



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere
Classe L-10

Tesina di Laurea

*Pasolini e il sottoproletariato romano: tra
“Ragazzi di vita” e “Accattone”*

Relatore
Prof. Fabio Magro

Laureando
Andrea Zambon
n° matr.2055046/ LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

«Il moralista dice di no agli altri, l'uomo morale solo a sé
stesso»

(Pier Paolo Pasolini da *Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l'arte, il marxismo*, La
Stampa, 12 giugno 1968)

INDICE

<i>Introduzione</i>	6
<i>Gli anni Cinquanta di Pasolini: i primi contatti con il sottoproletariato e la borgata romana</i>	8
1. <i>Cenni biografici, tra Casarsa della Delizia e Roma</i>	8
2. <i>La produzione letteraria degli anni Cinquanta</i>	11
3. <i>Prove generali di Ragazzi di Vita: Squarci di notti romane e Ali dagli occhi azzurri</i>	18
<i>Il neorealismo nella letteratura secondo Pier Paolo Pasolini: Ragazzi di vita e la celebrazione del sottoproletariato</i>	25
1. <i>La corrente neorealista letteraria in Italia</i>	25
2. <i>Ragazzi di vita: la vita nelle borgate romane</i>	31
2.2.1 <i>La prima redazione e la lettera a Garzanti</i>	31
2.2.2 <i>Struttura e vicende del romanzo</i>	36
2.2.3 <i>Critica e controversie civili</i>	42
<i>Pier Paolo Pasolini e il neorealismo cinematografico italiano: il sottoproletariato da Accattone a La ricotta</i>	45
1. <i>Il cinema neorealista italiano</i>	45
2. <i>Il cinema di Pier Paolo Pasolini: da Accattone a Salò</i>	51
3. <i>Vicende e analisi critica di Accattone: l'emarginazione sociale e la coscienza sottoproletaria</i>	61
<i>Conclusioni</i>	67
<i>Bibliografia</i>	69
<i>Filmografia</i>	75

Introduzione

L'elaborato *Pasolini e il sottoproletariato romano: tra Accattone e Ragazzi di Vita*, è costituito da tre capitoli, ognuno dei quali comprende l'analisi di un'opera in particolare della produzione dell'autore. All'interno di ciascun capitolo, a partire da una panoramica più generale, seguendo la divisione in paragrafi si giunge all'analisi e critica di un'opera specifica, concentrandosi sull'ambiente della borgata romana e sul sottoproletariato.

Il primo capitolo *Gli anni Cinquanta di Pasolini: i primi contatti con il sottoproletariato e la borgata romana*, presenta una visione d'insieme della biografia dell'autore, specificatamente dalla sua infanzia fino al trasferimento a Roma. Successivamente si passa ad un'analisi della produzione di Pasolini, limitata agli anni Cinquanta, fino alle prove generali del suo primo romanzo del periodo romano, *Ragazzi di Vita*, costituito soprattutto da *Squarci di notti romane* e la raccolta di cui il racconto è parte, *Ali dagli occhi azzurri*, analizzati nell'ultimo paragrafo del capitolo.

Nel secondo capitolo *Il neorealismo nella letteratura secondo Pier Paolo Pasolini: Ragazzi di vita e la celebrazione del sottoproletariato*, la trattazione verte su una presentazione del neorealismo letterario italiano per poi concentrarsi sull'analisi critica vera e propria incentrata su *Ragazzi di vita*, per quanto concerne la sua relazione con il genere letterario di appartenenza e con una particolare attenzione alla poetica di Pasolini riguardo al sottoproletariato e alla critica alla società borghese. Una piccola parte del capitolo è dedicata anche alla ricezione del romanzo pasoliniano e alle controversie civili che a suo tempo generò.

Nel terzo capitolo *Pier Paolo Pasolini e il neorealismo cinematografico italiano: il sottoproletariato da Accattone a La ricotta*, infine, vengono presentati sia il neorealismo cinematografico italiano, per quanto riguarda le tematiche e i maggiori esponenti, sia la produzione cinematografica di Pasolini. La maggior parte del paragrafo viene assegnata alla trattazione della seconda e della terza pellicola del Pasolini regista, ossia *Mamma Roma* e *La Ricotta*, con un'attenzione specifica alla trasposizione in questo *medium* delle sue idee relativamente al sottoproletariato e ancora una volta alla critica verso la società dei consumi. La prima opera cinematografica di Pasolini, *Accattone*, viene analizzata nell'ultimo paragrafo, sia da un punto

di vista tecnico che dal punto di vista dell'implicazione sociale della pellicola, in quanto corrisponde, per certi versi, ad una trasposizione sul grande schermo di *Ragazzi di vita*.

*Gli anni Cinquanta di Pasolini: i primi contatti con il sottoproletariato e la borgata
romana*

1. *Cenni biografici, tra Casarsa della Delizia e Roma*

Pier Paolo Pasolini è stato uno dei maggiori intellettuali italiani del XX secolo: poeta, saggista, regista, romanziere, il suo occhio attento e critico sui mutamenti sociali fanno di lui un punto di riferimento per comprendere il mutamento e il progressivo declino socio-culturale della nostra società:

In Italia non si è avuto nessun progresso, ma solo un enorme sviluppo che è consistito nel consumare beni superflui: ora, se i beni necessari rendono necessaria la vita, i beni superflui la rendono superflua [...] Questo tipo di cambiamento ha diffuso tra gli italiani un'ideologia che io prima ho definito dell'edonismo consumistico, un'ideologia laica e razionale, ma stupida, miope, ristretta, edonistica. Questa è la reale ideologia delle masse italiane: per quanto inconscia, non ancora formulata ma comunque esistente, tocca tutti gli italiani, intellettuali compresi. Anch'io vi partecipo senza volerlo, anch'io tendo in un certo senso ai beni superflui perché mi piace avere la macchina o spingere un bottone per avere il riscaldamento. Però poi mi salvo – e in questo sono un privilegiato – attraverso la cultura. L'enorme massa degli italiani invece è caduta in pieno in questo meccanismo: la loro vera ideologia è questa, ed è uguale per tutti. Questo per dire che oggi non è più possibile, di fronte a una folla di gente, fare delle distinzioni, per esempio distinguere un operaio da uno studente. Ma soprattutto non è possibile distinguere più un fascista da un antifascista¹

Pasolini infatti, dal secondo dopoguerra alla metà degli anni Settanta, fino alla sua tragica scomparsa, si è distinto per essere una figura estremamente controversa, che ha suscitato forti dibattiti e polemiche per via dei suoi giudizi radicali rispetto la società dei consumi, riguardo cui non ha mai trattenuto forti critiche. La sua intera opera può essere guardata come il risultato dell'intenzione e volontà di porre al centro del sistema letterario tutto ciò che è periferico, criticando l'omologazione socio-culturale incombente e avvertendo chiunque potesse, e volesse, ascoltare di questa degradazione.

Sperimentatore sia in prosa che in poesia, anche se all'ombra della tradizione, Pasolini ha sempre cercato di esprimere la propria contraddizione interna mettendola in rapporto con quella della realtà che lo circondava, che fosse quella del Friuli prima, e soprattutto romana poi.

¹ Pasolini, 1974

Pier Paolo Pasolini, primogenito dell'ufficiale di fanteria bolognese Carlo Alberto Pasolini e della maestra friulana Susanna Colussi di Casarsa della Delizia, nacque a Bologna il 5 marzo 1922. A causa dei frequenti trasferimenti del padre la sua infanzia e giovinezza non fu circoscritta soltanto alla realtà bolognese, ma anche nella zona di Belluno, Parma e soprattutto l'area friulana, regione d'origine della madre. Durante il periodo della seconda guerra mondiale infatti, la famiglia decise di sfollare proprio a Casarsa, in cui Pasolini tornò successivamente per evitare la deportazione a seguito del rifiuto di consegnare le armi ai tedeschi, alla vigilia dell'armistizio dell'8 settembre.

Il dopoguerra in Friuli fu un momento fondamentale per l'intellettuale, che nel 47 mise a nudo per la prima volta le sue esperienze omosessuali ne *Il romanzo di Narciso*² o *Pagine involontarie*. Inoltre, nel 1949 iniziò il primo di quella lunga serie di processi che contraddistinguerà la vita di Pasolini, in questo caso specifico per atti osceni e corruzione di minore: l'omosessualità dell'intellettuale verrà resa pubblica in questo processo, in cui Pasolini fronteggiò l'accusa di aver pagato tre minori per dei rapporti di masturbazione. Dopo aver pagato le famiglie per il danno subito, venne stralciata l'accusa di corruzione di minori per mancanza di denuncia. La sentenza giunse nel gennaio 1950: Pasolini e due ragazzi dei tre (quelli maggiori dei sedici anni) vennero giudicati colpevoli di atti osceni in luogo pubblico e condannati a tre mesi di reclusione ciascuno e al pagamento delle spese processuali. La pena verrà poi interamente condonata per effetto dell'indulto.

Il processo di appello si tenne nell'aprile 1952, dove tutti gli imputati furono assolti.

La gravità dell'accaduto portò però alla sospensione dal lavoro di insegnante, e Pasolini dovette trasferirsi a Roma, all'inizio con la sola madre, inaugurando anni duri e difficili per la grande condizione di povertà in cui i due versavano. Il letterato prese casa a Ponte Mammolo, vicino al carcere di Rebibbia. Grazie all'intervento del poeta dialettale abruzzese Vittorio Clemente, allora ispettore scolastico nella Capitale, Pasolini ottenne un lavoro come insegnante in una scuola privata a Ciampino. Inoltre, per cercare di sbarcare il lunario, si iscrisse al sindacato comparse di Cinecittà, e si offrì come correttore di bozze presso un giornale di poco conto.

Questa nuova vita, immersa nella povertà, per il giovane Pasolini fu un violento trauma che fece esplodere le più intime contraddizioni del poeta e lo costrinse a viverle con estrema consapevolezza:

² Pasolini 1980

Era un periodo tremendo della mia vita. Giunto a Roma dalla lontana campagna friulana: disoccupato per molti anni; ignorato da tutti; divorato dal terrore interno di non essere come la vita voleva; occupato a lavorare accanitamente a studi pesanti e complicati; incapace di scrivere se non ripetendomi in un mondo ch'era cambiato³

La situazione sperimentata, a diretto contatto con il popolo emarginato e la malavita romana, generò di fatto la maturazione ideologica e politica di Pasolini. Fu proprio nella capitale, infatti, che il giovane intellettuale entrò in contatto con la grande tematica che definirà i suoi anni Cinquanta ma anche tutta la sua produzione letteraria da qui in avanti, ossia la borgata romana e il sottoproletariato.

³ Pasolini 1947, 27

2. *La produzione letteraria degli anni Cinquanta*

La sua produzione letteraria si muove dalla poesia alla prosa, dal saggio all'inchiesta giornalistica, senza considerare poi la produzione cinematografica, che verrà analizzata in seconda sede. Le opere composte durante gli anni Cinquanta a Roma rappresentano già appieno questo eclettismo e questa molteplicità di interessi dell'autore.

Nonostante la situazione di difficoltà economica in cui si trovava, Pasolini riuscì a pubblicare comunque alcuni articoli su diversi quotidiani cattolici per mantenere lui e la madre in qualche modo, e proseguì nella scrittura di diversi testi già iniziati durante la permanenza in Friuli, soprattutto *Atti impuri*, *Amado mio*, e *La meglio gioventù*⁴. I primi due racconti vennero convogliati in un solo volume pubblicato postumo con il titolo *Amado mio (preceduto da Atti impuri)*⁵: il tema narrato è quello della sessualità dell'autore e dei difficili rapporti che egli mantiene con quest'ultima.

Nel primo racconto, con un taglio diaristico, Pasolini presenta la campagna friulana di Casarsa e gli sfollati della seconda guerra mondiale che si rifugiano in essa, con il conflitto costantemente in primo piano. L'atmosfera oppressiva della guerra aumenta e riflette la sofferenza personale del protagonista, acuita dalla bellezza del paesaggio naturale che intensifica la sua sensibilità estetica e sensuale. Il giovane studente dell'università di Bologna, che abita con sua madre insegnante, organizza una lezione improvvisata per insegnare i concetti di base ai bambini del paese. Nel frattempo si innamora di uno dei suoi giovani studenti appena entrato nella fase dell'adolescenza.

La seconda storia si svolge invece in un'atmosfera più leggera, poco dopo la fine della guerra, raccontando la complessa storia di Desiderio, un giovane alla ricerca dell'amore con un contadino; verso la fine del racconto, lui e i suoi amici andranno in bicicletta fino alla spiaggia di Santa Margherita. Tra giochi sulle rive del Tagliamento, feste di paese, balli e film con gli amici, Desiderio sviluppa la sua crescita psicologica, maturando a livello intellettuale e personale; il titolo *Amado mio* si collega al film *Gilda*⁶, dove Rita Hayworth canta questa canzone, che Desiderio e i suoi amici vedono al cinema proprio durante quell'estate.

⁴ Pasolini 1952

⁵ Pasolini 1982

⁶ Charles Vidor, *Gilda*, USA Columbia Pictures 1946

La meglio gioventù è invece una raccolta di poesie in friulano articolata in due sezioni, di cui quella iniziale è denominata “Poesie a Casarsa” e in cui è contenuta la maggior parte delle poesie precedentemente pubblicate presso la Libreria Antiquaria di Mario Landi a Bologna nel 1942, insieme a una breve raccolta di altre poesie, detta “Suite friulana”; la seconda parte include “El Testament Coràn⁷” (con cui si aggiudicò il secondo premio nel concorso di poesia dialettale Cattolica) e il poema intitolato “Romancero⁸”. Ogni poesia è accompagnata dalla traduzione in lingua italiana di Pasolini. I due segmenti dell'opera non si basano sull'ordine temporale, ma su un criterio tematico e stilistico, mostrando due fasi della poetica friulana dell'autore, ossia il legame personale del poeta con Casarsa da un lato e le motivazioni del mito friulano analizzate da un punto di vista sociale.

“Poesie a Casarsa” e la “Suite friulana” hanno quindi carattere autobiografico e tracciano il cammino creativo dell'autore, con componimenti tendenzialmente brevi e in gran parte ispirati al simbolismo europeo, mentre la seconda parte della raccolta sposta l'attenzione su un'analisi del dopoguerra nel Friuli, soprattutto tramite la condizione di sfruttamento che i contadini si trovavano a dover sopportare. Questa raccolta ebbe un importante successo di critica, grazie ad essa infatti Pasolini riuscì ad ottenere il premio Giosuè Carducci, in ex aequo con Volponi.

Nonostante il trasferimento nella capitale quindi, è importante notare come Pasolini cercasse comunque di mantenere il contatto con la dimensione friulana. Di questo atteggiamento è la prova la produzione e pubblicazione di un altro volumetto in versi nel dialetto della regione che tanto lo aveva segnato negli anni precedenti, *Tal còur di un frul⁹*. Questa raccolta propone rifacimenti di testi già editi in “Poesie a Casarsa”, di poesie inedite scritte in Friuli e di componenti stesi dopo il trasferimento a Roma, frutto della “nostalgia linguistica” dell'autore, come egli stesso scrive nella lettera dedicatoria all'editore, stampata in coda al libretto.

Gli anni Cinquanta, però, sono anche gli anni in cui l'intellettuale originario di Bologna viene influenzato fortemente dal sottoproletariato romano e dalla periferia capitolina: l'attenzione di Pasolini orbita sempre di più attorno a quegli elementi che ritorneranno costantemente all'interno della sua produzione, già a partire dalla scrittura di *Ragazzzi di vita¹⁰*

⁷ Pasolini 1952

⁸ *Ibidem*

⁹ Pasolini 1953

¹⁰ Pasolini 1955

e alcune pagine romane, specialmente *Squarci di notti romane*¹¹ riprese poi in *Alì dagli occhi azzurri*¹² (tutte opere che verranno analizzate nel dettaglio successivamente).

Sono numerosi infatti i racconti brevi di questo periodo, di cui fanno parte anche le cosiddette pagine romane, dal momento che questa è una forma stilistica e testuale in cui Pasolini si cimentò in maniera assidua, anche attingendo a piene mani da potenziali romanzi che non vedranno mai la luce.

Per quanto riguarda il resto della produzione in prosa, sono sempre questi gli anni del racconto *Il Ferrobedò*, che diventerà poi uno dei capitoli di *Ragazzi di vita*, pubblicato assieme ad un'altra anticipazione dello stesso romanzo sulla rivista *Paragone*¹³ che venne inviata da Attilio Bertolucci, grande amico e tra i primi sostenitori di Pasolini, a Livio Garzanti, per convincerlo a pubblicare il romanzo.

Per quanto concerne la poesia invece, sono di questo periodo le composizioni che verranno raccolte in *Roma 1950 – Diario*¹⁴ pubblicate nel 1960 da Scheiwiller e il poemetto *L'Appennino*¹⁵ (che diverrà di fatto l'apertura de *Le ceneri di Gramsci*¹⁶).

L'anno successivo, nel 1954, Vittorio Sereni proporrà proprio a Pasolini di comporre un'ulteriore raccolta di poesie per la collana "La Meridiana" da lui curata assieme a Sergio Solmi, con il titolo *Il canto popolare*¹⁷ e che confluirà qualche anno dopo nell'opera *Le ceneri di Gramsci*. Nel 1952, Pasolini firma un altro contratto con l'amico Bertolucci per uno studio critico, curato contemporaneamente da Mario Dell'Arco e Pasolini stesso, e intitolato *Poesia dialettale del Novecento*¹⁸: punto fondamentale della ricerca è la rivendicazione di una pari dignità della poesia dialettale rispetto quella in lingua italiana. Ne costituisce il nucleo centrale un'antologia di testi con traduzione italiana a piè di pagina, organizzati secondo un percorso geografico dal «Reame» del Sud al Nord, fino al culmine dell'esperienza dei poeti friulani dell' "Academiuta di lenga furlana", un istituto di lingua e poesia fondata a Casarsa nel 1945 proprio da Pasolini e alcuni altri artisti che valorizzavano la lingua friulana dal punto di vista espressivo-stilistico nella letteratura.

¹¹ Pasolini 1950

¹² Pasolini 1965

¹³ Paragone, Mandragora, Firenze, 1950

¹⁴ Pasolini 1960

¹⁵ Pasolini 1952

¹⁶ Pasolini 1957

¹⁷ Pasolini 1954

¹⁸ Pasolini, Dell'Arco 1955

Fondamentale all'interno dell'opera, è inoltre l'ampio saggio introduttivo, poi ripubblicato con alcuni ritocchi come "Studio panoramico" nel volume *Passione e ideologia*¹⁹, del 1960, in cui Pasolini mette a frutto sia le riflessioni maturate in Friuli sulla poesia dialettale, sia i contributi più attuali della critica, con particolare attenzione allo schema di Gianfranco Contini fondato sull'opposizione, nella storia della letteratura italiana, tra un plurilinguismo di modello dantesco e un monolinguismo di modello petrarchesco.

Il saggio venne seguito dall'antologia sulla poesia popolare che verrà pubblicata dallo stesso Bertolucci, qualche anno dopo, nel 1955, con il titolo *Canzoniere italiano*²⁰, in cui Pasolini percorre le varie forme e i vari stilemi della poesia regionale di tutta Italia, elencandone le peculiarità e le differenze.

Il resoconto degli anni Cinquanta di Pasolini non può inoltre esulare dall'esperienza della rivista *Officina*²¹, che nacque nel maggio del 1955 dall'iniziativa di Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini stesso e Roberto Roversi, e vide due serie stampate dalle Arti Grafiche Calderini di Bologna: la prima composta da dodici numeri che terminò nell'aprile del 1958 e la seconda, edita da Bompiani, iniziata nel marzo-aprile del 1959 che terminò, dopo soli due numeri, alla fine dell'aprile-maggio del '59.

Ai redattori della prima serie, Leonetti, Pasolini, Roversi, si affiancarono come collaboratori fissi, Gianni Scalia, Angelo Romanò e Franco Fortini, che entrarono nella redazione con la seconda serie. L'amministrazione della rivista era affidata alla Libreria Antiquaria Palmaverde di Bologna che apparteneva a Roversi. L'esperienza di *Officina* nasce da un lavoro di personalità e tendenze diverse fra loro e cercò di organizzarsi fin dall'inizio come gruppo culturale, più che configurarsi come sodalizio letterario, definendo quindi una certa varietà e difformità degli interventi al suo interno, ma allo stesso tempo proprio per questo un certo eclettismo e una notevole multiformità. La rivista si concentrò nella revisione della tradizione ermetico-novecentesca, ricercando una definizione alternativa della poesia rispetto la corrente neoneovecentista e neorealista che potesse promuovere un'idea di cultura come forza motrice del rinnovamento socio-culturale, visto come necessario.

La rivista era divisa in quattro sezioni titolate "La nostra storia", "Testi e allegati", "La cultura italiana", "Appendice" che nella seconda serie divennero "Il nuovo impegno", "Discorso critico", "Testi e note". Per quanto riguarda gli autori che vi furono pubblicati,

¹⁹ Pasolini 1960

²⁰ Pasolini 1955

²¹ *Officina* Bologna, 1955 - 1959, presentazione di Roberto Roversi, Bologna, Pendragon, 2004

oltre a redattori e collaboratori, vi si annoverano tra gli altri Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Italo Calvino, Carlo Emilio Gadda, Mario Luzi, Enzo Pagliarani, Sandro Penna, Giovanni Reborà, Leonardo Sciascia e Giuseppe Ungaretti.

Attorno alla metà degli anni 50, alternando il suo impegno di cineasta con quello di letterato, Pasolini scrisse articoli di critica sul settimanale *Il Punto*²² (la prima recensione sarà per *La Bufera*²³ di Montale) e assistette i nuovi giovani scrittori di *Officina*, come Arbasino, Sanguineti e Alfredo Giuliani, che emergeranno in seguito nel cosiddetto Gruppo 63.

È del 1956 la stesura definitiva delle *Ceneri di Gramsci* e la prima bozza del romanzo *Una vita violenta*²⁴. *Le ceneri di Gramsci*, opera composta da undici poemetti messi su carta tra il 1951 e il 1956, venne spedito da Pasolini a Garzanti nell'agosto 1957. L'opera, come già successo per *Ragazzi di vita*, infiammò la critica in un acceso dibattito, e viene tacciata da molti di populismo; tra i principali detrattori ci fu anche Alberto Asor Rosa:

Se la fase dei primi poemetti aveva rappresentato per lo scrittore il paese il passaggio da populismo istintivo a un populismo cosciente, ora il populismo comincia a caricarsi di un preciso significato politico. Dietro l'ideologia del populismo si profila la presenza di una cultura, che si fa garante in un certo senso testimone oggettiva, storica, della visione pasoliniana di popolo²⁵

Con questa raccolta poetica, Pasolini traccia un'autoanalisi proiettata nel clima esistenziale degli anni Cinquanta: Antonio Gramsci, evocato nel titolo, diventa un interlocutore e alter-ego ideale dell'autore stesso, con cui questi condivide passione e idee. Nei poemetti che si susseguono, si traccia l'analisi di un paese che da un lato è ancora immobile nel suo arcaismo popolare, mentre dall'altro emerge una tendenza innovatrice e un impulso di evoluzione sociale. Tra queste due forze contrastanti, Pasolini si ritrova immobile e sospeso tra l'estremo del rimpianto della condizione originaria umana e il progresso storico inevitabile.

Nonostante le forti critiche, la raccolta riscosse un notevole successo tra il pubblico: al premio Viareggio di quell'anno, infatti, il libro venne premiato insieme al volume *Poesie*²⁶ di Sandro Penna, e *Quasi una vicenda*²⁷, di Alberto Mondadori. Italo Calvino invece, che aveva

²² *Il Punto - Opinioni e documenti della settimana*, direzione di Antonio Calif; n.1 Roma, 1950

²³ Montale 1956

²⁴ Pasolini 1959

²⁵ Asor Rosa 1957, 147

²⁶ Penna 1957

²⁷ Mondadori 1957

già espresso con dure parole il suo giudizio nei confronti del disinteresse di alcuni critici marxisti, celebrò la raccolta, sostenendo che per la prima volta

in un vasto componimento poetico viene espresso con una straordinaria riuscita nell'invenzione e nell'impiego dei mezzi formali, un conflitto di idee, una problematica culturale e morale di fronte a una concezione del mondo socialista²⁸

Il 1958 fu un anno che segnò drasticamente la carriera e la vita personale di Pasolini, che soffrì della perdita del padre e allo stesso tempo del forte momento di crisi con la comunità degli intellettuali. Giunse a termine l'esperienza di Officina, e Pasolini iniziò a concentrarsi maggiormente in ambito cinematografico, riducendo notevolmente la propria produzione letteraria da qui in avanti. È comunque nel dicembre di quell'anno che termina *Una vita violenta* che consegna all'editore Garzanti nel marzo 1959, sottoposto a diverse revisioni e censure sotto consiglio dell'editore, soprattutto riguardo alcune descrizioni eccessivamente crude e scabrose e anche per via di alcuni commenti o parziali sbilanciamenti politici dell'autore.

L'idea dell'autore era quello di proseguire il progetto iniziato con *Ragazzi di vita*, proponendo al pubblico uno spaccato della vita sottoproletaria di borgata.

La trama di *Una vita violenta* mi si è fulmineamente delineata una sera del '53 o '54... C'era un'aria fradicia e dolente... Camminavo nel fango. E lì, alla fermata dell'autobus che svolta verso Pietralata, ho conosciuto Tommaso. Non si chiamava Tommaso: ma era identico, di faccia, a come poi l'ho dipinto... Come spesso usano fare i giovani romani, prese subito confidenza: e, in pochi minuti mi raccontò tutta la sua storia²⁹

In questo romanzo il protagonista è il giovane Tommaso Puzzilli, residente nel quartiere romano di Pietralata. Lui e i suoi amici vivono quotidianamente la fame e la criminalità, commettono furti e si prostituiscono, in comportamenti sempre più degradanti e violenti. Nel momento in cui Tommaso sviluppa dei sentimenti per Irene, si apre per lui la possibilità di un cambiamento, che purtroppo non si conclude a causa del suo arresto per aver ferito gravemente un ragazzo.

Dopo essere stato rilasciato, un'altra opportunità di redenzione si presenta al protagonista quando i suoi genitori ottengono un alloggio all'INA-Casa, ma Tommaso contrae la tubercolosi. In ospedale Tommaso riflette sui suoi comportamenti, sulla storia e sulla

²⁸ Siciliano 1978, 42

²⁹ Pasolini 1966, 34

politica: dopo aver stretto amicizia con alcuni ladri appartenenti all'MSI³⁰, inizialmente si identifica come fascista, per diventare successivamente democristiano quando gli viene assegnato l'alloggio. Durante la sua permanenza in ospedale, si avvicina al PCI per prendere poi parte attivamente a scioperi e manifestazioni.

Il libro finisce con Tommaso che, parzialmente guarito, pianifica il suo futuro matrimoniale, trova un lavoro, si iscrive al Partito Comunista e salva una donna del suo quartiere. Tuttavia, la malattia riemerge e lo porta alla morte.

Come già successo per *Ragazzi di vita*, il secondo romanzo di Pasolini otterrà un grande successo tra il pubblico. Apprezzato e stimato ugualmente da un consistente gruppo di letterati otterrà il Premio Crotone da una giuria composta da Ungaretti, Debenedetti, Alberto Moravia, Gadda e Bassani, e con Calvino che ne tesserà le lodi definendolo come «un bellissimo libro. Bellissimo. Uno dei più bei libri italiani del dopoguerra, uno dei più bei libri degli ultimi anni in senso assoluto».

Carlo Bo invece, uno dei maggiori sostenitori di Pasolini (anche in maniera attiva durante il processo a *Ragazzi di vita*) esplicita in maniera diretta quella che è la poetica di Pasolini:

[...] gli uomini di Pasolini stanno sempre per affogare nello stesso lago di fango; ma c'è un filo di speranza, c'è una luce che tocca il cuore di questi incredibili disgraziati. diciamo subito che non tutto ci persuade di queste indirette minuscola conversione all'umano, ma valga l'intenzione dello scrittore di restituire a questa sotto umanità il segno del riscatto: non c'è riscatto, c'è però la sensazione che un giorno verrà anche per i diseredati una specie di piccola resurrezione, o soltanto ci sarà la possibilità di riprendere il cammino in comune, di non sentirsi più soltanto bestie animali e animali privi di qualsiasi forma di pietà.³¹

Nonostante le censure, nell'estate l'Azione Cattolica sparse denuncia «per oscenità» rispetto *Una vita violenta*, denuncia che verrà però subito archiviata.

³⁰ Movimento Sociale Italiano

³¹ Bo 1959, 3

3. *Prove generali di Ragazzi di Vita: Squarci di notti romane e Ali dagli occhi azzurri*

Nella sua fase romana, Pasolini si focalizza sulla struttura narrativa che aveva precedentemente esplorato in Friuli. Concentra la sua attenzione sugli ambienti e sugli individui intorno a lui. Ciò che cambia sono le tematiche, che vengono rinnovate con le esperienze personali vissute.

Pasolini giunge dunque ad una conoscenza approfondita delle borgate che lo circondano e di cui è così interessato da subito, e si accorge che si tratta di una periferia completamente pagana («i giovani sanno a stento chi è la Madonna»³²) popolata da diseredati, chiusi nella particolarità della loro vita. Nell'inferno della borgata romana del secondo dopoguerra, la situazione di povertà e degrado determina un luogo dove «vita significa “malavita”³³». L'autore qui vi scorge un'esperienza umana immediata e circoscritta ma allo stesso tempo universale, che cercherà subito di descrivere:

non è stata una scelta la mia, ma una specie di coazione del destino: e poiché ognuno testimonia ciò che conosce, io non potevo che testimoniare la borgata romana.³⁴

Non a caso in una lettera a Spagnoletti Pasolini dichiara che Roma

acquista un'importanza fondamentale nella sua narrativa, divenendo una seconda patria linguistica e sentimentale d'elezione.³⁵

Per quanto concerne il racconto pasoliniano, che sia quello friulano o quello romano, la tendenza dell'autore è sempre quella di una certa intertestualità, «una continua e incessante circolarità e propensione all'osmosi³⁶»: difficilmente il racconto preso in esame si presenta come una storia conclusa e fine a sé stessa. Molti dei testi scritti negli anni Cinquanta, quelli contenuti nella raccolta *Ali dagli occhi azzurri*, dimostrano per esempio stretti legami con l'attività in corso di *Ragazzi di vita*. Non è una coincidenza infatti, che l'autore stia scrivendo i primi schizzi del romanzo proprio in quel periodo.

³² Siti, De Laude 1998, 176

³³ *Ibidem*

³⁴ Siti, De Laude 1998, 178

³⁵ Naldini 1986, 519

³⁶ Nisini 2005, n. 1-2

Alì dagli occhi azzurri è la raccolta fondamentale dei testi narrativi scritti dall'arrivo a Roma fino al 1965, data di pubblicazione. Svariate situazioni e ambientazioni si accavallano tra le oltre cinquecento pagine di questo volume: racconti, poesie e sceneggiature. Diversi critici hanno obiettato che l'opera pasoliniana sia in realtà frutto di un'incapacità dell'autore di mettere in atto efficacemente un'idea iniziale: in effetti non è un segreto che Pasolini volesse formulare una trilogia ideale composta da *Ragazzi di Vita*, *Una vita Violenta* e un terzo romanzo, *Il Rio della Grana*, che non vedrà mai la luce.

Se questo può essere in parte dato per vero, è altrettanto realistico considerare che Pasolini avesse piena coscienza di questa sua parziale incapacità di concludere alcuni progetti ipotetici o a modificare alcuni di questi ultimi in itinere: sono presenti infatti almeno altri due casi di romanzi naufragati dai quali Pasolini tenta di "riciclare" brani indipendenti. Del primo di essi, un ambizioso *Romanzo del Mare* a cui lavora tra il 1947 e il 1951, restano solo uno strano testo cosmogonico dal titolo *Coleo di Samo*³⁷ e un'*Operetta marina*³⁸, che egli invia come racconto a sé stante al premio Taranto del 1951; entrambi i testi propongono una sorta di ridiscesa verso la propria infanzia e al contempo verso l'origine del mondo, fino al punto in cui esse si fondono nella tenebra marina delle pulsioni primordiali.

Dunque, se i testi del 1950-51 di *Alì dagli occhi azzurri*, nel momento della loro stesura, venivano interpretati dallo stesso Pasolini come esiti imperfetti, al punto che molti risultano nel 1965 ancora inediti, successivamente l'autore riconsidera i loro deficit come una ragione di forza, probabilmente per via della presa di coscienza dell'autore stesso, come già menzionato. Roma, può essere vista solo per «squarci» notturni, per «studi», per «appunti», per «relitti».

Da un punto di vista generale, *Alì dagli occhi azzurri* si presenta quindi come una frammentaria commistione di esperimenti narrativi che indicano una costante ricerca di procedimenti espressivi nuovi, di ambientazioni nuove, attraverso l'innalzamento del dialetto a lingua viva, per certi versi riformatrice e di riscatto. Quest'opera è delimitata da un arco temporale considerevole e in essa è possibile individuare tutte le fasi pasoliniane a partire dal primo incontro con Roma, al nascere del mito del sottoproletario e alla sue successive evoluzioni.

³⁷ Siti 1998, 337-420

³⁸ Naldini 1994, 110-161

In alcuni racconti l'andamento stilistico è prenarrativo e la dimensione estetica è quasi nulla, essendo studi di ambiente, storie di vita o addirittura prove di lavoro. I cinque brani del primo anno romano presentano un forte carattere sperimentale e, se messi a confronto con l'intero percorso dell'autore, permettono di far luce sulla sua maturazione e sullo studio profondo che sta alla base della scelta stilistica. Nel volume sono raccolti venti brani di cui cinque sono quelli del 1950, tre completati o almeno iniziati nel 1951 e cinque scritti dal 1961 in poi. Appartengono quindi all'opera i testi letterari che corrispondono ai film omonimi di *Accattone*³⁹, *Mamma Roma*⁴⁰ e *La ricotta*⁴¹, scritti però a partire dai primi anni Sessanta.

In nota alla silloge Pasolini sottolinea con un'avvertenza la differenza tra due diverse tipologie di brani riportati:

Se volessimo identificare in questa lunga e tormentata parabola un punto di partenza e un punto d'arrivo, potremmo dire che i racconti compresi in questo volume partono come racconti «da farsi» per arrivare, con gli ultimi, come racconti «non fatti»⁴².

Ricollegandosi alla questione della parzialità di alcuni progetti di Pasolini di cui sopra, *Alì dagli occhi azzurri* si configura quindi come ad uno stato ibrido, non delineato, in sospeso, tanto da sembrare la pubblicazione di un fallimento, di una rinuncia. Sembra che riporti solo le idee e che nasca dagli abbozzi di un tentativo di un progetto più esteso. In un certo senso lo è, perché nasce anche dalle vicende editoriali di altri romanzi già accennati, ad esempio il già citato *Rio della Grana*.

Ma è anche un insieme di testi distribuiti sull'arco di quindici anni, collegato in maniera biunivoca con altre opere e progetti. Al contrario di quel che può sembrare, la scelta di illustrare così schiettamente la composizione di *Alì dagli occhi azzurri*, acquista una valenza più apertamente letteraria. I brani sono esplicitamente presentati come “non fatti” o “da farsi” e si nota come già i loro titoli insistono spesso sul valore provvisorio o parziale.

Proprio per questo è possibile ricostruire le tappe del lavoro di Pasolini sotteso alle opere, e notare allo stesso tempo le anticipazioni di quei testi che verranno poi impiegati nei romanzi completati.

³⁹ *Accattone*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1961

⁴⁰ *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1962

⁴¹ *La Ricotta*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1963

⁴² Pasolini 1965

Passando ad un'analisi più specifica, il racconto introduttivo di *Ali dagli occhi azzurri*, scritto nel 1950, è *Squarci di notti romane*, una prova generale a tutti gli effetti di *Ragazzi di Vita*, ed estremamente esemplificativo della visione che Pasolini intende come necessaria per la rappresentazione della capitale.

Questo racconto descrive nel suo protagonista Gabriele una precoce rappresentazione di un ragazzo di vita, un vero e proprio prototipo del Riccetto e dei suoi compagni. Egli infatti vive di illeciti e piccoli furti e incarna perfettamente il concetto pasoliniano di una classe innocente e amorale (quella del sottoproletariato urbano) che i valori borghesi ancora non sono riusciti a macchiare, e che vive in una Roma rappresentata cruda e naturale, proprio come succederà in *Ragazzi di Vita*. Da un certo punto di vista, si potrebbe affermare che sia proprio per questa sua dimensione primordiale che la città romana e la sua classe sottoproletaria siano così importanti per l'autore:

e l'enorme carnaio, trafitto dai mille profumi che lo compongono, si adagia sul lungotevere come un gas che avveleni inavvertitamente, d'incanto: e tutti, almeno per un istante, sia pure senza saperlo, vorrebbero morire a quel profumo di asfalti lontani, di pattume, di pisciatoi. Allora le rotaie del tram, affondate tra le piccole pietre dure del selciato, acquistano un'espressività muta, dura, tragicamente nostalgica: vedete, lì, la città, una città, coi suoi quartieri nuovi e i suoi pomeriggi in cui il bianco del sole è di una noia mortale: e tutto pervaso da una normalità che deprime come una leggera febbre di tisico⁴³

La descrizione di Roma, in cui Pasolini richiama l'attenzione dei lettori, rivolgendovisi più volte, è estremamente lunga e dettagliata, prodotto di quello specchio della realtà che l'autore si propone di imporre come pilastro fondante della narrazione ma anche di qualsiasi altra opera pasoliniana. Dal Pincio al Teatro Marcello, da Via del Tritone a Piazza di Spagna, il racconto offre uno spaccato della vita sottoproletaria nella capitale, fatta di vizi "nazionali", offese, pulsioni: una città

che solo chi la vive in piena incoscienza è capace di esprimerla⁴⁴

Tutta questa descrizione è basata sull'immanenza, circoscritta ad un singolo istante, per l'appunto in uno squarcio.

Solo verso la metà del racconto entra in scena il protagonista, un ragazzo di borgata (o di vita), che conosce quegli ambienti «parmo a parmo», in cui l'auto-riflessione dell'autore, l'approfondimento psicologico dell'io narrante, si coadiuva con la descrizione e narrazione

⁴³ Pasolini 1950, 3

⁴⁴ *Ibidem*

delle avventure erotiche e amorose del protagonista. In particolare, come si è già visto nella produzione friulana, Pasolini dona alla dimensione sessuale una peculiare importanza, elemento caratteristico che si ritroverà poi in tutta la sua produzione:

Gabriele una sera aveva esclamato: “Se c’avessi tante piotte quante scopate me so’ fatto sotto a Ponte Sisto, mo’ sarebbe milionario.⁴⁵”

Esplicativo in questo senso, è il fatto che il momento più importante della notte romana (e anche del racconto in quanto tale) sia per Gabriele l’incontro con Nadia, la mignotta, un incontro che di privato non avrà nulla. Gabriele e Nadia infatti non saranno soli, non sarà un amplesso romantico, per quanto possa esserlo con una «paragula», perché nell’ambiente della borgata, di quella Roma così primitiva, non c’è spazio per un sentimento così complesso, o almeno a Pasolini non interessa rappresentarlo. La pulsione sessuale viene percepita dal lettore come tale, un semplice impulso naturale che il ragazzo di borgata è costretto a soddisfare, e soprattutto non viene trattata in maniera diversa da un qualsiasi altro appetito.

Il personaggio che farà da “interprete”, da «Delatore» tra il ragazzino e la mignotta, inoltre, è poco raccomandabile, molto più grande del protagonista che l’ha conosciuto per caso in precedenza, un uomo a cui piace ingigantire ciò che fa per nascondere un’esistenza in fin dei conti non appagante e di cui sicuramente non è soddisfatto.

Delusioni in Francia (Marsiglia, Lione). A Genova divertiti rilievi di lingua e di costume. Ma non ha, letteralmente, trovato nulla «maggior di Roma». Non sa nuotare, per giustificarsi racconta una bufola: spavento infantile, fratello fiutarono insanguinato nel correntino. Gli piace un frego ballare (ma pare senza grande soddisfazione: le ragazze non considerano una fortuna il suo invito)⁴⁶

Il racconto pasoliniano si accascia dunque nel non detto, nulla è espresso chiaramente, nemmeno l’incontro sessuale in questione, che viene lasciato all’immaginazione del lettore. Ciò è probabilmente dovuto ad una certa mancanza di volontà dell’autore di ritrarre in maniera così esplicita l’atto sessuale vero e proprio, come invece farà man mano, e in modo sempre più esplicito, con le opere successive.

La descrizione di Roma riprende, in un apparente flusso di coscienza in cui i personaggi, e le loro fattezze fisiche, si intersecano con i vicoli stretti e le piazze ampie della capitale, in una sequenza di barlumi, di momenti, che cercano di generare nel lettore un pensiero,

⁴⁵ Pasolini 1950, 5

⁴⁶ Pasolini 1950, 6

un'immagine, fugace e circoscritta che allo stesso tempo genera una moltitudine di sensazioni e visioni.

Sempre in una di quelle notti calde di febbraio di marzo, quando le due Roma scorrono parallele come una corrente tiepida in un mare freddo, come le corde di un violino, e i gangli cominciano suppurare quasi irritati da un ritmo, funebre o festivo, di tamburi, che risale su dal tempo, dalle notti napoletane di Petronio... respiro dell'ossessione... placida sistemazione del vizio in classificabile e mortalmente inquieto...⁴⁷

La struttura del testo acuisce questa sensazione evocativa delle parole, dal momento che perfino i capoversi e i paragrafi sono numerosi e spezzettati, formati da periodi molto lunghi in un primo momento e molto brevi subito dopo, privi di una punteggiatura rigorosa in uno stralcio di testo ed estremamente densi di quest'ultima in quello successivo. Così come i ragazzini con cui si chiude il racconto, anche quest'ultimo è avvolto in un «pittresco disordine»: se il punto di partenza è lasciato a Roma in quanto tale, che di fatto scandisce il testo man mano che gli avvenimenti proseguono, nella conclusione (se così si può chiamare) la scena viene lasciata ai ragazzini e bambini che abitano la città stessa. In particolare, una bambina «con una voce leggermente disperata» chiama proprio Nadia, in un richiamo che si perde nel subbuglio costante della borgata.

Un altro carattere singolare di questa prova romana è la propensione al realismo toponomastico: infatti i luoghi nominati corrispondono a quelli delle avventure che Pasolini confida entusiasta a suo cugino Nico Naldini.

In *Squarci di notti romane* Pasolini racconta gli eventi con assoluta precisione geografica e temporale: spesso l'autore fornisce l'anno, il mese, il nome delle strade, delle piazze dove i protagonisti indugiano, ancora una volta a sottolineare come la città sia a tutti gli effetti un pilastro portante della narrazione.

Dal punto di vista linguistico si trova di frequente l'uso del dialetto romanesco in alternanza ad una narrazione in italiano, che rappresenterà il modello di *Ragazzi di vita*.

L'attrazione per il sottoproletariato e per l'ambiente della periferia, per necessità, deve essere tradotto, esposto in una forma consona e quanto più possibile vicina a quella realtà che Pasolini intende rappresentare all'interno delle sue opere: la scelta ricade, ancora una volta e forzatamente, sul dialetto, in questo caso romanesco. Fondamentale in questo senso fu l'incontro del 1951, in cui l'autore conobbe un giovane imbianchino, Sergio Citti

⁴⁷ Pasolini 1950, 5

(sceneggiatore che fece del connubio con Pasolini la sua fortuna, e fratello del più celebre Franco, che reciterà come protagonista in *“Accattonè”*), che lo avrebbe aiutato ad apprendere il gergo romanesco, costituendo, come ebbe a dire lo stesso Pasolini, il suo “dizionario vivente”.

L'autore acquisisce quindi dimestichezza col romanesco come una seconda lingua, una parlata straniera, che interiorizza però gradualmente, dal momento che ne avrà più padronanza nel primo romanzo vero e proprio, mentre nei primi racconti è ancora limitato. Il dialetto viene immesso in una commistione testuale con un italiano che viene utilizzato in senso stretto dall'io narrante, mentre il gergo romanesco (non ancora assimilato del tutto e forse per questo utilizzato in una forma più limitata) è il linguaggio dei personaggi.

È indubbio che questa commistione e parziale alternanza tra due lingue a tutti gli effetti generi una sorta di alienazione nel lettore, che risente dello stacco stilistico e lessicale.

*Il neorealismo nella letteratura secondo Pier Paolo Pasolini: Ragazzi di vita e la
celebrazione del sottoproletariato*

1. *La corrente neorealista letteraria in Italia*

Il «neorealismo» non fu una scuola. (...) Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra – o che si supponevano sconosciute –, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato «neorealismo.»⁴⁸

Come afferma Calvino, è importante ricordare che il neorealismo non fu un movimento organizzato, con un suo manifesto e una sua poetica. È piuttosto da intendere come una tendenza, che caratterizzò la letteratura italiana (ma anche molti altri aspetti dell'arte a tutto tondo, come ad esempio il cinema) del periodo e che comprese personalità e tematiche tra loro molto diverse per poi esaurirsi alla fine degli anni Cinquanta, quando molti autori neorealisti si orientarono verso nuove strade.

I primi tentativi di romanzi che si rifanno al realismo ottocentesco appartennero agli anni Trenta: è il caso di *Gente in Aspromonte*⁴⁹ di Corrado Alvaro, *Gli indifferenti*⁵⁰ di Alberto Moravia e *Fontamara*⁵¹ di Ignazio Silone. Dopo la seconda guerra mondiale però, molti intellettuali rifiutarono le istanze di origine decadentista che erano sopravvissute nella prima metà del Novecento, in particolare il culto della forma, il disimpegno e l'immagine aristocratica dell'artista, in favore di una presa di parte attiva nella politica e nella società. Furono dunque questi gli anni in cui l'impegno politico contro il fascismo appena sconfitto e la partecipazione ai moti di rivolta spinsero molti autori a percepire la letteratura come un modo per esprimere e sostenere le proprie convinzioni.

Nel mezzo di questo contesto politico-culturale, si generò una discussione tra gli intellettuali riguardo al proprio ruolo. Questa crescente necessità di coinvolgimento pratico nella realtà portò alla produzione di opere letterarie ispirate alla Resistenza, a discussioni

⁴⁸ Calvino 1964

⁴⁹ Alvaro 1930

⁵⁰ Moravia 1929

⁵¹ Silone 1933

cruciali sul ruolo e i compiti degli intellettuali nella società, con argomenti che includevano la lotta armata, le esperienze di prigionia e la deportazione. All'inizio, i neorealisti scelsero dei modelli da imitare.

Nella prefazione alla terza edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*⁵² Calvino scrisse:

Avevamo tracciato una linea, un triangolo con I Malavoglia, Conversazione in Sicilia, e Paesi tuoi come punti di partenza, ognuno attingendo al lessico e al paesaggio locali⁵³

Più in generale, i riferimenti degli autori neorealisti si ritrovano da un lato nel naturalismo francese, con autori come Zola, dall'altro nella narrativa internazionale, ma soprattutto americana, a loro contemporanea. Importanti modelli infatti furono autori come Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck.

Durante il ventennio fascista, il regime aveva ostacolato la traduzione di autori stranieri: l'antologia *Americana*⁵⁴, opera curata da Elio Vittorini che proponeva una selezione di letteratura statunitense, cadde nelle maglie della censura e poté essere pubblicata integralmente solo negli anni Sessanta. Negli autori americani, gli scrittori italiani vedevano un modello di autenticità e freschezza che era sconosciuto alla letteratura decadente e primonovecentesca del Paese.

Durante lo stesso periodo, la diffusione delle idee di Gramsci influì notevolmente sulla produzione letteraria del secondo dopoguerra, grazie alla sua analisi sul ruolo degli intellettuali nella storia italiana e alla proposta di una letteratura nazionale-popolare che cancellasse la divisione tradizionale tra intellettuali e popolo. Il neorealismo riconobbe dunque l'importanza di una cultura che includesse le diverse sfere letterarie, economiche e sociali. Il compito di questa cultura innovativa avrebbe dovuto essere rivoluzionario: il fine ultimo consisteva nella capacità di influire attivamente sul corso della storia.

Per quanto concerne i temi del neorealismo letterario, tra gli argomenti più trattati in questa corrente si inseriscono senza dubbio la guerra, la Resistenza e la lotta al nazifascismo. Molti scrittori avevano partecipato direttamente alla lotta partigiana o alla guerra: da qui alla nascita di un filone memorialistico, che raccoglie le esperienze specifiche vissute dai combattenti. Per citare alcuni esempi, il filosofo Pietro Chiodi in *Banditi*⁵⁵ racconta della

⁵² Calvino 1947

⁵³ Calvino 1964

⁵⁴ Vittorini 1941

⁵⁵ Chiodi 2002

Resistenza in Piemonte, mentre Mario Rigoni Stern e Nuto Revelli riportano la loro esperienza durante la campagna di Russia nelle rispettive opere *Il sergente nella neve*⁵⁶ e *La guerra dei poveri*⁵⁷. Un diverso punto di vista si trova in *Guerra in camicia nera*⁵⁸ di Giuseppe Berto, che combatté come volontario in Africa.

I riferimenti alla propria esperienza personale come combattenti o partigiani, si mescolano dunque ad elementi romanzeschi e autobiografici. Tra le opere dedicate alla Resistenza possiamo ricordare *Uomini e no*⁵⁹ di Elio Vittorini, *Il sentiero dei nidi di ragno*⁶⁰ di Italo Calvino, *Primavera di bellezza*⁶¹ e *Il partigiano Johnny*⁶² di Beppe Fenoglio.

Un altro dei temi trattati all'interno del neorealismo, collegato alla guerra e alla lotta contro il nazifascismo, è la Shoah, che viene affrontato ad esempio da Primo Levi: in *Se questo è un uomo*⁶³, considerato ormai un classico della letteratura italiana del Novecento, Levi racconta la sua prigionia nel campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau, descrivendo le disumane condizioni di vita nel lager.

Il neorealismo però, si propone anche di raccontare la società italiana del dopoguerra in tutta la sua crudezza. Molti sono i romanzi che raccontano le difficili condizioni di vita dei contadini e i soprusi che subiscono gli operai nelle fabbriche. La vita del proletariato urbano, per esempio, è al centro dei romanzi di Vasco Pratolini, come *Le ragazze di San Frediano*⁶⁴. È indubbio quindi che vi fosse una certa attenzione rispetto la precarietà della vita quotidiana, la vita della periferia cittadina, le prime avvisaglie dell'urbanizzazione, e chiaramente è soprattutto in questo filone del neorealismo che si tende ad inserire Pasolini, riferendosi a molte delle opere della produzione appartenente agli anni Cinquanta esposte in precedenza.

È presente poi un gruppo di autori che si concentrano a descrivere la società del Mezzogiorno, di cui uno dei migliori esempi è sicuramente *Cristo si è fermato a Eboli*⁶⁵ del piemontese Carlo Levi. Lo scrittore racconta il periodo di confino in Lucania durante il regime e descrive la società rurale della regione italiana meridionale ponendola in una

⁵⁶ Rigoni Stern 1953

⁵⁷ Revelli 1962

⁵⁸ Berto 1955

⁵⁹ Vittorini 1945

⁶⁰ Calvino 1947

⁶¹ Fenoglio 1959

⁶² Fenoglio 1968

⁶³ Levi 1947

⁶⁴ Pratolini 1952

⁶⁵ Levi 1945

posizione di superiorità etica e morale rispetto al resto della società italiana, corrotta invece a causa del fascismo.

Altro grande autore del periodo è sicuramente Cesare Pavese, che si inserisce nel filone neorealista che pone la sua attenzione al mondo popolare e contadino, in questo caso piemontese. Per Pavese, l'esigenza della scrittura ha come giustificazione la ricerca e l'autodefinizione personale dello scrittore stesso, in un processo di ricostruzione personale che prende piede dall'infanzia e dai luoghi in cui questa si è svolta, cioè le langhe piemontesi: nella memoria del letterato, queste diventano luoghi quasi mitici e sospesi dal normale fluire della storia, selvaggi e oscuri, ma in cui vivono persone semplici e lontane dai complessi artifici sociali della città. Tra le varie opere dell'autore, due dei romanzi che più fanno riferimento a questi concetti sono sicuramente *Paesi Tuoi*⁶⁶ e l'ultimo romanzo dell'autore, *La Luna e i falò*⁶⁷.

All'interno del neorealismo infine, non si può non sottolineare l'importanza che ebbe Elio Vittorini: alla fine della guerra, nel 1945, Einaudi pubblicò il primo numero della rivista di cultura contemporanea da lui ideata e diretta *Il Politecnico*⁶⁸. La convinzione posta come pilastro della rivista era quella per cui la letteratura dovesse avere un ruolo autonomo rispetto all'azione politica, di fatto allargando il campo dalla letteratura in senso stretto all'analisi della società, utilizzando anche la grafica e la fotografia come mezzi espressivi primari all'interno della rivista stessa. Vittorini, uno dei maggiori collaboratori, nel giro di breve tempo entrò in polemica con la dirigenza, che lo obbligò a chiudere le pubblicazioni del nel giro di due anni. Da quel momento la sua attività culturale si concentrò sulla creazione di collane di narrativa che ebbero lo scopo di far conoscere nuovi autori: è proprio grazie ad iniziative del genere che i nomi di Italo Calvino e Beppe Fenoglio diventarono noti al grande pubblico.

Da un punto di vista sociale, non si può prescindere dalla trattazione della grande rivoluzione politico-sociale degli anni Cinquanta italiani, che influenzò notevolmente il pensiero della corrente neorealista.

La società del secondo dopoguerra, in Italia come in altri paesi occidentali, conobbe un grande sviluppo economico, legato alla produzione e diffusione di beni di consumo. I nuovi oggetti e strumenti vennero sempre più esposti alla portata di ognuno, con un livellamento

⁶⁶ Pavese 1941

⁶⁷ Pavese 1950

⁶⁸ Vittorini 1945-1947

progressivo delle differenze sociali, e l'uso degli elettrodomestici modificò radicalmente le abitudini di quelli che ormai divennero consumatori nel senso più moderno del termine. Si diffusero nuove forme di benessere e le condizioni di vita migliorano sensibilmente grazie ai progressi nel campo della medicina e della produzione alimentare. In Italia tuttavia, per ragioni storiche, l'espansione economica accentuò notevolmente le disparità tra il Nord e il Sud della penisola, anche a causa dei grandi flussi migratori che portarono molti contadini del Mezzogiorno a spostarsi nel Nord della penisola.

Allo stesso tempo, i mezzi di comunicazione di massa, come la radio e la televisione, contribuirono a diffondere messaggi che all'inizio della modernità erano rivolti solo agli strati della popolazione che viveva nel tessuto più urbano. Il raggio d'azione dei media corrispondeva alla totalità del territorio nazionale, e i comportamenti degli individui si uniformarono inevitabilmente in funzione del mercato e del consumo. L'avanzata della cultura di massa mise dunque in allarme gli intellettuali, che iniziarono a porsi problemi riguardo temi come l'incomunicabilità e l'alienazione.

Cadute, o comunque in via di deterioramento inevitabile, le barriere culturali, si forma una classe di intellettuali "medi", molto più numerosi ma con funzioni differenti rispetto al passato: venne a determinarsi una classe omogenea di consumatori di cultura di livello indubbiamente inferiore, unitamente ad un'omogeneizzazione del tessuto linguistico, dovuta alla diffusione di una lingua italiana media veicolata soprattutto dalla burocrazia, il cinema e la televisione. Tutto questo processo allarmò alcuni di questi intellettuali, come Pasolini, che cercò invano di lanciare grida di allarme.

La mercificazione della cultura, la standardizzazione linguistica e l'omologazione culturale indussero dunque Pasolini, e tutto quel gruppo di intellettuali che accomunati da questa sensibilità, ad una critica e analisi che si trasformarono presto in un attacco costante contro la società dei consumi e la borghesia. Nota è la metafora fortunata con la quale Pasolini descrisse il naufragio del vecchio mondo fondato sulla società rurale, quella del «scomparsa delle lucciole», utilizzata in un articolo apparso sul Corriere della Sera nel 1973.

Inoltre, la critica alla società dei consumi è inseparabile dalla disamina che Pasolini dedica alle nuove forme del potere, alla qualità inedita del controllo che le forze dominanti sono riuscite a erigere sulle masse. Per Pasolini la società dei consumi, coi suoi strumenti di persuasione, i mass media, rappresenta il più totalitario sistema di controllo della storia umana.

Nessun potere ha avuto infatti tanta possibilità e capacità di creare modelli umani e di imporli come questo che non ha volto e nome.⁶⁹

Pasolini anticipò di decenni il declino del potere statale e del ceto politico per controllare le masse sottoposte, avendo come causa il volto luccicante delle merci che invasero gli spazi della vita, comandando la totalità dei cittadini-consumatori.

É in questo ambito che Pasolini rivendicò la superiorità della dimensione contadina su quella cittadina in un primo momento, e del sottoproletariato (soprattutto con il trasferimento a Roma) sulla borghesia successivamente.

I contadini erano consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita. Mentre è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita.⁷⁰

Giustificato quindi, e in qualche modo doveroso, l'utilizzo dell'autore dei dialetti e del gergo popolare, veicoli della rabbia e della critica sociale verso una borghesia che stava portando all'omologazione culturale del secondo dopoguerra.

Il neorealismo infatti, cominciò a dare segnali di crisi già negli anni Cinquanta. Le ragioni sono da cercare nel logoramento delle forme letterarie utilizzate, ma anche in altri fattori come la fine dell'entusiasmo per il rinnovamento civile, la crisi delle sinistre, le nuove problematiche connesse allo sviluppo industriale dell'Italia. L'esaurimento delle tematiche, ormai abusate, portò allo sperimentalismo e ad una ricerca costante di cifre linguistico-stilistiche alternative. Proprio per questo motivo le riviste ricoprirono un ruolo molto importante, specialmente per quanto riguarda le esperienze delle già citate *Il Politecnico*⁷¹ e *Officina*⁷².

⁶⁹ Pasolini 1973, 56

⁷⁰ Pasolini 1974

⁷¹ Vittorini 1945-1947

⁷² *Officina* Bologna, 1955 - 1959, presentazione di Roberto Roversi, Bologna, Pendragon, 2004

2. *Ragazzi di vita: la vita nelle borgate romane*

2.2.1 *La prima redazione e la lettera a Garzanti*

Così scrive Luperini riguardo al romanzo di Pasolini:

Ragazzi di vita è formato da otto capitoli, che possono essere letti anche come racconti autonomi. I dialoghi sono in dialetto romanesco, mentre nelle parti connettive al prevalente italiano letterario si uniscono inserti gergali. Fra le varie figure giovanili spiccano quelle del Riccetto, che, dopo varie imprese teppistiche, alla fine sceglie il lavoro e si integra nella società, di Amerigo, forte e sicuro di sé e ribelle sino al suicidio, e di Genesio, timido e pensoso, che muore nel tentativo di mostrare a se stesso una forza non ancora raggiunta⁷³

*Ragazzi di Vita*⁷⁴ può essere considerato un romanzo picaresco di formazione che segue uno dei suoi protagonisti, il Riccetto, da giovane ragazzino di borgata fino all'età adulta. Il romanzo avrebbe dovuto far parte di una trilogia con *Una vita violenta*⁷⁵ e *Il rio della grana* (mai pubblicato).

Pasolini modifica, seppur parzialmente, il modo di scrivere del tempo, dando voce diretta ad una classe sociale da sempre esclusa dalla letteratura alta, e che invece per l'autore diventa il focus di una delle parti più importanti della sua produzione letteraria. Mentre il resto della società è ridotta a una succube e ubbidiente schiera di consumatori, i "borgatari" esclusi dalla fiumana del progresso hanno ancora un rapporto diretto con le cose, esprimono bisogni propri e non indotti dal mercato, sono corpi sinceri. In altre parole i borgatari del romanzo sono persone vitali: ragazzi di vita, appunto. Eppure una contraddizione c'è. Questa vitalità è pagata con un prezzo molto alto, che impone povertà, ignoranza, e violenza.

Le borgate romane e il sottoproletariato appartenente a queste ultime diventano per Pasolini importanti a tal punto da doverne ricalcare il linguaggio, in una rappresentazione della quotidianità all'interno dell'ambiente rappresentato concepita nei minimi dettagli. È proprio su questo proposito che Pasolini tenta un ricalco del gergo romanesco utilizzato nell'ambiente di borgata per rappresentare i dialoghi tra i vari personaggi, alternando l'italiano che utilizza il narratore extradiegetico.

Dal punto di vista della lingua è possibile comunque individuare nel romanzo tre livelli: quello romanesco dei dialoghi diretti, quello misto tra il livello letterario e gergale nella narrazione, infine quello letterario presente nelle descrizioni.

In una lettera del novembre 1954 inviata all'editore Livio Garzanti, Pasolini spiega con puntualità lo schema del romanzo che sta scrivendo esprimendo i grandi problemi strutturali e stilistici che dovette affrontare durante la stesura di *Ragazzi di vita*. Tali problemi, sottolineano una poetica che sceglie subito il rapporto esplicito con la storia e

⁷³ Luperini 1985

⁷⁴ Pasolini 1955

⁷⁵ Pasolini 1959

con la realtà presente. Scelta radicale e apparentemente antiletteraria, che fu fraintesa e giudicata sbrigativamente dalla critica.

Allora non si colse il grande valore letterario del romanzo, «relegando l'opera, nel migliore dei casi, a reperto sociale, a mero documentario sulle borgate romane»⁷⁶.

Nella lettera a Garzanti, Pasolini si sofferma soprattutto sull'aspetto "morale" del libro, un messaggio che il lettore deve interpretare da sé attraverso l'impianto narrativo.

Dopo cinque anni di lavoro a contatto continuo con la vita delle borgate romane, il romanzo venne pubblicato nel maggio del 1955, suddiviso in otto capitoli così intitolati: *Il Ferrobedò, Il Riccetto, Nottata a Villa Borghese, Ragazzi di vita, Le notti calde, Il bagno sull'Aniene, Dentro Roma, La Comare Secca*.

Attraverso la particolare mimesi linguistica descritta, Pasolini ci racconta le giornate di un gruppo di giovani ragazzi delle borgate romane. Tra questi emerge particolarmente il personaggio del Riccetto, uno dei membri più importanti all'interno del gruppetto dei ragazzi di borgata, che peraltro non ha mai una sua fissa e prestabilita composizione, ma è mutevole secondo le circostanze. Il "protagonista" viene affiancato quindi da altri adolescenti del sottoproletariato urbano: Marcello, Alduccio, il Caciotta, il Lenzetta, Genesisio, il Begalone, il Piattoletta.

Se manca una "storia" in senso tradizionale lo stesso sembra valere anche per il protagonista Riccetto. Infatti, nonostante la sua funzione di protagonista, non si può dire che sia sempre presente allo stesso modo lungo tutto il romanzo, né che il focus dell'autore sia sempre su di lui: diverse volte viene lasciato in secondo piano per far spazio ad altri protagonisti del momento. Ha un ruolo anomalo come protagonista proprio perché condivide parte della sua funzione con gli altri ragazzi; di questo non è difficile fornire una spiegazione plausibile, poiché ogni personaggio è protagonista in proporzione a quanto Pasolini vi riversa della propria personalità. Il Riccetto è "più protagonista" degli altri per il fatto che Pasolini si immedesima in lui in maniera quasi totale. Le esigenze del romanzo non obbligano lo scrittore a mettere in secondo piano il protagonista, se non per una scelta cosciente e quindi giustificabile.⁷⁷

Non possiamo quindi escludere l'ipotesi che attribuisce al Riccetto non solo una parziale raffigurazione di Pasolini, ma addirittura una identità tale da meritare una punizione per l'appartenenza alla classe borghese dell'autore.

Il Riccetto inoltre dimostra, al contrario degli altri compagni di malavita, un'evoluzione all'interno del romanzo, tanto che si potrebbe esser spinti a parlare di romanzo di formazione⁷⁸. A tal riguardo si ricordi l'importanza fondamentale dei tre momenti nel romanzo che ricoprono le fasi di una iniziazione sentimentale alla vita adulta (il bambino, il ragazzo, l'adulto). Da ragazzo di vita delle borgate, il Riccetto, povero, vitale ed insofferente ad ogni forma di controllo, si accosta al mondo borghese, accettandolo a discapito della

⁷⁶ Pasolini 1955, 7

⁷⁷ Muzzioli 1975

⁷⁸ Salinari 1960

semplicità selvaggia e della purezza istintuale, ma venendo respinto dalla società stessa che lo emargina.

Nella prefazione al testo Vincenzo Cerami sottolinea il carattere di «struggente tenerezza» con cui Pasolini osserva i suoi personaggi. Afferma infatti che:

Pasolini osserva i suoi personaggi nella consapevolezza che saranno spazzati via dalla storia, o più precisamente che diventeranno ben altra e infelice cosa. Da un lato è commosso dalla vitalità di queste creature che scoprono il mondo cercando di tirarne fuori, anche se maldestramente, il meglio. Dall'altro, con forte sentimento di pietas, le vede lentamente e inesorabilmente asservirsi a un modello di sviluppo che le esclude dal suo orizzonte⁷⁹

L'autore infatti sceglie di porre l'attenzione «sui dati immediati [...] poiché questi dati immediati trovano la loro collocazione in una struttura o arco narrativo ideale che coincide poi con il contenuto morale del romanzo⁸⁰».

Tale arco narrativo corrisponderebbe quindi al secondo dopoguerra a Roma, fino all'inizio degli anni Cinquanta, in cui Pasolini si focalizza sul gruppo del Ricchetto e dei suoi amici e sulla loro trasformazione dall'infanzia alla prima giovinezza, presentando al lettore il progressivo decadimento dei personaggi del romanzo causati dalla società in cui vivono, che si degrada a sua volta «e al loro vitalismo reagisce ancora una volta autoristicamente imponendo la sua ideologia morale⁸¹».

L'intento primario dello scrittore è dunque muovere una severa critica alla società contemporanea che permette di crescere i ragazzi delle periferie come dei selvaggi e delinquenti, governati quasi unicamente dall'istinto di sopravvivenza. È una rappresentazione della realtà, che non ammette alcuna redenzione dal degrado che la società neo-capitalistica della nuova Italia comporta: i personaggi del romanzo infatti, hanno una visione parziale ed “egocentrica”, tutta incentrata sui bisogni primari che non permettono loro di uscire da quella condizione. Non si rendono conto che la società stessa li rigetta, li mantiene nel loro stato senza permettergli di avanzare verso una vita migliore rispetto a quella infernale delle borgate.

Nonostante il benessere attorno ai ragazzi cresca, i loro appetiti non si estinguono, anzi aumentano in modo proporzionale: il Ricchetto e i compagni si trasformano assieme alla società in cui vivono ma di cui non riescono a rendersi partecipi come vorrebbero. Pasolini dunque, si fa testimone esterno di questi ragazzi, che nonostante la loro inesauribile vitalità si asserviscono sempre di più ad un «modello di sviluppo che le esclude sempre di più dal suo orizzonte⁸²».

La Roma del dopoguerra, una protagonista a tutti gli effetti del romanzo, lascia quindi il posto a quella globalizzata di inizio anni Cinquanta, in cui per le borgate e il sottoproletariato non c'è più posto, e in cui i ragazzi di vita non possono continuare a

⁷⁹ Pasolini 1955, 8

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ *Ibidem*

⁸² Pasolini 1955, 9

vivere se non assecondando questo cambiamento a loro volta. Così Pasolini racconta il finale a Garzanti:

il Ricetto è ormai perso tra gli altri, anonimo: un giovanotto o quasi, che fa il manovale a Ponte Mammolo, chiuso nell'egoismo, nella sordidezza di una morale che non è la sua⁸³

Il modello borghese è dunque troppo pregnante e invasivo per sottrarvisi, e i ragazzi di borgata non possono fare altro che adeguarvisi, seppur rimanendone esclusi. Dalla dimensione amorale dell'infanzia, così cara a Pasolini, la trasformazione verso la giovinezza si determina in un decadimento continuo e costante, che l'autore riporta fedelmente «dall'età eroica e amorale all'età già prosaica e immorale⁸⁴»

Con il proseguire dei capitoli, i ragazzi si lasciano dunque alle spalle le borgate per avvicinarsi sempre di più alla città vera e propria, passando dalle malefatte della vita di borgata a una vita di malaffare in senso più ampio.

⁸³ Naldini, Giordano 1988, 77

⁸⁴ *Ibidem*

2.2.2 *Struttura e vicende del romanzo*

Il primo capitolo del romanzo è intitolato “Il Ferrobedò”, ed è lo stesso racconto che venne pubblicato sulla rivista *Il Paragone*⁸⁵ qualche anno prima. Pasolini decide dunque di inserirlo all’interno del romanzo, prima del capitolo che prende il nome da quello che teoricamente dovrebbe essere il protagonista. Una scelta di questo tipo permette al lettore di capire già quale sia l’idea dell’autore rispetto a sua opera: il Riccetto viene di fatto presentato già all’interno di questo primo capitolo, assieme ad alcuni suoi compagni, ma una particolare importanza viene data alla descrizione della borgata romana, parte dei protagonisti a tutti gli effetti.

Il Ferrobedò infatti, è il nome di una vecchia fabbrica che diventa un punto di ritrovo per i ragazzi di vita del romanzo, ma che nell’immediato dopoguerra funge come una sorta di magazzino dove gli affamati abitanti della capitale cercano di rubare qualcosa per poi rivenderlo, farci qualche soldo e pagarsi da mangiare. Il Riccetto e la sua combriccola non fanno certo eccezione, infatti per i primi capitoli sono costantemente affamati. Solo da un certo momento in avanti la fame si trasformerà anche in bramosia di donne e denaro.

In questa Roma le scene di vita quotidiana che l’autore ci presenta sono crude, senza filtri, con gli appartenenti al sottoproletariato della capitale che attaccano in massa i Mercati Generali alla disperata ricerca di qualcosa da mangiare ma che non trovano «manco un torso di cavolo». La vita della borgata è una vita infelice e terribile, una vita in cui pur di ottenere qualche boccone di cibo stantio in una cantina ammuffita un bambino scavalca un cadavere senza nemmeno darci una seconda occhiata, come fa Marcello.

Il capitolo prosegue descrivendo ulteriormente la vita della periferia romana, alternando la narrazione dedicata ai ragazzi con scene di vita quotidiana, per loro, non per il lettore e non per quelli che dovrebbero essere ragazzini, con «l’andare a tubbature» (ossia entrando nelle fogne per separare i pezzi di ferro dalle tubature per poi rivenderli e farci qualche soldo), e con momenti di fanciullezza vera e propria. Uno di questi è il desiderio della combriccola di affittare una barca per andare sul Tevere; i ragazzini non hanno abbastanza soldi, e finiscono con il derubare un cieco di ciò che ha raccolto con l’elemosina.

Questo episodio è estremamente indicativo di come Pasolini ci descriva la crudezza di quella vita, in cui i «regazzetti» sono immersi in maniera del tutto ignara e rispetto la quale non si fanno alcuna domanda, semplicemente agendo di conseguenza rispetto quello che accade, proprio in virtù di quella amoralità che li contraddistingue.

L’episodio della zattera è uno dei momenti più importanti di tutta l’opera: il Riccetto vede una rondine che sta affogando e si getta nel fiume, nuota verso di lei tra i richiami dei suoi amici e la porta a riva salvandola. È lampante che neanche il ragazzino sa perché l’abbia fatto, ma per il lettore è un gesto significativo che rimanda alla purezza del Riccetto, a quella

⁸⁵ Longhi, Banti 1950

superiorità con cui Pasolini connota la classe sociale proletaria non ancora corrotta dai vizi borghesi, metafora al tempo stesso di quell'Italia che con l'avvento del neo-capitalismo sarebbe scomparsa.

In questo episodio viene inoltre sottolineata l'importanza dell'Aniene, in cui i ragazzi si tuffano per provare il loro coraggio e la loro maturità. Nel corso della narrazione infatti vi saranno diversi episodi che riconducono al fiume che attraversa Roma, ma il più importante tra questi si trova nella chiusura del romanzo. È il momento in cui il ragazzino Genesisio, proprio per dimostrare il suo coraggio, si tuffa nel fiume pur non sapendo nuotare, e viene trascinato dalla corrente, affogando tra le grida dei fratellini. Altro testimone della scena è proprio il Riccetto, ormai giovane adulto. È l'ultima negazione di quella umanità che in ottica pasoliniana caratterizza il sottoproletariato, ormai completamente corrotto e degradato dalla borghesia, e immorale alla stregua di quest'ultima.

I due passi, che si trovano all'inizio e alla fine del romanzo, sono simmetrici e rispecchiano l'evoluzione, o meglio, l'involuzione del personaggio. Tra i due episodi sono passati circa dieci anni: il Riccetto ragazzo, generoso, pronto a buttarsi in acqua senza riflettere per salvare una rondine, ha lasciato il posto al Riccetto adulto, imborghesito, razionale, prudente fino alla vigliaccheria e soprattutto egoista. Lo dimostrano le lunghe riflessioni espresse con il discorso indiretto libero, con le quali cerca di giustificare la sua codardia, il pensiero finale: «Io je vojo bbene ar Riccetto, sal» e anche il suo andar via di corsa per non incontrare i fratellini di Genesisio che risalgono l'argine del fiume.

Nel secondo capitolo, «Il Riccetto», Pasolini presenta al lettore l'altro insaziabile appetito dei ragazzi di borgata, che diventerà sempre più impellente con la crescita di questi ultimi: il protagonista, dopo aver rimediato in qualche modo «cinquanta sacchi», si muove verso Ostia in compagnia di alcuni amici. L'intento della combriccola è quello di «farse na pelle»; i ragazzi chiamano Nadia, una prostituta di basso rango, molto più adulta di loro, con l'intento di sfogare i propri istinti.

Il Riccetto viene messo a nudo dall'autore per il bambino che è, almeno nella prima parte del capitolo. Ad Ostia va a farsi il bagno, beve un paio di bibite al bar, è estremamente riluttante e impaurito all'idea di porre in atto ciò che si era ripromesso. Solo dopo molto tempo, e con l'insicurezza tipica delle prime esperienze sessuali, il Riccetto consuma il rapporto, senza un briciolo di romanticismo, in maniera sbrigativa e venendo imbrogliato dalla prostituta, che durante l'amplesso sfilava i soldi rimanenti dai pantaloni del ragazzino.

Questo breve momento di spensieratezza lascia subito il posto ad un momento tra i più difficili del romanzo, almeno emotivamente, sia per il lettore che per i personaggi: in seguito ad un crollo di alcune case, tra cui quella del Riccetto che perderà la madre, Marcello viene ferito gravemente, e morirà nel letto dell'ospedale tra atroci sofferenze, salutato da soltanto due degli amici. Il capitolo si chiude quindi su una tragedia che segnerà tutti i membri della borgata romana, che vengono ripresentati nel capitolo successivo con un salto temporale.

Ora il Ricchetto vive a Tiburtina, con gli zii, è ormai un giovane adulto che lavora e che sente crescere il suo odio verso la società: con la crescita, il ragazzino amorale lascia spazio ad un personaggio molto più vizioso, che spende i soldi in divertimento, passa le notti a far baldoria» e che deruba le signore sui tram per andare ad ubriacarsi.

I sordi fanno girare sto mondo zozzo⁸⁶

Sempre più frequentemente, all'interno della prosa Pasolini sottolinea come il denaro corrompa questi ragazzi, che con il proseguire della narrazione si lasciano alle spalle la terribile, ma naturale, borgata e vengono fagocitati dalla città.

All'interno del quarto capitolo, che prende proprio il nome del romanzo, l'autore presenta un'altra delle figure chiave dell'opera, anche se comparirà per poco all'interno della narrazione. Il Ricchetto, durante una corsa in tram, conosce un tale Amerigo, un ragazzo più adulto di Ricchetto stesso e dell'amico con cui si trova a girovagare in quel momento, Caciotta.

Amerigo viene rappresentato da Pasolini come una figura tragica, un personaggio che ha cercato di abbandonare la vita della borgata trasferendosi nel quartiere di Pietralata, senza però mai trovare un posto nella società. Il ragazzo, rappresentando a livello ipotetico tutti gli altri ragazzi di vita e ciò che anelano, viene rifiutato da quella società di cui vuole fare parte, costretto ad una vita di stenti e malavitosa, fino alla reclusione a Rebibbia, in cui "piuttosto che tornà ce moro". È proprio lui che costringerà il Ricchetto a dargli i soldi, che si giocherà in una bisca perdendo; qui una retata della polizia obbligherà i tre a separarsi.

Solo alla fine del capitolo, dopo un'altra nottata brava, il Ricchetto e il Caciotta sapranno della fine di Amerigo, colpito da un proiettile mentretentava di scappare e finito in ospedale dove avrebbe atteso la guarigione, per poi essere trasferito nuovamente in carcere. In ospedale, tenendo fede alla sua promessa, Amerigo si getterà dalla finestra morendo, evento che il Ricchetto apprenderà proprio al suo funerale, grazia all'amico Alduccio.

Pasolini fa sì che il lettore prenda coscienza della tragicità della situazione:

A Pietralata, per educazione, non c'era nessuno che provasse pietà per i vivi, figurarsi cosa c... provavano per i morti⁸⁷

Solo le donne piangono, gli uomini non esprimono nessuna emozione, nemmeno i familiari del ragazzo deceduto. Nel silenzio del funerale, a Ricchetto e Alduccio viene perfino da ridere.

⁸⁶ Pasolini 1955, 150

⁸⁷ Pasolini 1955, 116

Con il passare del tempo, il Riccetto cresce e conseguentemente cresce la sua corruzione morale. Dopo un fidanzamento con una donna che gli interessa relativamente, ma di cui ha bisogno per trovare un posto nella società, il Riccetto si alterna tra un lavoro dal pesciarolo e una serie di furtarelli. In un crescendo continuo, il narratore presenta un gruppo di ragazzi che con il passare del tempo fa sempre più attenzione ai soldi, una fame che si trasforma, come già sottolineato, da quella verso il cibo, e poi alle donne, a quella verso la grana:

D'altra parte, il Riccetto, i quattro soldi che guadagnava facendo il pischello del pesciarolo, non gli bastavano. E allora, come fai a comportarti da ragazzo onesto! Quando c'era da rubare, rubava, capirai, con quella fame addietrata di grana che teneva!⁸⁸

È forse in questo capitolo, il quinto, che Pasolini traccia con maggior decisione la parabola discendente del suo protagonista, che da qui in poi lascerà più spazio ad altri personaggi, per poi tornare in chiusura del romanzo.

È qui che il Riccetto tocca il fondo: non ha soldi, ha fame, rovista prima nella spazzatura per trovare qualcosa da mangiare, poi ruba una fetta di formaggio al mercato, viene scoperto e malmenato dal proprietario della bancarella. Arrivato a casa si accascia sul pavimento, venendo poi svegliato da due poliziotti e arrestato per un furto che non ha commesso. La società ha definitivamente debellato il protagonista, che passerà tre anni in carcere.

Nei capitoli successivi, l'attenzione dell'autore si sposta dunque su altri personaggi, altri ragazzi, che vengono rappresentati costantemente all'inseguimento dei loro appetiti, utilizzando il Riccetto come trade d'union. Non manca la violenza, come evidenzia l'episodio del Piattoletta ad esempio, un ragazzo che viene legato ad un palo come un totem indiano dagli amici per poi vedersi appiccare il fuoco sotto i piedi, soltanto perché si stavano annoiando e volevano far colpo su delle ragazzine, o l'episodio di Alduccio, che ferisce la madre in un impeto d'ira con un coltello in seguito ad un insulto di troppo e ad una visita non troppo fortuita in un bordello.

È verso la fine del romanzo che torna il Riccetto:

Da quando era stato a Porta Portese era ingrassato e non c'aveva più il pallino di far sempre il dritto⁸⁹

⁸⁸ Pasolini 1955, 150

⁸⁹ Pasolini 1955, 221

Non è più un ragazzo di vita, sono lontani i giorni in cui andava a tubature per rimediare qualche soldo con cui noleggiare una zattera sul fiume; la società lo ha ormai rifiutato completamente, quell'innocenza, o amoralità, che lo denotava da bambino ora è svanita, lasciando il posto ad un giovane disilluso e senza più speranza.

Ragazzi di vita è dunque effettivamente un romanzo di formazione, seppur probabilmente negativa, ma anche di critica sociale che Pasolini traccia portando esempi significativi e senza alcun tipo di filtro. Tutta la critica a quella società dei consumi su cui l'autore innesta gran parte della sua produzione può essere riassunta in un certo senso in quest'opera.

Con il passare dei capitoli, l'atmosfera del romanzo degrada sempre di più, partendo dai giorni spensierati dell'infanzia della compagnia del Ricetto, per quanto possibile vista la situazione, al tragico finale, una negazione di ogni valore che per Pasolini connota la classe sottoproletaria. Nella conclusione la società vince, producendo un risultato che di fatto non era mai stato dubbio, con un autore che visibilmente perde la speranza con l'avanzare degli eventi, fino a giungere al finale pronosticato con una tragica alienazione e corruzione dell'individuo.

2.2.3 Critica e controversie civili

L'opera di Pasolini venne data alle stampe nel 1955, ottenendo un importante successo dal punto di vista del pubblico e venne festeggiata a Parma da una giuria presieduta da Giuseppe de Robertis, vincendo il "premio Colombi-Gudotti".

La critica invece si divise letteralmente in due schieramenti opposti, tra chi celebrava il romanzo pasoliniano e chi invece non tratteneva aspri commenti.

Tra i principali detrattori dell'opera vi fu il critico Alberto Asor Rosa, che oltre a ritenere erronea la modalità rappresentativa e la tematica scelte da Pasolini, affermò inoltre che *Ragazzi di vita* fosse scritto secondo una forma saggistica, quindi non narrativa, per via della divisione in capitoli-episodi già presentata.

La tesi di Asor Rosa venne accolta anche da Emilio Cecchi e Carlo Salinari (accompagnati, stranamente da Fortini pur essendo quest'ultimo sempre stato un accanito sostenitore di Pasolini): la critica fu talmente feroce che il libro venne scartato sia che al Premio strega che è il premio Viareggio.

Nel clima di forte diffusione di ideologia marxista di quegli anni, Pasolini fu anche protagonista di uno scambio di critiche con Salinari e Trombatore, con articoli che comparvero rispettivamente su *Officina*⁹⁰ e sul *Contemporaneo*⁹¹.

Nonostante la tesi della critica avversaria a Pasolini possa essere fondata per certi versi, di fatto se la mancanza di coesione a livello strutturale dell'opera fosse così pregnante, non si spiegherebbe la necessità di ricollegare sempre le vicende una con l'altra attraverso elementi narrativi che rimandano costantemente ad altri episodi interni al romanzo. Pasolini infatti, spesso immette i propri personaggi in una situazione di descrizione statica per diversi paragrafi, in cui la narrazione viene sospesa e in cui il determinato personaggio ripropone al lettore uno o più episodi particolarmente rappresentativi già avvenuti nei capitoli precedenti. Ciò che quel personaggio riporta alla mente permette dunque al lettore di recuperare quel filo d'unione di tutta l'opera.

La critica fu però concorde nel riconoscere una sostanziale novità negli schemi utilizzati nel romanzo. Contini durante una trasmissione radiofonica, interrogato sulla questione di *Ragazzi di vita*, così rispose:

Non è un romanzo? Infatti è un'imperterrita dichiarazione d'amore, procedente per "frammenti narrativi", all'interno dei quali, peraltro, sono sequenze intonatissime alla più autorevole tradizione narrativa, quanto dire ottocentesca

Le accuse lanciate da molte parti furono indirizzate per lo più al mezzo espressivo scelto dallo scrittore, efficace nel rappresentare il degrado delle borgate in cui aveva vissuto nel suo primo periodo di permanenza a Roma. Il rifiuto netto del gergo borgatesco da

⁹⁰ *Officina* Bologna, 1955-1959, presentazione di Roberto Roversi, Bologna, Pendragon, 2004

⁹¹ Salinari, Trombatori 1954-1989

parte della critica borghese, secondo l'analisi che Mazzocchi Alemanni conduce in un saggio per *Il Ponte*, ritenne che per la società lo scandalo

non sia il modo tanto miserabile in cui si vive, ma il fatto che se ne parli⁹²

Fintanto che il dialetto è circoscritto all'imitazione della popolazione incolta, la critica era stata capace di accettarlo; con *Ragazzi di vita* però si oltrepassa questa divisione immaginaria, fino a questo momento invalicabile, che separa l'oggetto della descrizione, dall'autore, individuato come rappresentante della cultura e della lingua ufficiale e che quindi deve rimanere separato dalla sua opera.

Nel frattempo, nonostante le correzioni apportate su consiglio di Garzanti, il romanzo venne accusato di "contenuto pornografico", aprendo un altro processo, e un altro scandalo, nella vita di Pasolini.

L'accusa faceva riferimento, nello specifico, ad una delle comparse del romanzo, un «froscio» con cui Pasolini aveva fatto interagire, anche probabilmente in maniera sessuale, due dei suoi ragazzi, durante una delle tante notti allo sbando descritte nell'opera. Più in generale invece, è innegabile che il romanzo contenesse diversi momenti erotici, come ad esempio quello già analizzato del Ricetto con la prostituta Nadia, e che l'appetito sessuale sia uno degli istinti che più ricorrono nell'opera, che l'autore rappresenta senza filtri, anche per quanto concerne le espressioni estremamente volgari che i giovani utilizzano.

A luglio dunque, si tenne a Milano il processo contro *Ragazzi di vita* che terminerà con una sentenza di assoluzione con formula piena, grazie all'intervento di quella parte di letterati che invece si erano schierati dalla parte di Pasolini e del carattere innovativo del suo romanzo.

La deposizione di Pasolini presentò alla base un forte convincimento dell'ideale neorealista dell'autore, e testimonia la bontà della sua ricerca costante di una ripresentazione della realtà delle borgate:

Io non ho inteso fare un romanzo nel senso classico della parola, ho voluto soltanto scrivere un libro. Il libro è una testimonianza della vita da me vissuta per due anni in un rione a Roma. Ho voluto fare un documentario. La parlata in dialetto romanesco riportata nel romanzo è stata un'esigenza stilistica. Quando antropomorfizzo la cagna ho voluto dire che molte volte i ragazzi purtroppo conducono la vita come animali. Nel titolo *Ragazzi di vita* ho inteso dire ragazzi di malavita⁹³

Fondamentale fu poi la testimonianza di Carlo Bo che caratterizzò il libro come ricco di valori religiosi «perché spinge alla pietà verso i poveri e i diseredati» e con nulla di osceno al proprio interno, perché «i dialoghi sono dialoghi di ragazzi e l'autore ha sentito la necessità di rappresentarli così come in realtà». Insieme a Bo fu importantissimo anche l'intervento di Giuseppe Ungaretti, che inviò una lettera firmata ai magistrati che si occupavano del caso avvisandoli dell'errore che stavano commettendo, denotando il romanzo di Pasolini come:

⁹² Mazzocchi Alemanni 1956

⁹³ Processo a *Ragazzi di vita*: Deposizione di Pasolini del 4 luglio 1956

[...] uno dei migliori libri di prosa narrativa apparsi in questi anni in Italia⁹⁴

Mentre rispetto al linguaggio utilizzato all'interno del romanzo, sempre Ungaretti si espone, difendendo ancora una volta Pasolini:

Le parole messe in bocca a quei ragazzi sono le parole che sono soliti usare e sarebbe stato, mi pare, offendere la verità, farli parlare come cicisbei. D'altra parte è libero compito del romanziere rappresentare la realtà com'è⁹⁵

⁹⁴ AA.VV., Cronaca Giudiziaria - persecuzione e morte; Garzanti, Milano

⁹⁵ *Ibidem*

*Pier Paolo Pasolini e il neorealismo cinematografico italiano: il sottoproletariato da
Accattone a La ricotta*

1. *Il cinema neorealista italiano*

Il neorealismo cinematografico fu una delle massime espressioni della corrente neorealista all'interno delle arti figurative: nello specifico, il neorealismo italiano esercitò un vasto e duraturo impatto sull'intero cinema mondiale. Dopo la liberazione dal regime fascista e dall'occupazione tedesca, il grande movimento di resistenza contribuì a creare un clima di speranza e di rinnovamento che si diffuse anche nell'ambiente cinematografico. Purtroppo la guerra aveva danneggiato gli studi cinematografici di Cinecittà, sede della gran parte delle produzioni e le truppe statunitensi occupanti ne avevano approfittato per assicurarsi il dominio del mercato. L'entusiasmo e le idee erano molte, dunque, ma le risorse economiche poche. Nonostante ciò videro la luce tutta una serie di film, anche a budget ridotto, che ebbero un forte successo internazionale anche grazie al personale artistico e tecnico che vi collaborò, professionalmente cresciuto tra gli anni Trenta e Quaranta costituendo di fatto una sorta di fronda all'interno della cinematografia imperante.

L'esempio più eclatante fu il capolavoro diretto da Luchino Visconti nel 1943, *Ossessione*⁹⁶, liberamente ispirato al romanzo *Il postino suona sempre due volte*⁹⁷ di James M.Cain, che uscì durante la Repubblica di Salò, ma rompendo coi canoni fascisti, con cui convenzionalmente si indica la data di inizio del fenomeno cinematografico neorealista italiano.

La vicenda narra di un vagabondo, Gino Costa, che intrattiene una relazione amorosa con una donna sposata; i due si accordano per uccidere il marito, simulando un incidente, vivono felici per un periodo fino al tragico epilogo, in cui la donna muore e Gino viene arrestato dalla polizia

⁹⁶ *Ossessione*, Luchino Visconti, Italia 1943

⁹⁷ M.Cain 1945

Più in generale, il movimento si sviluppò intorno a un circolo di critici cinematografici che ruotavano attorno alla rivista fondata da Luciano di Feo, *Cinema*⁹⁸, che al tempo era sicuramente il più importante periodico in quest'ambito. Tra questi critici, i nomi più importanti furono quelli di Michelangelo Antonioni, il già citato Luchino Visconti, Gianni Puccini e Pietro Ingrao. Non potendo trattare di temi politici (il direttore della rivista nei primi anni Quaranta era Vittorio Mussolini) i critici si concentravano sui film ascrivibili al cosiddetto genere dei "telefoni bianchi", filone della commedia che al tempo costituiva uno dei generi di maggiore successo in Italia. In opposizione alla scarsa qualità dei film commerciali dunque, alcuni critici ritenevano che il cinema dovesse rivolgersi agli scrittori veristi di inizio secolo.

Proprio per questo motivo, i neorealisti furono molto influenzati dal realismo poetico francese, anche grazie alle esperienze maturate da alcuni registi sui set d'oltralpe: ad esempio, proprio Visconti e Antonioni lavorarono come aiuto registi in Francia, il primo con Jean Renoir, e il secondo con Marcel Carnè.

Secondo alcuni critici, i due più significativi lungometraggi che negli anni Trenta anticiparono alcuni aspetti del neorealismo, furono *Toni*⁹⁹, diretto da Renoir e *1860 I mille di Garibaldi*¹⁰⁰, diretto da Blasetti. Il primo mette in scena un dramma ambientato nella campagna francese, il secondo presenta invece la campagna siciliana e la tensione sociale causata dall'arrivo imminente di Garibaldi, tra le rivolte contadine e le dure repressioni dell'esercito borbonico, concentrandosi in particolare sulla figura di Carmeliddu e la sua partecipazione alla spedizione dei Mille. In entrambi i casi, risulta lampante la connessione con il neorealismo.

Successivamente a *Ossessione*, è indubbio che il Neorealismo acquisì risonanza mondiale nel 1945, con *Roma, città aperta*¹⁰¹ diretto da Rossellini, il primo film uscito in Italia nell'immediato dopoguerra che fece davvero conoscere il neorealismo italiano a livello globale. Il lungometraggio narra, con accenti fortemente drammatici, la resistenza della popolazione contro l'occupazione tedesca di Roma (anche i bambini, nel film, prendono parte a tale lotta con azioni di sabotaggio), concentrandosi chiaramente agli abitanti dei quartieri romani e intrecciando le loro storie personali alla situazione bellica attorno a loro.

⁹⁸ Luciano di Feo 1936

⁹⁹ *Toni*, Jean Renoir, Francia 1935

¹⁰⁰ *1860 I mille di Garibaldi*, Alessandro Blasetti, Italia 1934

¹⁰¹ *Roma città aperta*, Roberto Rossellini, Italia 1945

La pellicola generò molto scalpore, con aspre critiche immediate ma con vari riconoscimenti ottenuti nel tempo.

Jacques Rancière giudicò il film di Rossellini in questo modo:

«L'inizio, dice Aristotele, è la metà di tutto.» Per Rossellini, questo inizio, questa metà di tutto, si chiama *Roma, città aperta*, film esemplare instancabilmente ostacolato da dei critici pugnaci o afflitti dalle ulteriori erranze del cineasta: grande film sulla Resistenza e manifesto del neorealismo, epopea di coloro che morirono senza parlare, radicate nella rappresentazione insomma le trovate della vita quotidiana, i gesti e le intonazioni del vero popolo; in breve, l'esatto adeguamento di un contenuto politico e di una forma artistica, della storica lotta di un popolo e della battaglia per la rappresentazione autentica del popolo¹⁰²

Questa affermazione rappresenta molto bene ciò che *Roma, città aperta* rappresentò per il movimento neorealista, e in maniera ulteriore quello che tale corrente si proponeva di portare sullo schermo.

Proseguendo in maniera cronologica, tra le pellicole più importanti dell'epoca si può annoverare senza dubbio anche *Sciuscià*¹⁰³ di Vittorio De Sica, primo di una serie di film neorealisti realizzati dal regista fra cui spiccheranno, poi, *Ladri di biciclette*¹⁰⁴ (1948), *Miracolo a Milano*¹⁰⁵ (1951) e *Umberto D.*¹⁰⁶ (1952). *Sciuscià* in particolare, narra la storia di due ragazzini lustrascarpe che nel secondo dopoguerra a Roma ricercano un metodo di vita alternativo a quello della povertà in cui si trovano, ritrovandosi a loro insaputa in un furto che li porterà ad anni di carcere, in cui meditano la loro vendetta.

La spirale di violenza e inganno porta dunque al tragico epilogo in cui Pasquale, uno dei due giovani, piange disperato la morte dell'amico Giuseppe.

Al culmine del neorealismo, nel 1948, Luchino Visconti adattò *I Malavoglia*¹⁰⁷, il celeberrimo romanzo di Giovanni Verga, non a caso un'opera appartenente alla corrente letteraria del verismo, di cui in neorealismo certamente è un discendente. Visconti ne ammodernò il soggetto, apportando soltanto piccole modifiche alla trama o allo stile originale. Il film che ne risultò, *La terra trema*¹⁰⁸, fu interpretato solo da attori non professionisti e fu girato nel medesimo paese, Aci Trezza, frazione di Aci Castello (Catania), dove il romanzo era ambientato. Girato in lingua siciliana, il film riprende praticamente nella sua integralità il

¹⁰² Rancière 1990.

¹⁰³ *Sciuscià*, Roberto Rossellini, Italia 1946

¹⁰⁴ *Ladri di biciclette*, R.Rossellini, Italia 1948

¹⁰⁵ *Miracolo a Milano*, R.Rossellini, Italia 1951

¹⁰⁶ *Umberto D.*, R.Rossellini, Italia 1952

¹⁰⁷ Verdi 1881

¹⁰⁸ *La terra trema*, Luchino Visconti, Italia 1948

romanzo di verghiana memoria, fino all'epilogo, in cui 'Ntoni, ultimo baluardo della società contadina, capitola di fronte ai potenti grossisti della pesca che continua a sfidare per tutto il film, segnando la sconfitta della classe operaio-contadina rispetto alle classi sociali più abbienti. Per certi versi, la potenza di questa pellicola sta, da una parte, negli squarci di "verità" assoluta che riesce a carpire dai volti, dai corpi, dai movimenti espressivi degli attori non professionisti, dai luoghi di Aci Trezza, dall'altra nella vena tragica, pessimista del racconto, senza pietà per i personaggi rappresentati, che entrano in una spirale di degrado e povertà sempre più profonda con il prosieguo dell'opera.

Rispetto alle produzioni successive, si può affermare che neorealismo propriamente detto si esaurì attorno alla metà degli anni Cinquanta, influenzando però sensibilmente alcuni registi successivi, fra cui Pier Paolo Pasolini, che nei primi anni Sessanta diresse alcuni film apparentemente ascrivibili al genere, spostando l'attenzione del genere alla situazione sociale del boom economico italiano. Di Pasolini nello specifico, si tratterà nel prosieguo della trattazione.

L'eredità del neorealismo durante gli anni Ottanta fu poi raccolta anche dai registi Claudio Caligari, soprattutto con *Amore tossico*¹⁰⁹ (in una trilogia ideale che si dipana in circa trent'anni e che comprende *L'odore della notte*¹¹⁰ e *Non essere cattivo*¹¹¹), e Nico D'Alessandria ne *L'imperatore di Roma*¹¹². Entrambi i registi realizzarono dei film sulla tossicodipendenza nel contesto romano avvalendosi di attori non professionisti, persone che erano state tossicodipendenti durante la lavorazione dei film o in precedenza.

Per quanto concerne le tematiche proposte, i film neorealisti si distinsero in maniera netta dalla produzione precedente, sia italiana che mondiale.

Innanzitutto, le pellicole venivano girate non solo nei teatri di posa, ma anche nelle strade e nelle campagne, lontano dai set tradizionali e molte volte, se la tematica lo richiedeva, nelle rovine causate dalla guerra per una maggiore fedeltà alla rappresentazione del reale (scelta anche obbligata in un certo senso, poiché gli studi di Cinecittà vennero occupati dagli sfollati nell'immediato dopoguerra). Le sceneggiature infatti si concentravano sulle vicende attraversate dall'Italia, la resistenza partigiana e la guerra, le condizioni sociali delle classi più povere, la frustrazione riguardo il passato recente e la speranza per il futuro: per la prima

¹⁰⁹ *Amore tossico*, Claudio Caligari, Italia 1983

¹¹⁰ *L'odore della notte*, C. Caligari, Italia 1998

¹¹¹ *Non essere cattivo*, C. Caligari, Italia 2015

¹¹² *L'imperatore di Roma*, Nico D'Alessandria, Italia 1987

volta i protagonisti erano degli operai, dei contadini, degli adolescenti, tutta quella categoria di personaggi che la cinematografia tradizionale non aveva mai preso in considerazione, almeno non come protagonista. Veniva sempre enfatizzata l'immobilità, le trame erano costruite soprattutto su scene di gente normale impegnata in normali attività quotidiane, completamente prive di consapevolezza. I bambini occupavano ruoli di grande importanza ma non solo di partecipazione, dal momento che riportavano la riflessione dell'autore sulle azioni che gli adulti avrebbero dovuto compiere o meno, con vere e proprie riflessioni a tutto schermo che ispiravano l'immedesimazione dello spettatore.

Per rendere ancora più esplicito il contrasto con la tradizione cinematografica, venivano impiegati in diverse pellicole anche attori non professionisti, sia per i personaggi secondari che per quelli primari, anche se più raramente, almeno in un primo momento. L'effettivo elemento che per molti fu oggetto di critica era proprio il fatto che questi attori non professionisti venissero doppiati in fase di montaggio, generando un forte senso di straniamento negli spettatori.

Infine, i film neorealisti non erano film di evasione, ma descrivevano criticamente la situazione difficile attraversata dall'Italia, in un modo così fedele alla realtà che alcune opere possono oggi essere viste come documentari veri e propri dell'epoca che rappresentano.

Inoltre, la drammaturgia non seguiva affatto i canoni tipici hollywoodiani: le trame erano costruite per somma di episodi, molti dei quali apparentemente non significativi, e spesso i momenti più drammatici erano raccontati in maniera sommaria o addirittura sostituiti da ellissi, con dei finali spesso aperti, anticipando in questo senso una tendenza che si attribuisce principalmente ai film della New Hollywood.

Accennando alla ricezione di queste opere da parte della critica e del pubblico, soprattutto rispetto le prime esperienze, va detto che l'immagine dell'Italia, rappresentata come un paese povero e desolato, infastidì la classe politica più elevata. A questo proposito è emblematico l'episodio di Vittorio Mussolini che, dopo aver visto *Ossessione* di Visconti, uscì dalla sala al grido di "questa non è l'Italia!". Anche la chiesa cattolica condannò molti film per l'anticlericalismo e per come venivano trattati argomenti come il sesso, mentre la sinistra non accettava la visione pessimistica e la mancanza di un'esplicita dichiarazione di fede politica.

Ad accrescere la situazione di sospetto verso il neorealismo, a partire dal 1947, quando i partiti di sinistra furono allontanati dal governo e le forze moderate cominciarono a

incoraggiare un cinema di evasione, si propagò una tendenza censoria sostanzialmente legalizzata, a causa del clima di tensione politica dopo la liberazione americana. La Legge Andreotti venne promulgata nel 1949, e subordinò gli aiuti statali ad un sistema di controllo governativo: ad un film poteva essere negata la licenza di esportazione se “diffamava l'Italia”, e diverse pellicole, tra cui *Ladri di biciclette* di Umberto de Sica, furono censurate.

Alla luce di tutte queste riflessioni, è indubbio che il movimento neorealista fu una corrente estremamente controversa, ma che allo stesso tempo segnò indelebilmente tutto il cinema italiano, dell'epoca e anche successivo, lasciando il segno sia nel cinema italiano che in quello tradizionale, ponendo come degli esempi da seguire tutta quella schiera di maestri citati. L'eredità del neorealismo, infine, venne raccolta e interiorizzata nelle sue caratteristiche di base tra altri registi da Pasolini, che spostò la sua produzione artistica verso il cinema in maniera perentoria negli anni Sessanta.

2. Il cinema di Pier Paolo Pasolini: da Accattone a Salò

Il cinema mi ha obbligato a restare sempre al livello della realtà, dentro la realtà: quando faccio un film sono sempre dentro alla realtà, fra gli alberi e fra la gente; non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione come c'è nella letteratura¹¹³

L'amore per il cinema, equivaleva quindi per Pasolini all'amore per il reale, in quanto nella descrizione del *medium* cinematografico il regista afferma:

è un linguaggio non simbolico e non convenzionale a differenza della lingua parlata o scritta ed esprime la realtà non per mezzo di simboli ma attraverso la realtà stessa¹¹⁴

Pasolini scoprì quindi nel cinema, nell'uso della macchina da presa, un modo che gli consentì di possedere senza alcun intermediazione la materia stessa del reale, da cui era così attratto e affascinato. Proprio questa serie di motivi fece sì che verso la fine degli anni Cinquanta la produzione dell'autore si spostasse dall'ambito letterario a quello cinematografico, dapprima solo parzialmente, per poi essere definita interamente dalle pellicole del regista originario di Bologna.

La realtà a cui alludeva Pasolini si identificava, come si è desunto nel corso della trattazione, nel mondo popolare e sottoproletario, nei corpi, nei luoghi di quella dimensione, e nel linguaggio verbale e corporale che il regista cercava di riportare nei suoi film, ricercando tramite l'inquadratura l'essenza naturale che tanto mancava nella classe borghese, e che invece qui sopravviveva. Pertanto i luoghi ripresi da Pasolini non furono i centri delle città o grandi metropoli, ma le periferie romane, il sud Italia, l'Africa, l'Oriente: un mondo arcaico che aveva mantenuto quell'identità umile che Pasolini difendeva ed esaltava da tutta la vita, e lungo tutto il corso della sua produzione letteraria.

Questo concetto viene esplicitato così da Dante Ferretti (scenografo e costumista che collaborò in numerosi produzioni con Pasolini):

Credo che in fondo non gli dispiacesse se i suoi film contenevano delle "sgrammaticature", che non fossero lisci o levigati. Del resto la sua idea di cinema non era di certo quella¹¹⁵

¹¹³ Guanda 1992

¹¹⁴ *Ibidem*

¹¹⁵ Chiarocossi, Chiesi, D'Agostini 2015, 7

Si nota dunque come Pasolini, in tutti i suoi ventitré film, non avesse l'intenzione di rappresentare la realtà in un qualsivoglia modo autoriale, e in un certo senso parziale. Pasolini intendeva rappresentare ciò che lo circondava, nella maniera più fedele possibile, al netto di attori non professionisti, tecnica non sempre sopraffina e limata (almeno nei primi film): non c'era altro modo dunque, se non portare sullo schermo la realtà in quanto tale, con tutte le sue contaminazioni e contraddizioni. Il regista si pone ancora un volta al servizio della realtà, e analogamente alle sue opere letterarie si ritrae sempre più in sé stesso, fino a scomparire dalla scena e lasciando la parola alle immagini, ai suoni, ai movimenti di macchina che però non si perdono in virtuosismi fini a se stessi, ma che collaborano con la rappresentazione scenica e l'idea che vuole essere trasmessa.

L'opera omnia di Pasolini, e in particolar modo del suo cinema, può essere letta come una tensione tra la volontà di raggiungere il reale e la terribile consapevolezza di non poterne far parte. Pasolini si rivolge dunque al cinema, alla macchina da presa, come strumento ulteriore, e in un certo senso superiore, rispetto alla letteratura. Fu lo stesso Pasolini a chiarire, in un'intervista televisiva del 1974, questo suo intento programmatico:

Questo mio passaggio dalla letteratura al cinema ha varie spiegazioni. La prima è stata la più ovvia, cioè ho pensato di aver voluto cambiare tecnica. Tutta la mia produzione letteraria è caratterizzata dal fatto che ho cambiato spesso tecniche letterarie e pensavo che il cinema fosse una tecnica nuova. Poi ho capito che questo non era vero, perché il cinema non è una tecnica letteraria ma un'altra lingua. Allora ho pensato, in maniera forse un po' avventurosa e così esagerata, di essere passato al cinema, cioè a un'altra lingua per abbandonare l'italiano, cioè per fare una sorta di protesta contro l'italiano e contro la mia società. Una specie di rinuncia alla nazionalità italiana. Ma neanche questa in fondo è una spiegazione totale. La spiegazione vera, secondo me, è questa... cioè, le ho detto che il cinema è una lingua, una lingua transnazionale, transclassista, cioè un nero del Ghana, un americano o un italiano, quando usano questa lingua del cinema la usano tutti alla stessa maniera. È un sistema di segni che è valevole per tutte le possibili Nazioni del mondo. Ora, qual è la caratteristica principale di questo sistema di segni? Quello di rappresentare la realtà non attraverso dei simboli, come sono le parole, ma attraverso la realtà stessa [...]¹¹⁶

Pasolini non affermò di cedere ingenuamente alla funzione oggettivante della cinepresa ma di «rappresentare la realtà con la realtà stessa», in altri termini di costruire una realtà cinematografica a partire dalla realtà osservata. Le sue pellicole non sono né documentari sulle borgate, né ritratti “veristi” (o neorealisti) dell'umanità che le popola. Pasolini rese il cinema uno strumento che inquadrava ciò che appariva davanti ai suoi occhi, occhi però di un intellettuale istruito e borghese. Proseguendo, esiste sempre un'eccedenza del reale sull'opera, che non potrà mai contenerla se non limitandola nella sua essenza, e l'accanimento del regista riguarda proprio l'incapacità dell'opera di contenere il reale in

¹¹⁶ Intervista *Al cuore della realtà, Il Settimo giorno*, 1974

maniera totale e con tutte le sue sfaccettature. In questo senso, si può dire che l'autore si trovasse in questa continua tensione, tra il reale e la sua rappresentazione.

Alla critica di Morandini sulla rappresentazione del sesso nelle sue opere cinematografiche, Pasolini così rispose:

appartiene a quella categorie di persone che più mi rendono infelice, i moralisti. Lui non lo fa riguardo il sesso, lui dice che c'è, ma bisogna dire come è rappresentato ecc. Mi sembra che la sua posizione poi riguardi il fatto che secondo lui io abbia abbandonato l'estasi iniziale del film per una completezza formale, io penso che ci sia stata questa estasi anche nella forma. Ogni opera è una forma¹¹⁷

Va poi detto che già nei suoi primi esordi nel cinema Pasolini chiarì che il suo rapporto con la realtà non ebbe niente di naturalistico ma agì con rispetto e volontà di trasfigurazione, alla maniera di un pittore. Nella stessa intervista, il regista affermò di avere come visione tipica gli affreschi pittorici di Masaccio o Pontormo, una configurazione trecentesca che propone l'uomo al centro della messa in scena (che sia questa pittorica o cinematografica poco importa) e pertanto, quando le immagini sono in movimento, il movimento stesso produce un effetto come se l'obiettivo si muovesse su di loro come sopra un quadro. Quest'idea di base è espressa molto bene anche nella tecnica del regista: è evidente nei movimenti di macchina, nell'uso della luce, nel doppiaggio, nella costruzione di un linguaggio ibrido, e nel montaggio.

Nelle numerose interviste che accompagnarono la lavorazione e l'uscita dei film inclusi nella cosiddetta "Trilogia della vita" (di cui si tratterà più approfonditamente in seguito), Pasolini ribadì ripetutamente la sua volontà di realizzare un cinema vitalistico, allegro e solare, capace di «esprimere l'esistenza senza decifrarla¹¹⁸» e di operare una negazione del presente vuoto e buio della società dei consumi da lui tanto criticata.

Analizzando la produzione cinematografica di Pasolini, è utile utilizzare un criterio di tipo cronologico, in modo da recepire al meglio anche i cambiamenti interni della poetica pasoliniana, seppure quest'ultima rimanga comunque coerente con sé stessa e con le condizioni fondamentali su cui si costruisce.

Nello specifico verranno analizzate soprattutto le prime tre opere di Pasolini, considerando però che la prima pellicola, *Accattone*¹¹⁹, verrà approfondita più nel dettaglio nel paragrafo

¹¹⁷ Intervista *Al cuore della realtà*, *Il Settimo giorno*, 1974

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ *Accattone*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1961

seguinte. È comunque doveroso precisare già da ora che questo film esprime al meglio l'intenzione di Pasolini di portare sul grande schermo la classe sociale degli ultimi, come mai era stato fatto prima, e la situazione delle borgate romanesche.

Con il secondo film, *Mamma Roma*¹²⁰ (1962), si uscì dal mondo della borgata: la protagonista è una ex prostituta, che sogna per sé e per il figlio Ettore una vita diversa. Dopo essersi liberata dal vincolo con il suo protettore, si trasferisce nella periferia di Roma dal paesino di campagna di Guidonia. Qui Ettore, ignaro della precedente occupazione della madre, inizia a frequentare un gruppo di delinquenti che pianificano piccoli furti. Intrattiene una relazione con Bruna, una donna più grande di lui con un figlio, e spinto dal desiderio di regalarle qualcosa, ruba alcuni dischi di sua madre per rivenderli. Successivamente viene malmenato per difendere la stessa Bruna da uno stupro di gruppo. La madre non approva la relazione, desiderosa di trovargli un impiego fa in modo che la sua amica prostituta Biancofiore seduca un proprietario di un locale di Trastevere per poi irrompere nella stanza con il suo protettore, costringendo l'uomo a piegarsi alle sue richieste per proteggere la sua reputazione e la sua famiglia, ottenendo così l'assunzione del figlio come cameriere.

Alla stessa Biancofiore, chiede poi di sedurre Ettore, in modo che questi lasci Bruna.

Quando il protettore di Mamma Roma torna a cercarla, trovandosi in necessità di guadagnare denaro, la donna è costretta a riprendere a prostituirsi, lavorando di giorno al mercato e di notte per strada. Proprio Bruna verrà a sapere della doppia vita di Mamma Roma, portando Ettore a rientrare nel giro di malaffare e alla sua tragica morte in seguito ad un furto. Morirà esausto e confuso a causa della febbre mentre è in custodia, legato a un letto, chiamando sua madre. Quest'ultima, alla vista del figlio defunto, vorrebbe gettarsi dalla finestra, ma viene fermata dai presenti.

È lampante come, nella visione dell'artista, il motore tragico sia il desiderio di Mamma Roma di appartenere ad una società migliore, almeno per quanto riguarda il suo punto di vista. Nel dialogo con l'interprete della sua protagonista femminile, Anna Magnani, proprio Pasolini mise in chiaro questo concetto, affermando che se all'inizio del film la protagonista è equiparabile ad Accattone nella sua "angoscia mortale", fin da subito si distanzia da quest'ultimo:

¹²⁰ *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1962

In lei c'è già qualcosa del nostro mondo borghese, un ideale piccolo-borghese! [...] ha già una sua ideologia, sbagliata naturalmente, che le proviene appunto dal mondo borghese, assimilato attraverso i mezzi di diffusione che tutti noi conosciamo...la televisione, i rotocalchi, i fumetti, il cinema.¹²¹

Da questa breve descrizione traspare la critica verso la società consumistica che ha sempre contraddistinto Pasolini. Mamma Roma è una donna che desidera un futuro migliore, spinta certamente dal desiderio di una situazione più stabile e allo stesso tempo di una condizione di vita più agiata per il figlio; ma per un'appartenente alla classe sociale proletaria non è una valida possibilità:

Fornita di quest'ideologia, si getta allo sbaraglio nella nuova vita con il figlio e nasce il caos, perché la contaminazione tra l'ideologia piccolo-borghese e le sue esperienze di prostituta non possono far nascere che il caos, e qui comincia la confusione, comincia il crollo delle sue speranze, il fallimento della sua nuova vita con il figlio¹²²

Mentre la vicenda di *Accattone* si svolge nella borgata dunque, *Mamma Roma* supera questa barriera invisibile, pagandone il prezzo in un mondo che non lascia scampo a chi cerca di immettersi in una società che non gli appartiene.

La terza pellicola diretta da Pasolini si intitola *La ricotta*¹²³ (1963), episodio che si inserisce nel film di quattro episodi *Ro.Go.Pa.G.*¹²⁴: il progetto prevedeva ogni episodio diretto da quattro registi differenti, Rossellini, Jean-Luc Godard (tra i principali esponenti della *nouvelle vague* francese), Pasolini e Ugo Gregoretti, regista de *I nuovi angeli*¹²⁵.

La ricotta presenta allo spettatore una troupe impegnata nelle riprese di una passione di Cristo nella campagna romana, con Orson Welles nel ruolo di un regista esteta completamente avulso dalla realtà e perso nei *tableaux vivants* del Pontormo e del Rosso Fiorentino. Questi ultimi sono rappresentati, in un certo senso, dalle sequenze dei titoli di testa e dei titoli di coda, con i cromatismi accesi della pittura che contrastano con il bianco e nero del mediometraggio:

Per *La ricotta* si potrebbe meglio parlare di "collage". I passaggi "pittorici" del film sono citazioni che hanno una funzione molto precisa: sono citazioni di due pittori, due manieristi: Rosso fiorentino e Pontormo [...]ho

¹²¹ Ferrero, Mignano 1962

¹²² *Ibidem*

¹²³ Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, Italia 1963

¹²⁴ Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti, 1963

¹²⁵ *I nuovi angeli*, Ugo Gregoretti Italia 1962

ricostruito alla perfezione loro quadri per rappresentare lo stato d'animo in cui il regista che il protagonista della ricotta concepisce un film sulla passione¹²⁶

Non è strano quindi, che il vero protagonista sia Stracci, la comparsa che interpreta il buon ladrone e che è ossessionato dal cibo. Nello specifico, la comparsa non solo si traveste da donna per avere un secondo cestino del pranzo destinato ai frequentatori del set, ma con i soldi che ricava dalla vendita de cane di un'altra attrice corre dal "ricottaro" a comprare altro cibo, per poi abbuffarsi nuovamente con i resti del banchetto preparato dall'ultima cena.

Durante la scena della crocifissione, Stracci muore di indigestione sulla croce "come un povero Cristo¹²⁷", accompagnato dal commento del regista:

Povero Stracci. Crepare... non aveva altro modo per ricordarci che anche lui era vivo...¹²⁸

Pasolini pagherà cara la denuncia del fariseismo e della mercificazione della religione che si racchiude nella sua opera; diversi critici e letterati si schierarono dalla parte di Pasolini, su tutti Alberto Moravia:

Dobbiamo premettere che un solo giudizio si attagli a quest'episodio: geniale!. Non vogliamo dire con questo che sia perfetto o che sia bellissimo; ma vi si riscontrano i caratteri della genialità, ossia una certa qualità di vitalità al tempo stesso sorprendente e profonda. L'episodio di Pasolini ha la complessità, nervosità, ricchezza di toni e varietà di livelli delle sue poesie; si potrebbe anzi definire un piccolo poema di immagini cinematografiche [...]¹²⁹

Nonostante diverse recensioni molto positive, il film subì un processo che si concluderà con la condanna per vilipendio della religione, nonostante il benessere di molti sacerdoti, diverse recensioni favorevoli su molti giornali democristiani e cattolici, e il fatto che la Chiesa Cattolica non avesse ritenuto il film «escluso per tutti».

Il pubblico ministero chiese la condanna di un anno di reclusione per Pasolini, che però il tribunale ridusse quattro mesi. Successivamente, nel maggio dell'anno successivo, la Corte d'Appello di Roma assolse l'autore, mentre la Cassazione estinse il reato per amnistia nel 1967.

¹²⁶ Chiarcossi, Chiesi, D'Agostini 2015, 60

¹²⁷¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁸ *La ricotta*, Pier Paolo Pasolini, da *Ra.Ga.Pa.G*, Italia e Francia, 1963

¹²⁹ Moravia 1963

Per quanto riguarda il resto della produzione cinematografica di Pasolini dello stesso anno, è importante ricordare il viaggio in Terrasanta che l'autore fece per visitare i luoghi reali della vita e della passione di Cristo. Da questo viaggio nacque l'idea di girare *Il vangelo secondo Matteo*¹³⁰, prodotto nel 1964, un film in cui la predicazione e di Cristo venne declinata nella realtà dei poveri e degli oppressi (come sempre in ogni opera pasoliniana), e in cui l'attenzione del regista si focalizzò sull'invettiva di Gesù contro i farisei. Non essendo religioso, Pasolini si immedesimò in un pubblico popolare e credente, esperimento riuscito che si concretizzò in una consacrazione internazionale dell'autore.

Nel 1966 invece, l'autore mutò nuovamente forma narrativa, utilizzando un andamento picaresco per *Uccellacci e uccellini*¹³¹, accusando, sulla scia di *Mamma Roma*, un sottoproletariato che si sta muovendo in direzione piccolo-borghese: di questo concetto è rappresentativo il corvo (un intellettuale) che viene mangiato dai due protagonisti sottoproletari compagni di viaggio, interpretati da Totò Ninetto e Ninetto Davoli al suo esordio. La coppia sarà protagonista di altri due film diretti da Pasolini, *La terra vista dalla luna*¹³² e *Che cosa sono le nuvole*¹³³, entrambe opere in cui si tratta di famiglie di baraccati che vengono adoperate come spartiacque tra il mondo reale e una dimensione artificiale.

L'anno successivo comportò un ulteriore cambio di registro per Pasolini, che si cimentò in una riscrittura dell'*Edipo Re*¹³⁴ di Sofocle in chiave onirica e autobiografica, seguito nel 1969 dalla seconda tragedia greca ammodernata, *Medea*¹³⁵.

Alla fine degli anni Sessanta, Pasolini spostò la sua attenzione verso il "Sud" del mondo, dirigendo due cortometraggi con un forte taglio documentaristico, rispettivamente sull'India e sull'Africa, ossia *Appunti per un film sull'India*¹³⁶ e *Appunti per un'Orestide africana*¹³⁷, che avrebbero dovuto far parte di una trilogia ideale ma di cui la terza parte non verrà mai la luce. I due film si distinguono per una forte libertà formale, con il secondo che riprende molti passaggi dall'*Orestea* di Eschilo.

¹³⁰ *Il vangelo secondo Matteo*, P.P.Pasolini, Italia 1964

¹³¹ *Uccellacci e uccellini*, P.P.Pasolini, Italia 1966

¹³² *La terra vista dalla luna*, P.P.Pasolini, Italia 1966

¹³³ *Che cosa sono le nuvole*, P.P.Pasolini, Italia 1967

¹³⁴ *Edipo Re*, P.P.Pasolini, Italia 1968

¹³⁵ *Medea*, P.P.Pasolini, Italia 1969

¹³⁶ *Appunti per un film sull'India*, P.P.Pasolini, Italia 1968

¹³⁷ *Appunti per un'orestiade africana*, P.P.Pasolini, Italia 1968

Sempre in questo periodo, Pasolini realizzò un'opera contemporaneamente in forma di romanzo e film, *Teorema*¹³⁸, dove per la prima volta l'ambientazione si situa nel seno di una famiglia alto borghese, a Milano: il protagonista è un giovane ragazzo che, man mano che possiede sessualmente i membri della famiglia, li denuda della loro finta rispettabilità borghese, per poi abbandonarli. Dopo la sua scomparsa, la situazione precipita, e soltanto la domestica, di origine contadina, diventa una sorta di Santa in seguito ad una metamorfosi, per poi sacrificarsi con un suicidio catartico dopo aver compiuto diversi miracoli. Il tragico epilogo presenta il padre di famiglia, ormai spogliato di ogni apparenza e ridotto alla mera condizione di essere umano, completamente impazzito e nudo che vaga da solo per il deserto, condannato ad urlare per l'eternità.

L'attacco alla borghesia di *Teorema* proseguì nel 1968 con la pellicola intitolata *Porcile*¹³⁹, tratta dall'omonima *pièce* teatrale dello stesso Pasolini, e con cui l'autore accusa la società consumistica di aver permesso l'avanzata di un nuovo rordine totalitario dalle occulte matrici naziste.

Gli anni Settanta del regista conclusero il processo di accusa e rifiuto operato contro l'Italia a lui contemporanea; Pasolini oppose all'Italia consumistica e ormai completamente corrotta la rievocazione del passato, in questo caso tratta dalle opere di Boccaccio e dalle novelle arabe. La cosiddetta *Trilogia della Vita* viene composta da *Il Decameron*¹⁴⁰, *I racconti di Canterbury*¹⁴¹, *Il fiore delle Mille e una notte*¹⁴², tre film narrati “per il puro piacere di raccontare” in cui la veste formale la fa da padrona, con una serie di episodi a sé stanti ma incastrati all'interno di una vicenda comune che funge da filo conduttore:

L'esaltazione della corporalità popolare, della realtà del corpo e del sesso come unica dimensione rimasta ancora in corrotta, nella violenza e nell'oscurità delle ascensioni del desiderio¹⁴³

Pasolini decise quindi di contrastare un presente a lui contemporaneo di immediatezza e omologazione televisiva con opere complesse e difficilmente fruibili, di cui fu l'esempio principale la sua ultima opera cinematografica, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*¹⁴⁴, diretto nel

¹³⁸ *Teorema*, P.P.Pasolini, Italia 1968

¹³⁹ *Porcile*, P.P.Pasolini Italia 1969

¹⁴⁰ *Il Decameron*, P.P.Pasolini, Italia 1971

¹⁴¹ *I racconti di Canterbury*, P.P.Pasolini, Italia 1972

¹⁴² *Il fiore delle Mille e una notte*, P.P.Pasolini, Italia 1974

¹⁴³ Chiarocossi, Chiesi, D'Agostini 2015, 15

¹⁴⁴ *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, P.P.Pasolini, Italia 1975

1975. Ispirato, in maniera nemmeno apparentemente velata, al *sadismo*, il film trova la sua ambientazione nell'ultimo periodo dell'occupazione nazi-fascista, durante la Repubblica sociale, in una rappresentazione dell'Inferno contemporaneo diviso in quattro gironi in un evidente richiamo dantesco. Nove ragazzi e nove ragazze, appartenenti a famiglie partigiane, vengono rapiti e costretti a vivere in una villa nei dintorni di Salò da quattro signori, che rimangono innominati per tutto il film ma che fungono da rappresentazione del potere statale, completamente corrotto. Nella villa subiranno abusi di ogni tipo, in un susseguirsi di violenza e degradazione sempre maggiore, fino ad approdare all'ultima allucinante dimensione, in cui solo tre di loro verranno assorbiti dal nuovo aberrante modello di umanità che viene imposto simbolicamente dalla società.

L'ultimo film di Pasolini divenne così una visione del presente come un incubo, e in cui il sesso così appagante e liberatorio nella *Trilogia della vita*, lascia il posto ad una dimensione di eccesso e squallore, limitato e degradato ad una pratica di bieco consumismo.

Infine, per la primavera del 1976 Pasolini aveva già progettato *Porno-Teo-Kolossal*, che avrebbe ripreso i toni di Salò uniti alla vena picaresca di *Uccellacci e uccellini*, un progetto che non vide alcuna attuazione a causa della scomparsa prematura dell'autore, nonostante Pasolini avesse già definito una sceneggiatura sommaria, per una pellicola che, come si desume da soltanto questi appunti, sicuramente sarebbe risultata scandalosa.

3. *Vicende e analisi critica di Accattone: l'emarginazione sociale e la coscienza sottoproletaria*

In *Accattone* ho voluto rappresentare la degradazione e l'umile condizione umana di un personaggio che vive nel fango e nella polvere delle borgate di Roma. Io sentivo, sapevo, che dentro questa degradazione c'era qualcosa di sacro, qualcosa di religioso in senso vago e generale della parola, e allora questo aggettivo, 'sacro', l'ho aggiunto con la musica. Ho detto, cioè, che la degradazione di *Accattone* è, sì, una degradazione, ma una degradazione in qualche modo sacra, e Bach mi è servito a far capire ai vasti pubblici queste mie intenzioni¹⁴⁵

Con *Accattone*, la sua prima opera cinematografica datata 1961, Pasolini riprese la trattazione dell'ambiente della borgata romana e del sottoproletariato, già esplorato a fondo con *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, veicolando il suo messaggio attraverso un *medium* differente. La pellicola nacque dalla suggestione della grande stagione neorealistica (scenari della periferia, volti popolari di attori non professionisti, uso del dialetto, denuncia sociale, mancanza di qualsiasi intento evasivo e spettacolare, rifiuto dello studio e predilezione per gli ambienti naturali), ma sviluppò un progetto stilistico originale che dal neorealismo si discostò notevolmente.

Il film doveva essere prodotto da Federico Fellini, che tuttavia si tirò indietro all'ultimo momento, preoccupato dall'imperizia di Pasolini con le tecniche del mezzo, a cui si avvicinò per la prima volta con questo progetto, lasciando la pellicola nelle mani del produttore Alfredo Bini. Le riprese del film furono effettuate dal 20 marzo e approssimativamente fino al 2 giugno del 1961. La scelta di utilizzare in massima parte attori non-professionisti esprime al meglio la convinzione di Pasolini che essi non sono rappresentabili da nessun altro che da loro stessi, in quanto soggetti incontaminati, puri, privi delle sovrastrutture imposte dalla società.

Vittorio Cataldi, interpretato da Franco Citti e doppiato da Paolo Ferrari, è un uomo che vive nell'incoscienza di sé e nella più assoluta marginalità sociale, e che per la prima volta viene mostrato sul grande schermo nel suo ambiente naturale, quello preistorico della borgata così caro a Pasolini. Il regista mette in scena la tragedia di questo emarginato che intraprende una sorta di percorso di riscatto, in maniera del tutto inconsapevole, in una

¹⁴⁵ Chiarcossi, Chiesi, D'Agostini 2015, 33

deliberata trasgressione dei codici cinematografici convenzionali, sulla scia di ciò che il poeta di Casarsa aveva già fatto nella prosa letteraria.

Vittorio, detto Accattone appunto, è un miscuglio di inerzia e piccola criminalità, è l'emblema dell'esclusione dalla vita sociale e politica oltre che dai meccanismi umani che lo circondano. È il classico fannullone di borgata che si fa mantenere da una donna di strada (di cui ricopre il ruolo di protettore), e che dopo essere arrestato finisce in galera. Quando torna in libertà, Accattone piuttosto che cercare un lavoro vive d'inedia e delinquenza, senza risalire dal baratro nemmeno per amore di Stella. Proprio lei se vogliamo rappresenta quella condizione di ingenua rettitudine morale che per il regista contraddistingue la civiltà rurale e contadina, e di cui il sottoproletariato urbano è diretto erede.

I destini incrociati dei personaggi-esclusi si muovono sullo sfondo dell'Italia borghese e religiosa, mentre il protagonista è quanto di più lontano possa esserci dalla facciata perbenista di una società che si definisce in modo assolutamente ipocrita tramite determinati valori. È ignorante, arrabbiato, “magnaccia” e parassita, e vaga come un'anima in pena in una Roma disastrosa e lontana dai salotti, in una vita d'inferno e di malaffare e forse per questo, anche se in maniera paradossale, moralmente superiore. Sfrutta le donne, beve a scrocco, passa gran parte delle sue giornate al bar con gli amici deridendo quelli che lavorano davvero, in una vita troppo breve per non essere vissuta.

Nella borgata ritroviamo dunque i reietti, gli emarginati, forme di vita selvagge non integrate nel tessuto urbano, prodotte e insieme cancellate dai processi di civilizzazione. Le sue caratteristiche sono quelle dell'isola, che stabilisce con la città dei rapporti basati sul furto o sulla prostituzione. Ma questo spazio arcaico, è lo spazio di una resistenza ai processi degenerativi di modernizzazione, assumendo proprio in virtù di questo connotato un carattere sacro e mitico. Il sottoproletariato escluso dai processi di integrazione sociale, si abbandona alle pulsioni elementari dell'esistenza, è pura energia vitale, fisicità allo stato primordiale e animale, delinquenza piena di innocenza, come già visto per i “ragazzi di vita”. Lo stesso autore afferma che *Accattone* riprende *Una vita violenta* perché segue il percorso individuale di un personaggio, e *Ragazzi di vita* perché privo di speranza.

In una delle prime scene della pellicola viene presentato Accattone sopra a Ponte Sant'Angelo, che viene sfidato a tuffarsi nel Tevere in una sorta di rito popolare: è già ipotizzabile dunque una comparazione di Accattone ad una sorta di angelo caduto. Risulta semplice inoltre il paragone con i momenti dei passaggi a nuoto dello stesso fiume che i

ragazzi compiono in *Ragazzi di vita*, anche in questo caso impiegato come una sorta di rito di passaggio per l'età adulta.

Tra le acclamazioni della folla, questo è forse il punto più alto dell'arco narrativo del protagonista, perchè da qui in avanti inizia il percorso di redenzione di Accattone, di cui lui è ignaro, e che passa necessariamente da un declino sia personale che sociale. Dopo che Maddalena, la donna di cui è il protettore, viene picchiata da un gruppo di napoletani (con cui lui era andato ad ubriacarsi peraltro), Accattone è arrestato e poi costretto a vendere tutto ciò che ha, e nel suo vagabondare conosce Stella. Come accennato sopra, Stella è una ragazza semplice e ingenua, addirittura senza cattiveria, una novità totale per l'ambiente della borgata; quando conosce le "mignotte", rappresentate in primis dal personaggio di Amore, una prostituta ormai veterana, la ragazza si stupisce, e le dispiace per loro. Progressivamente il personaggio si svela come puro e ingenuo al punto di essere ancora vergine e allo stesso tempo diventare una prostituta per amore di Accattone, dopo che va a vivere con lui.

La prima esperienza della ragazza si conclude in maniera negativa, dal momento che pur soffiando un cliente ad Amore, Stella non riesce a concludere il rapporto, proprio in virtù di quella purezza che idealmente contraddistingue la sua classe sociale di appartenenza. Per mantenerla, Accattone deciderà in seguito di trovarsi un lavoro, anche se durerà solo un giorno, insieme al fratello, di raccolta del ferro (estremamente duro, al punto che crollerà dalla fatica).

Proprio dopo il turno di lavoro, Vittorio passa davanti al bar che usa da ritrovo tra lui e gli amici: qui diventa lo zimbello della compagnia, diventa quello che non avrebbe mai voluto essere e che anzi all'inizio della pellicola lui stesso derideva. È da sottolineare inoltre, la ciclica presenza del bar con il gruppo di amici, paragonabile al coro della tragedia greca, con una funzione di commento delle azioni di Accattone. In questo senso la dinamica del film può essere assimilata più ad una tragedia che ad un romanzo. Attraverso la scena del bar, la storia di Accattone si configura come un calvario di cui vengono scandite le diverse stazioni: la scommessa con la morte, il fermo di polizia, la perdita del sostentamento, la fame, l'amore, l'abbruttimento del lavoro.

L'anafora risulta essere quindi la chiave espressiva di *Accattone*, responsabile del suo ritmo: per alcuni critici la ripetizione della scena del bar è assimilabile al ritornello di una poesia, che separa le strofe. Si sprecano poi i riferimenti biblici e cristologia, come ad esempio la scena iniziale del bar con gli amici, dodici come gli Apostoli, o il banchetto che evoca una

parodia dell'ultima cena. Si tratta però di discepoli eretici che accompagnano, come compagni di sventura, i momenti della degradazione di Accattone.

Tutta questa serie di eventi confluisce poi nel sogno finale, in cui Accattone cammina su una banchina, confuso, ritrova i suoi amici con dei fiori in mano pronti per un funerale, che risulta poi essere il suo, ma a cui lui stesso non può assistere, perchè non riesce a scavalcare il muro del cimitero se non all'ultimo momento, quando chiede di spostare la sua fossa, che sta venendo scavata, verso la luce. Questo sogno, oltre ad essere una palese premonizione di ciò che succederà al di fuori del mondo onirico, rappresenta al meglio l'idea del Pasolini degli anni Sessanta, ovvero una cinica consapevolezza della corruzione morale della società, anche quella delle periferie e delle borgate, dovuta ad un progresso economico e capitalista che determina uno sfaldamento alla base di ogni ideologia arcaica e pura, di cui come ultimo baluardo si ergeva ancora la classe sottoproletaria. Nel finale della pellicola, Accattone e alcuni compari organizzano un furto di mortadelle da un camion, che però non va secondo i piani; il protagonista è costretto a rubare una motocicletta e fuggire dalla polizia, andando però a schiantarsi contro il marciapiede e morendo.

L'ultimo respiro che Accattone esala, in un lapidario «mo sto bbene» viene accompagnato dal segno della croce di uno dei suoi compagni, in una morte che, secondo una precisazione di Pasolini stesso, non avviene a causa di un suicidio, ma di una disgrazia, nonostante potesse essere presente un desiderio di morte nelle profondità del personaggio. Il segno della croce invece, viene ulteriormente spiegato dal regista, con un discorso più generale relativo alla fede religiosa del sottoproletariato tutto:

Credente è Stella, e credente è Accattone: due sottoproletario, e peggio, due relitti [...] in Accattone la fede non è altro che un relitto, come ogni altro sentimento umano in lui, completamente deformato dall'ambiente, o, per così dire, dalla deformazione professionale. La fede di tutti e due è ingenua, superstiziosa e quasi sacrilega: ma c'è. E la loro vita morale [...] è regolata da quel moncone di fede¹⁴⁶

Da un punto di vista più tecnico, non si può prescindere dall'analisi della colonna sonora, elemento fondamentale per Pasolini. Il regista infatti, non ha mai nascosto la sua propensione a rappresentare una povertà contraddistinta, in un certo senso, da un'aura

¹⁴⁶ De Giusti, Chiesi 2015

epica, espressa nel modo migliore attraverso la scelta della musica, «l'elemento, diciamo, di punta, l'elemento clamoroso¹⁴⁷». Per questo la scelta di Pasolini ricadde su Bach, la cui musica, secondo il regista, permise alla pellicola di elevarsi, superando la generale funzionalità che la colonna sonora mantiene all'interno di un film, anche attraverso il contrasto eclatante tra la condizione di povertà permanente della borgata, e quindi delle scene portate sullo schermo, e la qualità della colonna sonora stessa. Nello specifico, una delle scene più rappresentative di questa tensione tra elemento musicale e scenico, può essere individuato nel momento della zuffa tra Accattone e il fratello della moglie, donna che accudisce da sola il loro figlio e che il protagonista neglette costantemente. La polvere, le urla e le percosse, si scontrano prepotentemente con l'eleganza delle note del compositore tedesco, in un connubio disturbante e per certi versi alienante per lo spettatore.

Dal punto di vista prettamente registico invece, la pellicola rappresenta un *unicum* nella produzione pasoliniana, in quanto mancano completamente i piani-sequenza, fondamentali nei film successivi del regista proprio in virtù di quella rappresentazione della realtà più veritiera possibile di cui sopra. Per questo motivo acquisisce un'importanza notevole il montaggio, formato da sequenze di immagini molto brevi ma dall'elevata intensità.

La mancanza totale di piani-sequenza in *Accattone* esclude dunque il momento naturalistico. E invece, la presenza di tante inquadrature staccate uno dall'altro significa che io ho visto la realtà momento per momento, frammento per frammento, oggetto per oggetto, viso per viso, e quindi ogni oggetto in ogni viso, visto frontalmente, ieraticamente, in tutta la sua intensità, è venuta fuori quella che dicevamo prima: sacralità¹⁴⁸

Per quanto riguarda l'accoglienza della pellicola, l'opera cinematografica diretta da Pasolini generò, come di consueto, una frattura tra alcuni critici, ma anche tra il pubblico. Il Nastro D'argento per il miglior produttore venne assegnato a d'Alfredo Bini nel 1962, Pasolini non ricevette alcun tipo di riconoscimento, ma il suo esordio alla regia di sicuro non passò inosservato. Così rispose Mino Argentieri ai detrattori di Pasolini:

Taluni scalpitano perché Pasolini non offre al suo eroe altra via di riscatto che quella di una morte, la quale risana dolorose ferite. Altri ancora storcono il naso perché, al contrario del protagonista di *Una vita violenta*, Accattone non incontra sul suo cammino il partito comunista e non si redime neppure diventando ladro. Ma gli uni e gli altri, nei loro appunti, dimenticano che Accattone appartiene a un mondo socialmente primitivo, nel quale le leggi della ragione e della consapevolezza sono confuse e annebbiate. E dimenticano, inoltre, che Pasoli

¹⁴⁷ Pasolini 1964

¹⁴⁸ Cardillo 1969

ni ha osservato e giudicato i suoi personaggi dall'interno, nel cerchio chiuso di una sotto-società dominata da regole proprie e impermeabile alle sollecitazioni esterne¹⁴⁹

Ancora una volta dunque, l'intellettuale friulano trasmise il proprio messaggio, la propria poetica, che verrà poi ripresa nelle opere successive, rimanendo fedele alle fondamenta della sua produzione letteraria, abilmente trasposta nell'universo cinematografico. La disillusione di Pasolini rispetto alla società a lui contemporanea, che ben si manifestò attraverso le sequenze sceniche dell'opera in questione, non verrà meno neppure diversi anni dopo la proiezione del suo primo film. In un'intervista del 1975, Pasolini esaminò ancora una volta la società e il suo declino costante nel giro di una quindicina d'anni, a causa ancora una volta dell'esplosione dei consumi, contrapposibile alla popolazione delle borgate, detentrici di una purezza ormai completamente corrotta dalla borghesia e per questo scomparsa:

I personaggi di *Accattone* erano tutti ladri o magnaccia ordinatori o gente chiudere la giornata: si trattava di un film, insomma, sulla malavita. [...] Ma in quanto autore, in quanto cittadino italiano, io nel film non esprimevo affatto un giudizio negativo su quei personaggi della malavita: tutti i loro difetti mi sembravano difetti umani, perdonabili, oltre che, socialmente, perfettamente giustificabili¹⁵⁰

¹⁴⁹ Argentieri 1961

¹⁵⁰ Pasolini 1975

Conclusioni

La figura di Pier Paolo Pasolini rappresenta ad oggi un unicum nel panorama culturale italiano del Novecento. Intellettuale poliedrico, poeta, regista, scrittore e critico sociale, Pasolini segnò profondamente diversi ambiti della cultura e della società italiana. Come presentato in questa trattazione, una delle principali critiche che caratterizzò tutta la produzione pasoliniana fu quella contro la società consumistica e borghese.

Pasolini affrontò senza paura tematiche quali l'alienazione dell'uomo moderno, la perdita di valori nella società di massa, la tensione tra tradizione e progresso, e il rapporto controverso con il potere e le istituzioni. Il suo impegno politico e civile, unito a una profonda sensibilità artistica, diede vita a un corpus di lavori che si intersecano in diversi mezzi e linguaggi artistici, dalla poesia alla prosa, e dal giornalismo al cinema.

La presente trattazione ha cercato di esplorare le molteplici sfaccettature della produzione pasoliniana con una particolare attenzione all'emarginazione sociale, all'inferno delle borgate romane nel dopoguerra e alla condizione sociale della classe sottoproletaria, proponendo una visione in qualche modo specifica dell'importanza che per Pasolini rivestivano gli emarginati. Tutte le riflessioni su questo tema sono state presentate sottolineandone l'attualità e l'attinenza anche alla nostra contemporaneità, identificando quindi il pensiero di Pasolini come non contestualizzabile all'interno di un singolo arco temporale ristretto.

Tramite l'analisi delle opere di Pasolini, soprattutto per quanto riguarda *Ragazzi di vita* e *Accattone*, emerge prepotentemente la poetica dell'autore per cui il sottoproletariato, nella sua amoralità e incoscienza, risulti ad oggi molto più puro di una società corrotta e aberrante nella sua mercificazione della cultura, dell'arte e dell'individuo. Pasolini rivendicò dunque la povertà come un atto di sfida verso la società consumistica, celebrando quelli che per l'uomo definito "medio" risultano poveracci, disadattati, appunto accattoni.

Bibliografia

AA.VV. 2006 = *Il filo rosso*, Laterza

Alemanni 1956 = M.M.A., *Pier Paolo Pasolini e il linguaggio narrativo* per “Il Ponte”, 1 gennaio

Alvaro = C.A., *Gente in Aspromonte*, Le Monnier, Firenze

Argentieri 1952 = M.A., *Cinema Sessanta*, luglio-agosto 1961,

Asor Rosa 1957 = A.A.R., *Scrittori e popolo - il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi

Bazzocchi 2021 = M.A.B. (a cura di) *Cento anni di letteratura italiana*, Einaudi, Torino

Bo 1959 = C.B., *Il fango di Pasolini*, Carlo Bo, La Stampa, 09.07.1959, p.3

Bollettino '900 – Electronic Journal of '900 Italian Literature Giugno-dicembre 2005, n. 1-2

Brunetta, 1998 = G.B., *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza

Cain 1945 = J.C., *Il postino suona sempre due volte*, Bompiano, Milano

Calvino 1947 = I.C., *Il sentiero dei nidi di ragno*, collana I Coralli, n. 11, Torino, Einaudi

Calvino 1964 = I.C., *Il sentiero dei nidi di ragno*, collana I Coralli, Con una prefazione dell'Autore, Torino, Einaudi

Cardillo 1969 = Luigi Fontanella (a cura di) *Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, Archinto, Milano 2005

Chiarocossi, Chiesi, D'Agostini 2015 = C.G., R.C., M.A. (a cura di), Pier Paolo Pasolini Il mio cinema, Grafiche Zanini, Bologna

Chiodi 1961 = P.C., *Banditi*, con introduzione di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 2002 [1961]

Comolli 1982 = J.L. (a cura di) *Tecnica e ideologia*, Parma

Crespi 2022 = A.C., *Da Accattone a Uccellacci e Uccellini, quel cinema-poesia in cerca di verità*

De Giusti, Chiesi 2015 = D.G., C. (a cura di) *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, da una nota dattiloscritta, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna

Fenoglio 1959 = B.F., *Primavera di bellezza*, Collana Romanzi moderni, Milano, Garzanti

Fenoglio 1968 = L.M. (a cura di) *Il partigiano Johnny*, Collana Supercoralli, Einaudi, Torino,

Guanda 1992 = *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Holliday*, Guanda, Parma

Il Punto - Opinioni e documenti della settimana, direzione di Antonio Calef; n.1 Roma, 1950

Levi 1945 = C.L., *Cristo si è fermato ad Eboli*, Collana "Saggi", Einaudi

Levi 1947 = P.L., *Se questo è un uomo*, Torino: F. De Silva, coll. "Biblioteca Leone Ginzburg" n. 3

Luperini 1985 = R.L., *Neorealismo, Neodecadentismo, avanguardie*, Laterza, Roma-Bari

Mondadori 1957 = A.M., *Quasi una vicenda*, Collana Lo Specchio, Mondadori, Milano

Montale 1956 = E.M., *La bufera e altro*, Collana Poesia n.4, Neri Pozza Editore, Venezia

Moravia 1929 = A.M., *Gli indifferenti*, Edizioni Alpes, Milano

Moravia 1963 = A.M., recensione su *L'Espresso*, 3 marzo 1963, Italia

nel dicembre 1952

Muzzioli 1975 = F.M., *Come leggere Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano

Nisini 2005 = G.N., *Riflessioni sulla forma breve nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*

Officina Bologna, 1955 - 1959, presentazione di Roberto Roversi, Bologna, Pendragon, 2004

Paragone, Mandragora, Firenze, 1950

Parigi 2008 = S.P., *Pierpaolo Pasolini/ Accattone*, Lindau

Pasolini 1947 = P.P.P., *Il treno da Casarsa*, da *Un paese di temporali e di primule*

Pasolini 1950 = P.P.P., *Squarci di notti romane in Ali dagli occhi azzurri* Garzanti, Milano, 1965

Pasolini 1951 = P.P.P., *L'Appennino*, datato in calce 1951 e pubblicato su «*Paragone-Letteratura*»

- Pasolini 1952 = P.P.P., *La meglio gioventù*, Sansoni
- Pasolini 1953 = P.P.P., *Tal còur di un frut*, Luigi Ciceri
- Pasolini 1954 = P.P.P., *Il canto popolare*, edizioni La Meridiana
- Pasolini 1955 = P.P.P., *Canzoniere italiano - antologia della poesia popolare*, Garzanti, Milano
- Pasolini 1955 = P.P.P., *Ragazzi di vita*, con introduzione di Vincenzo Cerami, Garzanti, Milano
- Pasolini 1957 = P.P.P., *Le Ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano
- Pasolini 1959 = P.P.P., *Una vita violenta*, Garzanti, Milano
- Pasolini 1960 = P.P.P., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano
- Pasolini 1960 = P.P.P., *Roma 1950- Diario*, All'insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, Milano, 1960
- Pasolini 1965 = P.P.P., *Alì dagli occhi azzurri*, in nota introduttiva
- Pasolini 1966 = P.P.P., *Le belle bandiere*
- Pasolini 1973 = P.P.P., *Tetis - In Erotismo, eversione, merce*, Cappelli, Bologna
- Pasolini 1974 = P.P.P., "Lettera aperta a Italo Calvino: Pasolini: quello che rimpiango" (Paese Sera, 8 luglio)
- Pasolini 1974 = P.P.P., *Gli italiani non sono più quelli*, «Corriere della Sera», 10 giugno 1974, poi, col titolo *10 giugno 1974: studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

Pasolini 1975 = P.P.P., *Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*, “Corriere della Sera”, 8 ottobre 1975, ora in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino

Pasolini 1980 = N.N. (a cura di) *Il romanzo di Narciso*

Pasolini 1982 = C.A. (a cura di), *Amado mio (preceduto da Atti impuri)*, Collana Le mosche bianche, Milano, Garzanti

Pasolini 1986 = G.A., N.N. (a cura di), Einaudi, Torino

Pasolini 1986 = N.N. (a cura di), *Lettere 1940-1954 (vol I)*, in “*Lettere. Con cronologia della vita e delle opere*”, II voll., cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino

Pasolini 1994 = N.N. (a cura di), *Romàns* Guanda, Parma 1994

Pasolini 1998 = W.S. (a cura di) *Frammenti per un romanzo del Mare*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*. Volume primo 1946-1961, Mondadori, Milano

Pasolini 1998 = W.S., S.L. (a cura di), *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, 1998

Pasolini, Dell’Arco 1955 = P.P.P., M.D.A. (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento* Einaudi, Milano

Pavese 1941 = C.P., *Paesi tuoi*, Collana Narratori Contemporanei n.1, Torino, Einaudi

Pavese 1950 = C.P., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi

Penna 1957 = S.P., *Poesie*, Garzanti, Milano

Pratolini 1952 = V.P., *Le ragazze di Sanfrediano*, Vallecchi, Firenze

Rancière 1990 = J.R., *La chute des corps*, in AA.VV., Roberto Rossellini, Editions de l’Étoile/Cahiers du Cinéma, Parigi

Rivista *Cinema*, fondatore Luciano di Feo, prima tiratura 1936, Hoepli, Roma

Salinari 1960 = C.S., *La questione di realismo*, Parenti, Firenze

Santato 2012 = G.S., *Pier paolo Pasolini, ricostruzione critica*, Carocci, Roma

Siciliano 1978 = E.S., *Vita di Pasolini*, 2^a edizione, Milano, Rizzoli

Silone 1933 = I.S., *Fontamara*, Nuove edizioni italiane, Zurigo-Parigi

Una visione del mondo epico religiosa, “Bianco e nero”, n.6, giugno 1964.

Registrazione di un dibattito con gli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia svoltosi a Roma il 9 marzo 1964

Verdi 1881 = G.V., *I Vinti. I Malavoglia*, Fratelli Treves, Milano

Vittorini 1941 = E.V., *Americana - raccolta di racconti*

Vittorini 1945-47= E.V., *Il Politecnico*, periodico pubblicato da Einaudi, Milano, dal 29 settembre 1945 (Anno I, n. 1) al dicembre 1947 (n. 39)

Filmografia

Intervista *Pasolini e il pubblico*, studio Rai 1 1970

1860 I Mille di Garibaldi di A.Blasetti, Italia 1934

Accattone di P.P.Pasolini, Italia 1961

Amore tossico di Claudio Caligari, Italia 1983

Appunti per un film sull'India di P.P.Pasolini, Italia 1968

Appunti per un'Orestide africana di P.P.Pasolini, Italia 1968

Che cosa sono le nuvole di P.P.Pasolini, Italia 1967

Edipo Re di P.P.Pasolini, Italia 1968

I nuovi angeli di U.Gregoretto, Italia 1962

I racconti di Canterbury di P.P.Pasolini, Italia 1972

Il Decameron di P.P.Pasolini, Italia 1971

Il fiore delle Mille e una notte di P.P.Pasolini, Italia 1974

Il vangelo secondo Matteo di P.P.Pasolini, Italia 1964

Intervista *Al cuore della realtà, Il settimo Giorno* 1974

L'imperatore di Roma di Nico D'Alessandria, Italia 1987

L'odore della notte di C.Caligari, Italia 1998

La ricotta, Pier Paolo Pasolini, da *Ro.Go.Pa.G*, Italia e Francia, 1963

La terra trema di L.Visconti, Italia 1948

La terra vista dalla luna di P.P.Pasolini, Italia 1966

Ladri di biciclette di R.Rossellini, Italia 1948

Mamma Roma di P.P.Pasolini, Italia 1962

Medea di P.P.Pasolini, Italia 1969

Miracolo a Milano di R.Rossellini, Italia 1951

Non essere cattivo di C.Caligari, Italia 2015

Ossessione di L.Visconti, Italia 1943

Porcile di P.P.Pasolini, Italia 1969

Roma, città aperta di R.Rossellini, Italia 1945

Salò o le 120 giornate di Sodoma di P.P.Pasolini, Italia 1975

Sciuscìà di R.Rossellini, Italia 1946

Teorema di P.P.Pasolini, Italia 1968

Toni di J.Renoir, Francia 1935

Uccellacci e uccellini di P.P.Pasolini, Italia 1966

Umberto D. di R.Rossellini, Italia 1952