privo di quella forza vitale che dovrebbe sprigionare.

Nel passo successivo, Pasolini tratteggia una futura immagine del figlio Pietro, paragonato ad un personaggio tipico del cinema muto ossia Charlot, il "vagabondo", individuo maldestro ma astuto al bisogno, dal cuore buono e le maniere tipiche del più altolocato gentiluomo, interpretato dal grande Charlie Chaplin:

⁸¹ Ivi, p.897.

“Tuttavia, non si può fare a meno di pensare, vedendolo, che egli è fatto, come Charlot, per indossare cappottoni e giacchette che gli vanno troppo grandi, con le maniche che penzolano mezzo metro sotto la mano - o per correre dietro a un tram che non raggiungerà mai - o per scivolare dignitosamente su una buccia di banana in qualche quartiere cittadino grigio e tragicamente solitario.”⁸²

Nonostante la sua aria da perfetto goffo, Pietro è un ragazzo come i suoi coetanei, che ci viene raccontato da Pasolini essere impegnato nel corteggiare una ragazza *“chiaramente del suo stesso censo e della sua stessa tradizione sociale”*. Tuttavia, nel farlo non sembra mosso da una sincera e decisa volontà, ma da quello che leggiamo essere definito *“piano doloroso”*, quindi una sorta di strategia prestabilita che non gli appartiene sino in fondo.

In Odetta, la sorella di Pietro, Pasolini ne dà un ritratto particolare, alieno agli altri, il cui tratto guida si riconosce invece in una sua dote molto *“strana”*, che definiamo tale data la giovane età e il basilare ambiente borghese:

*“È dolcissima e inquietante, la povera Odetta; con una fronte che sembra una scatola piena di intelligenza dolorosa, anzi, quasi, di sapienza.”*⁸³

La sapienza diviene la caratteristica peculiare poiché nessun altro personaggio della storia ne è portatore. Tale virtù è intrinsecamente legata alla profondità dell’animo di Odetta, è qualcosa di interno che non deriva da nulla ma è semplicemente innata. Essa viene paragonata ad una sorta di malattia che la ragazza tenta forzatamente, e invano, di tenere nascosta: la paura che la circonda fa sì che non si voglia conoscerla né farla conoscere a nessun altro.

Anche per Odetta, come per il fratello, troviamo nella descrizione un particolare fisico indicatore di un qualcosa che travalica l’immediata comprensione dell’aspetto esteriore. La bocca della ragazza, infatti, tradisce una certa forma di umorismo senza la quale essa cadrebbe a picco nella nullità della propria esistenza:

“[...] la bocca, è invece una rivelazione quasi imbarazzante di quello che è realmente Odetta: non che sia brutta, questa bocca, anzi, è estremamente graziosa: eppure è un po' mostruosa, ecco: essa è così

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ivi*, p.899.

pronunciata e particolare che non si può fare a meno di notarla nemmeno per un istante, con quel labbro inferiore rientrante, come nelle bocche dei coniglietti o dei sorci: si tratta, in sostanza, della piega buffa dell'umorismo - ossia della consapevolezza dolorosa e mascherata del proprio nulla - senza del quale umorismo Odetta non potrebbe vivere.”⁸⁴

Se il fratello Pietro lo abbiamo osservato impegnato nel corteggiamento di una coetanea lungo il pioppeto, anche Odetta viene corteggiata da un ragazzo “imberbe”. Il discorso dei due ruota attorno all’album di fotografie che Odetta stringe al petto, gelosa, che ancora immacolato se non per una foto che campeggia in prima pagina: la foto del padre. Questo dettaglio rivela il grande sentimento che lei prova, motivo anche di una dolce canzonatura da parte del corteggiatore.

L’ultimo personaggio presentato è la madre Lucia, la cui presentazione gravita attorno al termine “noia”. Ella, infatti, è la classica ricca donna borghese, moglie del grande industriale di successo, annoiata, rappresentante perfetta della propria condizione sociale. Tuttavia, l’ “aria” che la contraddistingue fa trapelare una realtà retrostante differente intuibile da un elemento del viso che viene definito “lungo, nero, vagamente cianotico e barbarico”: l’occhio. Probabilmente la condizione borghese non è “nata” della donna, lo è invece quella popolare che, nonostante l’assorbimento di molti elementi tipici del marito, non è stata eclissata del tutto e di manifesta mediante piccoli gesti o dettagli corporei:

“Il lettore può immaginare Lucia, la madre di Pietro e Odetta, in un angolo sereno e segreto della casa - camera da letto, o boudoir, o salottino, o veranda - coi timidi riflessi del verde del giardino ecc. Ma Lucia non è lì in quanto angelo tutelare della casa, no; è lì in quanto donna annoiata. Ha trovato un libro, ha cominciato a leggerlo, e la lettura ora l'assorbe (è un libro, intelligente e raro, sulla vita degli animali). Così, essa aspetta l'ora di pranzo. Leggendo, un'onda dei capelli le casca sull'occhio (una preziosa onda, elaborata da un parrucchiere forse durante la stessa mattinata). Stando china, essa espone alla luce radente gli zigomi, alti e come vagamente consunti e mortuari - con un certo ardore da malata; l'occhio, ostinatamente abbassato, appare lungo, nero, vagamente cianotico e barbarico, forse per via della sua cupa liquidità. Ma come essa si muove, alzando un momento gli occhi dal libro, per guardare l'ora a un suo piccolo orologio da polso (per farlo, deve alzare il braccio ed esporlo meglio alla luce), per un attimo, si ha l'impressione, fugace, e forse, in fondo, falsa, che essa abbia l'aria di una ragazza del popolo.”⁸⁵

⁸⁴ Ivi, p.899.

⁸⁵ Ivi, p.901.

Attraverso la presentazione dei personaggi, appare evidente come la volontà pasoliniana con questo film miri ad una distruzione, diretta e clamorosa, di quell'ipocrisia ideologica e di comportamento tipicamente borghese. Pasolini, durante un'intervista rilasciata alla BBC, parla sì del suo odio verso le cosiddette "*buone maniere ipocrite*", ma si spinge oltre attaccando la piccola borghesia per la "volgarità" che esprime:

"Il mio odio per la borghesia è in realtà una specie di ripugnanza fisica verso la volgarità piccolo-borghese, la volgarità delle "buone maniere" ipocrite, e così via. Forse soprattutto perché trovo insopportabile la grettezza intellettuale di questa gente."⁸⁶

Una vera e propria idiosincrasia che si manifesta anche nella constatazione di come *Teorema* sia il primo film dell'autore "*girato in un ambiente borghese con personaggi borghesi*", e ciò ci viene esplicitato da Pasolini stesso che ammette di non aver avuto, sino a questo momento, la forza di condividere mesi e mesi di lavoro sul set con un tipo di categoria che non è in grado di "*digerire*".

L'obiettivo artistico era però ormai delineato e da raggiungere: egli sceglie sì persone appartenenti alla borghesia, ma non alla "*borghesia peggiore*": "*Ho scelto persone che non erano particolarmente odiose, persone che ispiravano una certa simpatia umana*"

3.9 Teorema come punto di convergenza

Come già sappiamo, *Teorema* viene pubblicato prima come romanzo nel 1968, e poi come film. Questa dualità non deve però ingannarci sul rapporto che sussiste, né in una direzione né nell'altra. Il romanzo, infatti, non è "sceneggiatura tecnica" che servirà poi per la realizzazione del film, bensì un'opera narrativamente autonoma che, d'altro canto, non possiamo comunque considerare affrancata dalla sua prestabilita

⁸⁶ SPS, p.1393.

destinazione cinematografica.

Teorema rappresenta dunque il punto d'incontro tra parola e immagine, tra il linguaggio narrativo tipico del racconto e il linguaggio narrativo della cinematografia, ma anche un'opera di convergenza in merito a molteplici aspetti pasoliniani, sia artistici che personali. In esso, per cominciare, notiamo l'unirsi della vocazione prettamente letteraria a quella saggistica. Ai capitoli che sviluppano il racconto della trama s'accompagnano quelli di riflessione teorica che costituiscono la "dilatazione ideologica" dei precedenti. A ciò s'aggiunge anche l'alternanza tra poesia e prosa, ulteriore testimonianza della volontà pasoliniana "*ad esprimersi attraverso la rappresentazione dei fatti e attraverso la concentrazione riflessiva ed emotiva*".

Se ci rivolgiamo invece verso il lato poetico-esistenziale, riconosciamo quella convergenza interiore che accompagnerà *in toto* la sua produzione:

"[...] c'è da osservare l'indicativa e tipica convergenza, nella sovrapposizione e opposizione e mescolanza, della vena decadente e di quella della polemica sociale, cioè di quella emotivamente ambigua e narcisistica e di quella razionalmente distaccata e organizzata: spinta, la prima, fino a forme di sottile impasto fra sensibilità edonistica e misticismo sensuale; la seconda fino a schematizzazioni sistematiche e astratte nella loro rigida semplicità."⁸⁷

L'aspetto sicuramente più interessante riguarda la convergenza tra la vena decadente e quella polemica sociale. Al fine di indagarla, ci concentriamo sulla figura centrale del testo, ossia l'Ospite. Abbiamo già anticipato come si tratti d'un personaggio dal fascino a tal punto prorompente che nessun membro della famiglia sa opporsi. Esso si esercita su tre piani diversi: quello edonistico-sensuale, quello mistico e quello sociale:

"Sul primo piano, l'Ospite agisce sia per la sua gioventù e bellezza, sia per l'attrazione sessuale, per una virilità scoperta e provocatoria proprio perché innocente, inconsapevolmente esibita: la gioventù è il punto di incontro della bellezza con la sessualità, del richiamo estetico con quello erotico. Sul secondo piano, l'Ospite agisce perché si presenta agli occhi degli altri come un essere misterioso, e perciò superiore, un dio inattuabile nella sua intima essenza, cui essi aspirano di accostarsi come per un moto

⁸⁷ *L'opera e il suo tempo*, p.178.

irrazionale di devozione, un trasporto mistico-religioso. Sul terzo piano, quello sociale, l’Ospite agisce perché appare un essere libero da condizionamenti economici e pregiudizi di classe: non ha denaro, non ha un lavoro, non è né un borghese né un plebeo (piuttosto suggerisce, nella sua solida sanità, un’origine contadina), ma, soprattutto, non ha riserve moralistiche, è spregiudicato, disponibile.”⁸⁸

In virtù di ciò, egli è pronto a soddisfare i bisogni di ogni singolo membro della famiglia non appena ne coglie il desiderio non espresso: egli li libera da qualsiasi “*complesso di inibizione*” in un gesto che è di piena affermazione di vitalità tipico di un dio pagano, ovviamente non cristiano. Ecco che:

“I quattro (tralasciamo per ora la domestica Emilia che costituisce un caso a sé) soddisfano così il loro senso di bellezza, e il loro culto della virilità (estetico-sessuale), e il loro senso religioso (mito dell’onnipotenza trascendente); e si liberano, contemporaneamente, dal condizionamento moralistico della loro origine borghese.”⁸⁹

Quest’ultimo processo è senza dubbio il più complesso e intricato, incentrato sulla consapevolezza, o per meglio dire accenno di consapevolezza, di identificare l’Ospite con il volto del padre oppure del figlio. Pullini ci parla di una sorta di “*ricerca a ritroso del cordone ombelicale che lega i figli, maschi o femmine che siano, all’immagine del padre giovane.*”

I quattro personaggi lo desiderano all’interno di un rapporto incestuoso che li conduce ad una verità in grado di liberarli da un lato dall’indubbio complesso freudiano che sperimentano (Pullini ci parla anche di “*mitologia freudiana della virilità nella duplice veste del padre e del figlio generante*”), dall’altro dalla succitata inibizione sessuale moralistica tipicamente borghese.

Il fascino dell’Ospite è descritto in tal modo:

⁸⁸ Ivi, p.185.

⁸⁹ *Ibidem*.

“Straordinario prima di tutto per bellezza: una bellezza così eccezionale, da riuscire di scandaloso contrasto con tutti gli altri presenti. La sua diversità consiste, in fondo, soltanto nella sua bellezza.”⁹⁰

Alla bellezza va ad aggiungersi un senso di intangibilità del personaggio, caratterizzata dalla marcata indefinitezza e dalla difficoltà di catalogare l'uomo, fulgente esempio di totale “libertà sociale”:

“Anche osservandolo bene, infatti, lo si direbbe uno straniero, non solo per la sua alta statura e il colore azzurro dei suoi occhi, ma perché è così completamente privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità, da non poterlo nemmeno pensare come un ragazzo appartenente a una famiglia piccolo borghese italiana. Non si potrebbe neanche dire, d'altra parte, che egli abbia la sensualità innocente e la grazia di un ragazzo del popolo... Egli è insomma socialmente misterioso...

Insomma, di lui non sapremo niente; e del resto non è necessario saperlo. Lasciemo dunque incompleto e sospeso quest'ultimo dato della nostra enunciazione.”⁹¹

Tale intangibilità si rivela più chiaramente nell'atteggiamento di sottomissione rivolto dai cinque personaggi, riassumibile nel verbo “contemplare” che ritorna spesso nell'accezione di *“raccolta e passiva concentrazione religiosa da inferiore a superiore”*. In un passo del libro, il figlio Pietro osserva in tutta la sua bellezza l'Ospite dormire spoglio nella camera:

“Contempla quel suo sonno tranquillo, virile e caldo. Rimane così, perduto estraniato, in quella contemplazione.”⁹²

Spostando la nostra attenzione sul piano sociale, l'Ospite rappresenta l'autonomia da ogni tipo di condizionamento di classe e, di conseguenza, anche la liberazione da qualsiasi condizionamento moralistico di stampo borghese, l'unico esistente secondo Pasolini. Tali condizioni di partenza gli permettono di possedere tutti i membri della

⁹⁰ Pasolini romanzi e racconti, p.905.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, p.915.

famiglia Girotti e soddisfare la loro sete sessuale secondo i singoli desideri, il tutto in relazione a quel complesso di attrazione e identificazione col padre e col figlio. Ci troviamo di fronte ad una situazione in cui Pasolini:

“Fa incontrare tutte le sue componenti, in una specie di personale, storico superamento di tutte le schematizzazioni ideologiche e convenzioni morali. Il suo marxismo si scontra e fonde con il suo anarchismo; una società di uguali si identifica con una società di liberati da ogni tabù. La sua rivoluzione sociale diventa una rivoluzione sessuale. Marx viene fagocitato da Freud.”⁹³

4 LA VOCAZIONE POETICA TOTALIZZANTE

4.1 Il linguaggio pasoliniano

Una delle opere teatrali, in questo caso una tragedia in versi, tra le meno indagate di Pasolini è *Orgia*, datata 1968 ma già abbozzata un paio di anni prima. Fruiamo di quest'opera per condurre una riflessione in merito al linguaggio, al fine di comprendere quale sia il valore che Pasolini attribuisce ad esso e, in modo particolare, in cosa esso consista.

In *Orgia* riconosciamo subito presente quella che è la differenza tra il linguaggio simbolico e il linguaggio della comunicazione, di cui Anna Panicali presenta un chiaro esempio tratto proprio da *Orgia*:

“Del mondo in cui sono nati (un paese pieno di gelsi o una città di provincia), un uomo e una donna ricordano il mormorio confuso e ininterrotto delle voci: “Si alzavano/dalla parte del campanile o del

⁹³ *L'opera e il suo tempo*, p.189.

casolare sulla strada d'asfalto" o, in città, "venivano/dai caffè aperti fin tardi". Ovunque riecheggiava il loro suono, eppure "NESSUNO PARLAVA."⁹⁴

Centrale diviene subito la frase finale. Il rumore di voci lontane pervade l'ambiente ma non viene elevato al rango di Parola, *ubi consistam* invece del linguaggio simbolico. Le voci che riecheggiano non sono altro che segni che hanno il solo potere di indicare, di dare un determinato nome alle cose, ma sono essenzialmente contenuti in un bacino di "suoni protetti dall'abitudine". Quest'abitudine è stata costruita giorno dopo giorno, in famiglia o in altri luoghi, sino ad arrivare alla ripetizione del già sentito che rinvia sempre ad un codice noto ai parlanti e in cui essi stessi si riconoscono. Siamo dunque di fronte ad un linguaggio che ha come scopo finale la trasmissione senza sorprese o scosse di sorta. Quest'ultimo è fondamentale per acquisire la capacità linguistica, necessario per trasmettere e perpetrare la lingua imparata dai padri.

Pasolini associa le voci appena descritte ad un codice comunicativo abile nell'uniformare gli individui, avviare un processo di omologazione che li conduce ad un identificarsi comune nel fare qualcosa. In questa prospettiva, il linguaggio si palesa ed esiste solo nella fattualità delle cose poiché è "pensato come agire". Il linguaggio come "fare" reciproco ha la grande forza di costituire l'unica possibilità di vera intesa tra gli uomini, che vengono uniti in esso come un "equivalente linguistico generale."

Al mondo delle voci di cui abbiamo appena parlato si iscrive anche l'universo della comunicazione gestuale: gesti e suoni parlano allo stesso modo e vanno a costituire la lingua "che siamo costretti ad usare".

La posizione di Panicali è alquanto diretta e quasi "bruta" nel suo enunciarsi:

"Quella lingua "che siamo costretti a usare". Che, grazie al suo ripetersi e al suo tramandare norme e precetti cui si deve obbedire, ripeterpetua in noi l'accettazione, la schiavitù, la vergogna.; si sforza alla rassegnazione e a desiderare di morire. Le voci non sono che segni (segni della realtà oggettivata) che ci rendono servi: anche se li stravolgiamo... anche se facciamo parlare loro un "altro linguaggio". Esse costituiscono un brusio indistinto... e poiché ci vengono trasmesse, le riproduciamo – con la lingua e col

⁹⁴Si veda Pier Paolo Pasolini, *L'opera e il suo tempo*, a cura di G. Santato, CLEUP Editore, Padova, 1983, ottava parte di Anna Panicali, p.169.

corpo – “come sonnambuli”. In un’interminabile catena. Siamo capiti perché parliamo un linguaggio noto, a tutti comune, mediante il quale ci rendiamo fratelli anche “A COLORO CHE ODIAMO” e finiamo per assomigliarci come personaggi dello stesso coro.”⁹⁵

La Parola, invece, è qualcosa che si pone al di fuori della comunicazione come trasmissione. Essa “è la fedele compagna del nostro cammino esistenziale; la parola dell’interiorità. Ancora muta e senza nome, resta in attesa.”

Da quest’ultimo inciso ne deduciamo come essa non possa consistere in qualcosa di conosciuto, che sappiamo manipolare e di cui fruire all’occorrenza, bensì si realizzi attraverso le vie dell’allegoria e del simbolo, tentando di rivelare qualcosa che sfugge alla comunicazione come strumento tecnico-scientifico, nonostante questo qualcosa sia pregno di realtà. Essa “allude al mistero della vita”, “toglie gli uomini a se stessi”.

È dunque alla Parola intesa in questi termini che Pasolini si rivolge, una parola che diventa il mezzo prediletto, legittimo e più efficace per condurre la sua “esperienza del pensare”, in contrapposizione a quella trasmissione linguistica che ormai pervade il vivere quotidiano, e dal quale nessun individuo sembra potersi liberare:

“La parola (scritta o pronunciata) è il dire del pensiero. E il pensiero è sempre un’esperienza. In un momento in cui gli uomini sono oltre misura posseduti dall’agire, dall’organizzazione, dalla lingua della Politica (siamo nel ’68), Pasolini riflette sulla reciproca connessione tra pensiero e linguaggio: intuisce che solo la parola può parlare il pensiero, o meglio, raccontare l’esperienza del pensare. In un momento in cui gli uomini, tutti calati nel presente, guardano solo all’attualità dei fatti, ci dice che la poesia (o la parola) non si situa al di fuori della storia ma è iperstorica, “perché la sua carica di ambiguità non si esaurisce in alcun momento storico concreto”. Che le sue categorie non sono cronologiche ma mitiche, allusive, simboliche.”⁹⁶

4.2 Manifesto per un nuovo teatro

⁹⁵ Ivi, p.170.

⁹⁶ Ivi, p.171.

Il *Manifesto per un nuovo teatro*, pubblicato nel 1968, lo possiamo definire come un insieme di note che assume poi la forma di un manifesto vero e proprio in cui Pasolini elenca i nuovi dogmi del teatro che verrà.

Oltre a rivolgersi ai lettori, ma soprattutto ai destinatari di questa nuova forma di teatro che vengono identificati nei “*gruppi avanzati della borghesia*”:

(CHI SARANNO I DESTINATARI DEL NUOVO TEATRO)

2) I destinatari del nuovo teatro non saranno i borghesi che formano generalmente il pubblico teatrale: ma saranno invece *i gruppi avanzati della borghesia*. Queste tre righe, del tutto degne dello stile di un verbale, sono il primo proposito rivoluzionario di questo manifesto. Esse significano infatti che l'autore di un testo teatrale non scriverà più per il pubblico che è sempre stato, per definizione, il pubblico teatrale; che va a teatro per divertirsi, e che qualche volta vi è scandalizzato. I destinatari del nuovo teatro non saranno né *divertiti* né *scandalizzati* dal nuovo teatro, perché essi, appartenendo ai gruppi avanzati della borghesia, sono in tutto *pari* all'autore dei testi.⁹⁷

Questo è il primo punto rivoluzionario che riconosciamo nel manifesto: il destinatario dovrà essere allo stesso livello dell'autore della *pièce* che verrà rappresentata. La domanda che sorge poi spontanea è: in che individui si incarna il pubblico di questo nuovo teatro? Pasolini lo chiarisce subito nelle righe successive:

“Per *gruppi avanzati della borghesia* intendiamo le poche migliaia di intellettuali di ogni città il cui interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma *reale*. Oggettivamente, essi sono costituiti nella massima parte da quelli che si definiscono dei “progressisti di sinistra” (compresi quei cattolici che tendono costituire in Italia una Nuova Sinistra): la minoranza di tali gruppi è formata dalle *élites* sopravvivenenti del laicismo liberale crociano e dai radicali. Naturalmente, questo elenco è, e vuole essere, schematico e terroristico. Il nuovo teatro non è dunque né un teatro accademico¹ né un teatro d'avanguardia. Non si inserisce in una tradizione ma nemmeno la consta. Semplicemente la ignora e la scavalca una volta per sempre.”⁹⁸

Il secondo punto del manifesto s'apre con un paragrafo dedicato proprio alla definizione del teatro di parola. Dopo aver palesato la sua totale incompatibilità con il teatro

⁹⁷ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, *Nuovi argomenti*, gennaio-marzo 1968.

⁹⁸ *Ibidem*.

tradizionale, Pasolini puntualizza il modello centrale assunto, ossia il teatro della democrazia ateniese, eliminando completamente la tradizione borghese più recente, comprese poi le precedenti: moderna, rinascimentale e persino Shakespeare. Il cuore pulsante del teatro di parola risiede nell'ascolto:

“Venite ad assistere alle rappresentazioni del "teatro di parola" con l'idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro).”⁹⁹

In questa nuova forma in cui l'ascoltare assume un ruolo gerarchicamente superiore rispetto al vedere, sino a quel punto elemento primario del teatro, la parola deve comunque cercare di oggettivarsi in quelle che Panicali definisce “figure”, dal momento che per comprendere il mondo è necessario portarlo in scena.

La parola dunque esprime la propria drammaticità non attraverso l'azione o la vicenda che viene rappresentata, bensì grazie alle problematiche e i dubbi che riesce a sollevare, alle domande che si pone e che pone allo spettatore: “*la parola è qui parola-idea, parola pensiero*”.

Ecco dunque che se ci interroghiamo su quale sia lo “spazio teatrale” destinato alla parola, la risposta non può che essere “nella testa”, *in primis* dell'autore che la concepisce e *in secundis* dello spettatore che la osserva. È come se la teatralità s'eclissasse a favore di un quasi esclusivo ascolto, e la recitazione non mirasse all'espressività corporale ma al manifestare il significato stesso della parola e dell'opera in questione. Non mira, inoltre, a nessun tipo di declamazione, come la poesia orale nel suo senso più primigenio:

“La poesia non necessita di alcun rapporto esterno a se stessa: agisce in quanto tale. Non ha bisogno né di immagini né di azione scenica: unisce già in sé pensiero e immagine.”¹⁰⁰

Siamo abituati a conferire ad ogni tipo di linguaggio una funzione strumentale, la quale si esplica in primo luogo nell'intendere, e la parola, di conseguenza, assume significato solo se risponde alle regole prestabilite del comunicare: il pensiero dunque diventa tale

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *L'opera e il suo tempo*, cit., p.172.

se si manifesta in azione.

Pasolini, in vari punti dei suoi scritti, si cura di evidenziare quale sia la peculiarità del suo parlare, e Panicali ne opera una sintesi pregnante e diretta:

“La sua lingua non è pratica (e, proprio per questo, è destinata all’impopolarità); che il pensiero, la parola, la poesia, non sono oggetti manipolabili; non sono finalizzati all’azione : rinviano solo a se stessi e agiscono in quanto tali “nella testa” e nel cuore.”¹⁰¹

La domanda che sorge nel mentre della riflessione è la seguente: la parola può ancora trovare spazio, riuscire nell’ascolto presso gli uomini? Qualche riga sopra, citando direttamente Pasolini, abbiamo individuato gli unici e diretti destinatari di questo nuovo “teatro della parola”: i “*gruppi avanzati della borghesia*” composti sostanzialmente da “*intellettuali progressisti di sinistra*” con un interesse culturale vivo, anche se ingenuo. Ecco dunque che la poesia, che a questo punto dell’approfondimento possiamo definire anche parola-idea, riesce a raggiungere la testa e il cuore di chi è disposto ad ascoltarla, conducendo ad un forte restringimento della sfera del pubblico auditore. L’autore è destinato a parlare senza possibilità ulteriore ai singoli individui, e non più alla collettività come un tempo, poiché la collettività ad esso contemporanea diviene ogni giorno maggiormente una massa omologata che, e sta qui l’assurda e triste verità dell’analisi pasoliniana, vuole uniformarsi sempre di più. Il linguaggio della massa è dunque imperniato sul fare di cui abbiamo trattato prima, e non sulla parola:

“La poesia (la parola) non è né mero supporto o trascrizione dell’ideologia né puro significante, ma unità di physis e logos, di mente e corpo. In quanto tale si scambia simbolicamente solo con chi si apre al suo ascolto. Non è democratica. Non può né essere leggibile entro un’unità assoluta omologante, né essere l’oggetto di una domanda sociale. perciò, dal Caos (’68-’70) agli Scritti Corsari e alle Lettere luterane il destinatario non sarà più collettivo, bensì chi vuol disporsi a capire. Interlocutori saranno personaggi inventati o reali (intellettuali o politici chiamati per nome, oppure Gennariello), o ancora, un lettore “alla pari” con cui stabilire un rapporto a tu per tu.”¹⁰²

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² Ivi, p.173.

Nel nuovo mondo che sta sopravanzando, quello dominato in lungo e in largo dal neocapitalismo, trovare interlocutori risulta raro, difficile, tanto che la parola è destinata ad essere sempre più sola. Le *Lettere Luterane* rappresentano un ottimo esempio in merito: siamo di fronte ad una sorta di riflessione tra sé e sé, da cui lo scrittore decide di trarre lettera scritta da poter presentare, e non dibattere o interloquire, con il pubblico.

I rapporti comunicativi, e dunque sociali, oramai si incarnano esclusivamente nei mezzi di comunicazione di massa, miranti a quell'omologazione esplosa dopo gli anni '60 abile nel cancellare dalle esistenze qualsiasi tipo di mistero: tutto pare palese e "trasmissibile" e di conseguenza non può esserci alcun punto di convergenza con la parola-idea, la poesia. Essa infatti "è un parlare per frammenti, appassionato, *"ellittico e illogico"* e *"si configura come il nascere di concetti"* perché il dire e il pensare corrispondono". A dominare è il linguaggio del fare, quello operativo-politico che mira alla trasmissione e all'uniformazione, *"la socialità istituita al di là della decisione dei soggetti"*.

4.3 La poetica politica

La poesia diviene per Pasolini uno strumento che potremmo definire di "saldatura" dei saperi scientifico-umanistico, dal momento che l'elemento poetico funziona da scandaglio della riflessione e analisi pasoliniana in merito alla realtà e alla società.

L'accusa che, infatti, molto spesso, veniva mossa nei suoi confronti riguardava la non sufficiente consapevolezza in merito alla portata politica delle questioni affrontate, giungendo alla conclusione che egli si occupasse di esse non in maniera politica, bensì in maniera poetica. Ciò che forse molti ignoravano consisteva nel non capire che questo tipo di approccio analitico era di fatto una presa di posizione politica.

Ecco che ancora una volta la posizione di Pasolini risulta nuova, inaspettata, e già Ettore Perrella nel 1979 ne riconosce l'autenticità:

“La portata davvero sovversiva del modo pasoliniano di far politica come intellettuale, e non come politico, emerge solo oggi, emerge come stile, nella sua presa di posizione poetica.”¹⁰³

Al fine del nostro discorso è utile occuparsi di una delle ultime poesie di Pasolini, ossia // *PCI ai giovani!*

Come s'intende già dal titolo, Pasolini si rivolge ai giovani della contestazione studentesca del 1968, riferendosi in modo particolare agli eventi accaduti a Valle Giulia. Il primo marzo dello stesso anno, infatti, la polizia di Roma sgombera la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma dopo l'occupazione da parte degli studenti universitari. Lo sgombero causa la reazione dei manifestanti universitari già scesi in piazza che, attaccando la polizia, cercano di riconquistare la facoltà. Il tutto si conclude con la normalizzazione degli scontri da parte delle forze dell'ordine, solo dopo però feroci scontri con più di 600 feriti tra studenti e uomini in divisa.

Pasolini si rivolge sin da subito ai giovani manifestanti usando il “voi”, non ponendosi dunque dalla loro parte anche se le convinzioni politiche avrebbero potuto far pensare il contrario. L'invettiva è sin da subito decisa e impietosa: Pasolini si schiera dalla parte dei “padri”, coloro che dovevano essere abbattuti dalla forza rivoluzionaria sessantottina, analizzando con minuzia e puntuale critica gli avvenimenti.

L'autore già dalle prime battute si scaglia verso i manifestanti con un misto di decisione e rassegnazione, prendendo subito da coloro che senza dubbio li incenseranno per le loro azioni, ossia giornali e tv:

*È triste. La polemica contro
il PCI andava fatta nella prima metà
del decennio passato. Siete in ritardo, figli.
E non ha nessuna importanza se allora non eravate ancora nati...
Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi
quelli delle televisioni)
vi leccano (come credo ancora si dica nel linguaggio
delle Università) il culo. Io no, amici.*

¹⁰³ Si veda Ettore Perrella, *Dittico: Pavese, Pasolini*, SugarCo Edizioni S.r.l., Milano, 1979, p.90.

La prima critica poi si concentra sulle loro *“faccie di figli di papà”*, che non possono far altro che racchiudere in sé tutto ciò che ci s’aspetta di riconoscere in un borghese. I poliziotti, invece, provengono da quel mondo sottoproletario contadino che tanto era stato rappresentato durante il periodo romano da *Ragazzi di vita*, *Accattone* ecc...

Pasolini si schiera apertamente con loro:

*“Avete faccie di figli di papà
Buona razza non mente.
avete lo stesso occhio cattivo.
Siete paurosi, incerti, disperati
(benissimo!) ma sapete anche come essere
prepotenti, ricattatori e sicuri:
prerogative piccolo-borghesi, amici.
Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
coi poliziotti,
io simpatizzavo coi poliziotti!
Perché i poliziotti sono figli di poveri.
Vengono da periferie, contadino o urbane che siano.*

La contraddizione risulta evidente: gli studenti manifestanti *“figli di papà”* piccolo borghesi scendono in piazza per difendere i diritti delle frange di popolazione più povera, il cui emblema è proprio quella sottoproletaria, dalla quale provengono quei poliziotti che con cui si scontrano, di cui mandano a fuoco otto camionette.

Non siamo quindi di fronte ad una lotta omogenea e compatta di una fazione contro un’altra, ma assistiamo ad una vera e propria guerra civile in cui la borghesia combatte al suo interno e dove, anzi, sono i ricchi a combattere contro i poveri ed essere, successivamente, acclamati come salvatori:

*I ragazzi poliziotti
che voi per sacro teppismo (di eletta tradizione
risorgimentale)*

*di figli di papà, avete bastonato,
appartengono all'altra classe sociale.
A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento
di lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte
della ragione) eravate i ricchi,
mentre i poliziotti (che erano dalla parte
del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque,
la vostra. In questi casi,

ai poliziotti si danno i fiori, amici.
« Popolo » e « Corriere della Sera », « Newsweek » e « Monde »
vi leccano il culo. Siete i loro figli,
la loro speranza, il loro futuro: se vi rimproverano
non si preparano certo a una lotta di classe
contro di voi! Se mai,
alla vecchia lotta intestina.*

Non manca poi quel piglio ironico che ormai è cifra caratteristica delle riflessioni pasoliniane, e che egli stesso ammetterà essere presente, o per meglio dire, diverrà la "linea guida" di tutto il componimento. Nell'apologia che lo segue, infatti, Pasolini dichiara senza mezzi termini i suoi versi come "brutti versi" e ne definisce il cuore in tal modo: "sono tutti "sdoppiati", cioè ironici e autoironici":

*Per chi, intellettuale o operaio,
è fuori da questa vostra lotta, è molto divertente l'idea
che un giovane borghese riempia di botte un vecchio
borghese, e che un vecchio borghese mandi in galera
un giovane borghese. Blandamente
i tempi di Hitler ritornano: la borghesia
ama punirsi con le sue proprie mani.*

Sempre nell'apologia, Pasolini compie un ulteriore passo avanti nella riflessione, affermando come il processo di "borghesizzazione" di tutta la società sia irreversibile e pervasivo, senza possibilità di fuga:

“Per un giovane di oggi la cosa si pone diversamente: per lui è molto più difficile guardare la borghesia oggettivamente attraverso lo sguardo di un' altra classe sociale. Perché la borghesia sta trionfando, sta rendendo borghesi gli operai, da una parte, e i contadini ex coloniali, dall'altra. Insomma, attraverso il neocapitalismo, la borghesia sta diventando la condizione umana. Chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne fuori. È finita. Per questo provo i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che vede degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese.”¹⁰⁴

Pasolini premette al pezzo tosto citato una descrizione del rapporto tra i giovani delle generazioni precedenti, tra cui la sua, e la borghesia. A differenza di ora, dove la borghesia è ormai *“la condizione umana”*, prima i giovani la consideravano come un *“oggetto”* osservato dal di fuori, un *“mondo “separato”*, anche se ovviamente le implicazioni con essa erano in qualsiasi caso innegabili. Questa visione delle relazioni tra individui e strati sociali era possibile poiché lo sguardo diretto alla borghesia proveniva da *“ciò che non era borghese”*, dunque il processo di oggettivazione di essa risultava facilitato ed efficace. Ciò consentiva non solo ad operai e contadini di godere d'un'ottica esterna, ma anche ai giovani intellettuali, tra cui lo stesso Pasolini che, usando il *“noi”*, parla a nome della sua generazione:

“Potevamo essere antiborghesi anche al di fuori della borghesia: attraverso l'ottica offertaci dalle altre classi sociali (rivoluzionarie, o rivoltose che fossero). Siamo cresciuti, dunque, con l'idea della rivoluzione in testa: della rivoluzione operaia-contadina (Russia '17, Cina, Cuba, Algeria, Vietnam). Di conseguenza abbiamo fatto, dell'odio traumatico per la borghesia, anche una giusta prospettiva in cui integrare la nostra azione.”¹⁰⁵

L'avversione pasoliniana verso la borghesia assume la forma di un odio che egli stesso definisce *“patologico”*, dovuto all'essere stato troppo traumatizzato dall'agire borghese, sia dal punto di vista privato che pubblico. La sfiducia è totale: da essa non può augurarsi che scaturisca nulla di buono, e non può nemmeno sperare nella possibile creazione di anticorpi contro sé stessa:

¹⁰⁴ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991, *APOLOGIA a Il PCI ai giovani!!*, p.156.

¹⁰⁵ Ivi, p.157.

“[...]infatti, il piccolo-borghese di oggi non ha più nonni contadini; ma bisnonni e forse trisavoli; non ha vissuto un’esperienza antiborghese rivoluzionaria (operaia) pragmaticamente... ha sperimentato, invece, il primo tipo di qualità di vita neocapitalista, coi problemi dell’industrializzazione totale. [...] Inoltre i giovani di oggi (che si sbrighino poi ad abbandonare l’orrenda denominazione classista di studenti, e a diventare dei giovani intellettuali) non si rendono conto di quanto sia repellente un piccolo-borghese di oggi: e che a un tale modello si stanno conformando sia gli operai (malgrado il persistente ottimismo del canone comunista) sia i contadini poveri (malgrado la loro mitizzazione operata dagli intellettuali marcusiani e fanoniani, me compreso, ma ante litteram).”¹⁰⁶

Particolare attenzione va rivolta a quel passaggio, quel processo di “maturazione” auspicato da Pasolini che dovrà, egli spera il più presto possibile, far diventare gli studenti dei giovani intellettuali e quindi entrare a far parte di quel mondo della cultura in cui il poeta vive per una “vocazione letteraria”, divenendo dunque partecipi della sua stessa esperienza artistica. Il mondo culturale pasoliniano si caratterizza per la sua distanza e la sua estraneità dalla società borghese, che abbiamo già visto essere oggetto di odio e sfiducia incontrovertibili:

“Non posso accettare nulla del mondo dove vivo: non solo gli apparati del centralismo statale, - burocrazia, magistratura, esercito, scuola, e il resto – ma nemmeno le sue minoranze colte. Nella fattispecie, sono assolutamente estraneo al momento della cultura attuale. [...] Diciamolo pure, sono rimasto solo, a ingiallire con me stesso e la mia ripugnanza a parlare sia di impegno che di disimpegno.”¹⁰⁷

L’unica possibilità che rimane all’intellettuale è riassunta in un verso di un canto della Resistenza nera: “Bisogna gettare il proprio corpo nella lotta”, una lotta che, per i motivi che abbiamo elencato pocanzi, non può essere assolutamente interna alla borghesia:

“Ecco il nuovo motto di un impegno, reale, e non noiosamente moralistico: gettare il proprio corpo nella lotta.. Chi c’è in Italia, in Europa, che scrive spinto da tanta e così disperata forza di contestazione? Che

¹⁰⁶ Ivi, p.159.

¹⁰⁷ Ivi, p.150.

sente questa necessità di opporsi, come una necessità originaria, credendola nuova nella storia, assolutamente significativa, e piena insieme di morte e di futuro?”¹⁰⁸

Il riferimento agli Stati Uniti viene condotto intorno alla tematica del linguaggio, elemento che da un lato accomuna i giovani americani ai sottoproletari del sud Italia come Pasolini, dall'altro li allontana in quanto i primi hanno saputo sfruttare al meglio la loro creatività linguistica:

*Ecco,
gli Americani, vostri adorabili coetanei,
coi loro sciocchi fiori, si stanno inventando
loro, un linguaggio rivoluzionario “nuovo”!
Se lo inventano giorno per giorno!*

I giovani italiani, che ricordiamo essere sempre pienamente borghesi, non possono che “rifarsi a quel vecchio linguaggio rivoluzionario, quello togliattiano, quello ufficiale del Partito Comunista”. Eppure, ed è questo il bersaglio della feroce critica pasoliniana, essi non ne fruiscono come strumento di lotta preferendone un altro:

*“Lo ignorate andando, col moralismo delle profonde province,
“più a sinistra”. Strano,
abbandonando il linguaggio rivoluzionario
del povero, vecchio, togliattiano, ufficiale
Partito Comunista,
ne avete adottato una variante eretica
ma sulla base del più basso gergo
dei sociologi senza ideologia (o dei babbi burocrati).
Così parlando,
chiedete tutto a parole,
mentre, coi fatti, chiedete solo ciò*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

*a cui avete diritto (da bravi figli borghesi):
una serie di improrogabili riforme,
l'applicazione di nuovi metodi pedagogici,
e il rinnovamento di un organismo statale.
Bravi! Santi sentimenti!
Che la buona stella della borghesia vi assista!
Inebbriati dalla vittoria contro i giovanotti
della polizia costretti dalla povertà a essere servi,
(e ubriacati dall'interesse dell'opinione pubblica
borghese con cui voi vi comportate come donne
non innamorate, che ignorano e maltrattano
lo spasimante ricco).
mettete da parte l'unico strumento davvero pericoloso
per combattere contro i vostri padri:
ossia il comunismo.*

Il problema basilare che quindi si pone consiste nel rifiuto da parte dei giovani manifestanti dell'unica forma di lotta possibile, ossia il comunismo che non hanno voluto ereditare, alternativa rivoluzionaria in grado di poter "dare tutto" a differenza dei borghesi finti rivoluzionari che possono ottenere solo quello a cui hanno diritto.

Tale rifiuto, che per chi lo esercita sembra delinearsi come un atto rivoluzionario deciso e coerente, in realtà non fa altro che allontanarli dai loro propositi, in quanto non hanno compreso che per essere rivoluzionari in concreto non bisogna porsi al di fuori dell'istituzione partitica, bensì all'interno:

*Spero l'abbiate capito
che fare del puritanesimo
è un modo di impedirsi
un'azione rivoluzionaria vera.*

L'esortazione successiva di Pasolini consiste dunque nell'entrare nell'istituzione, in quella forza partitica che, nonostante appartenga al potere, ha come obiettivi l'abbattere l'idea di Potere (essendo comunque una forza d'opposizione) ed eliminare quella parte tipicamente borghese incarnata dagli "stupidi padri" che ne intacca l'autenticità:

*Ma andate, piuttosto, figli, ad assalire Federazioni!
Andate a invadere Cellule!
Andate ad occupare gli uffici
del Comitato Centrale! Andate, andate
ad accamparvi in Via delle Botteghe Oscure!
Se volete il potere, impadronitevi, almeno, del potere
di un partito che è tuttavia all'opposizione
(anche se malconcio, per l'autorità di signori
in modesto doppiopetto, bocciofili, amanti della litote,
borghesi coetanei dei vostri stupidi padri)
ed ha come obiettivo teorico la distruzione del potere
Che esso si decida a distruggere, intanto,
ciò che di borghese ha in sé,
dubito molto, anche con vostro apporto,
se, come dicevo, buona razza non mente...
Ad ogni modo: il PCI ai giovani!!*

Gli ultimi versi della poesia, però, sembrano contraddire ciò che Pasolini ha sostenuto sino a questo momento, poiché qui s'instilla il dubbio nell'autore se partecipare o meno a questa guerra civile. Il mondo è oramai governato dalla borghesia e dunque l'unica soluzione è stare dalla parte della borghesia migliore, non dimenticando la presenza al suo stesso cuore di una ben peggiore:

*Ma, ahi, cosa vi sto suggerendo? Cosa vi sto
consigliando? A cosa vi sto sospingendo?
Mi pento, mi pento!
Ho preso la strada che porta al minor male,
che Dio mi maledica. Non ascoltatevi.
Ahi, ahi, ahi,
ricatto ricattatore,
davo fiato alle trombe del buon senso!
Mi sono fermato appena in tempo,
salvando insieme,
il dualismo fanatico e l'ambiguità...
Ma son giunto sull'orlo della vergogna...*

*(Oh Dio! che debba prendere in considerazione
l'eventualità di fare al vostro fianco la Guerra Civile
accantonando la mia vecchia idea di Rivoluzione?)*"

4.4 Una triade basilare: allegoria, narcisismo e metafora

Giungiamo dunque ad individuare i due punti essenziali della poesia di Pasolini. Il primo consiste nell'assenza di oggetti se non in funzione letteraria, e quindi allegorica. Lo stesso popolo sottoproletario, verso cui Pasolini rivolge la sua visione e quasi *"contemplazione poetica"*, non è affatto legato al popolo dei populistici o a quello nel senso di proletariato tipico del pensiero comunista, bensì è pura allegoria e diviene importante in quanto portatore di quell'innocenza prima affrontata che si pone al di fuori della storia: se il popolo entrasse a far parte di essa, verrebbe irrimediabilmente degradato e distrutto.

Il secondo riguarda il già citato narcisismo poetico, il perenne parlare di sé sempre in termini patetici. Tra questi due fuochi, ovviamente, è vivo un legame che ci impone di non considerarli affrancati l'un l'altro. In molti momenti, gli oggetti poetici non fungono altro che da ulteriori occasioni per parlare di sé: la succitata *"allegria del popolo"* è *"religione"*, e dunque riportano ancora una volta all' *"io"*:

*"L' "io" è il termine necessario e perpetuamente presente per la trasfigurazione di ciò che è fuori nell'interiorità del poeta, che, sola, è misura di discorso poetico, di letteratura: cioè, al di fuori dell' "io" non c'è possibilità di fare poesia, l' "io" è oggetto poetico di se stesso, e gli altri oggetti non sono altro, appunto, che specchi in cui si specchia, per rivedersi in essi e potersi descrivere ulteriormente."*¹⁰⁹

Da ciò ne consegue l'uso di un linguaggio riccamente patetico che trionfa con la centralità insostituibile dell' *"io"*, caratteristica intrinseca al poetare che rende la lingua pasoliniana difficile da comunicare totalmente ed in modo esplicito, soprattutto se si

¹⁰⁹ Ivi, p.215.

mira ad una sorta di “traduzione” in termini più agevoli e condivisibili. Il fruire poi dei termini tipici del linguaggio patetico, tra i quali cuore, vita, morte ecc..., conduce al conferire un certo senso di ambiguità al discorso, dal momento che l'utilizzo di tali termini gode d'una molteplicità semantica familiare *in toto* solo all' “io” creatore e oggetto della poesia, distante invece dal lettore.

Un altro punto vitale della poesia pasoliniana è costituito dalla metafora, procedimento retorico a dir poco calzante proprio per la sua capacità di operare per spostamenti, causando un continuo rinvio ad un “*altro ordine di parole, a un'altra catena verbale*” potenziando dunque “*la suggestione puramente nominale*”: questo tipo di procedere è tipico di una poesia imperniata e fissa sulla presenza dell' “io” come unico oggetto poetico, ma anche come colui che ne è un “*consumatore privilegiato*”, spingendoci a poter affermare di non essere più di fronte ad un poeta, ma ad un “*io*” “*carico di poesia*”: ciò causa una diminuzione dell'essenzialità *dell'inventio* e, essendo al cospetto d'un fare poetico gravitante attorno alla figura di un poeta-Narciso, a dominare è invece la continua *variatio* delle forme e dell'interiorità.

Il dominio metaforico si estende poi anche in quelle zone nelle quali le questioni affrontate riguardano principalmente la cronaca. Qui, Pasolini opera un procedimento di “personificazione” di molti concetti all'interno della progettazione di future opere. Ecco, dunque, che si hanno Rivoluzione, Potere, Borghesi, Metastoria ecc... e tutto con un fine non solamente metaforico, bensì di enfattizzazione del discorso poetico:

“Poiché l' “io” è immobile con le sue ferite e non sa fare altro che guardarsi e fare spettacolo, ecco che le personificazioni valgono, allo stesso modo delle metafore, come forme di esasperazione esemplare del discorso, un di più di eloquenza capace di attrarre retoricamente il pubblico, di suggestionarlo pateticamente, dicendo in forma metaforica (la personificazione è, in ultima analisi, una modalità di metaforizzazione della poesia) unicamente la passione, l'urgere delle accuse, dei sentimenti, il dolore o l'entusiasmo, la gioia o la violenza dell'accusa, al tempo stesso attraverso le personificazioni ravvivando e rinnovando le espressioni, altrimenti troppo ripetute per avere ancora efficacia, dello stato diviso e dilacerato della propria anima, lo stato interiore che è sempre uguale a se stesso.”¹¹⁰

¹¹⁰ Ivi, p.218.

Questo tipo di postura poetante risponde ad un'urgenza, una necessità intrinseca che deriva dalla presenza ossessiva e irrinunciabile dell' "io" come soggetto che crea e, allo stesso tempo, oggetto di cui parla. Ne consegue che tutto ciò che il poeta esperisce, tutto ciò che egli "tocca" diviene una poesia, dagli affetti familiari ai processi subiti, il tutto sempre inscritto all'interno di quella *variatio* che la rende possibile e comunicabile. L'unicità di questo determinato poetare esiste e sussiste grazie ad una dilatazione indefinita dell'importanza e della decisività delle situazione che egli esperisce nell'interiorità, dal momento che la rosa di motivi basilari è ridotta, dunque diviene necessario accrescerli al fine di continuare a raccontare in poesia l' "io" e tutto ciò che lo riguarda.

È doveroso subito puntualizzare come non si stia analizzando un fare poesia autobiografico, poiché una materia autobiografica comporterebbe la presenza di molti elementi qui assenti: il tempo, la durata, la storia del protagonista. In modo particolare, non si potrebbe prescindere dall'esistenza del protagonista stesso, rivisitato in chiave letteraria secondo criteri differenti, e delle sue azioni ricostruite a partire dal suo pensiero in merito ad esse, le idee e i sentimenti che lo rendono peculiare e di interesse illuminante per i lettori.

L' "io" pasoliniano si delinea come un "io" essenzialmente poetico, dunque non come un "io" storico o "esistenziale" poiché non ha "*né complessità né varietà né diversità né vicenda*", non può essere soggetto a mutamento alcuno. Egli trova la sua origine solo nella letteratura e vive immobile e ripetitivo all'interno delle situazioni che sin dall'inizio sono prestabilite: l'omosessualità, le divisioni emotive del cuore, i traumi dell'infanzia ecc...

Ad essere oggetto di reale mutamento non sono dunque i contenuti, i motivi ispiratori, bensì le forme: si passa da endecasillabi e settenari regolari de *L'usignolo della Chiesa cattolica*, alla terzine di ispirazione pascoliana de *Le ceneri di Gramsci* sino ad arrivare alla informità e prosasticità del verso tipica di *Trasumanar e Organizzar*. Al mutare della forma, il linguaggio però rimane invariato nella sua "*insistente pateticità*".

4.5 Tutto è scrittura

Per tutto l'arco della sua produzione, Pasolini riconduce tutto il suo "esperire", sia interiore che nel mondo reale, alla scrittura, in modo particolare allo scrivere in versi, dove l' "io" esiste solamente in quanto autore di poesia, *"non ha altra sostanza che quella della scrittura, vi dura, vi continua, vi opera, vi si identifica completamente"*.

Ecco, dunque, che la stessa vita non può essere altro che scrittura, e la stessa scrittura non possiede alcun limite in quanto è segno, manifestazione esteriore e perenne di un progetto produttivo che non ha alcun intervallo. Per comprendere più a fondo il concetto, possiamo stabilire una connessione tra Pasolini e uno dei suoi grandi modelli ossia d'Annunzio. Ad accomunarli in primo luogo è quell'ubertosa e perpetuamente ripetuta *variatio* che gioca proprio sulla mole ingente della scrittura, traboccante di ritorni e richiami all'indiscusso fuoco vitale dell' "io" poetante e oggetto di poesia. Ad un elemento di vicinanza, possiamo aggiungerne due complementari di lontananza, spiegabili a partire dalle biografie di entrambi.

Come prima cosa, ciò che li differenzia è la presenza, solo nello spirito magno pescarese, di due precipui intervalli di produzione scrittoria, individuabili con la partecipazione alla Prima guerra mondiale e con l'impresa di Fiume, esperienze che portano il poeta a navigare al di fuori del mare di carte e scritti e soprattutto ad affrancarsi dalla pervasività del binomio scrittura-vita. In Pasolini, al contrario, una volta esaurita la speranza di poter risolvere la scrittura nell'azione concreta, e dal momento che la Resistenza ormai è solamente un ricordo giovanile e un sogno realizzato da altri, quelle possibilità di pausa conosciute da d'Annunzio vengono meno. Ecco che il binomio scrittura-vita finisce per concludersi nella risoluzione della seconda nella prima:

"Bisogna occupare tutti gli spazi della vita con la scrittura, bisogna, anzi, vivere la scrittura e non molto altro, cioè essere sempre presenti, ossessivamente, in verso e in prosa, su giornali, settimanali, schermi cinematografici, teatri, a proposito di ogni evento di cronaca, di ogni situazione che si possa cogliere come occasione di scrittura."¹¹¹

¹¹¹ Ivi, p.221.

In secundis Pasolini, a differenza di d'Annunzio, non oggettiva il suo discorso poetico, cioè non delega mai a qualcos'altro, sia un oggetto, un fatto, un mito o un luogo il ruolo di guida. Egli è sempre, durante tutto il percorso compositivo, possessore di verità e non rinuncia mai alla possibilità di parlare di sé, anche quando il discorso sembra condurre in direzione opposta. Da qui ne deriva il carattere "confessionale" della poesia pasoliniana, non affatto mirante alla costruzione di un personaggio, neppure autobiografico.

In aggiunta, Pasolini non ha la necessità come d'Annunzio di dover inventare e sperimentare di continuo la vita affinché la scrittura possa nascere e scorrere senza intervalli di sorta. La vita per il bolognese è oramai già al di fuori, non rappresenta neppure più occasione e spunto, tanto che:

"La produzione dell' "io" basta a se stessa come ripetizione di parole scritte, che non patiscono la necessità di riferimenti e di verifiche nella vita perché l' "io" ha fissato fin dall'inizio i temi che lo esauriscono quanto a dati e notizie, offrendo poi lo spazio indefinito della variazione."

L'intento basilare è comunque sempre quello di metaforizzare il discorso, di qualunque tipo esso sia, e non potrebbe essere altrimenti dal momento che la fissa centralità tematica dell' "io", per potersi riproporre con eguale forza mantenendo un contenuto già affrontato, deve esasperare la propria letterarietà, altrimenti incorrerebbe inevitabilmente in una diminuzione di interesse del lettore. L' "io" poetico si mette in posa e si rivela continuamente, producendo scrittura, palesando ogni singola piega, anche la più oscura, del suo cuore.

Qui riconosciamo subito uno scarto con la tradizione lirica novecentesca, conclusasi con la poesia di Ungaretti, dal momento che il ruolo del poeta *come "sublime portatore di verità", "testimone privilegiato degli eventi della storia", "fondatore di miti"* viene meno e si rinnova nella figura pasoliniana in una via antitetica:

“[...]l’innocente, il puro, l’ingenuo, il santo, il buono del modello tolstoiano – legato anch’esso alla condizione contadina – e dostoevskiano, la vittima sacrificale, il perseguitato, il fanciullo eletto a espiare la colpa di essere indifeso e puro nella sua nudità di confessore di se stesso, che non lascia nessuna parte del suo cuore oscura, e chiede pietà, nel momento in cui dichiara la scelta, che ha compiuto, dalla parte della vittima, in un intreccio di richiesta di rifugio e di compassione e di offerta di sé alla violenza, alle oppressioni, alle calunnie, alla morte per mano dei persecutori.”¹¹²

Tuttavia, l’ “io” pasoliniano è anche l’ “io” della contraddizione e della diversità, motivo di scandalo e dunque umiliato e deriso, un “io” cacciato al di sotto della propria dignità. Questo tipo di descrizione ci restituisce la posizione che Pasolini occupa quando vive e sperimenta le borgate romane, le periferie più degradate e peccaminose, *“come colui che ha scelto la via dell’umiliazione di sé per poter così rilevare meglio la propria differenza e diversità, la propria eccezionalità”*.

4.6 La poesia pasoliniana: Roma e il Friuli

L’esperienza poetica pasoliniana si caratterizza per la sua unicità in tutto il panorama del ‘900, e tale unicità è motivata dalla continua e totale interrogazione del proprio io che Pasolini compie nei suoi scritti. Egli si ferma a *“contemprarlo, ammirarlo, esaminarlo, analizzarlo e sezionarlo per poter poi mostrarne al di fuori le viscere dolenti, che chiedono comprensione, affetto, pietà.”*

Questo tipo di volontà e postura poetica si affranca con decisione da quella tendenza, individuabile a cavallo tra la fine dell’800 e l’inizio del ‘900, che puntava ad un tentativo di liberazione della poesia dall’ “io” poetico come unica misura del discorso e della realtà, consistente nell’oggettivazione in vie diverse: nella natura, negli altri individui, nella pura parola poetica.

Queste le parole precise e totalizzanti di Giorgio Barberi Squarotti:

¹¹² Ivi, p.224.

“La poesia di Pasolini è perfettamente immobile, se si guarda all’oggetto: che, se mai, trova diversi modi per incarnarsi, senza tuttavia variare nella sostanza, passando dalla confessione aperta e scoperta dell’anima ne *L’usignolo della Chiesa Cattolica* all’appropriazione del paesaggio come emanazione di sé e all’identificazione della propria anima con quella del popolo ne *Le ceneri di Gramsci*, fino alla ricerca di altri supporti e di altre occasioni, che possono essere i fatti della cronaca o della storia, le vicende della società, il consumismo, il neocapitalismo, il terzo mondo ecc...”¹¹³

L’usignolo della Chiesa Cattolica e *Le ceneri di Gramsci* sono due raccolte che possono aiutarci nel delineare chi sia e come agisca l’ “io” poetico all’interno della produzione di Pasolini.

Ne *L’usignolo della Chiesa cattolica* notiamo tutto il narcisismo pasoliniano, incarnatosi in una presenza tematica pervadente dell’ “io” e declinato in una confessione che diviene egoica contemplazione di sé. La confessione non assume dunque la canonica forma, ossia di racconto di esperienza e eventi dell’anima, bensì quella di racconto “*di moti interiori, di sottili e raffinati trasalimenti fra piacere, che è per lo più compiacimento, e sofferenza*” incentrato sempre sul sé, assaporando un vero e proprio gusto narcisistico nell’essere lo sperimentatore di momenti così rari e sublimi di esistenza spirituale.

L’altro nucleo vitale della raccolta è individuabile nella figura di Karl Marx, nome sotto cui porre un diverso momento dell’esperienza, ossia quello del “*rapporto privilegiato d’anima e di sensi con la madre*” che s’aggiunge all’esperienza del mondo, della storia, del vivere con gli altri. In merito a ciò, quando Pasolini parla della storia, “*La nostra storia! morsa /di puro amore, forza / razionale e divina*” in realtà il discorso è inscritto nella rivelazione del proprio sé e della propria storia. Marx diviene dunque un evento dell’esistenza che costituisce:

“[...]qualcosa di significativo nello specchio della propria anima, all’interno del rapporto affettivo con la madre, in rapporto con la propria situazione di chi è perpetuamente preda di “puro amore”, delle leggi del cuore, della vitalità dei sensi, di quell’eterna giovinezza che è il proprio appannaggio, in quanto scelta

¹¹³ *L’opera e il suo tempo*, undicesima parte a cura di Giorgio Barberi Squarotti, cit., p.207.

di chi non vuol crescere al di fuori del grembo materno (che è, per estensione, anche quello della terra contadina del Friuli, quello delle borgate sottoproletarie di Roma, quello dell’Africa o dei paesi arabi).”¹¹⁴

Ecco, dunque, che la storia non esiste se non in quello che definiamo “*puro amore*”, nel cuore, e tale esistenza è riconoscibile in quella contrapposizione basilare che troviamo nelle ceneri di Gramsci: da un lato vi è il cuore del poeta che è ovviamente schierato dalla parte del popolo, dall’altra vi è la ragione che mira alla lotta per mutare e trasformare il popolo. La storia deve essere vissuta dunque come una esperienza del cuore, e in questa nuovo sperimentare della storia la poesia diviene “*manifestazione esteriore della passione ovvero specchio del cuore più segreto*”:

“Ciò che Pasolini tende a fare è riportare sempre l’oggetto, qualunque esso sia, all’increspatura o alla ferita che ha provocato l’ “io”: anzi, possono essere oggetto di poesia soltanto tale ruga o trauma, e il fatto o la situazione obiettiva non possono essere raffigurati che come occasioni, spunti, ombre quasi che passano di fronte allo specchio dell’anima e poi scompaiono, ma lasciandovi una traccia che, sì, proprio essa è da cantare e mostrare in versi.”¹¹⁵

Se consideriamo la raccolta poetica *Le ceneri di Gramsci* ci troviamo di fronte al tentativo da parte di Pasolini di fagocitare la realtà sociopolitica del tempo entro la propria peculiare condizione psicologica, attraverso una rilettura continua della divisione che gli eventi hanno causato nella sua anima, sempre in presenza della storia come cronaca. La prospettiva che egli assume nella raccolta è quella carducciana del testimone poeta che osserva i paesaggi italiani, come le periferie romane ma non solo, in un lungo giro panoramico che non si discosta mai dal cardine principale che è il soggetto poetico:

“[...] Come avviene ne L’appennino o ne Il canto popolare, dove, sempre il coerenza con la matrice carducciana di tale punto di vista totalmente incardinato nel soggetto poetico, è coinvolta anche la sintesi di una storia secolare, data per gli ammicchi delle allusioni e per gli scorci della sapienza demiurgica di chi

¹¹⁴ Ivi, p.208.

¹¹⁵ *Ibidem*.

si propone come portatore di ogni notizia, di geografia e di storia, attraverso uno sguardo che non soltanto abbraccia tutti i luoghi, sincronicamente, ma anche, diacronicamente, tutti i tempi.”¹¹⁶

In tale raccolta, dunque, riconosciamo quell’ “onnipresenza dell’io” che filtra le occasioni dell’esistenza nello specchio dell’interiorità, esistenza che trova il punto d’origine nell’illibata terra friulana, sorta di grembo materno come luogo di vita pura e incorrotta, per poi allargarsi verso la Roma della trasformazione urbanistica e delle intricate vicende politiche.

Spostandoci invece verso l’altro polo della nostra riflessione, rappresentato dalla raccolta *L’usignolo della Chiesa Cattolica*, la centralità dell’io è pervasiva e di esso viene scandagliata ogni esperienza, il tutto in una atmosfera mistica, quasi “sacra”. Il narcisismo di cui abbiamo parlato pocanzi qui è a dir poco esasperato:

“Tende alla sublimazione del sentire più delicato, più sottile, più prezioso e raro, dei sentimenti più rarefatti di contemplazione del paesaggio, di trasalimento dell’anima e di sensi davanti a luoghi, stagioni, ore del giorno, turbamenti del sesso, la morte di un amico, le tentazioni d’amore, l’affetto per la madre, il pensiero di Dio, la presenza della morte, delle confessioni trepide di peccato o di vergogna.”¹¹⁷

Sin da questa raccolta la postura poetica che assume è di colui che si manifesta nudo sulla croce, una sorta di “novello Cristo” che sublima la propria dichiarazione, la propria teoria di poeta attraverso il nome e la vicenda di Cristo stesso. Siamo di fronte ad una dichiarazione prettamente poetica, non legata ad una scelta esistenziale, ma Pasolini non sente nemmeno l’urgenza e la necessità che debba essere una “via di vita”: a suo parere la vita è sempre in funzione della letteratura.

La bella espressione che Squarotti utilizza è quella di “*poetica del cuore*”, un cuore che non solo è messo a nudo, ma anche viene completamente aperto da parte dell’autore affinché diventi oggetto di visione e spettacolo, affinché ci si possa leggere dentro.

Parliamo dunque di esporre a tutti e testimoniare lo “scandalo” perpetuo e ripetuto

¹¹⁶ Ivi, p.209.

¹¹⁷ *Ibidem*.

della propria anima che si nutre di un doppio piacere da parte *in primis* di chi lo osserva, “di chi può assistere al susseguirsi del palpiti, dei trasalimenti, delle passioni dentro di esso” e di chi, dall’altro lato, invece, rende possibile lo spettacolo, offrendosi come Cristo in croce agli occhi di chiunque ma fiero e felice di porsi come oggetto di scandalo.

Ci troviamo nuovamente a ribadire il concetto di letteratura come vita, ma anche di vita come letteratura:

“La letteratura nasce dal “cuore arso dal suo fuoco”, come continua testimonianza dell’interiorità, costante rivoltamento di sé al di fuori, sotto gli occhi di tutti, ma si alimenta a ogni momento dello spettacolo dell’anima, del narcisismo per cui dolore, angoscia, passione, hanno un significato soltanto se sono, oltre che patiti, soprattutto mostrati dall’ “io” a se stesso affinché possa farne oggetto di discorso e di letteratura, e poi esposti al di fuori, per il piacere di essere visto come colui che porta in sé tanta ingente somma di sentimenti e di tensioni interiori, ma anche come colui che è oggetto di “scandalo”, come nudità che dà brividi di curiosità, di attrazione, di ripulsa, di vergogna, di esecrazione, di condanna. Ciò che conta è essere nudi, cioè non tacere e non nascondere nulla di sé, della propria condizione interiore, e anche darne spettacolo.”¹¹⁸

L’idea che diviene basilare e guida nella poetica pasoliniana è aprire totalmente le proprie viscere nella letteratura, di qualsiasi natura esse siano, purché ciò che si trova nell’interiorità eluda la normalità, la vita comune quotidiana.

Da un lato abbiamo il “paese dell’anima e dell’infanzia”, il luogo materno per eccellenza, il Friuli, dall’altro “il luogo dell’orrore” che è la città di Roma. Degradazione, morte, città simbolo del consumismo imperante ma anche città di un popolo che Pasolini definisce “giovane e allegro”, capace d’esser portatore di una forza vitale nonostante viva in una sorta di inferno. La contrapposizione tra le due risulta subito lampante, ma nell’esperienza poetica di Pasolini questi due poli di senso vanno a costituire due immagini che rimandano al già citato specchio dell’anima messa totalmente a nudo. Nell’analizzarli bisogna però ricordare che non sono realtà autonome, bensì allegorie di due sfumature diverse di affrontare il fare poetico, nonostante quest’ultimo venga condotto sempre seguendo la linea guida della “liricità esasperata”.

¹¹⁸ Ivi, p.210.

Ecco dunque che tutti i luoghi e le situazioni vissute dall'autore vengono assunti come allegorie delle scelte poetiche, senza poi dimenticare come esse siano sempre dirette in funzione di quell'ossessiva necessità di confessione di sé, nelle diverse incarnazioni di quell'infanzia tipica delle campagne che è eterna, ingenua, pura e innocente.

Nella poesia di Pasolini ritroviamo il *topos* del sogno del paese innocente, tipico di tanta letteratura dotta, da d'Annunzio e il suo Abruzzo pastorale, a Pavese e le sue Langhe primitive, passando anche per Vittorini e Ungaretti. Tale paese innocente è ovviamente il mondo felice e primigenio e incorrotto delle campagne, luogo non sociologicamente reale ma semplicemente ideale, "ultimo rifugio" in grado di salvare il poeta grazie al suo modello di *"vita semplice e ancestralmente immobile"*.

Dall'altro lato vi sta l'altro paese innocente, quel "paradiso nell'inferno" già succitato:

"Al polo opposto, sta l'altro viaggio pasoliniano verso il paese innocente, che è la discesa nella più profonda tenebra del peccato, della violenza, della corruzione popolare, ma esaltata come innocente perché gratuita, frutto di "ingenua" passione anch'essa, purezza del male, dove si è follemente buoni."¹¹⁹

Tale viaggio è diretto non più al fanciullo della terra incontaminata friulana, ma a quell'eterno fanciullo che chiamiamo "popolo". Ecco che qui ritorna, dunque, l'interesse poetico e antropologico di Pasolini nei confronti del sottoproletariato verso il quale è fortemente attratto, tanto da definire la vita proletaria come religione, della quale individua i caratteri principali e in grado di contraddistinguerlo, ossia allegria e natura, riconoscendo poi in essa quella *"forza originaria dell'uomo"* che oramai è andata perduta. Il secondo viaggio pasoliniano è alla ricerca di una *"luce poetica"* in quello spazio dove l'innocenza è circondata dal peccato, quello spazio idillico *"infinitamente basso"* che però si contrappone positivamente all'aberrante e sede di colpe vere che è la vita comune borghese.

¹¹⁹ Ivi, p.214.

4.7 Le poesie in dialetto friulano

Nella circolarità che si vuole conferire a tale approfondimento, risulta naturale e degnamente avviante alla conclusione ritornare al primo “sussulto” poetico pasoliniano, quello del suo Friuli. Sin dalle prime battute. Nel luglio del 1942 Pasolini esordisce con la raccolta poetica *Poesie a Casarsa*. Casarsa è un piccolo paese del suo amato Friuli, non paese natio bensì patria materna nella quale si recherà per vivere dopo alcuni problemi economici-familiari legati agli arresti imputati al padre Carlo Alberto.

Comprendere al fondo il rapporto tra Pasolini e i suoi genitori è indispensabile per comprendere come nasca l’opera e da cosa venga continuamente innervata nella sua stesura, e al fine di ciò risulta fruttuoso recuperare quella serie di incontri, declinatasi poi in varie interviste, che Pasolini ebbe con l’attore Jean Dufloy, dal titolo *Il sogno del centauro*.

Ve n’è uno, *Il sostrato mentale*, che s’apre con un quesito particolarmente pregnante in due espressioni: relazione parentale e sentimenti contraddittori:

“Non credo che sarà per il lettore o per lo spettatore un’innovazione o una sorpresa se sottolineerò l’importanza assunta, nella sua opera, dalla relazione parentale. Ben prima di *Edipo re*, Lei aveva già espresso nelle sue poesie i sentimenti contraddittori che hanno diviso la sua infanzia?”¹²⁰

La risposta pasoliniana ripercorre, con una certa dovizia, il periodo dell’infanzia, caratterizzato da continui spostamenti che “*hanno fatto di me un nomade*”¹²¹. I due punti focali, decisivi per la stesura della raccolta poetica in questione, individuano i cardini della sua esperienza giovanile che trova nell’origine di madre e padre il senso primario:

¹²⁰ SPS, p. 1406.

¹²¹ *Ibidem*.

“Sono nato in una famiglia tipicamente rappresentativa della società italiana: un vero prodotto d’incrocio...un prodotto dell’unità italiana.”¹²²

Il padre discendente di una famiglia nobile romagnola, la madre da una famiglia di contadini friulani pian piano imborghesitisi e nonni con legami, discendenze e professioni tra i più disparati.

Nel momento in cui ci si addentra nel rapporto con i genitori, ecco che la difficoltà pasoliniana nel parlarne, unita all’impossibilità di compendiarlo in pochi minuti, non viene celata affatto. Tuttavia, egli racconta subito del “grande amore” provato per la madre, figura importante a tal punto da “soggiogare” tutta la sua infanzia e determinare *in toto* la sua vita emozionale ed erotica: una forma di “*mostruoso amore*” la definisce. Il rapporto con il padre, invece, viene riscoperto negli ultimi anni intorno all’intervista e non si caratterizza solamente per odio e rivalità: “*Anche le mie relazioni di amore con mio padre hanno avuto la loro importanza, tutt’altro che irrilevante.*”

Verso di esso egli ha rivolto sempre un insieme di sentimenti contraddittori che delineavano una sorta di conflitto permanente caratterizzato anche, forse, da una componente di odio, magari non facilmente identificabile come tale data la contraddittorietà del sentimento in gioco. Pasolini parla dunque di un “amore parziale”, antitetico al “vero amore” per la madre.

Le motivazioni che hanno spinto a questo odio ambiguo e intermittente egli le può fornire solo a posteriori, dopo aver riflettuto con maggiore profondità sulla natura poliedrica del loro rapporto. Ciò che non voleva accettare del padre, maturato in giovinezza ma ora difficile da recuperare in purezza, è stato poi, per l’appunto, rivestito di ragioni più ideologiche che sentimentali:

“Mio padre era ufficiale di carriera, e la sua mentalità nazionalistica, il suo stile di uomo di destra gli avevano reso possibile l’accettazione del fascismo, senza troppi problemi di coscienza.”¹²³

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ivi*, p. 1408.

In aggiunta a ciò, va considerata anche la complicata relazione che intercorreva tra i due coniugi, spiegabile forse a causa dell'intensa disparità tra i due, motivo e conseguenza di evidenti difficoltà di comunicazione. Pasolini si trova nel mezzo, e probabilmente prende le parti della madre proprio in virtù di quel sentimento quasi morboso verso di lei.

L'intervista continua e ci porta al cuore del nostro interesse. Duflot, dopo aver ascoltato le parole dell'intervistato, domanda curioso come mai egli abbia dedicato a suo padre la raccolta *Poesie a Casarsa*. La risposta è precisa e non tradisce affatto la figura pasoliniana:

“Potrebbe benissimo essere interpretato come un gesto di sfida, quantomeno un gesto abbastanza complesso e contraddittorio da parte mia, dato che non ignoravo che mio padre non aveva grande stima per il friulano. Anzi. Se vuole, la sua ostilità al friulano di mia madre era un modo di tormentarla, sentendosi spalleggiato dall'opinione pubblica “universale” nonché dalla conformità con il disprezzo per il dialetto apertamente sfoggiato dai fascisti a quell'epoca. Tutto ciò che veniva dai margini dello Stato fascista, tutto ciò che sfuggiva al suo controllo e rispecchiava una vita particolare, delle libertà particolari, era sospetto. Il dialetto era un parlare “inferiore”, per riprendere la terminologia sprezzante dei “pensatori” del nazional-socialismo.”¹²⁴

All'interno della raccolta il dualismo padre-madre è un elemento fondante: quattordici componimenti preceduti da una dedica al padre ma composti nella lingua materna, quel friulano della riva destra del Tagliamento che viene elevato per la prima volta lingua poetica.

Il legame di Pasolini con il dialetto vive d'una certa circolarità, in virtù della quale rappresenta *l'incipit* e *l'epilogo* del suo percorso artistico ed intellettuale.

La lingua è connaturata senza scampo a quell'ideale quasi ancestrale del mondo contadino del Friuli, luogo distante dalla frenesia mondana, da poter indagare solo attraverso l'assunzione del suo codice linguistico e con il quale vivrà sempre un rapporto

¹²⁴ Ivi, p. 1409.

di frustrata contraddizione: da un lato l'ammirazione per quel luogo "lento" e idilliaco, dall'altro il suo "essere" nel mondo galoppante delle città come figura pubblica.

"Allora io vivevo in Friuli, che era un po' un paese ideale, quasi fuori dallo spazio e dal tempo, una specie di sentimentale e poetica Provenza, per me, che scrivevo poesie rimbaudiane o verlainiane o lorchiane in friulano."¹²⁵

Interessante e fruttuoso è ragionare sulla scelta che Pasolini opera dal punto di vista linguistico, ed un aiuto in merito ci è fornito dal poeta stesso in un'autoanalisi che troviamo ne *"L'introduzione a Poesia dialettale del Novecento"* :

"[...] egli si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente."¹²⁶

Proseguendo nello studio, s'arriva poi a comprendere come l'uso del termine "materno" non si riferisca nemmeno alla reale parlata della madre, di estrazione colta e dunque affrancata dall'uso di un idioma dialettale, ma assuma una forza simbolica di più ampia portata ed estensione e faccia riferimento a quel più vasto mondo contadino originario in cui Pasolini trascorre la sua giovinezza. L'accurata e singolare selezione lessicale, poi, rivela un rapporto con tale lingua vivo, vibrante, e questa stessa lingua si caratterizza quasi in modo ossimorico ma naturalmente dicotomico in quanto dolce e violento, torbido e candido: la convivenza di opposti diverrà una costante nella produzione artistica pasoliniana.

Il dialetto casarsese diviene dunque lingua poetica, separato dal parlare quotidiano e frutto di una precisa decisione stilistica. Il fine sta nel rifiutare, con postura anticonformista, l'italiano della tradizione perché ormai consunto e virare verso una direzione ancora inesplorata, "vergine" nella sua illibatezza poetica.

In virtù di questa qualità, essa conserva intatti il senso e l'oralità primigenia e

¹²⁵ Ivi, p.945.

¹²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952.

quell'arcaicità che stava cercando al fine di formare una nuova tradizione di poesia in lingua friulana scritta, non più solamente orale, in grado di evolversi in maniera naturale e controllata data la mancanza di testimonianze precedenti.

Pasolini non lo ha mai realmente parlato, bensì si è "imbevuto" di esso vivendo in mezzo ai contadini. In una fase successiva ha iniziato a studiarlo da vicino e tentare di comporvi poesie: egli parla di una "passione mistica" che lo ha spinto a volersi impadronire di questa lingua come avevano fatto i poeti provenzali che scrivevano in dialetto.

Considerando l'atmosfera poetica di quegli anni (ricordiamo che Pasolini ha circa 17 anni, dunque siamo attorno al 1941-42) siamo in pieno Ermetismo, e a contagiarlo fu proprio l'idea basilare ermetica che il linguaggio poetico dovesse essere un linguaggio assoluto: assoluto dunque riservato esclusivamente alla poesia, senza che la prosa potesse invaderne i confini.

Ciò che consegue a tale scelta è una certa oscurità, una difficoltà di comprensione che conduceva quasi ad un rifiuto di comunicabilità. Nel praticare la lingua, però, accadde qualcosa di inaspettato:

"La frequentazione di questo dialetto mi diede il gusto della vita e del realismo. Per mezzo del friulano venivo a scoprire che la gente semplice, attraverso il proprio linguaggio, finisce per esistere obiettivamente, con tutto il mistero del carattere contadino."¹²⁷

Questa scoperta porta Pasolini ad assumere una postura differente: se nella fase iniziale la visione assunta era eccessivamente "estetica" dopo, invece, il dialetto diviene lo strumento attraverso il quale operare una ricerca obiettiva e realistica, ed è proprio quest'indagine nel reale che sarà il fondamento della stesura di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*: il dialetto diverrà il mezzo per porre in campo il discorso libero indiretto, decisivo allo scopo di far vivere al lettore in modo vero le vite dei personaggi appartenenti ad un'altra classe sociale.

L'altro elemento che caratterizza il "casarsese" è l'esser una lingua minore, assai

¹²⁷ Ivi, p.1411.

localizzata in quella posizione che egli stesso definirà “*di ca da l’aga*” ossia “al di qua del fiume”(sottinteso il Tagliamento, come già affermato). Ciò contribuirà a caricare la raccolta d’una istanza “politica” inaspettata dal giovane poeta, tanto che si sentirà rifiutare la pubblicazione dalla rivista romana *Primato* perché “il dialetto appariva rivoluzionario”.

Nonostante la precisione geografica di questo novello dialetto poetico, Pasolini è ben consapevole di dover attingere alla più estesa *koiné* friulana con alle spalle già una certa tradizione letteraria per dar vita ad un nuovo linguaggio maggiormente sostenuto e stabile.

Il Pasolini giovane poeta friulano, tuttavia, si muove su di una linea di confine tra intraducibilità e traducibilità, ponendo una certa ambiguità al centro del suo percorso sperimentale: la prima muove di pari passo con quell’indefinitezza estetica che ne sancisce il fascino poetico, la seconda vive in concomitanza con una certa innegabile corrispondenza con la lingua italiana, resa palese dalla presenza costante delle traduzioni dei componimenti della raccolta. Quest’ultima rispecchia sempre la volontà pasoliniana di innestare la propria poesia all’interno della tradizione letteraria italiana al fine di elevarla e garantirle pari dignità.

5 CONCLUSIONI

In quell’elevazione del punto di vista che si richiede nei passi finali d’una riflessione, mirante al mostrare l’interesse delle prospettive assunte, non può che rifulgere, nel caso pasoliniano, una capacità analitica su cui risulta fruttuoso impegnare una serie di attributi che ne esaltino la peculiarità.

L’aspetto più evidente sin dalle prime battute è l’universalità dell’indagine introdotta. La quantità e diversità di tematiche affrontate, in particolare nei *Saggi sulla politica e sulla società*, induce a conferirgli il titolo di “tuttologo”, di colui che parla di tutto e di tutti senza interruzioni. Questo tipo di “inclinazione universale” si deve da un lato all’irrinunciabile legame esistente tra gli argomenti oggetto d’analisi e dall’altro al pensare pasoliniano stesso, “magma” inarrestabile che scorre e travolge con la sua forza

ogni cosa nel suo cammino. Tutto riecheggia in tutto, i rimandi sono continui e lo sguardo non può che esser aperto e proiettato in avanti.

L'altro elemento caratterizzante, e forse il più autenticamente pasoliniano, risiede proprio nella sua poliedricità. Pasolini offre ai suoi lettori, critici o spettatori che siano molteplici vie da intraprendere che però conducono al medesimo esito. Il percorso propone vivide immagini stimolanti a livelli differenti: si passa dalla riflessione scritta, pura astrazione, alla presentazione di esempi tratti dal "mondo reale" per concretizzare l'idea sino ad arrivare alla proposta personale, alla possibile "medicina" che risolverebbe il problema. Notiamo un oscillare tra la postura del fino indagatore talvolta paludato e la tenacia "contadina" votata alla pragmaticità risolutiva dell'esistenza.

Le immagini offerte divengono ancor più icastiche e "democratiche" se rivolgiamo lo sguardo alla produzione cinematografica. Le innumerevoli facce di quel prisma che è la modernità vengono sezionate e proposte con quella forza "non-attoriale" utile alla verosimiglianza raccontata in precedenza. In determinati casi si ha poi un terzo contributo, ossia la scrittura nella forma del romanzo. Si va dunque a delineare una sorta di triade, di cui *Teorema* può costituire un esempio diretto. Le riflessioni sulla borghesia di stampo saggistico s'accompagnano alle descrizioni dei protagonisti della vicenda, eloquenti a dir poco nella definizione di chi sia e cosa rappresenti il borghese, fino ad arrivare alla riproduzione cinematografica, definita prima "democratica" proprio per la sua maggiore aderenza a qualsiasi tipo di destinatario. Ecco, dunque, che l'esito dell'intento permane, ma i cammini diretti verso esso costituiscono esperienze diverse e allo stesso tempo complementari, di per sé unitarie e coerenti che però esaltano la loro specificità solo nell'unione.

Per concludere e per chiudere il cerchio della riflessione si torna dove si è partiti, si torna a quell' "unicità solinga" che ogni singolo passo pasoliniano emana potente, apparentemente priva di attivi interlocutori e invece bersagliata senza sosta da chiunque. Questa solitudine del pensiero dovrà attendere anni ed anni, sopportare innumerevoli sferzate prima di poter trovare terreno fertile per una crescita vigorosa degli ideali propugnati, frutto di una rivalutazione della figura semplicemente totale. Non è un caso se ora il nome Pasolini evochi ormai in chiunque una reazione di riconoscimento immediato, anche nei più profani, e non è affatto casuale

l'imponentissima montagna di letteratura critica prodotta in merito in cui quasi smarrirsi. Pasolini ha scritto sempre, tanto, e di tutto, ed ora questa sua ubertosa sta trionfando in coloro che gli si appropinquano.

Mi sarà perdonata una considerazione dal sapore romantico, ma la passione profusa nel lavoro straborda con sincera naturalezza nei passi finali. Quest'altissima attenzione rivolta a Pasolini in ogni suo contributo, di natura e origine più disparata, sembra assumere i contorni d'una sorta di risarcimento, intellettuale e artistico, ma in modo particolare personale riguardo l' "uomo" Pasolini in tutte le sue storture, tali o ritenute tali. L'attenzione gli era ovviamente rivolta anche in vita, ma a mutare è il fine di un interessamento così vivo: dal denigrare si è passati, in linea generale, alla volontà d'approfondimento, di studio d'una personalità che verrebbe da definire senza indugio come anacronistica e "vaticinante". L'anacronismo pasoliniano diviene limpido in quella disarmonia tra tempo e pubblico che porta gli ideali proposti ad essere interessanti e fruttuosi al dibattito ora, distanti e pericolosi all'epoca: gli ascoltatori e gli interlocutori odierni di Pasolini sarebbero stati ottimi cinquant'anni fa. Il secondo attributo è scelto in seguito all'osservazione del mondo sociale, culturale ed economica che ci circonda oggi. In molti momenti, tra cui spiccano soprattutto le interviste, Pasolini condivide con l'interlocutore delle considerazioni che si sono avverate e s'avverano tutt'ora. Tali formulazioni di possibili esiti nel futuro, siano essi di vario tipo, hanno assunto un carattere "profetico", e probabilmente è stato questo elemento ad attrarre i molti che si sono addentrati nel magmatico universo pasoliniano, tra cui anche il sottoscritto. Le accezioni che gli si potrebbero attribuire sono ennesime, viaggiando attraverso sensi e accezioni dai più abissali ai più siderali, e forse è proprio questa l'essenza ultima di Pasolini.

6 BIBLIOGRAFIA D'AUTORE

Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, *APOLOGIA a Il PCI ai giovani!!*, 1991

Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro, Nuovi argomenti*, gennaio-marzo 1968.

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Arnoldo Mondadori editore S.p.A, 1999

Pier Paolo Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma, 1952

Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti Editore s.p.a., Milano, 1989

Pier Paolo Pasolini, *Roma malandrina, Rotosei (12/4/1957)*

Pier Paolo Pasolini Romanzi e racconti, edizione a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Arnoldo Mondadori editore, S.p.A., 1998, Milano.

Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti editore s.p.a., Milano, 2020

Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Ronzani editore, Vicenza, 2019

7 BIBLIOGRAFIA CRITICA

Alessandra Spadino, *Pasolini e il cinema "inconsumabile" Una prospettiva critica della modernità*, Mimesis, Milano, 2012

Daniele Gallo, *Pier Paolo Pasolini: sulle tracce del sacro*, Gruppo Editoriale Viator, Milano, 2014

Donatella Maraschin, *Ricerche sul campo nel periodo 1950-60: Pasolini antropologo?*, Department of Italian Studies, University of Reading, 2004

Enzo Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bologna, 1985

Ettore Perrella, *Dittico: Pavese, Pasolini*, SugarCo Edizioni S.r.l., Milano, 1979

Francesca Cadel, *La lingua dei desideri: il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce, 2002

Gabriele Fadini, *Pasolini con Lacan: per una politica tra mutazione antropologica e discorso capitalista*, Mimesis, Milano, 2015

Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo Il capitalismo secondo Pasolini*, Paravia, Bruno Mondadori Editori, Milano, 2005

Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini: l'opera*, Neri Pozza, Milano, 1980

Gian Carlo Ferretti, *Pasolini personaggio. Un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*, Interlinea, Novara, 2022

Giuseppe Serra, *Pasolini critico della società e del costume*, Nulla Die, Enna, 2017

Hideyuki Doi, *L'esperienza friulana di Pasolini Cinque Studi*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2011

Maria Teresa Venturi, *“Io vivo fra le cose e invento, come posso, il modo di nominarle”*. *Pier Paolo Pasolini e la lingua della modernità*, Università degli studi di Firenze, 2020

Marco Belpoliti, *Pasolini e il suo doppio*, Guanda, Milano, 2022

Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989

Pier Paolo Pasolini: l'opera e il suo tempo, a cura di G. Santato, Cleup, Padova, 1983

Piero Bevilacqua, *Pasolini l'insensata modernità*, Editoriale Jaca Book SpA, Milano, 2014

Roberto Carnero, *Pasolini Morire per le idee*, Bompiani, Milano, 2022

Roberto Carnero, Angela Felice, *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio, Venezia, 2016

Sara Ovidi, *Il cinema di Pasolini Elogio dell'antimodernità*, Intermedia Edizioni, Terni, 2022

Walter Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano, 2022

