

la rivista di **en**gramma
marzo **2022**

189

Il Medioevo secondo Pasolini

La Rivista di Engramma
189

La Rivista di
Engramma

189

marzo 2022

Il Medioevo secondo Pasolini

a cura di

Silvia De Laude, Paolo Desogus,
Lisa Gasparotto e Stefania Rimini



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, fernanda de maio,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
kurt w. forster, fabrizio lollini, natalia mazour,
sergio polano, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

189 marzo 2022

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2022 edizioni**engramma**

Tutti i diritti riservati

ISSN 1826-901X

ISBN carta 978-88-31494-80-9

ISBN digitale 978-88-31494-81-6

finito di stampare aprile 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=189> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Il Medioevo secondo Pasolini. Editoriale di Engramma n. 189*
a cura di Silvia De Laude, Paolo Desogus, Lisa Gasparotto e
Stefania Rimini
- 11 *Aroma di Vico. Appunti su Pasolini e Auerbach*
Gian Luca Picconi
- 45 *Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia*
Paolo Desogus
- 71 *Villon-Pasolini. Tra forme poetiche e "realismo creaturale"*
Jessy Simonini
- 93 *Pasolini e il Decameron. Ipotesi per un'opera sogno*
Marco Antonio Bazzocchi
- 109 *Pasolini e Dante. La Divina Mimesis e la politica
della rappresentazione dell'"altro"*
Emanuela Patti
- 137 *La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury*
Roberto Chiesi
- 153 *Salò-Dante. Sur la forme remake chez Pasolini*
Hervé Joubert-Laurencin
- 177 *La "strana cosa". Bestemmia e l'antimedioevo pasoliniano*
Pierre-Paul Carotenuto
- 197 *Rifrazioni dantesche nel teatro di parola*
Stefania Rimini
- 213 *"Amor che move". Una conversazione con Manuele Gragnolati
su Pasolini e il Medioevo*
a cura di Silvia De Laude

Il Medioevo secondo Pasolini

Editoriale di Engramma 189

a cura di Silvia De Laude, Paolo Desogus, Lisa Gasparotto, Stefania Rimini



Questo numero di Engramma nasce da una riflessione su *Pier Paolo Pasolini e il Medioevo* iniziata alla Scuola Pasolini di Casarsa durante le giornate di studi 8-11 settembre 2021 e raccoglie alcuni testi degli autori invitati a intervenire in quella occasione, insieme ad altri saggi che si sono aggiunti in seguito.

Complessivamente il volume si propone di fare luce sulle articolate implicazioni tematiche, linguistiche e poetiche, così come sulle forme di appropriazione e di riformulazione da parte di Pasolini di modelli letterari relativi alla tradizione

medievale, dominata, oltre che da Dante, da autori come Petrarca, Boccaccio, Giotto o Cimabue. Tanto le arti figurative quanto la poesia e la prosa del medioevo hanno infatti avuto un ruolo determinante nel lavoro letterario, teatrale e cinematografico di Pasolini.

Come ricorda Walter Siti nell'introduzione alla *Divina Mimesis*, "Pasolini da giovane provava verso Dante l'insofferenza e la diffidenza che provava per i padri. Ma a Roma nel 1950 chiede aiuto a Dante per scendere nell'inferno delle borgate". Non è quindi un caso se l'esperienza letteraria pasoliniana risulta attraversata, nella riflessione teorica così come nella prassi, dalla ripresa di forme, stilemi e temi tratti dall'opera dantesca e, più in generale, dalla tradizione medievale. Le tracce di questo percorso sono molteplici, disseminate un po' ovunque nell'opera letteraria, critica, teatrale e cinematografica: dalla poesia della *Meglio gioventù*, ad *Alì dagli*

occhi azzurri, alla *Mortaccia*, al *Decameron*, finanche a *Salò* e alla *Divina Mimesis*. Il complesso rapporto di Pasolini con l'opera di Auerbach viene scandagliato da Gian Luca Picconi attraverso l'analisi dei testi critici pasoliniani la cui disamina dimostra come la stilistica di Leo Spitzer diventi per Pasolini uno strumento di integrazione dialogica delle categorie ermeneutiche proposte da Auerbach.

Paolo Desogus propone un'analisi dell'opera incompiuta *La Mortaccia*, con cui Pasolini intendeva riscrivere l'*Inferno* di Dante. Il saggio, indagando l'opera sul piano stilistico e linguistico e tenendo conto dell'influenza delle categorie critiche auerbachiane nella lettura di Dante nonché del contesto storico politico e del rapporto con *La Divina Mimesis*, dimostra come *La Mortaccia* possa essere considerata foriera di alcuni tra i principali problemi teorici e poetici su cui si fonda l'esordio di Pasolini al cinema, nel 1961, con il film *Accattone*.

Sulle diverse modalità attraverso le quali la poesia di François Villon emerge in filigrana nell'opera pasoliniana si concentra invece il testo di Jessy Simonini, teso a dimostrare come il "realismo creaturale", di matrice auerbachiana, giunga alla poesia pasoliniana, sul piano formale, su quello dell'intertestualità finanche come personaggio incarnato in *Alì dagli occhi azzurri*, attraverso anche la mediazione della poesia di Villon.

Le strategie espressive scelte da Pasolini per il *Decameron* sono al centro del saggio di Marco Bazzocchi, la cui riflessione ermeneutica si focalizza su alcune questioni sostanziali, quali l'adozione da parte di Pasolini di una forma narrativa breve come la novella, la rimanipolazione del testo boccaccesco originale, la presenza di strutture narrative desunte da Dante e da Boccaccio, la scelta di inserire nel film frammenti visivi di pittura medievale (in specie Giotto e Brueghel) e una colonna sonora con rimandi alle tradizioni popolari.

Emanuela Patti, nel suo saggio dedicato al realismo dantesco e alla sperimentazione linguistica pasoliniana, analizza l'*iter* genetico della presenza dantesca nella riflessione critica pasoliniana a partire dagli anni Cinquanta: dalla definizione del concetto di *mimesis* e di plurilinguismo, attraverso la lettura di Contini, e fino agli anni Sessanta, quando, nei

film *Accattone* e *Il Vangelo secondo Matteo*, la contaminazione degli stili di impronta auerbachiana si traduce in una mescolanza di parola e immagine.

Roberto Chiesi nel suo saggio analizza dapprima i *Racconti di Canterbury*, tenendo conto del testo di Chaucer dei *Canterbury Tales* e degli stilemi che riportano alla evocazione visionaria del Medioevo inglese attraverso le influenze pittoriche di Brughel, di Bosch e di alcune xilografie anticlericali, quindi ricostruisce i passaggi della postproduzione del film, presentato, in una redazione più lunga, al XXII Festival del Cinema di Berlino nel luglio del 1972.

All'ultimo film di Pasolini, *Salò o le cento giornate di Sodoma*, Hervé Joubert-Laurencin dedica una lettura critica che lo porta a ribattezzare il film con il titolo di *Salò-Dante*, attraverso una disamina della riflessione metaletteraria pasoliniana sulla possibilità di strutturare il suo film, "una specie di sacra rappresentazione", in tre parti, in quanto integrazione dell'invenzione dantesca del Purgatorio.

Gli ultimi due saggi sono invece dedicati al teatro pasoliniano. Tra le opere prese in esame occupa una posizione centrale *Bestemmia*, testo sul quale Pasolini lavora tra il 1962 e il 1967. Pierre-Paul Carotenuto, nel suo saggio dedicato a quest'opera ibrida, a metà tra poesia e sceneggiatura, riflette sull'antimedioevo pasoliniano, dimostrando come non sia casuale la presenza, tra le pagine del poema, di alcune riflessioni metalinguistiche dell'autore sulla propria prassi ecdotica e di scrittura, condotta peraltro secondo un agire tipico di Pasolini. Quello che emerge è un lato apocrifo e irrisolto del francescanesimo pasoliniano.

Quasi negli stessi anni in cui si dedica a *Bestemmia*, Pasolini dà forma e corpo alle sei tragedie del *Teatro di parola*: un'esperienza bruciante, apparentemente estranea ad atmosfere medievali ma in realtà fortemente "compromessa" con il paradigma dantesco della catabasi. Stefania Rimini dedica la sua indagine al recupero dei più scoperti frammenti danteschi presenti negli appunti di *Porcile* e in *Bestia da stile*, cercando di rintracciare il filo di continuità che lega tali brani con le più scoperte citazioni della *Commedia* nel macrotesto pasoliniano.

In appendice a questo numero, la conversazione tra De Laude e Gragnolati pone l'accento sull'intreccio tra interrogazioni teoriche e questioni poetiche alla luce della riflessione critica dei *queer studies*. Dal dialogo dei due studiosi affiora un comune punto di vista decentrato che rinnova l'interpretazione pasoliniana di Dante e la rivalorizza nei termini di diffrazione, relativamente cioè agli scarti, alle incongruenze e alle eterogeneità che le forme corporee e desideranti innestano nel gioco di rifrazioni prodotto dal confronto tra Pasolini e Dante.

English abstract

This issue of Engramma is inspired by a reflection on the theme of Pier Paolo Pasolini and the Middle Ages which started last September during the Pasolini Summer School and it is an anthology of the contributions by the authors who intervened then. The original core was then expanded with a small collection of essays aimed at enriching the scientific debate. Overall, this volume intends to shed light on the complex aspects of language, poetry and themes related to models deriving from the Medieval traditions, dominated by Dante and by other authors like Petrarca, Boccaccio, Giotto and Cimabue, and on the ways Pasolini appropriates and reinvents them. Figurative art, poetry and prose of the Middle Ages all played a crucial role in Pasolini's works - whether literature, theatre or cinema.

keywords | Pasolini; Middle Age; Poetry; Figurative Art; Prose; Theatre; Cinema.

Aroma di Vico

Appunti su Pasolini e Auerbach*

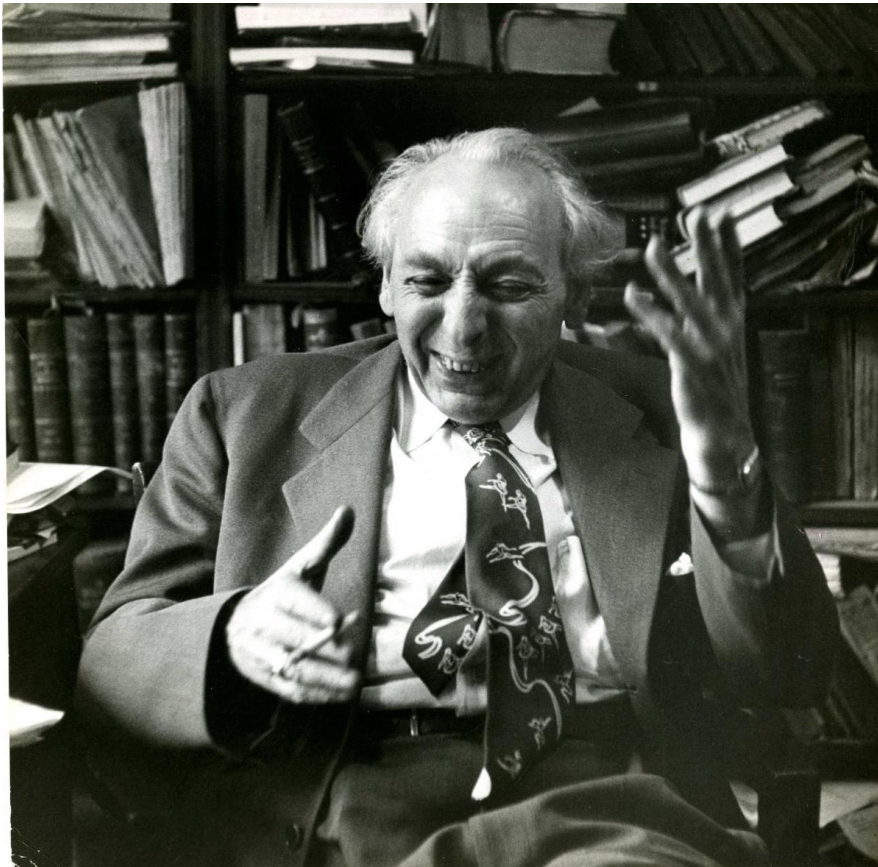
Gian Luca Picconi

Un'allegoria

In *Dal laboratorio*, Pasolini improvvisamente menziona, in un breve *esquisse* di storia della stilistica, la figura di Leo Spitzer:

Non solo c'è aroma di Vico, ma odore di Croce, e addirittura puzza di Bertoni... L'homo sapientissimus della stilistica come linguistica generale e l'homo alalus si confondono nelle interiezioni sentite come avrebbe potuto sentirle un allievo di Vossler... o Wagner... Si agitano intorno ombre di neolinguisti Spitzer sorride dans le tombeau... I devoti di una nazione unita prima letterariamente che socialmente vogliono a tutti i costi vedere in ogni contadino sotto-sviluppato un poeta, e nel poeta scrivente un diffusore di invenzioni linguistiche in un paese dove, all'unità, il novanta per cento delle anime non sapeva leggere... (Pasolini [1971] 1999, 1334).

Questa piccola ricostruzione sembra riferirsi, dieci anni dopo, all'epoca in cui Pasolini comincia a studiare la poesia popolare, avvalendosi di strumenti nuovi come la stilistica, e confrontandosi con le tesi di Croce e del dibattito dell'epoca, prendendo la posizione, derivativa ma non scontata, dell'assenza di originalità dei fenomeni di letteratura popolare. In questo contesto, beffardo ed enigmatico è il riferimento al sorriso di Spitzer. Per comprenderne il senso, in ultima analisi allegorico, è necessario ricostruire la catena dei rimandi intertestuali contenuti nel brevissimo lacerto. Nel 1960, Contini aveva firmato un *Tombeau di Leo Spitzer*. In questo ricordo Leo Spitzer veniva così rappresentato, a chiosa di un episodio in cui lo stilcritico viennese se ne usciva con una delle sue formidabili *pointes*: "un sibarita di rara qualità fa uno sberleffo, quanto salubre e ricreativo!, agli inappetenti sacerdoti della scienza" (Contini [1961] 1970, 660).



1 | Leo Spitzer nel 1952, Johns Hopkins University, Baltimore, fotografia di Werner Wolff.

Se Pasolini nasconde, *en abyme*, la *silhouette* del suo vero maestro (assieme a Longhi) e primo recensore, ossia Contini, il suo ricordo, da un lato, e l'attitudine di Spitzer, dall'altro, non esauriscono le virtualità della scena: il cui *focus* sta in una serie di particolarità o caratteristiche della stilistica che evidentemente Spitzer (e con lui Contini) incarnava; quella stilistica che, secondo Pasolini, ha desunto le sue unità d'analisi principalmente dal decadentismo¹⁰¹. Del quadro va però rilevato almeno un altro particolare. Su "Officina", proprio a Spitzer Scalia aveva dedicato un testo. Lì, a un tratto, si leggeva: "Lo Stilistico sorride, sa bene che la stilistica non è così ingenua" (Scalia 1959, 13). Il sorriso cui faceva cenno Scalia era determinato dalla vittoria del carattere irrazionale dei fenomeni individuati dalla stilistica sulla razionalità letteraria marxista. Che nel 1965

Pasolini si produca in questa particolare forma di *contaminatio* la dice lunga su ciò che la stilistica deve aver significato per lui: la possibilità – vissuta agonisticamente – di integrare razionalità e irrazionalità, marxismo e borghesia, popolo e borghesia. Il sorriso di Spitzer sembra significare, in questo nuovo contesto storico, la vittoria di un certo tipo di irrazionalità (senz'altro borghese), che stavolta si situa in un momento biografico del tutto diverso. In questo senso probabilmente allude alla rilevanza, nell'ultima fase della poetica di Pasolini, dell'umorismo^[2]. Non a caso, in svariate occasioni, Spitzer da Pasolini viene tratteggiato come un umorista:

Ho sentito solo la seconda delle conferenze: quella su Rabelais. Non mi è sembrata certo tra le cose più belle di Spitzer. Quindi, parlandone in sintesi, non potrei aggiungere altro a quanto ho già detto. In quell'occasione ho conosciuto di persona Spitzer: era un vecchio alto e chiaro, allegro come un ragazzo, di quelli che capiscono subito tutto, ascoltano e ricordano: il suo umorismo mancava totalmente di ogni forma di scetticismo e di amarezza. Amava la vita e i suoi fenomeni, tutti, come un adolescente (Pasolini [1960d] 1999, 1559).

Lo Spitzer umorista rappresenta, per Pasolini, la via irrazionale alla *explication de texte*. Ma ecco quanto Pasolini dice del suo rapporto con l'umorismo:

Essendo io privo di umorismo, dovrebbe essere logico che amassi molto gli umoristi. Invece, se proprio dovessi confessarlo, direi che per loro provo soltanto una cupa ammirazione: il solito rispetto per il possesso altrui. In realtà, non li amo: per due ragioni. La prima è che sono i campioni dell'oggettività, se si adopera questa parola nel suo senso corrente, pratico, non ideologico, in quanto preveda un atteggiamento anti-lirico, non soggettivo e autobiografico: la totale mancanza dell'io, espunto dal testo come fatto importuno, indiscreto, ineducato, e totalmente privo di humour. La seconda ragione è che gli umoristi sono sempre dei conservatori, quando non addirittura dei reazionari. Per ridere del mondo, pare, non bisogna crederci affatto: non credere, cioè, nei suoi destini evolutivi. Insomma, per queste persone generalmente di ottima famiglia che sono gli umoristi classici, che ridono spersonalizzati di cose su cui io mi dispero, provo più soggezione che simpatia (Pasolini [1961b] 1999, 2311).

Questo tentativo di una sintesi teorica originale è connotato, *ab ovo*, in senso politico: l'umorismo è un fenomeno reazionario, di marca borghese ("ottima famiglia"). Ma questa elaborazione teorica, di due anni più tarda rispetto alla morte di Spitzer, va integrata con altri frammenti:

Quanto al resto, il "discorso libero indiretto" borghese, che, volendo o non volendo, ho dovuto distendere sotto il tessuto della prosa poetizzante, ha finito col contagiare anche me, fino a dotarmi di un leggero senso dell'umorismo, del distacco, della misura (e rendendomi forse, con grande mia rabbia, meno scandaloso di quanto il tema avrebbe richiesto): tutto comunque, credo, resta sostanzialmente osservato e descritto da un angolo visuale estremistico, forse un po' dolce (me ne rendo conto), ma, in compenso, senza alternative (Pasolini 1968, 2506).

Anche Pasolini viene contagiato insomma dalla dimensione dell'umorismo. Questo contagio ha carattere reattivo: reazione, evidentemente, contro la perdita della bussola teleologica della razionalità marxista. Di fronte all'evidenza – tale già a inizio anni Sessanta – che la rivoluzione marxista è "rimandata *sine die*" (Gulinucci 1995, 70), a mano a mano, Pasolini afferma, nel 1969, di "stare scivolando verso una forma di umorismo di cui diffida profondamente [...] è una reazione di difesa tipicamente borghese, un modo dell'essere borghese [...] Il popolo non è umorista [...] il popolo è comico" (Pasolini [1983] 1999, 1442-1443). Fin qui, si possono desumere due corollari: una opposizione di natura classista tra umorismo e comico; il superamento preterintenzionale del comico popolare attraverso l'umorismo borghese; quello stesso umorismo che Pasolini riconosceva a Spitzer, e che nei brani ora letti si trova appunto collegato al discorso libero indiretto: altro concetto che probabilmente giunge a Pasolini proprio da Spitzer^[3].

Da Spitzer a Auerbach

Potrà sembrare strano cominciare un saggio su Auerbach^[4] con una lunga riflessione sul ruolo di Spitzer nella poetica di Pasolini. Tuttavia, bisogna registrare un fatto: dall'abbozzo di storia della stilistica registrato all'inizio di questo discorso, l'assenza del nome di Auerbach risulta in effetti eclatante. Perché Auerbach non è menzionato? I concetti desunti da Auerbach, nel metodo critico di Pasolini, sono numerosissimi^[5].



2 | Erich Auerbach, 1951 Yale University Library, Digital Collection.

Ma, va detto, se la stilistica di Spitzer ricava per Pasolini le sue unità d'analisi dal decadentismo, è evidente che quella di Auerbach trae la sua ripartizione stilistica e l'idea di *Stilmischung* soprattutto dal confronto con la produzione letteraria medievale. Ora, Pasolini, da un certo momento in poi, comincia a razionalizzare e storicizzare il suo rapporto con il decadentismo^[6], ma insieme prende a modellizzare le sue opere non più su

precedenti di epoca tardo-moderna, ma piuttosto di epoca medievale (si pensi ad esempio alla *Divina Mimesis*). Se questa versione del concetto di umorismo è almeno in parte riconducibile a Spitzer, come si è visto, proprio a Auerbach, nei lavori di Pasolini, è indubbiamente riconducibile quello di comico. Nel 1974, Pasolini scrive, riguardo a Volponi:

Esiste tuttavia una qualificazione che fa perfettamente al nostro caso, garantendoci di restare immuni da ogni genericità e ambiguità. Si trova in Auerbach: secondo il grande stilcritico esiste infatti un tipo di realismo (che si occupa in stile comico del quotidiano) il cui senso profondo consiste in una "pietà creaturale" verso gli uomini, sia come principio pre-razionale sia come ultima risoluzione di una ideologia (non necessariamente cristiana). Il mondo sociale di tale "realismo creaturale" è il "coin detourné de la nature", dove secondo Pascal si trova a vivere l'uomo, ma che ha tuttavia tutte le connotazioni dell'usuale, del normale, del quotidiano (ed è proprio per ciò che commuove) (Pasolini [1979] 1999, 2020).

Il comico è quindi, per Pasolini, uno stile, connotato diastraticamente: il comico di Auerbach non è connesso automaticamente con il riso, con il livello sociale.

Mentre lo stile in Spitzer corrisponde all'estrinsecazione di un fondo irrazionale individuale, il principio che informa l'idea di stile realistico o comico, di matrice auerbachiana, è invece, non irrazionale, ma pre-razionale, e in questo senso intersoggettivo e in ultima analisi politico. Quella stilistica è una configurazione discorsiva che insieme imita la situazione sociale reale riproducendola anche nella forme, e che la razionalizza:

Il neorealismo è il prodotto di una reazione culturale democratica alla stasi dello spirito del periodo fascista: letterariamente essa è consistita in una sostituzione del classicismo decadentistico, ipotattica, ordinante dall'alto e implicante una netta "distinzione stilistica" verso uno stile sublimis (in cui se c'era del realismo, si trattava di realismo prezioso o di genere) con un gusto della realtà, parattico, operante documentaristicamente al livello della realtà rappresentata, attraverso un processo di mimesis da cui nasceva la riscoperta del monologo interiore, del discorso vissuto e di una mescolanza stilistica, con prevalenza dello stile humilis (o dialettale). Alla base di questo

rinnovamento letterario è il rinnovamento politico: e i marxisti e coloro che ne hanno accettato la discussione – ne sono stati all'avanguardia. Primo effetto di questo rinnovamento è stata la ricomparsa dell'Italia che per venti anni era sparita: l'Italia quotidiana e bassa, dialettale e piccolo-borghese (Pasolini [1957] 1999, 702).

In questo passaggio così familiarmente auerbachiano nella terminologia, si annida un ulteriore riferimento: quell'“ordinante dall'alto”. Anche questo sintagma è desunto da Auerbach, che in *Mimesis* scrive: “E lo stile basso del linguaggio non ha per fine di far ridere un grande pubblico, ma di dar colorito vivace a un quadro presentato a un'élite sociale e letteraria che guarda le cose dall'alto, placida e gaudente” (Auerbach, 1946, 55). Se lo stile basso può comunque essere al servizio delle classi dirigenti, la *Stilmischung* pare valere per l'effetto contrario: “Invece il racconto della rinneazione di Pietro e in genere quasi tutto il *Nuovo Testamento* è stato scritto nel mezzo degli avvenimenti e immediatamente per ciascuno. Qui non si ha visione razionalmente ordinata dall'alto, né intenzione d'arte” (Auerbach [1946] 1956, 56). Ecco allora che proprio nel superamento delle inclinazioni stilistiche individuali attraverso la mescolazione stilistica è rinvenibile la sua pre-razionalità, ossia il suo preludere alla razionalità; infatti, dal momento che il concetto di stile comico o umile obbedisce a una caratterizzazione diastratica, la *Stilmischung* costituisce una volontaria apertura all'alterità sociale, che dev'essere in parte cosciente e cercata e in parte preterintenzionale:

Come sempre, ci sono, si mescolano nelle mie opere – direbbe un critico stilistico – lo stile *sublimis* e lo stile *piscatorius*, e cioè ho messo insieme Bach a rappresentare lo stile *sublimis* e dei canti di mendicanti negri oppure dei canti popolari russi oppure la messa cantata dei congolesi per rappresentare lo stile *piscatorius*, lo stile umile (Pasolini [1964, 1977] 1999, 783).

Della fondamentale importanza della mescolazione stilistica in Pasolini testimonia questo brano^[7]:

Su questo si è realizzato concretamente l'impegno del dopoguerra – come ho più volte ripetuto: esso, dal punto di vista linguistico, è praticamente consistito in una serie di inserti nelle opere letterarie di “discorsi

diretti” (tutto il neorealismo, con le sue “registrazioni”), e in una serie di “discorsi liberi indiretti” (tutto il naturalismo espressionista): per cui l’autore finiva sempre per parlare, completamente o in parte, attraverso la lingua del suo protagonista popolare e dialettale. Era l’unica strada concreta e possibile – sotto la specie dell’epicità, che l’oggettività implicita nella ideologia marxista, garantiva – di applicare alla letteratura la nozione gramsciana di nazional-popolare: la concomitanza di due punti di vista nel guardare il mondo, quello dell’intellettuale marxista e quello dell’uomo semplice, uniti in una *contaminatio* di “stile sublime” e di “stile umile”[8] (Pasolini [1971] 1999, 1299).

Stile sublime e stile comico (o umile) si incontrano attraverso il discorso indiretto libero, che contamina quindi attraverso la mimesi la postazione ideologica dello scrittore e del suo protagonista popolare. In qualche modo Auerbach e Spitzer si incontrano in un unico stilema, il che potrebbe apparire paradossale. Ma i paradossi dello stile comico non finiscono qua: “La lingua di Vanni Fucci ricorda insomma, come annota il Sapegno, la lingua dell’Angiolieri: un uomo colto che rifà lo stile comico degli ignoranti, per raffinatezza e rabbia” (Pasolini [1971] 1999, 1394). Lo stile comico è un fenomeno basato sull’imitazione di qualcosa che è già stilizzato (“rifà lo stile comico”). In un certo senso, ossia, è già in partenza un *pastiche*⁹⁾, una commistione, già, per molti versi, codificata.

Il realismo

È sulle categorie di Auerbach medievista che Pasolini forgia i frammenti sparsi della sua teoria della letteratura, integrandoli con suggestioni provenienti da Spitzer. Auerbach, con la sua impostazione teorica che aiuta a riconoscere il principio dell’ontologia sociale dello stile, costituisce quell’utile *trait d’union* che rende la stilistica compatibile con quello che per Pasolini in letteratura dovrebbe significare il marxismo (sia di matrice gramsciana che lukácsana), ossia con la proposta teorica di un realismo che getti il suo sguardo, attraverso la prospezione del ruolo del popolo, non esclusivamente sui contenuti, ma anche sulle forme, altrettanto storicamente rilevanti rispetto ai primi: Pasolini in questo senso stigmatizza in più di un’occasione l’arretrato contenutismo del PCI di Salinari. Lo stile comico e la mimesi non sono nulla più che due estrinsecazioni della problematica del realismo. Su quest’ultimo concetto Pasolini si trova a riflettere, fin dalla fine degli anni Quaranta, sulla scorta

del clima culturale neorealista, con un incessante tentativo di risaltarne la storicità, come in questo caso del 1965:

Ci sono certi giocatori di dadi, che potrebbero illustrare un'opera scritta un secolo dopo e certe sue figure che non sono grottesche, come ha detto Guttuso e come si disse generalmente, non sono affatto grottesche, ma sono fatte di un realismo come poteva vederlo un uomo del Cinquecento, cioè sotto la specie del cosiddetto stile comico: è un realismo comico contrapposto allo stile tragico. Questo realismo comico noi lo citiamo come grottesco, invece era il modo di essere realistici in quel momento (Pasolini [1976] 1999, 2796).

Le forme del realismo si adattano quindi all'epoca in cui vive l'autore. Qual è il modo, pur sempre mimetico, di fare realismo per Pasolini negli anni Cinquanta e Sessanta? Pensando a *Una vita violenta*:

è una serie di tipi d'uso dialettale di specie verghiana: implicanti cioè una regressione dell'autore nell'ambiente descritto [popolare], fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico, mimetizzandolo incessantemente, fino a fare di questa seconda natura linguistica una natura primaria, con la conseguente contaminazione. [...] Il mio realismo io lo considero un atto d'amore: e la mia polemica contro l'estetismo novecentesco, intimistico e para-religioso, implica una presa di posizione politica contro la borghesia fascista e democristiana che ne è stata l'ambiente e il fondo culturale (Pasolini [1958] 1998, Pasolini 1999a 2729).

Il dispositivo su cui riflette Pasolini indica una coerente presa di posizione storica attraverso l'interazione consapevole con un contesto storico predefinito. Componente essenziale di questo realismo è un discorso indiretto libero mescolato con l'operazione mimetica; ancora una volta Spitzer sembra sposarsi con Auerbach, e, con loro, borghesia e popolo:

Il miracolo pare nascere sempre al livello più basso, nel cuore del popolo. I migliori della classe borghese – e ce ne sono stati, e hanno lottato! – visti così, in questa tragica sintesi, sembrano prodotti essi stessi da questa fonte di energia proletaria, su cui le forze dell'ordine borghese possono operare massacri, violenze, domini, ma che non riescono mai a possedere, come non si possiede la vita se non la si ha. I veri vivi della classe borghese vengono a

identificarsi con la grande vita della classe proletaria, che è la sola, per definizione, a poter resistere. E, ripeto, i suoi momenti di resistenza più disperata o più gloriosa, hanno qualcosa di miracoloso: la fatalità del progresso, così razionale, si attua, poi, in stupendi momenti irrazionali (Falaschi 1992, 171).

Nel 1961, borghesia e popolo possono ancora porsi su un'unica lunghezza d'onda, dal lato pre-razionale del popolo: pre-razionale in quanto irriflesso, ma concorde con la razionalità della storia. La concezione della mimesi di Pasolini allora, sembrerebbe potersi rappresentare come una pratica di appropriazione borghese – in qualche modo identificativa – più che di imitazione, della parola altrui, e cioè popolare. Non sono casuali in questo senso i riferimenti al magnetofono dell'autore, per descrivere con un pizzico di esagerazione le modalità di produzione dei suoi testi: "Operazione da 'magnetofono', dunque, con qualche leggera correzione nel senso della *contaminatio*" (Pasolini [1958] 1998, 2730). Pasolini sta puntualmente rifunzionalizzando e aggiornando, attraverso il vaglio della stilistica, concetti che provenivano da sue formulazioni teoriche risalenti agli anni Quaranta, come quello di regresso¹⁰¹. Lo si vede ancora meglio in questo frammento:

per far parlare le cose, bisogna ricorrere a una operazione regressiva: infatti le "cose" – e gli uomini che ci vivono immersi, sia proletari, nelle "cose" intese come lavoro, lotta per la vita – sia borghesi, nelle "cose" intese come totalità e compattezza di un livello culturale – si trovano dietro allo scrittore-filosofo, allo scrittore-ideologo. Tale operazione regressiva si traduce quindi in una operazione mimetica (dato che i personaggi usano un altro linguaggio, rispetto a quello dello scrittore, atto a esprimere un altro mondo psicologico e culturale). L'operazione mimetica è poi l'operazione che richiede le più abili e accanite ricerche stilistiche (data la necessaria contaminazione di linguaggi, quello del narratore e quello del personaggio, lingua e dialetto ecc.) (Pasolini [1959] 1999, 2744).

Il "regresso" è rideclinato attraverso ciò che viene chiamato "contaminazione" (ma è la *Stilmischung*) e la mimesi, ossia concetti di provenienza stilcritica che servono a chiarire la relazione storica tra dimensione individuale e collettiva, che per Pasolini, secondo un'attestazione del 1962, ha natura semantica:

la storia è spesso, scorre su più strati! E lo spirito non è che la coincidenza semantica dell'individuo con la storia [...]. Uno di questi memorialisti sottoproletari, senza coscienza e senza problematica colte, può cogliere in pieno la coincidenza che dicevo: e con i solidi argomenti di una poesia lucidissima e concreta, rappresentare compiutamente un 'caso' umano negli strati bassi ma non meno significanti del nostro tempo (Falaschi 1992, 235).

È di specie (socio)linguistica il concetto di realismo che Pasolini può portare avanti, e la stilistica ha l'effetto paradossale di consentire di isolare singoli fenomeni (semantemi, stilemi, opere) storicizzandoli:

Poiché per i crociani – ossia per i critici borghesi – l'operazione artistica è un dato unico, inimitabile e metastorico, l'esame di un'opera d'arte tende a diventare tutto interno: e quando, con la critica stilistica – che discende per i rami da Croce – l'esame, disperatamente interno, si propone come funzione ultima quella di leggere nell'opera d'arte singola un'intera epoca letteraria, finisce poi per risultare soltanto un contributo a una critica sociologica o marxista. (*La dolce vita* di Fellini) (Pasolini [1960b] 1999, 2269).

L'operazione artistica non è dunque un "dato unico", dice Pasolini. Non lo è *in primis* dal punto di vista storico. Ma qui si apre un'aporìa: il singolo particolare, rispetto al sistema, ha valore di causa o di effetto? E rispetto a quale tempo storico è causa e/o effetto? Il proprio, o quello futuro? L'opera è marcata dal non-contemporaneo perché è caratterizzata da una stratificazione (stilistico-linguistica), e perché la sua fruizione è dislocata in un tempo che supera il momento della scrittura e i presupposti della sua produzione sono gettati in tempi precedenti. La poetica del regresso e del discorso indiretto libero, nella sua natura di *Stilmischung*, diventa per Pasolini la conferma della possibilità di produrre e controllare una mescolanza, nonché di stili, di livelli storici differenti. Proprio in questo sta la sua forza. Qualcosa di simile si può dire anche della mimesi.

La simpatia

Questa impostazione teorica desunta con molta libertà da Auerbach trascina con sé ulteriori problemi ideologici. Se l'imitazione del popolo implica la commistione di due differenti livelli storici, e quindi di due ideologie differenti, c'è il rischio allora di fare un lavoro sporco, portando

avanti ideologie antistoriche. Quando la *Stilmischung* diventa la risorsa principale del realismo pasoliniano, ciò accade perché costituisce una giustificazione teorica efficace, anche se a posteriori, del dispositivo narrativo basato sul discorso indiretto libero che Pasolini inaugura con *Ragazzi di vita*: in questa forma di aristotelismo di ritorno, indiretto libero e mimesi, interclassisti, devono essere caratterizzati dall'empatia e dalla comunanza ideologica con i suoi oggetti, integrando differenti strati della storia e della società con identica finalità. Non sempre è possibile un dialogo tra classi (e quindi l'intersoggettività); solo in alcuni periodi storici, come la Resistenza, o come il Medio Evo:

il fatto consta del passaggio del potere da una classe aristocratica di origine teologico-barbarica a una classe borghese di origine autoctona. E se si tiene presente - sempre col dovuto abito semplificatorio - che, per questo periodo, "borghese" vale ancora "popolare", essenzialmente, in quanto la nuova classe dirigente è in formazione e non si è scissa dal popolo da cui si sta producendo, il "rapporto" cui si accennava ha un'intensità eccezionale (Pasolini 1960, 891).

In queste epoche si riesce, tra classi dirigenti e sottoposte, a trovare una forma di comunanza di intenti. Allora un borghese - così afferma Pasolini nel 1961 - può farsi carico delle istanze di un'altra classe sociale:

La domanda è questa: "Per quale moto della coscienza - della sua coscienza personale - un uomo nato borghese, educato in un mondo borghese (come me, per esempio, oppure come Alicata, oppure come Togliatti...) si decide ad un certo punto della sua vita a "tradire" la sua classe sociale, e ad abbracciare la causa della classe operaia e contadina? e in questa sua lotta si dedica interamente, a costo delle più gravi rinunce e dei più gravi sacrifici?" (Falaschi 1992, 195).

La posizione dello scrittore deve essere consonante rispetto a quel popolo di cui intende farsi portavoce; ciò era possibile nel Medio Evo e fino a un certo punto della storia:

In termini linguistici, sotto la lingua gergale-letteraria del poeta vociava continuamente la bassa corte dei parlanti popolari, a dar contributi di vivacità o addirittura di comicità, sempre in posizione ancillare, direttamente

proporzionata alla posizione paternalistica dei privilegiati cultori delle lettere (che, come dicono i demopsicologi, qualche volta non sdegnavano di “scendere” agli strati inferiori, a far provviste linguistiche in natura) (Pasolini 1963, Pasolini 1999a, 2414).

In questo contesto in cui la borghesia non sdegna di attingere a strati inferiori, però, proprio la mimesi sta diventando progressivamente impossibile. Una sorta di radicale *coupure* si ha al termine dell’*ancien régime*, visibilissima in un autore come Belli, che per Pasolini diventa un vero e proprio banco di prova ideologico-teorico:

Dopo la Rivoluzione francese, però, e il fondamento della civiltà industriale (il Manifesto di Marx è del '48, la prima stesura dell'introduzione del Belli al suo corpus di sonetti – stavo per scrivere il suo *ça ira* – è di 17 anni prima. Però l'ultimo sonetto è del '49), tale rapporto unicamente poetico tra l'uomo colto facitore di versi e il volgo, o plebe, o popolo, non era più possibile. Col Belli sentiamo per la prima volta, con fisica violenza, che quel rapporto è ormai una “differenza di classe sociale”, a tutti gli effetti, eccetto che, per un soffio, nella coscienza del poeta. Era un rapporto politico, insomma. Non per niente se ogni censore è un autocensore – nella sua tremenda vecchiaia, il Belli, facendo appunto con infamia il censore della reazione, ha scontato “politicamente” il peccato della sua produzione poetica. Ma: sapeva o non sapeva egli, comunque, il saltus che la storia compiva in lui, povero poeta operante in un'area così mortuariamente marginale com'era Roma in quegli anni? Sapeva o non sapeva il distacco di qualità tra il suo rapporto mimetico col popolo e quello di “tutti” i poeti italiani che l'avevano preceduto – e avevano compiuto, in qualche modo, in qualche momento, la sua operazione? (Pasolini 1963, 2414).

Natura non facit saltus, ma la storia ne fa eccome; con Belli il salto è che la mimesi diventa ormai qualcosa di non pienamente possibile nei modi con cui si era codificata dal Medio Evo in poi. Si vien sviluppando infatti una sorta di “poesia in quanto tale”^[11], ossia privilegio insieme individuale e di classe. Ma se la poesia è un privilegio individuale, l'imitazione che non sia empatica lede e problematizza questo privilegio. In questa ricostruzione, a partire da Belli, si potrebbe dire, l'imitazione di un personaggio con cui si è in una situazione di assente adesione ideologica costituisce un problema di etica della scrittura. In soldoni: se il reazionario Belli suo malgrado può

fare il pifferaio della rivoluzione, Pasolini e qualunque altro intellettuale marxista potrebbe fare il pifferaio della controrivoluzione; ed ecco che la mimesi diventa pericolosa soprattutto a partire dall'epoca in cui vive Pasolini stesso. Al centro di tutto c'è naturalmente il problema della borghesia, ideologicamente progressista nel Medio Evo, passatista invece dall'Ottocento in poi^[12]. Pasolini si troverà a scrivere:

Un autore può rivivere i pensieri e non le parole che li esprimono, solo in un personaggio che abbia almeno la sua educazione, la sua età, la sua esperienza storica e culturale: in altre parole, che appartenga al suo mondo. Allora accade un fatto terribile: che quel personaggio è unito all'autore dal fatto sostanziale di appartenere alla sua ideologia (Pasolini [1971] 1999, 1356).

È giusto imitare quindi la borghesia? In parte, Pasolini tende a escludere la liceità di una simile mimesi:

Escluderei invece di poter mai scrivere in tutta la mia rimanente vita del mondo borghese o piccolo-borghese; oppure il mondo dei privilegiati primi: non potrei mai esserne mimetico; d'altra parte non ne sono abbastanza distaccato e privo di odio per parlare un italiano puro, di codice (tutt'al più potrei riadottare la lingua sognata labile di *Teorema*) (Pasolini [1970] 1999, 1657).

In realtà, Pasolini non smetterà mai di pensare alla possibilità di un realismo aggressivo e demistificatorio nei confronti della borghesia. Già nel 1961, in una serie di appunti inediti:

naturalmente, nell'intellettualismo della ballata, questo verrebbe a essere un ingranaggio della mimesis: mimesis della mimesis: Gadda fa il verso – usando un eufemismo tipico della lingua italiana del Melzi – a un personaggio, per natura borghese, eufemizzante: e io faccio il verso a lui, Gadda, che fa il verso. Ormai l'oggetto eufemizzante è lontano: c'è l'interposta persona di Gadda, monumentale, tra me e lui. Il disprezzo verso l'eufemizzare si avvale dunque di un precedente storico: si codifica. Ormai non c'è più dubbio che lo “zio” o il “nonno” stazionante in uno dei rami genealogici de li Accoppiamenti va disprezzato. È, come dire, una codificazione documentata, pronta, per il testo normativo, coi relativi

exempla: quasi quasi una figura retorica del nostro secolo, a livello massimo: mutuata da una cultura disprezzante con trauma (Gadda), a una cultura disprezzante con fede (io, miòdine) (Pasolini 2003, 1363).

La necessità di imitare la borghesia, connessa alla sua problematicità, porta Pasolini a ipotizzare forme di mimesi al quadrato. Il sistema di Auerbach (mimesi e mescolazione stilistica, da Pasolini identificata con il discorso indiretto libero) mostra quindi un punto cieco che Pasolini prova a superare dall'interno. Così, nasce la necessità di aggiungere mediazioni formali a mediazioni formali, con una apertura verso quelle soluzioni metaletterarie che caratterizzeranno l'ultima stagione. La questione della mimesi, ossia l'infrastruttura concettuale attraverso cui Pasolini pensa il realismo, è in pratica strettamente connessa con quella della "simpatia", ovvero l'adesione ideologica a quanto rappresentato. La metaletterarietà e l'umorismo paiono risposte (magari borghesi, decadenti, e quindi spitzeriane), al problema dell'illiceità della mimesi che viene fuori alla luce dell'assorbimento, entro la poetica pasoliniana, della posizione storica di Gadda. Così Pasolini vaglia la via del superamento della mimesi attraverso l'idea di quello che definisce "terza prosa" e del "pastiche", quindi (con Gadda a indicare la via, in questo ambito): "L'idea della prosa come rifacimento di un'altra prosa, il pastiche. Qui ci troviamo di fronte alla mimesis di un periodo latino-ciceroniano; [...] L'idea che una prosa non può essere rifacimento di un'altra prosa se non assumendo i caratteri di una terza prosa mediatrice" (Pasolini [1963a] 1999, 2396). Questa via gaddiana è al contempo continiana ma anche spitzeriana, costruita com'è sul *pastiche*:

Se confrontiamo lo stile dei nostri *pastiches* con quello abituale di Proust, colpisce il fatto che lo stile della *Recherche* è assai simile a quello del pastiche "alla maniera di Saint-Simon", ma nient'affatto alle imitazioni da Faguet o da Balzac. Si dà dunque il caso che: o Proust si è appropriato, nella *Recherche*, dello stile di Saint-Simon, o ha adottato invece, nel suo *pastiche*, le proprie abitudini stilistiche. Ma forse una terza ipotesi è quella giusta: Proust ha creato un'amalgama tra la prosa di Saint-Simon e la propria [...] Ma nel *pastiche* c'è anche una serie di modi affatto proustiani, ed è naturale ricercarne le corrispondenze in Saint-Simon (Spitzer 1959, 336-337).

Se si accetta che il concetto di “terza prosa” sia stato da Pasolini esemplato anche a partire da quello di *pastiche* spitzeriano, questo offrirebbe, in questo vasto fenomeno di interferenza tra Auerbach e Spitzer, una soluzione a un problema cruciale: si sa che infatti Pasolini ha spesso parlato del concetto di “amalgama” (associandogli quello di magma), riconducendolo esplicitamente a Auerbach, che però non ne presenta occorrenze^[13]. Ecco però che l’idea del *pastiche* come amalgama tra due prospettive entro cui però finire sempre per localizzare fenomeni stilistici di matrice individuale, può altrettanto essere ricondotta appunto a Spitzer. Così, Spitzer risulta l’autore a cui Pasolini si appella per trovare l’individuale anche nel collettivo, e viceversa Auerbach quello da cui attinge per pensare il collettivo anche nell’individuale. Per Pasolini, insomma, Auerbach è un pensatore dell’intersoggettività, e Spitzer della soggettività; ma quell’intersoggettività va, negli ultimi anni, corretta (*correzione* è un concetto spitzeriano che ricorre più volte in Pasolini^[14]) con tutta una serie di fenomeni antimimetici come umorismo e metaletterarietà, mentre l’ipotesi dell’intersoggettività, nella sua fondazione mimetica, diventa sempre più problematica. Con questo, diventa impossibile non tanto il realismo, quanto l’idea di un realismo integrale: “L’ipotesi di lavoro di un integrale realismo pare destinata a rimanere ipotesi. Bisognerà rassegnarsi a pensare che ogni poesia è realistica, e che poesia, in certi casi, è la vita” (così Pasolini in Siciliano 1961, 814). Tutto ciò accade in quanto la soggettività individuale va sempre ricondotta a una prospettiva storica, anche quando contraddice l’ideologia maggioritaria dell’orizzonte storico coevo. Ciò pone allora una domanda: nell’opera, nel singolo dato discreto bisogna ricercare il minimo comune multiplo di una serie atomizzata di fenomeni individuali o il massimo comune denominatore di una serie di fenomeni di tipo intersoggettivo? Il singolo modifica l’ambiente, o l’ambiente plasma il singolo? Quale di queste domande è più vera?

L’integrazione figurale

Fino all’inizio degli anni Sessanta a Pasolini sembrerà che mimesi e *Stilmischung* siano una soluzione effettiva ai suoi problemi teorici. Il principale dei quali è in primo luogo che c’è una scissione diacronica fin dentro la soggettività stessa dell’autore. L’intersoggettività abita e scompone l’individuo; l’individuo resiste continuamente ai tentativi di

assorbimento nell'orizzonte dell'intersoggettività. Già nel 1956, a ridosso della prima lettura di *Mimesis*, Pasolini poteva scrivere:

Per uno scrittore, almeno apparentemente, parrebbe più facile il far coincidere i due momenti di razionalizzazione: quello stilistico e quello ideologico. Assunto il mondo popolare come oggetto, magari solo di pura denuncia o di dolorosa descrizione, egli avrà sempre la possibilità della mimesis, in cui far rivivere nella sua vita, far parlare nella sua lingua quel mondo. Il pittore - Vespignani - ha fermo, nelle sue linee esterne, davanti a sé, quel mondo: i luoghi dove il proletariato lavora, soffre, ha le sue disperate allegrie, i suoi tremendi grigiori, le sue tristezze senza fondo: riprodurlo significa necessariamente giungere a una contaminazione stilistica. Se è vero, infatti, che i mille particolari della realtà di quel mondo popolare sono organizzati e unificati da una visione ideologica ben chiara, tuttavia l'unificazione e l'organizzazione, in sede tecnica, espressiva, sono dovute a un'educazione stilistica che, con quella ideologica, è tuttora in rapporto diacronico e contraddittorio (Pasolini [1956b] 1999, 652).

La possibilità della mimesi è un modo per medicare, attraverso l'opera, la scissione storica individuale, che si riverbera continuamente in quella collettiva. Dato che la mimesi - ma più in generale, lo stile - è frutto di un cosciente lavoro di mediazione tra sopravvivenze passate, attese future e dati certi del presente, è uno degli indici storici su cui si regge la leggibilità dell'opera; ma questa leggibilità è soggetta a una forma particolare di diastasi, perché ogni autore/lettore insieme guarda a un presente suo personale, a un suo passato traumatico da cui è impossibile districarsi e a un futuro su cui proiettare le proprie ansie estetiche. Di fronte a questa dislocazione tragica in cui si trova il produttore di oggetti estetici, la preoccupazione di Pasolini è stata il pensare come l'opera entra in relazione con le forme immanenti e trascendenti della sua temporalità. Per farlo, Pasolini elabora un concetto a tutta prima desunto da Auerbach, ma poi sottoposto a una forma di anamorfosi: l'"integrazione figurale"^[15]. In un passaggio ben preciso di *Mimesis*, si legge: "L'interpretazione 'figurale' stabilisce una connessione fra due avvenimenti o due personaggi, nella quale connessione uno dei due significa non solamente se stesso, ma anche l'altro, e il secondo invece include il primo o lo integra". È a partire da questo brano che Pasolini trasforma il concetto di interpretazione figurale in quello appunto di integrazione

figurale. Benché Pasolini comincia a dichiararsi insoddisfatto da Auerbach fin dal 1956⁽¹⁶⁾, l'integrazione figurale diventa fin dalla prima lettura di *Mimesis un passe-partout* buono per storicizzare tutti i fenomeni estetici:

È noto come l'integrazione figurale del novecentismo dalla seconda "Voce" in poi sia stato un ideale aprioristicamente "estetico" (la "poetica della Parola", la "poesia pura"). Le poesie singole nel loro attuarsi si integravano o modellavano sulla Poesia. Da ciò derivava un tipo di interpretazione della poesia che necessitava di una specie di compartecipazione del critico al lavoro del poeta. Abbandonata l'interpretazione tradizionale, per capire i versi ermetici, bisognava essere in grado di capire, per simpatia, la dilatazione semantica operata dagli autori sulla lingua, fino alla pura e squisita fonicità. Stinta, abrasa, scaduta la figura ideale della poesia pura, i versi e le opere che vi si integravano si sono a loro volta deteriorati, invecchiando precocemente e perdendo i loro valori: ischeletrendosi, e diventando proprio ciò che non volevano essere: struttura. Questo eccesso di funzione della poesia tipica del rondismo e poi dell'ermetismo si può individuare fin dal primissimo Novecento: la figura del poeta s'era fatta ineffabile, prodotto di una classe sociale al limite squisito della cultura. (Pasolini 1960, 1118).

Non è un caso che, nel trattare la questione dell'integrazione figurale, emerga l'idea di "simpatia": l'integrazione figurale è in primo luogo il modo in cui la figura soggettiva del poeta riesce a rendere coerente la propria prospettiva ideologico-storica nell'opera. L'articolazione di stile e ideologia su un piano storico è ciò che può rendere l'opera un prodotto culturale autonomo:

Il carattere dominante di questa poesia è dunque la clandestinità: una clandestinità, direi, metastorica, diventata una categoria dell'essere, una forma culturale. Se l'integrazione figurale richiesta da ogni poeta è però una lotta come lotta, una lotta indiscussa, ontologica, insostituibile, inderogabile, accidentale, s'intende che l'allusività di questa poesia è insieme troppo vecchia e troppo generica. La Resistenza – appunto perché soprattutto azione – non produce, neanche qui – come in Italia, come in Europa negli anni Quaranta – un prodotto culturalmente autonomo. Si tratta quasi sempre di un ibrido, di una contaminazione culturale. La reale cultura di ogni Resistenza, pare consistere in quel tanto di significativo che essa

pone a integrare, direi quasi nella lettera, ogni poesia: cioè il suo stesso esserci, e, naturalmente, il suo grande futuro. Ormai la nostra poesia non guarda più al futuro, è costretta a ripiegarsi sui suoi problemi specifici: sui rigurgiti del passato: a definirsi nella nuova situazione in cui l'azione par non debba avere più senso. Lo "sguardo al futuro", che era tipico in noi in quei famosi anni Quaranta, lo ritroviamo qui, con la stessa quasi impudica freschezza, con la stessa imprecisa ma emozionante irruenza, con la stessa meravigliosa convinzione dell'autosufficienza della speranza. E anche, con le stesse caratteristiche di ingenuo e quasi passivo pastiche stilistico (Pasolini [1961c] 1999, 2345).

Il *pastiche* allora è in primo luogo ancora una volta un pasticcio di temporalità, di prospezioni e retrospezioni. Così, la stilistica spitzeriana sembra fin dall'inizio chiamata da Pasolini a integrare in un dialogo continuo le categorie di Auerbach:

Ma seguendo, magari goffamente, lo *Zirkel im Verstehen* della critica stilistica verso le deduzioni storiche o generali, che sintesi trarre dall'analisi delle sia pur troppo genericamente scelte pagine qui sopra indicate? Mettere l'accento sulla democratizzazione del linguaggio (in sincronia col confuso affermarsi di una repubblica democratica, fortemente influenzata da un grosso partito comunista), su un realismo quindi del concreto-sensibile, della vita quotidiana, linguisticamente alquanto ricco (dai modi della *koinè*, giornalistici, a quelli mimeticamente popolari e dialettali)? Mettere l'accento, insomma, su una specie di stile "medio", "creaturale" al limite basso, prospettivistico piuttosto che figurale, al limite alto? Un realismo tipico delle transizioni, con cui, in attesa del formarsi oggettivo e vivente di una ideologia non meramente prospettata, si operi a descrivere – teleologicamente – l'insieme concreto e materiale dei fenomeni? O mettere piuttosto l'accento, come parrebbe più conseguente, sulla divisione interna, che, separando il mondo politico-sociale in due parti – la borghese, attuale, e la socialista, futura, ma operante già nelle coscienze – viene a separare, o almeno a incrinare, ogni particolare di quel mondo, ogni suo fenomeno? Seguire, drammaticamente, il serpeggiare di quella linea divisoria, di quella sutura, di particolare in particolare, di superficie interna in superficie interna, di pagina in pagina, di stilema in stilema? Ma, per una qualsiasi sintesi, siamo troppo immersi in questo farsi della storia; ci è possibile pensare meglio che contemplare: pensare in un incalzante susseguirsi di

decisioni pratiche e di scelte stilistiche. Al di là della divisione, ci sarà pure – coniamo l'irrazionale definizione – un "tono storico": un'anima del tempo; se non altro, appunto, nel dramma, nel dolore della divisione: da attingere se ci è lecito moraleggiare un poco – attraverso una grande intransigenza interiore o una grande pietà per il mondo esterno (Pasolini [1960a] 1999, 1087-88).

Il "tono storico" minaccia di trasformarsi sempre in uno stile "prospettivistico piuttosto che figurale": in questo minimo frammento si annida allora forse la soluzione di quel pasticcio di suggestioni e significati per cui Pasolini, per anni, parla di integrazione figurale anziché interpretazione. Quello di prospettivismo è infatti un concetto che Pasolini riconduce direttamente a Lukács^[17]. Ora, la *correctio* di Pasolini acquista tutto un altro senso perché quello che lui chiama "tono storico", e che è un altro modo di pensare ciò che dal punto di vista estetico può restituire l'idea di totalità, vede necessariamente un processo di integrazione tra l'elemento individuale e quello collettivo. Proprio da questo punto di vista, resta curioso notare che Pasolini parla di "stile prospettivistico"; ma il concetto di prospettivismo non è qualcosa di direttamente ricollegabile allo stile, in Lukács. Tuttavia, vale la pena di ricordare che fin dal 1950, Lukács tratta di stile, parlando di uno stile sfaccettato:

Per il "difetto" stesso del materiale Gor'kij è costretto a rinunciare al modo di costruire in grande stile, proprio dei poeti epici antichi. Poiché però, in quanto grande e genuino poeta, non rinuncia a presentare l'uomo integrale come processo evolutivo e per mezzo dell'azione, si forma in lui un singolare stile "a faccetta" nel modo di presentare i personaggi: gli sfaccettatori di diamante lavorano in questa maniera. Con la rapida successione delle brevi scene, il poeta getta luce su tutti gli aspetti del personaggio. Egli riveste tutte le possibilità del personaggio di qualche vicenda, e dalla connessione delle scene brevi e misurate risulta tutta la ricchezza della personalità umana distrutta dal capitalismo, e, in pari tempo, risulta anche l'unità individuale e sociale di questa personalità (Lukács [1946] 1950, 330).

Si noterà che il campo lessicale dell'integrità è tra quelli che più affollano i testi di Lukács, con la sua idea – appunto – di realismo critico. Al centro del discorso lukácsano è il concetto di totalità, cui tenta di pervenire

Gor'kij attraverso il suo stile sfaccettato, ossia desultorio, fatto di piccole scene staccate. Qui, si può aggiungere, l'effetto dello stile a faccetta prende il posto del grande stile, ossia proprio lo stile tragico. Ma c'è di più. In Lukács troviamo anche occorrenze effettive della parola *integrazione*:

La "zona intermedia" è dunque per entrambi [ossia Hegel e Goethe] il passaggio dall'esistenza oscura e immediata alla chiarezza della vita. Il divario, il contrasto, la reciproca integrazione, derivano dal fatto che questa ultima chiarificazione, questo ritorno alla vita, possono aver luogo poeticamente o filosoficamente, e la "zona intermedia" può condurre al *Faust* e alla *Fenomenologia dello spirito* (Lukács [1948] 1953, 452).

Se questo contrasto di oscurità e chiarezza consuona perfettamente con la sensibilità di Pasolini, si può aggiungere che, nelle parti immediatamente successive, Lukács comincia a discettare appunto di "figura", che certo ha un senso differente da quello inteso da Auerbach, ma costituisce un interessante fenomeno di interferenza:

i "fenomeni archetipi", le "figure", perdono, nel sistema filosofico, quell'esistenza apparentemente sicura e ben delimitata che possedevano, per le ragioni a noi già note, nel critico-scrittore. Essi emergono davanti ai nostri occhi da una totalità di vita ancora incompresa, e proprio in quanto le loro determinazioni si precisano concettualmente ed essi dispiegano la propria vita e affermano la propria indipendenza, fermezza e delimitatezza, essi sprofondano via via nella totalità della vita, ormai compresa. In questo modo già Aristotele ha delineato la sua teoria del dramma. Nella *Fenomenologia dello spirito* il quadro di tale interpretazione è quello dello sviluppo storico del genere umano. La necessità e la peculiarità dell'epopea e del dramma e la successione di epos, tragedia e commedia, si rivelano come destino storico del popolo. La Struttura esterna ed interna della vita popolare è il motore della vicenda del sorgere e del perire. Il "fenomeno archetipo" ha qui un'origine, una storia, una nascita e una morte (Lukács [1948] 1953, 452-453).

La "figura" viene qui messa in relazione con la totalità; ma anche Pasolini, per esempio nel 1960, mette in relazione l'integrazione figurale con la totalità:

I critici stilistici dicono che ogni opera ha la sua “integrazione figurale”: ossia ogni opera, nell’atto di essere scritta o letta, brano per brano, pagina per pagina, parola per parola, si integra in una sua totalità immanente ad essa, in una sua ideale conclusione che le dà continuamente senso e unità. Così – per questo disco – è atroce dirlo – la integrazione figurale, che gli dà quasi una dignità estetica, è la morte dei giovani lavoratori di Reggio, è la calcolata brutalità della polizia (Falaschi 1992, 35).

Totalità immanente: che Pasolini se ne esca con una simile espressione, di un hegelismo così accusatamente lukácsano, proprio nel ridefinire l’integrazione figurale, induce, una volta di più, a sospettare una inedita *jonction* Lukács-Auerbach. Si tratta di una *jonction* necessaria per ricollegare la dimensione epica che sostanzia il realismo nella versione di Lukács alla teoria della mescolanza stilistica. Auerbach è molto più compatibile con il marxismo di Spitzer. Così, fino a una certa data, a Pasolini importerà soprattutto come l’opera integra le forme mutevoli della storia: ossia Pasolini cercherà il suo massimo comune denominatore dentro l’opera, attraverso il principio, intersoggettivo e auerbachiano, dell’integrazione figurale. Ma, bisogna aggiungere, l’integrazione figurale resta possibile solo in un mondo in cui è possibile la mimesi; non invece nel mondo della Nuova Preistoria: se l’integrazione figurale è un processo che accade nella storia, per l’appunto, dopo la seconda metà degli anni Sessanta pensare una forma di integrazione figurale per le proprie opere diventa sempre più complesso, pressoché impossibile, perché gli istituti entro cui l’integrazione figurale si dispiegava positivamente, ossia mimesi e indiretto libero, per Pasolini non sono più praticabili in una chiave emancipativa: “Il problema è un problema del marxismo. Poiché la crisi del Libero Indiretto è sua” (Pasolini [1965] 1999, 2947). Del resto, già a suo tempo, avevano un senso diverso da quanto entusiasticamente poteva apparire: “ci siamo accorti che la denuncia fatta dal neorealismo aveva come integrazione figurale nel futuro non la rivoluzione operaia e classista, ma le riforme del centro-sinistra” (Pasolini [1969] 1999, 1632). Il fallimento dell’integrazione figurale Pasolini lo esplicita con assoluta chiarezza: “Per capire i prodotti poetici che nascono direttamente dall’esistenza, in periodi di vuoto letterario, non si hanno più ‘chiavi’ specifiche: l’integrazione figurale non è più uno strumento della cultura letteraria” (Pasolini [1971] 1999, 2557)⁽¹⁸⁾. Non a caso, dalla fine degli anni Sessanta in poi Pasolini comincia a utilizzare un nuovo lessema per

spiegare come il singolo integri la sua esperienza nella storia, spostando l'attenzione dall'opera all'autore. Il fenomeno attraverso cui un singolo, con le sue opere, si integra in una totalità si realizza infatti in ciò che Pasolini definisce, a partire dal 1969, *adempimento*:

La morale è che anche un "pezzo" di cinema che fa parte di un'esperienza superata dagli altri (che l'hanno solo appresa, ma non vissuta!) può essere ancora un'opera di poesia: e che quindi ognuno deve adempiersi secondo le proprie esperienze, non rinnegarle. Questo per quel che riguarda il primo "pezzo" appunto, del tuo film. Per quel che riguarda il secondo, il discorso è diverso. Perché a una volontà di adempiersi sinceramente secondo ciò che fatalmente si è, si è aggiunta una volontà "reazionaria" di compiere tale operazione (Falaschi 1992, 559).

Adempiersi è un fenomeno soggettivo, individuale. L'uso riflessivo del verbo *adempiere* è reiterato in più occasioni:

Insomma, in questo caso, lo scontro delle due generazioni è qualcosa di totalmente diverso da tutti gli analoghi scontri precedenti: la visione del mondo dei maestri e quella degli studenti, sono incommensurabili tra loro. Perché in realtà si tratta del fronteggiarsi di due "opinioni pubbliche" diverse: ossia di due epoche storiche diverse. Non si tratta più di un fatto di pura pedagogia: e la colpa dei maestri non è più semplicemente quella di essere "ufficiali", "tradizionalisti", di parlare "ex cathedra" ecc. Anche se noi prendessimo un maestro modello, pedagogicamente avanzato, che considera "ogni educazione un'autoeducazione", ecc., tale scontro resterebbe drammatico, e le due diverse visioni del mondo inconciliabili. Il maestro (bravo, sia pure) si adempie, fatalmente, in un'altra epoca storica; e gli studenti assistono a tale adempiersi come a un fenomeno sopravvissuto che non li riguarda più. Nelle scuole si è sempre detto che le "epoche storiche" non si tagliano con l'accetta. Ebbene, stavolta, c'è stato, tra un'epoca e un'altra, quasi un colpo d'accetta (Falaschi 1992, 559).

Adempiersi è qualcosa che accade proprio in rapporto a un'epoca storica. Ora, questa estrema forma di realizzazione storica avviene in ossequio alle più intime ragioni individuali. Il più forte motore di adempimento è la morte: "la morte di Gadda dà una strana certezza di pace: non solo perché è oggettivamente la morte di un uomo molto vecchio che si è

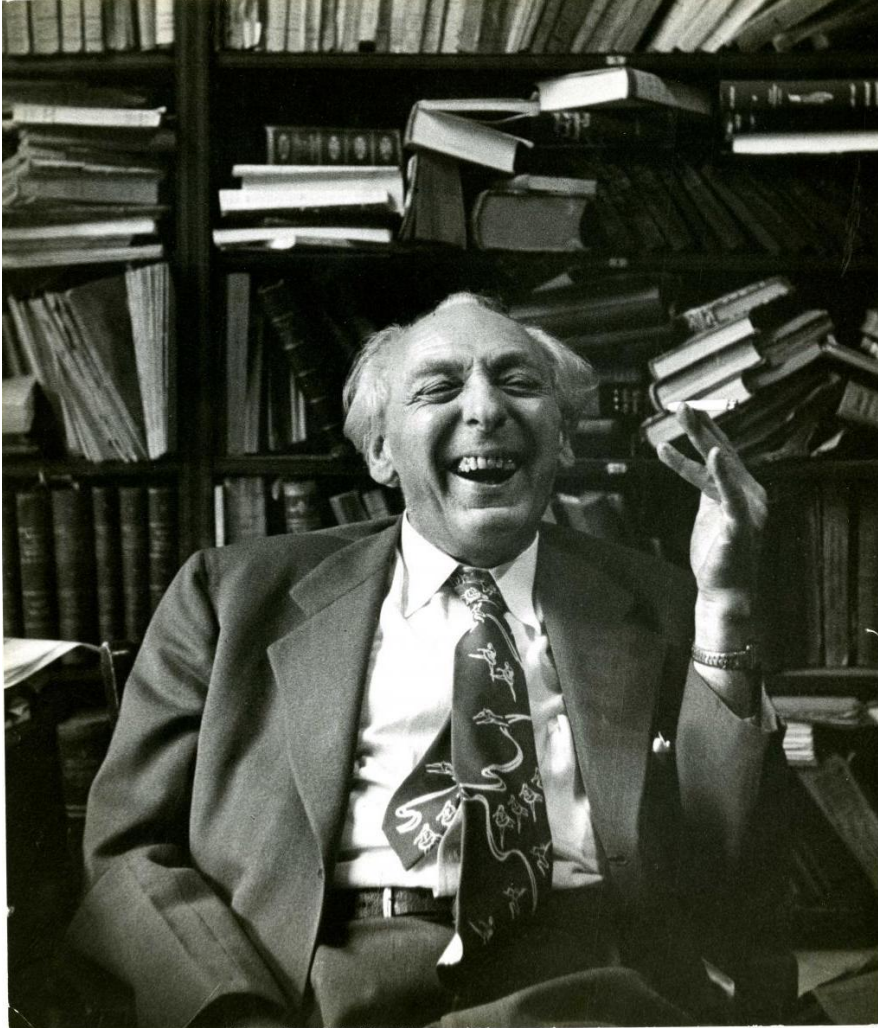
meravigliosamente adempiuto”. Altrove: “la mia idea della morte, dunque, era una idea comportamentistica e morale: non guardava al dopo della morte, ma al prima: non all’al di là, ma alla vita. Alla vita intesa dunque come adempimento, come tendenza disperata, incerta e continuamente in cerca di supporti, pretesti e relazioni, versa una sua perfezione espressiva”. La morte è vista, nella sua irriducibilità alla ragione, come un potente motore di individualizzazione. Infine:

Anna Banti, con questo suo libro, adempie se stessa: la sua esperienza, la pienezza di una cultura e di una interpretazione della storia. E lo fa con estrema purezza di cuore, con dedizione quasi di apprendista. Forse la fiducia di trovare un lettore capace di comprendere questo Suo “adempirsi” in un altro momento storico – successivo a quello in cui si è formata ed è maturata – è così imperterrita proprio perché disperata. Ma scegliere di avere tale fiducia era una scelta senza altra alternativa che quella di tacere e andarsene inadempita (Pasolini [1979] 1999, 1784).

Solo un altro momento storico – rispetto al 1974 di questa citazione – potrà comprendere la singolare, unica soggettività di Anna Banti. Solo in futuro Anna Banti potrebbe diventare, candida in una sua opera, il minimo comune multiplo di una vasta serie di esperienze soggettive singolari. Questa gamma di significati che assume la parola *adempiere* compare solo dopo la seconda metà degli anni Sessanta, proprio mentre l’integrazione figurale declina. Ci si può chiedere se ciò non abbia a che fare con la pubblicazione degli *Studi su Dante* di Auerbach. Lì, il verbo *adempiere/ adempirsi* compare in un senso tecnico ben preciso, legato al *figurale*: “Catone è una “figura”, o piuttosto era tale il Catone terreno, che a Utica rinunciò alla vita per la libertà, e il Catone che qui appare nel Purgatorio è la figura svelata o adempiuta, la verità di quell’avvenimento figurale”. Pasolini sembra riprendere in mano Auerbach, per cavarne una lezione simmetrica ma inversa rispetto a quella dei tardi anni cinquanta. Sempre Auerbach: “la realtà storica non è abolita dal significato più profondo, ma ne è confermata e adempiuta”. E nello stesso testo, si rilegge, in una lezione parzialmente differente, il passaggio che spiega cosa sia l’interpretazione figurale: “L’interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto sé stesso, ma significa anche l’altro, mentre l’altro comprende e adempie il primo” (Auerbach [1944] 1963, 209). Insomma, a partire dalla fine degli

anni Sessanta, Pasolini recupera ancora una volta la lezione di Auerbach, ma per torcerla in un senso soggettivo e individuale che sembra sovvertirne in blocco, verso una soluzione spitzeriana, la lettura fino a poco prima portata avanti.

In questo senso, si potrebbe dire che attraverso l'integrazione figurale di Auerbach con Spitzer (e di questi due con Gramsci e Lukács), Pasolini fino all'ultimo ha cercato, senza trovarlo, il suo adempimento. L'uscita dalle secche della mimesi verso soluzioni antimimetiche come la metaletterarietà e l'umorismo, è appunto il segno dell'impossibilità di trovare questo adempimento: di individuare un grimaldello formale che, di un'intera epoca potesse fungere, se non da massimo comune denominatore, almeno da minimo comune multiplo. Si può allora tentare di dare una risposta alla domanda iniziale sul perché Pasolini non avesse menzionato Auerbach in quel frammento citato all'inizio di questo studio. Ebbene, catafratto dall'allusione a Vico, in qualche modo non si trovavano appunto solo Spitzer (che cita Vico all'inizio del suo libro del 1954), o solo Croce, del resto nominati esplicitamente, ma si trovava appunto, con identico meccanismo allusivo rispetto a Contini, proprio Auerbach, autore di lavori su Vico, e che su Vico aveva costruito, in fin dei conti, il suo passaggio da una visione metastorica a una storicistica dei fenomeni estetici. E si trovava forse anche Pasolini stesso, che in un saggio arcinoto del 1955 aveva dichiarato in fondo Vico precursore della teoria del regresso. Ma solo a Spitzer, è concesso di ridere: a sancire allegoricamente il superamento dell'integrazione figurale, l'accantonamento della mimesi, la crisi dell'indiretto libero, attraverso l'umorismo: solo espediente che consente di porsi, almeno per un attimo, fuori dalla storia.



3 | Leo Spitzer nel 1952, Johns Hopkins University, Baltimore, fotografia di Werner Wolff.

* Il presente testo si confronta esclusivamente con il lavoro critico di Pasolini. Una verifica sui testi creativi, inevitabilmente, mostrerebbe un paesaggio ben differente da quello che qui verrà tratteggiato, ma va rimandata, per ragioni di spazio, ad altra occasione.

Note

[1] Secondo Pasolini la stilistica è “un prodotto del decadentismo agnostico e univoco” (Pasolini [1960c] 1999, 2297).

[2] Di umorismo, Spitzer parla a più riprese in *L'originalità della narrazione* (Spitzer 1956) e in vari *loci* di *Marcel Proust e altri saggi* (Spitzer 1959, 142, 277, 311, 317). Sul tema dell'umorismo in Pasolini sono fondamentali i rilievi di Sebastiani (2007) e Bazzocchi (2013).

[3] Pasolini, nel 1965, riconduce il discorso libero indiretto esplicitamente a Spitzer: “Devo polemicamente osservare che lo Herczeg e gli studiosi di stilistica che egli cita, fatta in parte eccezione per lo Spitzer, accettano implicitamente per il Libero Indiretto una fenomenologia ontologica, cioè l'immedesimazione o osmosi o comunque rapporto di simpatia tra l'autore e il personaggio, come se le loro esperienze vitali fossero le stesse” (Pasolini [1971] 1999, 1356).

[4] Su Auerbach in generale si veda il fondamentale Colussi (2016). Giuseppe Nava sottolinea come la ricezione di Auerbach negli anni Cinquanta fu in parte assimilata a quella di Spitzer (cfr. Nava 2008, 177-182).

[5] In generale, sul rapporto tra Pasolini e Auerbach si vedano Panicali (2009), Bazzocchi (2007), Bologna (2009), De Laude (2009), Cadoni (2011), Castellana (2013, 164-167).

[6] Ad esempio, Pasolini scrive, nel 1961: “Possibile che non si possa trascendere questa immediata fisicità che attraverso la cultura del decadentismo?” (Falaschi 1992, 286). Ancora: “Nel mio caso [...] l'ideologia estetica proviene - per quanto poi profondamente modificata - dall'esperienza decadentistica” (Ivi, 194). La condanna del decadentismo che progressivamente compare nelle dichiarazioni di Pasolini può naturalmente essere riportata al clima culturale degli anni Cinquanta, e quindi a nomi come quello di Lukács.

[7] Auerbach, dal canto suo, in *Mimesis*, scrive: “Ma nello stesso tempo è innegabile che il concetto che Dante ha del sublime si distingue essenzialmente da quello dei suoi antichi modelli, non meno nei soggetti che nella forma linguistica. I soggetti che la *Commedia* presenta, offrono una mescolanza di sublime e d'infimo che agli antichi sarebbe sembrata mostruosa” (Auerbach [1946] 1956, 200).

[8] Il concetto di epicità senz'altro torna più volte nei *Saggi sul realismo* di Lukács (1950).

[9] Il concetto di *pastiche* è presente, via Contini, in Pasolini fin dal 1947.

[10] Per il concetto di “regresso” si rimanda a Desogus 2018, 35-73, e a Gasparotto 2014.

[11] Pasolini scrive: “è Auerbach che in un suo aureo manualetto di sinossi di storie letterarie romanze comparate, elegge Villon a ‘primo poeta in quanto tale’” (Pasolini [1971] 1999, 1383).

[12] Secondo Pasolini “la borghesia italiana non crede in nulla: neanche, naturalmente, nella sua religione. [...] si rifiuta al futuro” (Falaschi 1992, 250).

[13] Sul concetto di amalgama, Pasolini, parlando dell'uso della musica in *Accattone*, dichiara: “È l'amalgama (il magma) del sublime e del comico di cui parla

Auerbach" (Pasolini [1983] 1999, 1510). Sulla questione fondamentale De Laude (2009) e Cadoni (2011).

[14] Il concetto di *correzione* si trova in Spitzer 1959, 272-273. Pasolini se ne avvale in svariati loci della sua opera. Nella *Divina Mimesis*, per esempio, si legge: "sentivo la sua continua correzione linguistica, e mi commuoveva; perché capivo che, come l'ironia, non era fatta per lui, campione della serietà, della passione, del rigore del gergo... Era la litote che egli ora applicava: l'attenuazione" (Pasolini [1975] 1998, 1085).

[15] Sull'integrazione figurale mi permetto di rinviare a Picconi (2012), e all'importante saggio di Joubert-Laurencin (2012).

[16] "Quanto a Auerbach, se proprio L. vuole conservarlo, non insisto: ma lo invito alla prudenza, a possibili pentimenti futuri, quando, come ora succede a me, il primo entusiasmo per A. cominci a stingere" (Giordano, Naldini 2021, 1030-1031).

[17] "La crudezza e la durezza ideologico-tattica di Salinari e di altri era viziata da quello che Lukács — in una intervista concessa a un inviato appunto dell'Unità durante i lavori del Congresso del Pcus chiama prospettivismo" (Pasolini 1956, 630).

[18] L'ultima occorrenza significativa del sintagma "integrazione figurale" si ha nel 1970.

Riferimenti bibliografici

Auerbach [1944] 1963

E. Auerbach, *Studi su Dante* [*Neue Dantestudien*, Zürich 1944], cura e trad. it. D. Della Terza, Milano 1963, 176-226.

Auerbach [1946] 1956

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946], trad. it. A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Torino 1956.

Bazzocchi [1999] 2007

M.A. Bazzocchi, *Buona e mala mimesi* (Pasolini, Dante e la poetica del romanzo), "Poetiche" 1 (1999), 49-65, ora in Id. *I burattini filosofi*, Milano 2007.

Bazzocchi 2013

M.A. Bazzocchi, *Baubò: la scena comica dell'ultimo Pasolini*, in *Corpus XXX: Pasolini, Petrolio, Salò*, a cura di D. Messina, Bologna 2013, 13-28.

Bologna 2009

C. Bologna, *Le cose e le creature. La divina e umana Mimesis di Pasolini*, in *Mimesis. L'eredità di Erich Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova 2009, 445-466.

Cadoni 2011

A. Cadoni, "Mescolanza" e "contaminazione" degli stili. Pasolini lettore di Auerbach, "Studi pasoliniani" 5 (2011), 79-94.

Castellana 2013

R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Roma 2013.

Colussi 2016

D. Colussi, *La critica stilistica tra forme e mondo*, in *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, a cura di S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, Roma 2016, 107-135.

Contini [1961] 1970

G. Contini, *Tombeau de Leo Spitzer*, "Paragone" 2 (1961), ora in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, 651-660.

Desogus 2018

P. Desogus, *La confusion des langues. Autour du style indirect libre dans l'oeuvre de Pier Paolo Pasolini*, Sesto San Giovanni 2018.

De Laude 2009

S. De Laude 2009, *Pasolini lettore di Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Erich Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova 2009, 467-482.

Falaschi 1992

G. Falaschi (a cura di), *I dialoghi*, Roma 1992.

Gulinucci 1995

M. Gulinucci (a cura di), *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, Roma 1995.

Gasparotto 2014

L. Gasparotto, "La necessità della mimesis" tra popolare e letterario. L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini, in *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, a cura di L. El Ghaoui e F. Tumillo, Pisa-Roma 2014, 17-26.

Giordano, Naldini 2021

A. Giordano e N. Naldini (a cura di), *Le lettere*, Milano 2021.

Joubert-Laurencin 2012

H. Joubert-Laurencin, *Figura lacrima*, in *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, a cura di L. Di Blasi, M. Gragnolati e Ch. F.E. Holzhey, Vienna 2012, 237-54.

Lukács [1946] 1950

G. Lukács, *Saggi sul realismo [Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták]*, Budapest 1946], trad. it. M. e A. Brelich, Torino 1950.

Lukács [1948] 1953

G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria* [Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin 1948], trad. it. C. Cases, Torino 1953.

Nava 2009

G. Nava, *La ricezione di Auerbach in Italia negli anni Cinquanta*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di R. Castellana, Roma 2009, 177-182.

Panicali 2009

A. Panicali, *Pasolini e Auerbach*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di R. Castellana, Roma 2009, 183-195.

Pasolini [1956a] 1999

P.P. Pasolini, *La posizione*, "Officina" 6 (aprile 1956), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 623-631.

Pasolini [1956b] 1999

P.P. Pasolini, *Presentazione per la mostra di Renzo Vespignani alla Galleria L'Obelisco di Roma*, 16 novembre 1956, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 651-652.

Pasolini [1956c] 1999

P.P. Pasolini, *Dialecto e poesia nel romanzo*, "La Fiera Letteraria" IX, 47 (25 novembre 1956), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 656-657.

Pasolini [1957] 1999

P.P. Pasolini, *Nota su Le notti*, in Federico Fellini, *Le notti di Cabiria*, a cura di Lino Del Fra, Bologna 1957, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 699-707.

Pasolini [1958] 1998

P.P. Pasolini, *La mia periferia*, "Città aperta" II, 7-8 (aprile-maggio 1958), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2727-2733.

Pasolini [1959] 1999

9 domande sul romanzo, in "Nuovi Argomenti" 38-39 (maggio-agosto 1959), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2740-2745.

Pasolini [1960a] 1999

P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 709-1239.

Pasolini [1960b] 1999

La dolce vita: per me si tratta di un film cattolico, in "Il Reporter" (23 febbraio 1960) ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2269-2279.

Pasolini [1960c] 1999

La reazione stilistica, in "Ulisse" XIII, 38 (settembre 1960), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2290-2297.

Pasolini [1960d] 1999

P.P. Pasolini, *Il metodo critico di Leo Spitzer offre analisi nuove*, "L'Espresso mese" 6 (1960), ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 1556-1559.

Pasolini [1961b] 1999

P.P. Pasolini, *L'unghia dell'asino*, "L'Illustrazione italiana" LXXXVIII, 7 (luglio 1961), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2311-2313.

Pasolini [1961c] 1999

P.P. Pasolini, *La Resistenza Negra*, in *La letteratura negra. La poesia*, a cura di M. de Andrade, Roma, 1961, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2344-2355.

Pasolini [1963a] 1999

P.P. Pasolini, *Un passo di Gadda*, "L'Europa letteraria" IV, 20-21 (aprile-giugno 1963), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2395-2403.

Pasolini [1963b] 1999

P.P. Pasolini, *Belli: genio isolato nel deserto senza nipoti né nipotini*, "Il Giorno", 18 settembre 1963, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2409-2415.

Pasolini [1964, 1977] 1999

P.P. Pasolini, *Una discussione del 1964*, in Atti del Convegno "Pasolini nel dibattito culturale contemporanea" (Alessandria, 19-20 febbraio 1977), Amministrazione provinciale di Pavia-Comune di Alessandria, Pavia 1977, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 748-785.

Pasolini [1965] 1999

P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto [brani scartati]*, "Paragone" XV, 184 (giugno 1965), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2947.

Pasolini 1968

P.P. Pasolini, *Teorema. Come leggere nel modo giusto questo libro*, Milano 1968.

Pasolini [1969] 1999

P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon*, in F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano 1992 [1969], ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 1580-1590.

Pasolini [1970] 1999

P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Tommaso Anzoino*, in T. Anzoino, *Pasolini*, "Il

Castoro”, Firenze 1970, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 1656-1669.

Pasolini [1971] 1999

P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano 1971, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1241-1639.

Pasolini [1975] 1998

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino 1975, ora in Id., *Romanzi e racconti 1962-1975* (vol. II), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1069-1158.

Pasolini [1976] 1999

P.P. Pasolini, *L'arte del Romanino*, in *L'arte di Romanino e il nostro tempo*, Brescia 1976, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2786-2799.

Pasolini [1979] 1999

P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Milano, 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1685-2224.

Pasolini [1983] 1999

P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Duflot, Roma 1983, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 1401-1550

Picconi 2012

G.L. Picconi, *La forma della rosa: archeologia di un procedimento allegorico*, “Studi pasoliniani” 6 (2012), 113-128.

Scalia 1959

G. Scalia, *Una prefazione a Spitzer*, “Officina”, n. s., 1 (1959), 10-13.

Sebastiani 2007

A. Sebastiani, *Sul lessema umorismo: uso e significato in Teorema di Pier Paolo Pasolini*, “Studi e problemi di critica testuale” 75 (2007), 169-200.

Siciliano 1961

E. Siciliano (a cura di), *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo*, Milano 1961.

Spitzer 1956

L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei “Malavoglia”*, “Belfagor” 11 (1956), 37-52.

Spitzer 1959

L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, a cura di P. Citati, Torino 1959.

English abstract

This essay investigates the contribution of Auerbach's stylcritic to the elaboration of Pasolini's critical method. The paper focuses on three notions derived from Auerbach: mimesis, integrazione figurale (figural integration), adempimento (fulfillment); all concepts that aim to develop an idea of realism. So, Auerbach's contribution appears to be closely connected with that of Spitzer, although it is also, in Pasolini's works, in partial contrast.

keywords | Pasolini; Auerbach; Spitzer; Mimesis.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia

Paolo Desogus



1 | Pier Paolo Pasolini al Mandrione.

Per le circostanze della genesi, la forma incompiuta e progettuale, la diretta affiliazione a Dante, così come per altri aspetti di ordine tematico e stilistico, *La Mortaccia* si colloca al primo stadio di gestazione di quel complesso corpo a corpo che Pasolini ha instaurato con la *Commedia* e in particolare con i versi della sua prima cantica. Iniziato nel 1959, ma pubblicato solo sei anni più tardi all'interno del magmatico volume intitolato *Ali dagli occhi azzurri*, questo breve insieme di frammenti rappresenta il primo tentativo di riscrittura dell'*Inferno* su cui Pasolini si è cimentato a più riprese per sottoporre a verifica la propria poetica o,

come come avvenuto più tardi nei testi della *Divina Mimesis*, per ragionare sullo sgretolamento delle condizioni di possibilità della mimesi dopo la crisi del nazionale-popolare gramsciano, la crescente mutazione antropologica delle classi subalterne e, più in generale, il radicamento del neocapitalismo in Italia.

Pur rappresentando i poli estremi di un medesimo percorso letterario e intellettuale il rapporto di discendenza tra *La Mortaccia* e *La Divina Mimesis* non è tuttavia di semplice continuità. Per molti versi risulta anzi accidentato, problematico e in qualche caso persino conflittuale. Non si contano i ripensamenti, le precisazioni e le spiazzanti palinodie compiute da Pasolini nei suoi tentativi di riadattamento dell'*Inferno*. Più che gli

elementi di distanza, come la divergenza stilistica, linguistica e strutturale o il diverso ordine di interrogativi alla base della genesi delle due opere, sono tuttavia i punti di prossimità che rendono il loro rapporto di non facile decifrazione. *La Divina Mimesis* è anche la testimonianza dell'impossibilità de *La Mortaccia*, del fallimento di quest'opera che avrebbe dovuto rigenerare l'ideale di oggettività dei romanzi romani realizzato anche nel segno di Dante, del suo plurilinguismo e di quel percorso a ritroso negli inferi da cui estrarre quella preziosa materia creaturale, biologica e passionale da volgere in espressività letteraria.

L'ambientazione nel Mandrione, la scelta di una prostituta – Teresa Macri – come protagonista, nonché l'ampio uso dell'indiretto libero ne fanno un'opera ancora legata alla produzione romana degli anni Cinquanta. Lo stesso Pasolini nel dialogo con un lettore risalente alla fine del 1960 afferma che per *La Mortaccia* si sarebbe servito dello "stesso procedimento linguistico" adottato in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, "ma con degli ovvi allargamenti" (Pasolini [1960d] 1999, 920). Il proposito non è infatti più solo quello di estendere il proprio sguardo a quella del personaggio, per vedere il mondo attraverso i suoi occhi e riconoscerlo per mezzo della sua lingua. Con *La Mortaccia* Pasolini intende integrare lo schema narrativo dantesco per guardare anche oltre la realtà sottoproletaria. L'inferno che Teresa dovrà affrontare contiene nei progetti di Pasolini un'umanità più ampia e disomogenea: "dai ministri democristiani a Stalin, dai ladri e dai magnaccia a Moravia, dai napoletani ai milanesi"¹⁰. Come spiega poco oltre lo scopo è di "dare un giudizio, storicamente oggettivo, e una diagnosi, marxisticamente esatta, della nostra società" (921). Stando almeno a queste intenzioni, si direbbe dunque un'opera in continuità progressiva col passato, ancorata cioè a un ideale di mimesi giustificata letterariamente dalla tradizione critica che risale a Dante (agli studi di Contini sul plurilinguismo e alle pagine memorabili di Auerbach sulla mescolanza degli stili), e politicamente da Gramsci, il quale poneva l'esigenza di una letteratura capace di calarsi nel sentire delle classi subalterne ponendosi "il problema di elaborare i sentimenti popolari dopo averli rivissuti e fatti propri" (Gramsci 1975, 2114). E tuttavia non mancano elementi di ambiguità. Questa lettura, apparentemente solida e poggiata su fondamenta profonde, è perturbata da un altro elemento che a margine Pasolini dichiara di voler introdurre e

che riguarda la volontà di dare forma a un'opera che sia anche "comica e satirica" (Pasolini [1960d] 1999, 920).

Non è chiaro se con questo riferimento Pasolini abbia in mente una particolare forma di mescolanza degli stili. Ad ogni modo nel dicembre del 1962 questa volontà – oramai più teorica che reale, dato che il progetto sembra essersi arenato – ritorna in modo ancora più netto. Sempre in un dialogo con un lettore, Pasolini riprende il discorso su *La Mortaccia*, che questa volta descrive come l'opera che ha preso "prepotentemente" il posto del *Rio della grana*, ovvero il romanzo, rimasto allo stadio di progetto, che avrebbe dovuto chiudere la trilogia romana. Se ne ricavano diversi cambiamenti di prospettiva. Scompare quella mediazione tra poetica realista e innovazione narrativa messa in risalto inizialmente. Anche il riferimento al comico, che poteva ancora ricondurre a una componente cruciale del *modus loquendi* dantesco, sparisce. *La Mortaccia*, scrive Pasolini, è ora "un pamphlet", dunque un testo polemico, o ancora un "poema satirico in prosa" (Pasolini 1962b, 319). Il progetto che si profila in questa nuova fase non reca più traccia di quella mescolanza degli stili che caratterizza la *Commedia* e che, con la mediazione di Auerbach, Pasolini sembrava voler recuperare. A due anni di distanza la funzione di quest'opera è ormai mutata. Nel suo progetto prevale un senso di inappartenenza, di distacco dalla cultura e dalle forme espressive che in precedenza dovevano essere l'oggetto di mimesi mediata dal pluristilismo e dalla coscienza marxista.

Non è da escludere che in questa fase, segnata dai nuovi interrogativi estetico-linguistici posti dalla realizzazione della *Ricotta* e dalla stesura dei primi componimenti di *Poesia in forma di rosa*, Pasolini continui a riferirsi a *La Mortaccia* avendo però già in mente *La Divina Mimesis*¹²¹, che effettivamente contiene elementi riconducibili a un taglio polemico-satirico nell'ottica dello stile medio codificato dalla tradizione (Auerbach 1956, 203-204), poi rivisitato nella chiave della "lingua dell'odio" (Pasolini [1975] 1998, 1090), e dove soprattutto la crisi della mimesi viene messa in grande evidenza. L'incongruenza più significativa, da cui è derivato l'abbandono del progetto de *La Mortaccia*, riguarda del resto proprio l'impianto linguistico e stilistico che Pasolini intendeva sviluppare a partire dagli esiti letterari di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Nonostante le somiglianze, non pochi elementi indicano la condizione di incertezza e di

dubbio in cui lo scrittore si è trovato in un anno molto particolare come il 1959. Manca anzitutto quel carattere dinamico, orientato su più registri, che caratterizzava l'impianto stilistico e linguistico dei due romanzi romani. Quell'alternanza di lingua e dialetto che consentiva a Pasolini di calarsi nella vita dei suoi personaggi con intervalli descrittivi più ampi e ariosi è del tutto assente (Desogus 2018a, 215-222). Domina anzi un impasto di italiano e romanesco statico e artificiale. Ne risente in particolar modo l'indiretto libero, usato ampiamente anche ne *La Mortaccia*. Sul piano formale le marche riconducibili all'istanza autoriale, che soprattutto in *Ragazzi di vita* contribuivano a creare un effetto di indecidibilità e tensione tra autore e personaggio, vengono meno. Gli indici di spazio rimandano a un punto di vista terzo, a un osservatore anonimo, pienamente mimetizzato. Non interagiscono direttamente con il punto di vista dell'autore. Nei due romanzi romani, al contrario, l'intersezione degli indici preannunciava quegli effetti più tardi raggiunti nel cinema con la soggettiva libera indiretta, dove l'autore con-partecipa alla vita dei suoi personaggi, senza mai del tutto scomparire in essi, nel loro mondo, nel loro sguardo sulle cose e nella loro parlata. Nei frammenti de *La Mortaccia* l'autore assume invece una posizione impersonale, molto vicino a Verga, che del resto in quegli anni Pasolini riscopre come maestro^[3]. I cortocircuiti fra gli indici di spazio e di tempo del narratore e del personaggio creano una compenetrazione di mimesi e diegesi, ma senza scarti, senza quella consentimentalità che faceva dell'indiretto libero qualcosa di più di un semplice dispositivo realistico, ovvero un modo per Pasolini di esprimere il suo empito verso i subalterni: un voler vivere nel loro mondo, al loro fianco, nelle loro aspirazioni, come desiderio di desiderio. Tutto sembra invece soffocare in un naturalismo arbitrario, estraneo al progetto iniziale e alle riflessioni poetiche del periodo. *La Mortaccia* invece di rinnovare il rapporto con il reale lo svilisce in forme convenzionali che prefigurano quel decadimento linguistico sintetizzato nella formula della "lingua dell'odio" poc'anzi evocata.

Non è raro trovare in Pasolini incongruenze, talora anche molto forti, tra quanto effettivamente realizzato nell'opera e le intenzioni dichiarate in saggi, interviste e talvolta persino nelle quarte di copertina che confezionava accuratamente. La smania di autocitarsi, di autorecensirsi, di leggere gli scritti altrui in riferimento alla propria poetica sono il segno, talvolta equivocato dalla critica, di un corpo a corpo con i propri prodotti,

che persiste anche quando sono oramai consegnati al pubblico e dunque resi autonomi rispetto alla sua volontà autoriale^[4]. Nel caso de *La Mortaccia* questa tensione giunge però alle estreme conseguenze addirittura prima della pubblicazione, tanto che i suoi esiti, cioè la versione data alle stampe nel '65, insieme ai tanti epiteti (saggi, interviste, versi e persino una canzone) che hanno accompagnano il lavoro su quest'opera, appaiono come il risultato di una violenta esplosione innescata dalle contraddizioni che, in quella fase creativa, Pasolini ha vissuto con la propria poetica e con la secolarizzazione dei mezzi espressivi a cui non riesce a porre rimedio. La parola dialettale sembra infatti aver perso quel suo spontaneo carattere prensile che le consentiva di aderire alla realtà, al mondo visto e sentito dai suoi parlanti sottoproletari. Una forma di disincanto si è insinuata nel modello linguistico messo a punto nei romanzi romani. Tra parole e cose si è aperto un divario insanabile, un vuoto impossibile colmare. La reazione di Pasolini è però contraddittoria, incerta se proseguire nell'illusione che il realismo possa ancora sostenersi ricorrendo ai dispositivi stilistici del passato o se invece tentare altre vie per una loro nuova riconsacrazione mediata, come ne *La Mortaccia*, da Dante.

La lacerazione di questi anni è ad esempio ben riconoscibile in alcuni passaggi tratti dai testi già citati, dove Pasolini oscilla tra una postura di tipo neorealista, che alimenta il mito di un rapporto magico e spontaneo tra opera e realtà, e un atteggiamento che invece rivendica il carattere mediato e colto del lavoro di scrittura. In un'intervista del 5 luglio 1960 racconta la genesi dei suoi personaggi borgatari: "Sono tutti miei amici" afferma. "Ed io sto insieme ad essi senza schermi o pregiudizi di sorta. Parliamo, mi raccontano di sé, della loro vita: poi torno a casa e appunto quello che mi ricordo. Tutto qui" (Pasolini 1960d, 11). Pochi mesi dopo, su "Vie Nuove", Pasolini ritorna con parole molto diverse sul suo lavoro di scrittura che "molti idioti credono frutto di un superficiale documentarismo". Al contrario, "io mi sono messo sulla linea di Verga, di Joyce e di Gadda: e questo mi è costato un tremendo sforzo linguistico: altro che immediatezza documentaria" (Pasolini 1966c, 920). Si tratta di due posizioni che lasciano davvero poco spazio a mediazioni. Da un lato Pasolini sente il bisogno di restituire al proprio lavoro letterario un'aura referenziale nel tentativo di restare ancorato a un mondo ancora carico di possibilità espressive; dall'altro percepisce però anche il disincanto della propria mimesi e sente quindi la necessità di accettare la sua natura di

artificio, di studiarne i meccanismi e di risalire alle tendenze letterarie italiane ed europee più illustri che ne hanno problematizzato l'aderenza con il reale. L'avanzata del neocapitalismo ha esaurito le fonti di espressività che nel dopoguerra si erano rivelate agli autori neorealisti e che permettevano una connessione al reale immediata, priva di quelle problematicità che invece Pasolini vede sorgere dopo il fallimento del *Rio della Grana* e dei progetti che si accumulano all'indomani della pubblicazione di *Una vita violenta*, nel 1959 – secondo Siti – “un anno cruciale per il destino di Pasolini narratore” (Siti 2007, XX). Tra questi compaiono *Il lodo De Gasperi*, romanzo che lo scrittore progetta di riprendere per mettere ordine alle prose friulane degli anni Quaranta, e la sceneggiatura per il film, intitolato *Puzza di funerale* – realizzato col titolo *Morte di un amico* da Franco Rossi nel 1960 – che è costretto a ripudiare dopo gli interventi del produttore che hanno deturpato quegli elementi del suo realismo ricavati dall'esperienza letteraria (cfr. Pasolini [1960b] 1999, 2263-2268).

Il 1959 è però un anno altamente problematico non solo sul piano poetico, ma anche su quello più strettamente intellettuale. È infatti l'anno della fine di “Officina”, che dopo appena due numeri interrompe la seconda serie e con essa il lavoro critico su uno dei temi più discussi da Pasolini e da tutto il gruppo dei redattori, ovvero il rinnovamento dell'impegno in letteratura. L'ultimo numero in particolare raccoglie il saggio pasoliniano che già nel titolo, *Marxisants*, riprende le riflessioni, formulate da Scalia (1959, 13) e Roversi (1959, 18) intorno alla rilettura antidogmatica del marxismo che la rivista si accingeva a svolgere. In questo scritto, non privo di ombre e incertezze, Pasolini auspica una “rigenerazione del marxismo” (Pasolini [1959b] 1999, 86) per fronteggiare le più recenti trasformazioni del capitalismo italiano di cui percepisce un cambio di passo insidioso e pervasivo, soprattutto per il coinvolgimento di una vasta area progressista. Il mondo popolare subalterno da lui rappresentato è ora minacciato dalla capacità del capitale di integrarlo all'interno di un disegno orientato a modificarne i bisogni sociali, le aspettative e i modi di vivere. La condizione di marginalità rispetto alla storia non è infatti più garanzia di estraneità e salvezza dai processi di alienazione consumistica e di sfruttamento.

A dispetto, dunque, del miglioramento economico del paese, in *Marxisants* Pasolini rileva come nelle periferie avanzi una forma di deterioramento non solo materiale, ma anche morale e sociale. Già nel passaggio da *Ragazzi di vita* a *Una vita violenta*, aveva mostrato questo progressivo degrado aumentando il tasso di realismo della sua prosa e introducendo elementi di ferocia e abiezione prima assenti. In una penetrante analisi di questo secondo romanzo Walter Siti osserva che “I ragazzini amorali sono diventati dei delinquenti” (2007, X) e questo porta Pasolini a indugiare sempre più sulla violenza delle loro azioni e del loro linguaggio. Nella prosa di *Una vita violenta* – ma se vogliamo anche in alcuni dei contributi per il cinema, si pensi al film *La notte brava* di Bolognini, uscito anch’esso nel 1959 – si inizia a percepire il deperimento della loro vitalità insieme a quella mutazione del loro vivere e sentire il mondo che ha reso poi impossibile la stesura del *Rio della grana*. In *Marxisants* Pasolini giunge dunque a riflettere sulle ricadute letterarie di questo processo sociale. In particolare ne ricava la necessità di allargare lo sguardo oltre il mondo borgatario:

Al letterato in questo periodo transitorio – scrive Pasolini su “Officina” – si presenta [...] una immensa quantità di materiale: la scala fenomenologica è vastissima, in questo mondo complesso e antitetico, pieno di casi estremamente particolari ed estremamente tipici: distribuiti in una società che, in un momento di particolare calma, efficienza e quasi ottimismo, è, al contrario, alle soglie della sua più grande crisi (Pasolini [1959b] 1999, 88).

Difficile non riconoscere in questa “immensa quantità di materiale” quell’universo umano che ne *La Mortaccia* la prostituta Teresa avrebbe dovuto incontrare nel nuovo inferno pensato attraverso Dante e la *Commedia*. Solo il particolare impianto letterario di un’opera grandiosa, capace di abbracciare l’insieme del mondo terreno in cui la singolarità non dilegua, ma anzi trova modo di esprimersi nella sua piena attualità, è adeguato all’impresa di descrivere il reale in tutti i gradi della vastissima “scala fenomenologica” evocata da Pasolini. Le tre cantiche non si limitano infatti a ordinare le anime secondo determinate categorie teologiche e morali. La grandezza del realismo dantesco risiede anche nella capacità di fissarle nell’orizzonte eterno dell’oltrevita, senza distruggere la loro individualità, ma al contrario “portandola a compimento e rendendola del tutto trasparente” (Auerbach 1946, vol. 1, 209). Il modello della

Commedia, e in particolare dell'Inferno, consente infatti di raffigurare l'individuo nella sua totalità, di conferirgli apparenza fenomenica e di dare forma sensibile al suo fare e patire in una tessitura che unisce ordine morale e ordine fisico-cosmologico e che attinge a una gamma tonale amplissima, che combina "sublime grandezza e spregevole bassezza" (Auerbach 1946, 205).

Ne *La Mortaccia* Pasolini ritorna a Dante per rinnovare e anzi riconsacrare i mezzi espressivi e linguistici su cui aveva potuto confidare sino a quel momento per afferrare quel dato "terreno-sensibile" della sua prosa. Si tratta di un ritorno a Dante, ovvero del recupero di quel rapporto diretto con il reale che anche grazie allo studio della *Commedia* lo scrittore aveva scoperto a Casarsa, nella seconda metà degli anni Quaranta, e poi ritrovato a Roma, dove matura una più salda consapevolezza del proprio stile e di quel nesso che unisce l'elemento materico, fisico ed erotico della rappresentazione con la forma estetica e squisita della parola poetica. A supporto di questa operazione concorre anche il magistero di Contini a cui si aggiunge, dal 1956 la scoperta di Auerbach attraverso *Mimesis* (cfr. Bologna 2009; De Laude 2009; Cadoni 2011; Picconi 2015). Queste letture consentono di riproblematizzare il tema del realismo nell'ottica di quel "regresso lungo i gradi dell'essere" (Pasolini [1952] 1999, 856) sviluppato da Pasolini negli anni giovanili (Desogus 2015), in seguito a una grande varietà di interessi artistici, linguistici, politici che in forme diverse, anche dopo il trasferimento a Roma, ritrovano linfa nell'incontro con il sottoproletariato dell'estrema periferia di Pietralata, di Ponte Mammolo e del Mandrione.

Come si osserva già nelle prose degli anni Cinquanta, Pasolini concepisce le borgate romane come il luogo in cui è ancora possibile compiere quel ribaltamento assiologico descritto da De Sanctis in alcune sue pagine dedicate alla prima cantica della *Commedia*. "Il regresso dell'inferno" è da lui descritto come "un cammino a ritroso dell'umanità", un ritorno "ai formidabili inizi del genere umano", al "puro terrestre", espressione di fisicità, forza, "materia stupida" (De Sanctis [1870] 1996, 195). E tuttavia questo movimento "pare un regresso: pure è un progresso" (ivi, 248). Come De Sanctis spiega in un'altra pagina dei suoi saggi critici, "[l]'umanità nel suo corso ideale va da inferno a paradiso, da carne a spirito; l'inferno è il mondo della carne e il suo progresso è il regresso"

(De Sanctis 1872, 52). Allo stesso modo Pasolini in un'importante pagina dell'*Italiano è ladro* definisce il suo lavoro di scrittura come un "regredire e riaffiorare" (Pasolini [1949-1950] 2003, 872), ovvero come una discesa negli abissi dell'umano attraverso un percorso che dal dato concreto-sensibile risale poi alla parola letteraria rigenerandola e conferendole un'espressività legate alle cose del mondo. In particolare in *Ragazzi di vita* e in *Una vita violenta* l'impasto di lingua e dialetto, l'indiretto libero e la narrazione tendente alla frammentazione consentono queste continue incursioni dall'alto verso il basso e viceversa, che isolano momenti di vita dei sottoproletari di Roma e che mettono in evidenza il tratto contraddittorio e irrisolto del loro agire.

Seguendo questo doppio movimento Pasolini ha ritratto numerosi personaggi dal profilo ambivalente, combattuto, nonché dotati di una personalità dai tratti morali contraddittori, riferibili direttamente a una forma estetica, a un'apparenza caratterizzante. Uno degli antesignani è Gabriele, protagonista di *Squarci di vita romana* del 1950: "nero come un demone, bianco come un arcangelo" (Pasolini [1950a] 1998, 339)^[6]. Dello stesso anno è *Il biondomoro*, che già dal titolo lascia intravedere una polarità paradossale, irriducibile, che nel corso del racconto finisce per frantumarsi nei diversi volti dei piscelli che scorrazzano in una Roma a sua volta divisa tra inferno e paradiso (Pasolini [1950b] 1998, 372). È però soprattutto con Ricetto e Tommasino che lo scrittore riesce a tratteggiare il profilo del sottoproletario lacerato da forze di segno opposto, che aggregano e disgregano brutalità e innocenza, impulso e grazia. Entrambi sono capaci di comportamenti bassi e vili, ma anche di esprimere amore e coraggio. Allo stesso modo la loro volontà oscilla tra impeto e svogliatezza, curiosità e ottuso conformismo. Riescono ad essere fascisti e comunisti, spensierati e pronti a metter su famiglia. La loro è una sensualità rozza e allo stesso tempo nobile: come in un quadro di Caravaggio attinge dai più profondi flussi del corpo, attraversa le sue fibre ed esplose in passioni violente e incontrollate. Anche sul piano più strettamente espressivo il tono elevato della lirica e lingua dell'abiezione sono sempre convocate dallo scrittore in quell'ottica della mescolanza degli stili che riconduce a Dante.

L'*Avvertenza* che chiude *Ali dagli occhi azzurri* consente di estendere questa doppia natura anche ai personaggi del suo cinema o quanto meno

ai personaggi della prima parte della sua produzione. In queste pagine Pasolini ringrazia Sergio Citti, fratello di Franco e futuro regista, (“il suo demone percorre questo libro”, Pasolini [1965a] 1998, 889) e Ninetto Davoli (“ossesso, con gli occhi dolci e ridarelli”, ivi). Anche nei suoi film, e soprattutto nella prima produzione cinematografica, Pasolini configura il personaggio sottoproletario su piani espressivi in conflitto: il piano corporeo e creaturale insieme al piano visivo, che richiama l’arte italiana rinascimentale o al piano musicale con innesti dalla tradizione colta di Bach (*Accattone*), Vivaldi (*Mamma Roma*), Mozart e Prokofiev (*Il vangelo secondo Matteo*). La mescolanza degli stili è così importante in Pasolini da essere uno degli oggetti tematici della *Ricotta* che, sullo sfondo della passione cristiana, racconta la difficoltà di un regista – un alter ego dell’autore – a unire lo stile umile e popolare allo stile sublime della poesia religiosa medievale (Iacopone da Todi), dell’arte tardo rinascimentale (Rosso Fiorentino e Pontormo) e della musica barocca (Scarlatti)^[7].

In un confronto col Sartre della *Critica della ragione dialettica*, Enzo Paci ha affermato che “Pasolini non crede ad una ‘coscienza pura’ gratuita che non passi attraverso la ‘fenomenologia della coscienza impura’” (Paci [1961] 1966, 309). Il lavoro estetico sui suoi personaggi si nutre proprio per questo del carattere terreno, sensuale e persino immorale della realtà sottoproletaria, secondo una chiave che risale alla tradizione cristiana, mediata sul piano politico da Gramsci e da quello letterario dal realismo di Dante. Sull’esempio della *Commedia*, e soprattutto dell’*Inferno*, la concretezza terrestre stimola e intensifica la mimesi poetica, ne è anzi un ingrediente indispensabile, necessario per sollevare il velo di uniformità che spegne i caratteri dei personaggi e non lascia rilucere nella parola il brulichio della vita di borgata, il suo dato concreto, materico. E del resto anche in Pasolini non c’è nulla da elevare o nobilitare, vale per lui quanto detto per Dante, l’autore in cui “la dignità delle cose è la loro verità” (Auerbach 1944, 89).

Alla fine degli anni Cinquanta, come osservato in precedenza, questa verità appare a Pasolini offuscata, appiattita. La parola letteraria smarrisce il contenuto sensibile del mondo sottoproletario. Con l’inizio del miracolo economico e le trasformazioni sociali e politiche della fine del decennio, anche le periferie si trasformano. La carica vitale ricavata dalla parola di Ricetto o di Tommasino si dissolve nelle nebbie del neocapitalismo. Viene

dunque a perdersi quella profondità che rendeva le loro figure duali, angeli e allo stesso tempo demoni. Non è più sufficiente “risalire e riaffiorare” attraverso il lavoro linguistico dei primi anni Cinquanta. Pasolini se ne rende conto con le difficoltà a scrivere il *Rio della Grana*, di cui lascia al lettore solo uno schema in lingua (Pasolini [1959c] 1998). Il progetto di questo romanzo, la cui stesura viene addirittura annunciata nella quarta di copertina di *Una vita violenta*, non trova più le proprie pezze d'appoggio nell'elaborazione stilistica che restituiva alle cose la loro dignità preservandone i contrasti espressivi e la profondità terrestre. Nella selva oscura della fine degli anni Cinquanta, dell'Italia in cui il miracolo economico produce i primi effetti, Pasolini smarrisce il proprio referente sociale, esistenziale ed estetico. La mimesi perde il proprio slancio sulle cose, sull'agire e patire dei personaggi, soffocata da una lingua viepiù convenzionale. Non gli resta che tematizzare questa crisi, portando in scena uno degli ispiratori del suo modello poetico, ovvero Dante che in qualità di guida compare all'interno de *La Mortaccia*.

La presenza di Dante come personaggio, chiamato a soccorrere una giovane prostituta nella selva oscura della borgata ha un valore non solo narrativo, ma anche meta-letterario. *La Mortaccia* è un'opera-laboratorio che mette in scena le inquietudini dell'autore sulle proprie possibilità espressive di cui percepisce la crisi. La mimesi pasoliniana ha perso la sua ovvietà, il suo diretto contatto con le cose del mondo. L'aura magica della parola dei subalterni, di questa realtà sino alle soglie degli anni Sessanta rimasta ai margini della storia, ha dissipato la propria efficacia. Il mondo che essa evoca non è più riflesso nel loro sguardo, ma è sempre più confuso dalle immagini rutilanti che impone il neocapitalismo. Per contrastare questo processo di sconsecrazione gli è allora necessario esplicitare le premesse del proprio stile e risalire al suo padre nobile, cioè Dante, che assume la veste di guida e che dovrà accompagnare la prostituta borgataro Teresa Macri all'interno di un percorso in cui i suoi occhi potranno vedere la realtà senza i filtri ideologici che impone la nuova egemonia consumistica. Vi è in questa scelta una sorta di rovesciamento ironico, forse involontario, che tuttavia non sembra tradire la vena dantesca. Là dove infatti nel *Convivio* Dante prendeva posizione contro chi aveva lasciato “la letteratura a coloro che l'hanno fatta di donna meretrice” (Conv. I, I, 5), Pasolini cerca di uscire dalla propria impasse poetica incaricando una prostituta di riscattare il lavoro letterario attraverso un

viaggio negli abissi della modernità che ha secolarizzato il rapporto mimetico tra parole e cose.



2 | Franco Pinna, prostitute al Mandrione. ©Archivio Franco Pinna, Roma.

Quella della prostituta è una figura molto presente nell'opera pasoliniana, soprattutto nel cinema. La più nota è Roma Garofalo, interpretata da Anna Magnani in *Mamma Roma*, film in cui compare anche Bruna. Risalendo cronologicamente all'indietro altri due personaggi importanti sono Maddalena e Stella di *Accattone*. Si tratta di quattro figure femminili molto diverse tra loro, accomunabili tuttavia per alcuni tratti specifici che le caratterizzano sia sul piano narrativo che su quello estetico-morale. La prostituta, ovvero la "zozza", la "donnaccia" o come appare nei romanzi la "scausa", la "scaja", la "zanoiide",

è in Pasolini la figura più vulnerabile, la più debole e irresoluta, l'ultima nella scala dei sottoproletari. Anche Roma, cui non mancano l'astuzia, l'intraprendenza, l'aspirazione a una vita diversa, a un desiderio di cambiamento e persino di rivalse individuale, è costretta a soccombere, incapace di sottrarsi al proprio vecchio protettore, ma soprattutto a una forza interiore e irredimibile che la respinge nel fango della periferia romana. La sua miseria, come quella di Bruna, Maddalena e Stella, è "una condanna indelebile, [...] un peccato originale" (Pasolini 1962a, 26) che torna a galla continuamente. A questa debolezza, sia materiale che esistenziale, si aggiunge poi la fragilità fisica su cui la macchina da presa indugia. Le scene di aggressione dei napoletani ai danni di Maddalena, dei pischelli che prendono di mira Bruna e ancora l'immagine di Roma, che invano tenta di reagire a Carmine e al destino della strada, descrivono una condizione di inferiorità, di subalternità radicale e ancora di precarietà ontologica da cui tuttavia sorge anche un'autentica forma di innocenza, l'estrema verità della esistenza di queste figure femminili. La vita terrena è l'unica cosa che possiedono, per questo anche nelle situazioni di feroce abiezione Pasolini riesce a cogliere nel loro dramma un'essenza umana e creaturale che nelle prose romane, dove domina invece il personaggio maschile, emerge con maggiore difficoltà.

A questo stadio avanzato di elaborazione della figura della prostituta Pasolini giunge tuttavia non con l'esordio al cinema, ma dopo un'intensa fase di sperimentazioni poetiche, compiute in ambito letterario, di cui *La Mortaccia* è un esempio. Esistono per la verità numerosi altri precedenti, il più importante dei quali è probabilmente *Mignotta (relazione per un produttore)* (Pasolini [1954] 1998^[6]). Si tratta di un testo che in forma germinale presenta alcuni degli aspetti più compiuti di *Accattone* e *Mamma Roma*. Nonostante lo stile narrativo tardo naturalista, la protagonista, Nannina, ha molto di Stella e di Roma. È intraprendente ma ingenua; aspira a una tranquilla vita piccolo-borghese – che a un certo punto riesce pure a raggiungere –, ma sa conservare una propria dignità, anche quando nella disgrazia viene trascinata dagli eventi ed è costretta a ritornare nella baracca e prostituirsi.

Il racconto, che come evoca il titolo era stato inizialmente immaginato per il cinema, ha trovato sede solo nel 1965, ancora una volta all'interno di *Ali dagli occhi azzurri*. Tuttavia il personaggio di Nannina ha continuato a maturare nella mente di Pasolini, forse anche per via di alcune circostanze da lui stesso indirettamente propiziate con la pubblicazione di *Ragazzi di vita* nel 1955. Appena un anno dopo, infatti, sull'onda dell'interesse verso le borgate romane, due collaboratori di Ernesto de Martino, Franco Cagnetta e Franco Pinna, lavorano a un'inchiesta etnografica sulle realtà più povere di Roma. La loro attenzione si concentra sulla periferia sud, in particolare sulla borgata del Mandrione, dove Pasolini aveva ambientato la fine della parabola di Nannina. Lui stesso, insieme a Elsa Morante, Alberto Moravia e Goffredo Parise, viene coinvolto nelle spedizioni in questa borgata, all'epoca nota non solo per la miseria, ma anche perché riuniva vecchi abitanti del posto, famiglie ancora sfollate dai bombardamenti di San Lorenzo e una comunità rom che aveva conservato molte usanze della propria tradizione (Pinna 1996, 302).

La gran parte degli scritti ricavati da Cagnetta sul tema è tuttora inedita o dispersa. È rimasto il materiale fonografico raccolto con la collaborazione di Giorgio Nataletti e Diego Carpitella del Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare. Tra i reperti più significativi vi sono inoltre le immagini scattate da Franco Pinna ad alcune prostitute di una baracca del Mandrione. Secondo la testimonianza di Cagnetta una di queste è Silvana Rubes, diciassettenne, dedita alla prostituzione da otto mesi (Cagnetta

1956, 136), dopo tante traversie che ricordano la vicenda di Nannina e di altri personaggi femminili pasoliniani, come Teresa Macrì, anch'essa legata al Mandrione. Non è chiaro che tipo di rapporto abbia avuto Pasolini con Cagnetta e Pinna durante la loro ricerca etnografica. Probabilmente è stato solo interlocutorio o comunque legato alle comuni frequentazioni del Centro Etnologico Italiano fondato da de Martino nel 1953. Ad ogni modo le immagini che rimangono di quella piccola impresa immortalano una realtà che ha continuato a operare in Pasolini anche negli anni seguenti. Un'importante traccia è il breve reportage, pubblicato su "Vie Nuove" nel maggio del 1958 e intitolato *I tuguri*. L'umanità impura che Pasolini descrive arricchisce di molto la descrizione del Mandrione, anche più di quanto comparisse nelle pagine dedicate a Nannina. Qui Pasolini raffigura se stesso per le strade della borgata, dove tra le baracche, i ragazzini vestiti di stracci e le prostitute ritrova quell'impasto di disumanità e vitalità che aveva contrassegnato le prose romane. La realtà del Mandrione è però solo evocata. Non c'è dialetto, non c'è indiretto libero, né mimesi. Il fango, i muraccioli scalcinati, le baracche fatte di assi fradice non sono raffigurati e resi evidenti attraverso il lavoro espressivo. Emergono tuttavia quei contrasti laceranti che tante volte l'autore aveva cercato nei suoi personaggi borgatari: "La pura vitalità che è alla base di queste anime, vuol dire mescolanza di male allo stato puro e di bene allo stato puro: violenza e bontà, malvagità e innocenza, malgrado tutto" (Pasolini [1958] 1998, 1466).

Non stupisce allora che anche Teresa Macrì provenga dal Mandrione, come un'ideale erede di Nannina o di Silvana Rubes. La sua realtà esiste. Pasolini l'ha vista con i propri occhi. Decide dunque di vincolare il suo personaggio agli spazi di questa borgata: "l'archi, con tutti i fregi e le fregne di pietra del tempo dei Papi", "il funtanone", "la muraglia dell'Acquedotto Felice" (Pasolini [1959a] 1998, 519). Il legame tra Teresa e il Mandrione è sin dalle prime righe de *La Mortaccia* fortissimo, forse persino eccessivo. Non si tratta dell'unico esempio in cui Pasolini ricostruisce nei dettagli le aree urbane in cui colloca i suoi personaggi. Vi è da parte sua un forte attaccamento ai luoghi, alle strade, al dato referenziale della scena. Eppure, nel caso de *La Mortaccia*, si direbbe che questa insistenza superi la semplice esigenza di realismo. Lo si osserva anche in un paratesto de *La Mortaccia*, una canzone risalente al 1960, scritta per Laura Betti, e intitolata *Macrì Teresa detta pazzia*. In questi versi una giovane donna,

rinchiusa in una caserma, dopo una retata, racconta i dettagli esatti sulla propria residenza: “Via del Mandrione a la baracca ventitré” (Pasolini [1960a] 2003, 1313). Nella canzone si scoprono numerosi altri dati biografici di Teresa, che in qualche modo mostrano come Pasolini sentisse la forte necessità di far vivere questo personaggio, di calarlo all’interno di uno spazio concreto, denso di immagini, suoni, vita quotidiana. Più che rafforzare il realismo quest’ansia referenziale tradisce tuttavia un senso di precarietà. Il reale gli sfugge di mano e deve inseguirlo. Si percepisce un primo senso di svuotamento sensibile della parola, evidente del resto anche in altri aspetti della prosa, che come è stato detto in precedenza risente di un ritorno all’impersonalità verghiana e di un impasto di lingua e dialetto usurato, quasi convenzionale. L’opera che avrebbe dovuto riconsacrare il rapporto tra parole e cose, e quindi rinnovare la mimesi pasoliniana, fallisce sin dalle prime pagine e manda a monte quell’allargamento di prospettiva che gli occhi di Teresa avrebbero dovuto offrire sulla società contemporanea, al principio della grande avanzata neocapitalistica che di lì a poco modificherà profondamente l’Italia. A Pasolini si offre tuttavia subito un’alternativa che sebbene non permetta di affrontare subito lo sgretolamento delle vecchie certezze letterarie, gli consente di recuperare la riflessione su Dante e sulla mimesi, ovvero sull’idea che “imitazione della realtà è imitazione dell’esperienza sensibile della vita terrena” (Auerbach 1946, 207). Al dialetto e ai diversi dispositivi espressivi messi a punto sin dall’arrivo a Roma nel 1950, Pasolini predilige ora il cinema, dunque lo strumento che salta la mediazione verbale e mira a far emergere direttamente l’esperienza sensibile.

Si tratta dello sbocco naturale che segue il fallimento della mimesi referenziale tentata invano, come *extrema ratio*, ne *La Mortaccia*. Le riprese di *Accattone* iniziano nell’autunno del 1960 e rivelano subito quello splendore osceno di cui si aveva avuto un primo esempio nelle foto di Franco Pinna scattate al Mandrione e che consentono a Nannina e Teresa di riscattarsi nelle figure di Maddalena, Stella e più tardi di Bruna e Roma. Attraverso i loro corpi, le loro voci, i loro gesti, la *coscienza impura* di Pasolini ritrova, anche se solo provvisoriamente, la sua concretezza, il suo dato terreno-sensibile.



3 | Franco Pinna, prostitute al Mandrione. ©Archivio Franco Pinna, Roma.

Quasi un epilogo

Nel novembre del 1965, al momento della pubblicazione del frammento della *Mortaccia* in *Alì dagli occhi azzurri*, Pasolini aveva già iniziato o si accingeva a completare la maggior parte delle sezioni più tardi raccolte nella *Divina Mimesis*. Il distacco dal primo tentativo di riscrittura dell'*Inferno* emerge in un'intervista della fine del 1964 ad Alfredo Berberis, dove annuncia che non sarà più una donna a compiere il viaggio nell'oltrevita, ma sarà lo stesso Pasolini. Sul piano linguistico lascia emergere qualche segnale di continuità: "ci sarà sempre una mescolanza di dialetti" che però considera "arcaici" (Pasolini [1964b] 1971). In ogni caso non fa riferimento alla *Divina Mimesis*, sebbene questo titolo sia già comparso in un'intervista (Pasolini 1963) e soprattutto nei versi di

Progetto di opere future, risalenti agli ultimi mesi del 1963 e poi raccolti in *Poesia in forma di Rosa*⁹¹. In questo controverso componimento Pasolini fa esplicito riferimento alla “ricerche” che sta compiendo per la *Divina Mimesis*, che definisce “opera, se mai ve ne fu, da farsi” (Pasolini [1964a] 2003, 1251).

La formula scelta, “opere da farsi”, è tutt’altro che innocente. Essa compare anche in altri punti del corpus pasoliniano con un significato via via sempre più precisato e chiarito. Fa capolino persino nella quarta di copertina di *Ali dagli occhi azzurri*, insieme ad altre preziose indicazioni sul travaglio intellettuale vissuto dallo scrittore nel fatidico 1959. In questo breve testo di autocommento, per molti versi tendenzioso e strumentale, Pasolini descrive la crisi del suo realismo degli anni Cinquanta, orientato alla “realizzazione di una totale mimesi stilistica” volta a far emergere il conflitto tra i “ribollenti contenuti ideologici” e la “violenza biologica” (Pasolini [1965b] 1999, 2458) del mondo sottoproletario raffigurato nei suoi romanzi. Segue una descrizione del volume, ordinato secondo un percorso che inizia con i “racconti ‘da farsi’ per arrivare, con gli ultimi racconti ‘non fatti’”(ibid.). Si tratta tuttavia di una divisione da prendere con beneficio d’inventario. Non è infatti chiaro perché i primi racconti, relativi all’inizio del periodo romano, debbano essere considerati “da farsi”, mentre gli ultimi, tra cui gli schizzi narrativi di film effettivamente realizzati come di *Accattone*, *Mamma Roma* e *La Ricotta*, debbano essere invece considerati come “non fatti”. Allo stesso modo è difficile capire in che posizione collocare *La Mortaccia*, e dunque se inserirla tra i testi che prefigurano qualcos’altro, come retrospettivamente il lettore di oggi può dire riferendosi alla *Divina Mimesis*, o se invece questo racconto debba essere considerato solo come un relitto narrativo incompiuto, che intrattiene con gli esiti letterari posteriori solo un wittgensteiniano rapporto di “somiglianze di famiglia”.

Che il concetto di “opera da farsi” abbia comunque una significativa rilevanza e che la sua comparsa non sia affatto casuale è dimostrato dalle occorrenze degli anni seguenti, la più importante delle quali è contenuta nel volume di “Nuovi Argomenti” del gennaio 1966, dove compare un testo che sotto il medesimo titolo di *Laboratorio* unisce due saggi non pienamente comunicanti tra loro: *Appunti en poète per una linguistica marxista* e il secondo di *La sceneggiatura come “struttura che vuole essere*

altra struttura". Questi due importanti scritti, ripubblicati separatamente in *Empirismo eretico*, contengono al loro interno numerose riflessioni, strettamente connesse con le preoccupazioni letterarie sorte nel corso del lavoro su *La Mortaccia* e con l'esordio al cinema del 1961 con *Accattone*. Si tratta di un testo che, come molti di questo periodo, esibisce un carattere transitorio e precario. Lo stesso stile perentorio e talvolta apodittico lascia trasparire l'affanno prodotto dal folle lavoro intellettuale e artistico in cui in questa fase Pasolini si cimenta, rapito dai suoi tormenti, dalla furia di rispondere colpo su colpo alle mutazioni culturali, sociali e politiche del suo tempo. Non mancano poi gli assilli del passato. Sono infatti questi gli anni in cui rimedita sul discorso indiretto libero e si spinge a estendere questa nozione anche a Dante, provocando un ampio dibattito con gli intellettuali dell'epoca, tra cui Cesare Segre e Cesare Garboli (Desogus 2018b, 150-152).

Del *Laboratorio* è a questo proposito interessante anche la genesi strettamente legata al concetto di "opera da farsi", che qui Pasolini impiega per spiegare il rapporto tra la sceneggiatura e il film. In particolare la seconda parte del saggio rielabora e aggiorna alcune prime riflessioni pubblicate su "Filmcritica" qualche mese prima, dove compare l'abbozzo teorico di una semiotica primitiva fondata su tre forme espressive, ovvero il segno orale, il segno grafico e l'immagine. Non staremo a verificare la validità scientifica di questo modello, quello che interessa è il modo in cui Pasolini fa interagire tra loro queste tre forme: "Non c'è parola così astratta che non susciti in noi, contemporaneamente alla sua pronuncia o alla sua apparizione scritta, una qualche immagine" (1966a, 9). L'espressione verbale più convenzionale, così come quella più finemente elaborata riportano sempre a un'immagine, a un dato sensibile che sarà a sua volta più o meno carico di senso.

A supporto di questa riflessione Pasolini fornisce alcuni esempi, il più significativo dei quali riporta ancora una volta a Dante. L'occasione gli viene offerta da un verso del *Purgatorio* ("Conobbi il tremolar della marina", *Purgatorio* I, 117) che consente di mostrare come la parola poetica sia in grado non solo di veicolare un contenuto sensibile, di esprimere un mondo, ma anche di stimolare la capacità immaginativa (Pasolini [1965a] 1998, 10). Si tratta a ben vedere di una variante della riflessione giovanile sul "regresso lungo i gradi dell'essere", questa volta

filtrata però da Auerbach, che meglio di ogni altro ha riflettuto sulla capacità della parola dantesca di raffigurare il mondo e di suscitare la fantasia del lettore. Nella *Commedia* infatti anche “la più astratta costruzione dottrinale diventa un incantesimo il cui splendore sensibile si fonde col contenuto, in ogni coscienza recettiva, e sembra appartenergli” (Auerbach 1962, 7).

È sulla traiettoria di questa prospettiva che nel *Laboratorio* prende le mosse la riflessione sullo statuto letterario della sceneggiatura, che Pasolini definisce “struttura che vuol essere altra struttura” e che in quanto tale possiede il carattere esemplare dell’opera da farsi, ovvero di quel testo verbale che in misura maggiore o minore del proprio potere espressivo rinvia a un’esperienza sensibile. Pasolini non chiarisce se questo contenuto sia idiosincratico o se invece possieda anche una natura intersoggettiva. Ma più che lo statuto semiotico del contenuto si direbbe interessato al movimento di rinvio, all’allusione non verbale che determina l’opera da farsi. La riflessione sulla sceneggiatura gli ha infatti consentito di fare una piccola scoperta che gli vale per qualsiasi altra formazione espressiva verbale e che impiega anche per valutare la propria opera: “La mia lingua non consiste [...] in una struttura stabile, ma vive la inquietudine motoria, il bisogno di metamorfosi di una struttura che vuoi essere altra struttura” (Pasolini [1966b] 1999, 1316). In assenza di questo movimento la parola diventa “pretestuale”, autoreferenziale, incompiuta.

Opera da farsi od opera non fatta? Struttura che vuole essere altra struttura o struttura pretestuale? Il dilemma sul valore de *La Mortaccia* nel corpus pasoliniano passa anche da questi interrogativi. Come si accennava, in *Alì dagli occhi azzurri* Pasolini non risponde e forse confonde deliberatamente le acque. Vuole che sia il lettore a scegliere e dividere i testi della raccolta. Non bisogna però stare completamente al suo gioco. Occorre forse guardare *La Mortaccia* da un’altra prospettiva ancora, quella della *Divina Mimesis* che, certo, è un’opera radicalmente diversa anche per il solo fatto che Pasolini la colloca tra le opere “se mai ve ne fu, da farsi”. Al suo interno cambia la lingua, cambia lo stile e cambiano anche i personaggi: Teresa lascia il posto a Pasolini, mentre Dante, che rivestiva il ruolo di guida, lascia il posto a un altro Pasolini, al Pasolini degli anni Cinquanta, l’autore delle *Ceneri di Gramsci*, ma anche l’autore

che con la riscrittura dell'Inferno avrebbe dovuto riscattare la mimesi degli anni Cinquanta dalla secolarizzazione prodotta dal neocapitalismo.

Anche in una fase intermedia di redazione de *La Mortaccia* Pasolini aveva pensato di calare se stesso nel racconto (Massara 1960, 16). In questo caso si assiste però a un suo vero e proprio sdoppiamento in due distinti personaggi che innesca una sorta di *mise en abyme*. Il Pasolini-guida è in quest'ottica una "sopravvivenza"^[10], un dato superstita che giace nel sostrato della sua opera proprio di poeta del mondo terreno, di scrittore che ha seguito la via del realismo e che ora ricompare nella *Divina Mimesis*. Nel romanesco più triviale diremo che è uno dei "mortacci sua", un antenato maledetto, *imprecato*, proprio come sarebbe dovuta apparire Teresa nella prima riscrittura dell'Inferno. Vi è tuttavia una differenza: mentre la giovane prostituta resta un inespresso del passato, senza redenzione, il Pasolini degli anni Cinquanta si manifesta nei termini di Auerbach come *figura* che ha trovato nella *Divina Mimesis* un paradossale riscatto, un *compimento*. Il Pasolini del passato persiste come guida, come colui che nel 1975, avrebbe dovuto accompagnare il Pasolini autore e personaggio corsaro nella modernità della mutazione antropologica, del nuovo fascismo e di quell'universo orrendo del neocapitalismo "diserto d'ogni virtute" e "di maliza gravido e coverto" (*Purgatorio* XIV, 58-60).

Note

[1] In modo simile, in un'intervista Pasolini afferma: "Quanto agli altri personaggi poi avremo delle vere e proprie sorprese... Stalin sarà al posto di Farinata, Gadda fra i golosi, Migliori e Tupini fra i lussuriosi, i dorotei sotto la cappa dorata degli ipocriti, Moravia nel limbo dei virtuosi non battezzati... li ritroveremo tutti, prima o poi, i personaggi più in voga del mondo contemporaneo; e nella bolgia dei ladri, come dicevo, gli scippatorelli di Panigo che racconteranno la loro storia" (Pasolini 1960c, 11). Cfr. inoltre Massara 1960.

[2] Il primo documento che dà notizia della *Divina Mimesis* risale del 1963 (Pasolini 1963).

[3] Alla domanda di Walter Pedullà se Verga fosse un suo maestro Pasolini risponde: "Il procedimento stilistico dei miei romanzi non è diverso da quello di Verga. Egli ha usato il discorso libero indiretto, perché intendeva raccontare i fatti così come erano visti dagli umili; io li racconto come li vede e li sente il sottoproletariato romano" (Pasolini, *Un pizzico di irrazionalità*, "Mondo nuovo", 18 dicembre 1960e, 7).

[4] Come più in generale ha spiegato bene Mengaldo, la produzione critica di Pasolini non riflette gli ideali poetici dell'autore, ma è un suo elemento dialettico (Mengaldo 1981, 425).

[5] Questa espressione è di Auerbach ed è riferita a Dante (1929, 5).

[6] Sulla natura angelica e allo stesso tempo demoniaca dei borgatari pasoliniani, cfr. Simonetti 2028, 46.

[7] Sull'influsso di Auerbach nel cinema di Pasolini attraverso la nozione di "mescolanza degli stili", cfr. Cadoni 2011.

[8] Negli apparati di *Romanzi e Racconti. 1962-1975*, vol. 2, Walter Siti e Silvia De Laude retrodatano il racconto al 1953 (1960).

[9] "Mi rifaccio cattolico, nazionalista, / romanico, nelle mie ricerche per "BESTEMMIA", / o "LA DIVINA MIMESIS"" (Pasolini [1964a] 2003, 1246).

[10] Sul concetto di "sopravvivenza" in Pasolini, cfr. Picconi 2014.

Riferimenti bibliografici

Auerbach 1944

E. Auerbach, *Studi su Dante [Neue Dantestudien, Zürich 1944]*, cura e trad. it. D. Della Terza, Milano 1963.

Auerbach 1946

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale [Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946]*, trad. it. A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Torino 1956.

Bologna 2009

C. Bologna, *Le cose e le creature. La divina e umana Mimesis di Pasolini*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregari, Padova 2009, 445-466.

Cadoni 2011

A. Cadoni, "Mescolanza" e "contaminazione" degli stili. Pasolini lettore di Auerbach, "Studi Pasoliniani" 5 (2011), 79-94.

Cagnetta 1956

F. Cagnetta, *1956: Indagine nelle borgate. Inchiesta al Mandrione. Due vite*, [1956] in F. Pinna, *Fotografie 1944-1977*, a cura di G. Pinna, M.S. Bruno, C. Domini e G. Olmoti, Milano 1996, 136-137.

De Laude, 2009

S. De Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregari, Padova 2009.

Da Sanctis [1870] 1996

F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino-Parigi [1870] 1996.

De Sanctis 1872

F. De Sanctis, *Nuovi saggi critici*, Napoli 1872.

Desogus 2015

P. Desogus, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, "La Rivista" 5 (2015), 107-119.

Desogus 2018a

P. Desogus, *La confusion des langues. Autour du style indirect libre de Pier Paolo Pasolini*, Milano 2018.

Desogus 2018b

P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata 2018.

Gramsci 1975

A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino 1975.

Massara 1960

M. Massara, *La Mortaccia*, "Nuovo Generazione" V, 43, 25 dicembre 1960.

Mengaldo 1981

P.V. Mengaldo, *Pasolini e la poesia italiana contemporanea*, "Revue des Études Italiennes" (aprile-settembre 1981), ora in Id., *La tradizione del Novecento*, Firenze 1987, 415-459.

Paci [1961] 1966

E. Paci, *Dialettica e intenzionalità nella critica e nella poesia*, "aut-aut" (1961), ora in Id., *Relazioni e significati. III. Critica e dialettica*, Milano 1966.

Pasolini [1949-1950] 2003

P.P. Pasolini, "Diario de "L'italiano è ladro" e appunti" [1949-1950] in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2003, I, 865-878.

Pasolini [1950a] 1998

P.P. Pasolini, *Squarci di notti romane* [1950], in Id., *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1998, I, 329-361.

Pasolini [1950b] 1998

P.P. Pasolini, *Il biondomoro* [1950], in Id., *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975* (vol. II), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 362-372.

Pasolini [1952] 1999

P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, introduzione di *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. Dall'Arco e P.P. Pasolini, Parma 1952, poi in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 715-857.

Pasolini [1954] 1998

P.P. Pasolini, *Mignotta (Relazione per un produttore)* [1954], in Id., *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975* (vol. II), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 447-471.

Pasolini [1958] 1998

P.P. Pasolini, *I tuguri*, "Vie Nuove", 24 maggio 1958, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1946-1961* (vol. I), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1463-1466.

Pasolini [1959a] 1998

P.P. Pasolini, *La mortaccia (frammenti)* [1959], in Id., *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1946-1961* (vol. 1), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 591-596.

Pasolini [1959b] 1999

P.P. Pasolini, *Marxisants*, "Officina" n.s., 2, maggio-giugno 1959, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 85-91.

Pasolini [1959c] 1998

P.P. Pasolini, *Il Rio della Grana* [1955-1959], in *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975* (vol. II), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 584-590.

Pasolini [1960a] 2003

P.P. Pasolini, *Macri Teresa detta pazzia* [1960], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2003, I, 1313-1314.

Pasolini [1960b] 1999

P.P. Pasolini, *Puzza di funerale*, "Il Reporter" (16 febbraio 1960), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2263-2268.

Pasolini 1960c

P.P. Pasolini, *Nel nuovo romanzo racconterò l'episodio*, intervista di A. Chiesa, "Paese sera" (5 luglio 1960), 11.

Pasolini [1960d] 1999

P.P. Pasolini, [Risposta a un lettore], "Vie Nuove", 48 (3 dicembre 1960), ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, 1999, 917-921.

Pasolini 1960e

P.P. Pasolini, *Un pizzico di irrazionalità*, intervista di W. Pedullà, "Mondo nuovo" (18 dicembre 1960), 7.

Pasolini 1962a

P.P. Pasolini, *Il peccato di essere poveri*, "La fiera del cinema" (9 settembre 1962), 26-27.

Pasolini 1962b

P.P. Pasolini, *Cinema e poesia*, "Vie Nuove" 49 (6 dicembre 1962), ora in Id., *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma 1962, 318-319.

Pasolini 1963

P.P. Pasolini, *Pier Paolo Pasolini: sogna una vita tranquilla*, intervista di S. Benelli, "Il Punto" (13 luglio 1963), 20-21.

Pasolini [1964a] 2003

P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano 1964, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, 2003, I, 1083-1270.

Pasolini [1964b] 1971

P.P. Pasolini, *Sì, il romanzo è possibile*, intervista di A. Barberis, "Il Giorno" (2 dicembre 1964), ora in O. Parlangei, *La nuova questione della lingua*, Brescia 1971, 73-77.

Pasolini [1965a] 1998

P.P. Pasolini, *Avvertenza*, in Id., *Alì dagli occhi azzurri*, Milano 1965, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975* (vol. II), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 889-890.

Pasolini [1965b] 1999

P.P. Pasolini, [Risvolto di *Alì dagli occhi azzurri*], in Id., *Alì dagli occhi azzurri*, Milano 1965, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2448-2449.

Pasolini 1966a

P.P. Pasolini, *In calce al cinema di poesia*, "Filmcritica" 163 (gennaio 1966).

Pasolini [1966b] 1999

P.P. Pasolini, *Laboratorio (I. Appunti en poète per una linguistica marxista; II. La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura)*, "Nuovi Argomenti", n.s., I (gennaio 1966), poi in due parti col titolo *Dal laboratorio* in Id., *Empirismo eretico*, Milano 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1407-1442; e col titolo *La sceneggiatura come "struttura che vuoi essere altra struttura"* in ibid., 1489-1502.

Pasolini [1975] 1998

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino, 1975, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975* (vol. II), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1069-1158.

Picconi 2014

G.L. Picconi, *La "sopravvivenza" di Pasolini: modernità delle tradizioni popolari*, in *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, a cura di L. El Ghaoui e F. Tumillo, Pisa-Roma 2014, 69-78.

Picconi, 2015

G.L., Picconi, *Atena in Algeria tra profezia e regresso. Profezia di Pier Paolo Pasolini*, "La Rivista" 5 (2015), 193-201.

Pinna 1996

F. Pinna, *Fotografie 1944-1977*, a cura di G. Pinna, M.S. Bruno, C. Domini e G. Olmoti, Milano 1996.

Roversi 1959

R. Roversi, *Lo scrittore in questa società*, "Officina" n.s., 1 (marzo-aprile 1959), 16-19.

Scalia 1959

G. Scalia, *Una prefazione a Spitzer*, "Officina" n.s., 1 (marzo-aprile 1959), 10-13.

Simonetti 2018

G. Simonetti, *Da un Dante all'altro. Pier Paolo Pasolini e la "Divina Mimesis"*, "Parole Rubate" 18 (dicembre 2018), 39-51.

Siti 2007

W. Siti, *Un amore pagato caro*, in Id., *Una vita violenta*, Torino 2007, IX-XXI.

English abstract

The essay offers an analysis of *La Mortaccia*, an unfinished work thought as a rewriting of Dante's *Inferno*. The main points examined concern the style and the language used, the construction of the suburban character (borgataro), the crisis of realism after the publication of *Una vita violenta* (1959), the influence of Dante's interpretation by Auerbach, the study of the historical and political context marked by the publication of the article *Marxisants* and the relationship with *The Divine Mimesis*, which in 1975 takes up the project of rewriting Dante's *Inferno*. In conclusion, the article shows how *La Mortaccia*, as a literary failure, exhibits some of the main theoretical and poetic problems leading Pasolini to make his film debut in 1961 with *Accattone*.

keywords | Pasolini; La Mortaccia; Dante.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

Villon-Pasolini

Tra forme poetiche e “realismo creaturale”

Jessy Simonini

“Che racconta Vanessa Paradis
di cui tanto si parlava una volta?
in quale paese è poi andata
se la sua voce più non si sente?
e quella donna che ci ha incantati
con la sua aria da duchessa importante
ritrovo adesso quel nome che canta
Fanny Ardant dove sei bell’attrice?”

William Cliff, *Ballata delle donne del tempo presente*



1 | “Tempo”, n. 50, agosto 1961, 28.

1.

In un articolo apparso nella rivista “Tempo” nel dicembre del 1961, il giornalista Franco Calderoni accosta la figura di Pasolini a quella di François Villon (Calderoni 1961, 28). Appena un mese prima, Pasolini viene accusato di rapina a mano armata dal titolare di una pompa di benzina al Circeo (Apice 2007). Nel decennio precedente, i processi e gli scandali hanno segnato, anche con rilevanti strascichi giudiziari, la vicenda umana di Pasolini, come ricostruito dai suoi principali biografi (Siciliano 1978, Naldini 1989). L’interesse della stampa, anche e soprattutto di quella borghese

(giacché borghesi sono senza dubbio la redazione e la linea editoriale di “Tempo”), è rivolta allo scandalo determinato dall’esistenza di Pasolini, ammantata da una leggenda nera analoga, in certi suoi sviluppi, a quella di Villon. Poeta, quest’ultimo, identificato sin da quando è ancora in vita come un delinquente e un corruttore, modello di maledetto *ante litteram* intorno al quale si registra una messe di biografie - congetturali o meno -

tutte tese a metterne in rilievo la marginalità e la diversità. La maggior parte dei biografi di Villon concorda nel riconoscere l'appartenenza di quest'ultimo a una vera e propria società criminale, quella dei cosiddetti *Coquillards*, dove, secondo le ricerche condotte da Marcel Schwob (Schwob 1974, 81), il poeta entra intorno al 1455. A testimoniarlo, sarebbero anche gli elementi di *jargon* rilevati nei testi poetici e riconducibili all'universo criminale in questione (Guiraud 1968), oltre che alcune fonti provenienti dagli archivi giudiziari (Longnon 1877). Nel testo di Calderoni, la figura di Pasolini è assimilata a quella dell'autore medievale in una chiave eminentemente biografico-scandalistica, nel tentativo di svelare l'identità di un autore indefinibile ed enigmatico, operando un parallelo fra i due rispettivi percorsi criminali. Scrive il giornalista Calderoni:

Non intendo parlare dello scrittore, del saggista, del poeta, per quanto in lui la vita e letteratura siano così profondamente avviluppate, ma dell'uomo. In questi ultimi anni ce lo hanno di volta in volta descritto corrotto e corruttore, favoreggiatore di guappi e rapinatore a mano armata. Ci troviamo dunque di fronte ad un nuovo Villon? (Calderoni 1961).

Sin da questo preambolo all'articolo, appare evidente come parlare "dell'uomo" orienti il discorso su altre categorie, lo allontani dal piano letterario e lo spinga verso la componente scandalosa e scandalistica, anche con riferimenti precisi al succitato episodio della rapina al Circeo, che tanto clamore suscita presso l'opinione pubblica. Se il giornalista tenta di materializzare un comune lignaggio fra Pasolini e altri autori, tutti francesi ("Pasolini come Villon, come Sachs, come Genet?"), questa filiazione o fratellanza si riduce a un mero fatto biografico, nello specifico Villon, il collaborazionista Sachs e Genet⁽¹⁾, figure ambigue, di scrittori non borghesi, dichiaratamente omosessuali, ai margini della società, talora coinvolti in imprese criminali.

Dal testo di Calderoni, dove si ripete per ben tre volte il *senhal* di Villon, si può anche desumere come il poeta francese non sia ignoto al lettore italiano, poiché è qui eretto a primario modello di poeta maledetto; non è qualche altro più vicino *maudit* d'ascendenza francese, non è Rimbaud, nella cui figura pure Pasolini talvolta si identifica (il "poeta di sette anni" di "Una premessa in versi", ad esempio) e di cui alcuni hanno rilevato

indiscutibili tracce intertestuali (Bardotti 2009). La scelta del giornalista di *Tempo*, all'apparenza secondaria, è in realtà la prima chiave per decifrare la presenza di Villon nell'opera di Pasolini: presenza che, come vedremo, non va interpretata in chiave meramente "intertestuale", ma che può invece essere identificata come modello formale e pure come elemento di riconoscimento e affermazione della propria soggettività marginale.

È complesso determinare in quale occasione sia avvenuto per Pasolini il primo contatto con Villon. Se nella traduzione della *Storia dei francesi* di Sismondo de Sismondi (1836) Villon è presentato come "poeta ubriaccone", i cui versi si distinguono per "l'oscenità ed empietà loro" (de Sismondi 1836, 497), nella prima metà dell'Ottocento il poeta conosce in Francia una particolare fortuna critica (Edelman 1936); anche nei primi anni del Novecento, i medievisti rivolgono il proprio interesse verso la sua poesia, alla quale si consacrano nuove edizioni e i primi studi critici (Paris 1901); seguono poi alcune ricostruzioni biografiche sull'autore e sul suo transito da Parigi (Champion 1913, Bernard 1918). In Italia si assiste al medesimo fenomeno: oltre alle traduzioni di opere di Villon (una delle prime traduzioni del *Testamento* risale al 1930, presso la casa editrice Trimarchi), negli anni trenta vengono pubblicate biografie del poeta, in prevalenza congetturali e romanzate come *L'avventura di Villon* di Antonio Foschini del 1933 e *Il merlo sulla forca* di Domenico Giuliotti, dell'anno successivo. Il romanzo di Foschini vince il premio Viareggio nel 1932 ed è oggetto di numerose recensioni positive sulla stampa culturale vicina al regime, riscuotendo un discreto successo di pubblico. Più mitigate sono, invece, le reazioni al romanzo di Giuliotti, che è oggetto di critiche da parte degli ambienti ecclesiastici e della stampa di orientamento cattolico, come mostra per esempio una severa recensione apparsa su *Civiltà cattolica* nel 1935:

Nessuno dice che questa simpatia per "il poeta maledetto" era ciò che avrebbe pregiudicato a priori il libro; il quale, per essere giusti, non sarebbe stato lontanissimo dal riuscire buono, pur offrendo un ritratto fedele del Villon; ma ciò che ha rovinato tutto è quella voluta mancanza di misura, che ha costretto molti amici del Giuliotti a respingerne il libro e l'autorità ecclesiastica di Firenze a disapprovarlo[2].

Pare che l'esistenza di Villon, almeno in questi anni, sia materiale da romanzo, nello specifico materiale per romanzi popolari che hanno come oggetto la sua vita avventurosa: è più figura marginale e ambigua che poeta, sebbene negli anni trenta già appaiano varie traduzioni dei suoi testi più noti, a partire dalla *Ballade des pendus*, tradotta poi dallo stesso Giuliotti (Brunelli 2005). In questi anni non mancano, inoltre, le prime prove cinematografiche direttamente o indirettamente ispirate alla figura del "poeta vagabondo": *The Higher Law* e *The Oubliette* di Charles Giblyn sono del 1914, *If I were King* di J. Gordon Edwards del 1920, *The Beloved Rogue* di Alan Crosland risale invece al 1927. Si tratta in prevalenza di produzioni statunitensi, prive di rigore storico-filologico, ma che ci testimoniano l'interesse nei confronti della figura del poeta e l'esigenza di proporre ulteriori narrazioni sulla sua vita. Alcuni di questi film sono distribuiti, tra l'altro, anche in Italia.

Negli anni Trenta la figura di Villon è dunque oggetto di pratiche di scrittura che si accompagnano a una significativa diffusione dei suoi testi poetici in traduzione italiana. In quegli stessi anni, Pasolini è studente presso il Liceo Galvani di Bologna, dove avviene la fondamentale scoperta della poesia di Arthur Rimbaud, grazie alla lettura compiuta da un giovane supplente di storia dell'arte, il poeta Antonio Rinaldi, che diventerà in seguito amico dello stesso Pasolini:

Parlai di Rimbaud e della *Saison en enfer*, poi lessi una mia traduzione di *Le bateau ivre*. Già nel '34-'35 Rimbaud aveva sconvolto e affascinato anche me. Forse ancora più di Baudelaire, Rimbaud mi aveva portato a rifiutare la società d'allora (Rinaldi 1976, 1).

Pasolini, analogamente a Rinaldi, identifica la scoperta della poesia di Rimbaud come un punto di frattura, il momento esatto nel quale si disvelano le proprie convinzioni antifasciste e si materializza la possibilità di una rivolta contro l'ordine sociale a lui contemporaneo: Rimbaud è parte di un singolare apprendistato che da poetico si rivela in seguito anche soggettivo e politico. Si potrebbe ipotizzare che anche la scoperta di Villon avvenga in quel contesto, tramite Rinaldi o addirittura attraverso la lettura di Rimbaud, poeta che senz'altro conosce bene Villon (si veda il suo *Ballade des pendus*⁽³⁾) ed è anche autore di un *pastiche* dedicato al poeta medievale. Il *pastiche* su Villon è un esercizio scolastico attribuito a

Rimbaud dal suo insegnante Izambard, una immaginaria supplica redatta da Charles d'Orléans a Luigi XI per salvare Villon dall'impiccagione. È difficile che Pasolini abbia letto questo testo, riportato alla luce solo in anni più recenti, ma si può comunque considerare *l'homme aux semelles au vent*, spesso messo in relazione – almeno nell'immaginario – a Villon, come un possibile punto d'accesso al poeta medievale. Più verosimilmente, l'incontro con Villon avviene nel contesto dell'ateneo bolognese, durante il corso di Amos Parducci dove Pasolini, "apprendista di filologia romanza", scopre per la prima volta la lirica trobadorica, intertesto essenziale sin dalla prima prova poetica di Pasolini in lingua friulana, *Poesie a Casarsa*, che si apre, com'è noto, nel segno di Peire Vidal. Un altro elemento utile a questa prima ricognizione indiziaria è rappresentato dall'esistenza di un volume di Villon nella biblioteca personale di Pasolini, da prima del 1950 (Chiarocossi e Zabagli 2017), volume in francese dal titolo *Le lais, le Testament et les ballades*, pubblicato nel 1944 presso l'editrice torinese Chiantore e accompagnato da un commento del critico Ferdinando Neri. Sappiamo, inoltre, che Pasolini sostiene un esame di letteratura francese con Vittorio Lugli, francesista dell'Università di Bologna che pubblicherà poi alla fine degli anni Quaranta un'antologia *Da Villon a Valéry. Il libro della poesia francese*. Pur nell'impossibilità di definire il momento preciso nel quale Pasolini accede alla poesia di Villon, ciò avviene sicuramente in giovane o giovanissima età, molto probabilmente in un contesto scolastico o universitario; e di questa lettura è possibile cogliere le risultanze fin dai primi testi poetici in friulano, nella seconda metà degli anni Quaranta, come vedremo in seguito.



2 | *Le grant testament Villon et le petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Balades*, 1489, éd. Pierre Levet, BnF, Réserve des livres Rares.

2.

Di fronte a queste prime, malferme ipotesi il *senhal* di Villon si manifesta ancora più nitidamente in una lettera inviata da Pasolini a Franco Farolfi, amico degli anni bolognesi, nel settembre del 1948 (Naldini 1986, 341-343). La traccia del poeta medievale riluce e ci consente di definire meglio lo sguardo di Pasolini nei confronti di Villon. Vi è, in questa lettera, come un rispecchiamento, l'emergere di un doppio nel quale riconoscersi e attraverso il quale definire meglio la propria soggettività non normativa. La lettera precede di un anno i fatti di Ramuscello: Pasolini è ancora a Casarsa e ha profuso grandi energie per la campagna elettorale del marzo '48, conclusasi con la sconfitta del Fronte Democratico Popolare. In quegli stessi anni si origina in Pasolini un progressivo

processo di accettazione della propria diversità, qui espresso con particolare franchezza a un amico di gioventù quale è Farolfi:

Seconda cosa da dirti... è che io ho finito il periodo della vita in cui si crede di essere saggi per avere superato le crisi o soddisfatto certi terribili bisogni (sessuali) dell'adolescenza e della prima giovinezza. Sono disposto a ritentare a rifarmi illusioni e desideri; sono definitivamente un piccolo Villon o un piccolo Rimbaud. In tale stato d'animo, se trovassi un amico, potrei andare anche nel Guatemala o a Parigi. | La mia omosessualità è entrata ormai da vari anni nella mia coscienza e nelle mie abitudini e non è più un altro dentro di me. Ho dovuto vincerne di scrupoli, di insofferenze e di onestà... ma infine, magari sanguinante e coperto di cicatrici, sono riuscito a sopravvivere salvando capra e cavoli, cioè l'eros e l'onestà (Naldini 1986, 341-343).

Definandosi come "piccolo Villon" o "piccolo Rimbaud", Pasolini individua due figure di poeti nelle quali specchiarsi e riconoscersi, figure di

marginali, di irregolari, ma soprattutto di omosessuali (Lepage 1986), giacché il nucleo fondamentale della missiva è proprio rappresentato dall'auto-analisi associata alla scoperta e all'accettazione di sé. Si manifesta, qui, un conflitto interiore che pare in via di rimarginazione, simbolicamente illustrato dalle "cicatrici", oltre che dal riferimento ad un "altro dentro di me", testimonianza di una frattura fra due diversi stati psichici. La lettera ricorda, per certi versi, quella ben più nota inviata nell'agosto dell'anno precedente a Silvana Mauri (Naldini 1986, 313-316), dove il poeta confessa all'amica, "la sola donna verso cui ho provato e provo qualcosa che è molto vicino all'amore", il proprio orientamento sessuale:

Ricordati ancora una cosa, Silvana, e poi avrai finalmente capito: rivedi noi due in quel ristorante di Piazza Vittorio, davanti ai "calzoni" e ricorda il calore con cui ho difeso quella tua amica omosessuale. Non allarmarti, per pietà, Silvana, a questa ultima parola: pensa che la verità non è in essa, ma in me, che infine, malgrado tutto, sono largamente compensato dalla mia joy, dalla mia gioia che è curiosità e amore per la vita (Naldini 1986, 314).

Ma rispetto alla lettera indirizzata a Silvana Mauri, la dichiarazione di Pasolini a Farolfi, più che informarlo semplicemente della propria omosessualità, tenta di restituire il travaglio interiore che ha segnato gli anni precedenti e il desiderio che pare essersi finalmente liberato, nell'attesa di un "amico" o un compagno con il quale "andare anche nel Guatemala o a Parigi". Se Farolfi è, per Pasolini, ammantato da un'aria "molto pura e [...] dostoiewschiana", l'autore si considera invece alla stregua di Rimbaud o di Villon. L'innestarsi in questo lignaggio tutto letterario con due *maudits* per eccellenza – entrambi francesi, del resto quali autori del canone "nazionale" italiano avrebbe potuto scegliere Pasolini? – va interpretato sia in chiave biografica, come tentativo di rispecchiamento o di riconoscimento, sia in una prospettiva autoriale, in quanto entrambi sono, come lui, poeti. Leggere Rimbaud e Villon può dunque diventare uno strumento – obliquo, almeno inizialmente inconsapevole – per leggere meglio sé stesso, per scoprirsi e poi sviluppare una forma di autocoscienza che si origina nel campo della letteratura.

3.

Pochi anni dopo la lettera a Farolfi, due testimonianze narrative ci consentono di definire meglio i contorni di questo legame insieme biografico e autoriale con Villon, traccia onomastica inserita nell'ordito narrativo dei racconti *Squarci di notti romane* e *Gas*, che aprono il volume *Ali dagli occhi azzurri* (Pasolini 1998). Come riportato in calce, entrambi i racconti risalgono al 1950, anno del Giubileo convocato dal Pio XII. Villon si fa qui personaggio incarnato: la traccia onomastica esposta, che chiarisce immediatamente la natura del personaggio in questione, è in realtà un modo per creare un *alter ego* di Pasolini stesso, come si nota soprattutto in *Squarci di notti romane* (Pasolini 1998, 329-360). In questo racconto, dalla natura dichiaratamente frammentaria (Pasolini procede per "squarci", per "studi", per "appunti"), si anticipano alcuni dei nuclei tematici che segnano la narrativa pasoliniana degli anni Cinquanta e il cinema dei primi Sessanta: l'apparizione dei *ragazzi di vita*, la prostituzione, l'universo del sottoproletariato urbano. Il racconto, che si orienta fra inchiesta sociologica e ricostruzione lirica, propone uno sguardo geografico e cartografico rispetto alla città nella quale Pasolini si è appena stabilito, Roma, "stupenda e misera", che viene raffigurata in molti testi del decennio successivo:

Come avrebbe voluto, Villon, provare per un momento ad andarsene per Roma possedendo, dentro di sé, in tutte le sue cellule, la Geografia del ragazzo. Dopo un breve maremoto – pensava – si sarebbe vista Roma ricomporsi in un modo così divino da turbare come certi sogni nascenti dal benessere sessuale, dalla floridezza. Architetture floride e pure, emergenti da cloache orrende (Pasolini 1998, 343).

Anche Villon, come Pasolini e i suoi personaggi, vive dentro la città, nelle sue strade, lungo il fiume, diverso e libero: la Roma che appare in questi "squarci" può far pensare, almeno indirettamente, alla Parigi di Villon (Frappier 1969), una città sporca, buia, abitata da marginali di tutti i tipi, dove risuona una lingua che non è certo il mediofrancese della tradizione ma piuttosto un gergo che riflette, secondo alcuni, quello degli omosessuali. Mi riferisco, nello specifico, alla traduzione realizzata alla fine dagli anni Novanta da Thierry Martin (Villon 1998), in cui le sue "ballate in gergo" vengono considerate come "ballate in gergo omosessuale", linguaggio notturno (McCrea 2015) dei luoghi di incontro o

battuage, forse già noti ai tempi Villon. In questo racconto, Pasolini si cela dietro ad altre figure di maledetti, come il poeta di *Maldoror* Lautréamont, oppure di omosessuali, come Proust:

Oh dunque. Ci siamo. Al Porto Proust era stato condotto pochi giorni prima da Gabriele. Il gasometro, le scarpate bisunte, le gru, i depositi, i silos, e dappertutto un'enorme colta di carte sporche e immondizia. Il Tevere in mezzo, lurido, celeste. L'arcata dell'orizzonte immensa (Pasolini 1998, 359).

Queste scelte definiscono una sorta di comunità di autori nella quale Pasolini si inserisce, come fosse alla ricerca di una possibilità di riconoscimento, di un *semblable* cui sentirsi vicino o con cui identificarsi. È notevole, già lo si è messo rilievo, come nessuno degli autori nei quali Pasolini si rispecchi sia riconducibile a un cosiddetto "canone nazionale", ma come tutti o quasi provengano dalla tradizione letteraria in lingua francese. Anche l'esergo degli *Squarci*, una citazione di Sainte-Beuve da leggersi come paradossale elogio vitalistico, è parte di questa medesima tradizione: "La cosa più bella, la più santa, la più poetica del mondo è l'esser sani" (Pasolini 1998, 329).

Nel racconto *Gas* (Pasolini 1998, 373-381), invece, François Villon appare sin da subito come un personaggio dall'identità più definita e stabile, non semplicemente come *alter ego* dell'autore. Nelle carte di Pasolini emerge come il titolo originale del racconto sarebbe dovuto essere "Villon a Roma" o, in alternativa "Villon in Campidoglio" e del resto il personaggio principale di questo racconto è proprio François Villon, cui viene conferita una esistenza finzionale in un cronotopo contemporaneo, la Roma dell'immediato Dopoguerra, anche con riferimenti precisi a quel contesto politico: Pasolini cita, ad esempio, il progetto di legge elaborato da un parlamentare democristiano, Florestano di Fausto, che propone di reintrodurre la pena capitale per i reati contro l'infanzia. Villon è responsabile, insieme ai suoi sodali travestiti da preti, dell'evasione da Regina Coeli di un criminale, il corruttore di minorenni Virgili:

L'evasione riuscì. Villon e i suoi complici, travestiti da ecclesiastici, estrassero da Regina Coeli il povero Virgili semplicemente sbudellato dal Di Fausto: aveva gli abiti tutti sporchi di vomito. Lo caricarono più impiccato che vivo nella macchina prelatizia, e Villon, semi-ubriaco, cercò di intavolare

discorso con lui durante il tragitto, ma cavandone ben poco (Pasolini [1965] 2003, 373).

Poco dopo l'evasione, Virgili, che vaga per la periferia romana, viene azzannato alla gola e ucciso da un lupo mannaro; Villon, alla vana ricerca di avventure notturne, partecipa a un comizio al Teatro Borgia e, all'alba, mentre cammina, si imbatte nei resti umani di Virgili, abbandonati sul marciapiede:

Sotto un muretto sconnesso Villon cominciò a vedere i primi resti umani; ora il luogo era ben visibile, lo si distingueva: l'asfalto, il marciapiede, il muretto...Il cadavere vi giaceva a brandelli, come un mucchio di immondizia, come se fosse l'Inorganicità stessa. Villon lo smosse con un piede: ma non lo riconobbe subito, perché lì c'era solo il tronco: i pezzi del viso erano sparsi più avanti. Ne toccò qualcuno con la punta del piede, ma, inzuppati di sangue, erano irriconoscibili: però più in là c'era qualcosa di nero...come una punta nera...: l'occhio. Villon vi riconobbe subito lo sguardo del Virgili – quello sguardo bruno di uomo biondo, quello sguardo fanciullesco di adulto, che era risaltato così nitido fin dalle prime fotografie del mostro: per es. in un primo piano apparso nella copertina dell'“Europeo” (Pasolini 1998, 380).

Il racconto si conclude con un'ampia descrizione geografica della città all'alba: Villon, “con le lacrime secche negli occhi”, sale la scalinata del Campidoglio. Si può considerare l'assassinio di Virgili, azzannato da un lupo, come una metafora del linciaggio compiuto nei suoi confronti da parte dell'opinione pubblica e dalla stampa borghese che sbatte in prima pagina, come fa l'“Europeo”, le fotografie del “mostro”. Alcuni (Zigaina 1987, 35), forse effettuando una sovralettura, hanno considerato questo racconto come una delle tante profezie pasoliniane, quasi un documento premonitore del ritrovamento del corpo del poeta, a Ostia, venticinque anni dopo. In realtà, l'esposizione del corpo di Virgili si può simbolicamente interpretare come la fine tragica di un delinquente escluso e martirizzato dalla società borghese, abbandonato, a brandelli, su un marciapiede di periferia. E le lacrime di Villon, che piange e si morde le dita mentre si dirige verso il Campidoglio, sono le lacrime di chi sente Virgili come un fratello, un *semblable*: anche le scelte onomastiche di Pasolini, che crea la coppia di autori Virgilio/Villon, sembrano definire un'atroce fratellanza fra due esclusi.

Qui Villon è solo un pretesto, un nome evocativo e denso di significati che conferisce al personaggio principale una certa riconoscibilità. Di lui resta un'immagine opaca, il ricordo di una descrizione. Mi pare che sia, piuttosto, la figura di André Gide a risuonare, almeno nella prima parte del racconto, appaiono i complici di Villon travestiti da ecclesiastici, come nella truffa a Fleurissoire narrata ne *I sotterranei del Vaticano*; o quando, successivamente, lo sguardo del narratore diviene geografico e paesaggistico, riproduce nel dettaglio gli spazi e i luoghi di Roma. È forse proprio la *sotie* gidiana, *I sotterranei del Vaticano*, ad apparire, carsicamente, in questo testo, dove pure Gide viene evocato, in una schiera di altri autori, all'apparenza privi di legami, ma in realtà accomunati dall'aver tutti scritto testi sulla città Roma:

Dal grigio fumo a un giallo ruggine: chiarissimo, l'aria solcata dai raggi, come in un salotto di provincia, nelle prime ore del mattino, mentre le cameriere fanno le pulizie [...]; la stupenda carrellata, carica di aeree panoramiche, compie il suo giro intorno ai fianchi del Campidoglio imbevuto di sole, sprizzante sole, duro al sole; Gogol, Goethe, Stendhal, Seneca, Gide: quanta floridezza (Pasolini [1965] 2003, 381).

Questa ipotesi, che meriterebbe un ulteriore scandaglio aperto al necessario studio de *I falsari* (romanzo dal sottotesto chiaramente pederastico) può essere letta anche in chiave biografica: in occasione dei fatti di Ramuscello, Pasolini dichiara "di aver tentato un'esperienza erotica di carattere e origine letteraria accentuata dalla lettura di un romanzo di argomento omosessuale di Gide" (Naldini 1989, 135). Poco tempo dopo sarà nuovamente Gide - insieme a Sartre - ad essere chiamato in causa nel severo comunicato redatto dalla federazione di Pordenone che sancirà l'esclusione di Pasolini dal Partito Comunista.



3 | Jean Giraud
(*Moebius*), illustrazioni per
François Villon, *Ballate*, Milano,
Nuages, 1995.

4.

Se la traccia di Villon attraversa le prime prove narrative di Pasolini, esprimendosi ora come *alter ego* mascherato dell'autore ora come personaggio inserito direttamente nell'ordito narrativo, la medesima traccia può essere individuata nella sua poesia, che testimonia un'attenta lettura di alcuni dei testi di Villon oltre al recupero di alcuni dei suoi modelli formali. La poesia di Villon, in particolare quella del *Testament*, è l'indubbia matrice stilistica del *Testament Coràn* (Pasolini [1954b] 2003) ma pure di alcuni testi in italiano, ballate scritte successivamente che secondo il critico Gian Luca Picconi

discendono dalla forma della *ballade à la manière de Villon* (Picconi 2016) e non dalla ballata propria alla tradizione italiana. Eppure sarebbe riduttivo considerare, anche alla luce delle già evidenziate intersezioni biografiche, quello di Villon come un semplice modello formale: al contrario, il fattore Villon si esprime sul piano della soggettività poetica, mostrandoci il delinarsi di una comune sensibilità fra i due diversi autori.

L'istanza di rispecchiamento o riconoscimento che si orienta da Pasolini a Villon si esprime già nell'esergo di *Tornant al país*, uno dei primi testi di *Poesie a Casarsa*. Si tratta di un verso di Villon, oramai divenuto proverbiale e che Pasolini riproduce nella traduzione in francese moderno: "où sont les neiges d'antan?", tratto dalla *Ballade des dames du temps jadis* contenuta nel *Petit Testament*. L'epigrafe di Villon non trova una ripresa nel testo poetico, ma si può comunque osservare una continuità tematica fra l'evocazione nostalgica di un ricordo passato e ormai svanito – le nevi di un tempo – e la meditazione dei versi conclusivi, espressa tramite il discorso diretto, sull'immutabilità e la staticità del tempo:

Il timp a no'l si môuf:
jot il ridi dai paris,
coma tai rams la ploja,
tai vuj dai so frutins[4].

In *Poesie a Casarsa* oltre all'epigrafe di Villon si ritrova quella di Peire Vidal: come è stato notato da alcuni (Infurna 1985, Cacciari 1995), il libro sembra animato da uno spirito "provenzale" e Pasolini si inserisce in questa lontana tradizione poetica, scoperta in occasione del corso di filologia romanza tenuto da Parducci; a dire il vero, la presenza di Villon mette in discussione l'idea di un Pasolini esclusivamente "provenzale" e delinea invece la figura di un percorso di scoperta pienamente romanzo, non rinchiuso sterilmente in un solo canone nazionale, ma aperto ad altre forme poetiche, che nei libri successivi saranno anche in spagnolo e catalano, come a immaginare una vasta "Romània" con cui instaurare un dialogo possibile e con cui porsi in una relazione anticanonica o "sul margine" del canone.

Nel *Testament Coràn* (Pasolini [1954b] 2003), del resto, il modello di Villon è quello dominante. La composizione si inserisce in un più complesso sistema di riferimenti alla sua poesia: l'intera sezione ha come titolo *El Testament Coràn*; un'altra sezione, contenuta in *Romancero*, reca invece come titolo *Il vecchio testamento*. Il testo in questione è formalmente aderente al testo di Villon: sia in termini metrici, poiché Pasolini concepisce strofe di otto versi in due quartine a rime alterne proprio come nel *Testament*; sia in termini poetici, in quanto il testamento di Coràn "piciàt / in tal moràr de l'osteria" ("impiccato al gelso dell'osteria") si apre in maniera del tutto simile all'ipotesto medievale dei *Lais*:

In ta l'an dal quaranta quatro
Fevi el gardon dei Botèrs
Al era il nuostr tim sacro
Sabuìt dal sòul dal dover [...] [5]

E Villon:

Mil quatre cens cinquante et six,
Je, François Villon, escollier,
Considérant, de sens rassis,
Le frain aux dents,
franc au collier [...] (Villon 1992, 1) [6]

L'io poetico che si esprime nel componimento, Coràn, si presenta come un ragazzo di sedici anni che nel 1944 aderisce alla Resistenza e racconta alcuni avvenimenti della propria vita, fino alla morte:

Dopo tre dis a me àn piciàt
In tal moràr de l'osteria.
Lassi in redità la me imàdin
Ta la cosientha dai siòrs. [...] [7]



4 | Jean Giraud
(*Moebius*), illustrazioni per
François Villon, *Ballate*, Milano,
Nuages, 1995.

Lasciando in eredità la propria immagine ai ricchi, elogiando contestualmente le qualità dei poveri, l'io poetico interpella il lettore rispetto alla questione della giustizia e delinea la possibilità di una fratellanza umana fra i subalterni: temi che si possono facilmente ritrovare nella *Ballade des pendus* di Villon. Del resto, in questa ballata, la soggettività poetica prende la parola attraverso la forma dell'epitaffio, esprimendo la possibilità di una fratellanza con gli uomini del futuro, i *frères humains qui après nous vivez*.

Anche nel testamento pasoliniano, la forma è quella dell'epitaffio aperto al futuro, in questo caso alla coscienza dei ricchi affinché ammirino l'eroico sacrificio di un povero nella lotta di resistenza. Il testamento di Pasolini pare dunque risemantizzare il modello d'origine, rinnovandolo e facendone il lascito umano e politico di un giovane caduto durante la Resistenza.

Che l'ipotesto di Pasolini possa essere la *Ballade* di Villon è suffragato da altri due elementi: la morte di Coràn per impiccagione, la stessa di Villon e dei suoi compagni nella ballata; l'analogo riferimento agli occhi, che per Coràn son *vuòiti*, vuoti e che per i *pendus* dell'epitaffio sono *cavez*, svuotati dai corvi affamati che girano intorno al patibolo. È legittimo immaginare una possibile filiazione fra la ballata di Villon, il testamento friulano di Pasolini e, a molti anni di distanza, i "versi del testamento" di *Trasumanar e organizzar*, nei cui versi finali appaiono immagini molto

simili, in particolare i “fratelli dei cani” che richiamano, deformandoli, i “frères humains” di Villon:

Non c'è cena o pranzo o soddisfazione del mondo,
che valga una camminata senza fine per le strade povere,
dove bisogna essere disgraziati e forti, fratelli dei cani (Pasolini [1971]
2003,118).

Tra i versi in friulano de *La meglio gioventù* (fine degli anni Quaranta) e le poesie di *Trasumanar e organizzar* (1971) si rileva, come accennato, un'ulteriore ripresa dei modelli formali di Villon, in particolare della ballata, cui Gian Luca Picconi ha dedicato un solido studio che prende in esame pure la poesia di Edoardo Sanguineti e che si condivide quasi interamente (Picconi 2016). Si conviene in particolare con l'autore quando afferma che “Villon è il nome-feticcio di un tentativo di guadagnare capitale simbolico in forme alternative a quelle comuni”, tentativo che, peraltro, per Pasolini va avanti sin dalla seconda metà degli anni Quaranta. Altrettanto convincente è l'identificazione del teatro di Brecht come un ulteriore modello per le ballate pasoliniane, anche alla luce delle innumerevoli presenze di Villon nei testi del drammaturgo: si potrebbe dire che la conoscenza di Villon non passa esclusivamente da un'esperienza di lettura diretta, ma anche da una mediazione brechtiana – *l'Opera da tre soldi* è, del resto, densa di echi e riscritture del poeta medievale.

5.

Fino a qui, si sono formulate alcune ipotesi circa le forme della contaminazione di Villon nella scrittura di Pasolini, quasi catalogando e disponendo in un sistema unico le numerose presenze del poeta medievale. Partendo da una lettera a Franco Farolfi, si è evidenziato come definendosi “piccolo Villon” Pasolini abbia l'esigenza di individuare una soggettività simile a lui e nella quale riconoscersi. Si è poi ipotizzata l'eventualità di un *senhal* Villon che, come nella lirica trobadorica, cela l'identità dell'autore stesso e di cui diviene alter ego: è così in alcuni racconti di *Ali dagli occhi azzurri*. In seguito, si sono osservate le corrispondenze poetiche fra il *Testament* di Villon e alcuni testi degli anni friulani. Questa prima ricerca ha avuto l'ambizione di sistematizzare una ricorrente traccia intertestuale, fornendo alcune ipotesi relative al primo

incontro di Pasolini con Villon e al quadro di diffusione della poesia di quest'ultimo nel contesto italiano. In futuro, occorrerà utilizzare queste tracce per impostare un discorso sistematico e poetico ancora più solido, anche partendo dal concetto di "realismo creaturale" elaborato da Auerbach. Come è noto, in *Mimesis*, Auerbach definisce così la poesia di Villon:

François Villon porta all'estrema perfezione un realismo creaturale che rimane tutto nei limiti del sensibile e che con tutto il suo radicalismo del sentimento e dell'espressione non mostra nessunissima traccia di capacità di ordinamento intellettuale ovvero di forza rivoluzionaria, anzi nessuna volontà di fuggire il mondo terreno diverso da quale è. Si tratta qui ancora, e la cosa è chiara proprio in Villon, delle conseguenze della mescolanza cristiana degli stili; senza di ciò quella specie di realismo che abbiamo definito creaturale, sarebbe inconcepibile. Ma esso si è già liberato dal servire il pensiero ordinatore universale-cristiano; non serve più in genere nessun pensiero ordinatore; è indipendente, è diventato fine a se stesso. (Auerbach [1956] 2000, 281)

Il concetto di realismo creaturale – introdotto per commentare un episodio della Guerra dei Cent'anni narrato nel *Réconfort* di Antoine de la Sale – giunge, per Auerbach, alla sua forma più elevata proprio nella poesia di Villon: radicale eppure priva di una prospettiva rivoluzionaria, espressione della "mescolanza cristiana degli stili" che ne condiziona gli esiti poetici. È noto quanto sia cruciale per Pasolini la lettura, nel 1956, di *Mimesis* e, in particolare del capitolo X su Madame du Chastel dove troviamo il riferimento a Villon: a partire da quel momento Pasolini scopre la nozione di "realismo creaturale", che viene ripresa fin dal saggio del 1957 "La confusione degli stili" (ora in Pasolini 1999, 1070) e anche in saggi successivi. Non si ritornerà qui né sulla definizione di realismo creaturale, giacché numerose interpretazioni assai convincenti sono già state fornite (Castellana, 2013) né sulla lettura pasoliniana di Auerbach (De Laude 2009 e soprattutto De Laude 2018, 45-51, oltre a Patti 2018, 143). Ciò che non è stato ancora messo in evidenza – e che vuole essere un punto di partenza per ricerche future – è invece come Pasolini, leggendo il saggio di Auerbach, si trovi di fronte a un poeta, Villon, che è innervato già da oltre un decennio nella sua poesia e nella sua scrittura, una presenza che non si riduce, lo abbiamo visto, a semplice modello formale, ma che si apre

anche a una fratellanza umana e testimonia di una simile sensibilità poetica. Il *Testament Coràn*, che riprende la forma del *Testament* e alcune delle immagini della *Ballade des pendus*, è già un esempio – forse “per anticipazione” – dell’espressione di un realismo creaturale che si rivela nelle “comuni condizioni creaturali di vita” (Auerbach [1956] 2000, 280) dei *pendus* e del *piciàt* Coràn. E sarà forse a partire da questo punto di vista che si potranno snodare nuove prospettive di ricerca, che considerino la lettura pasoliniana di Villon, “primo poeta in quanto tale”^[8], insieme come riflesso della propria soggettività e come traccia carsica, soggiacente, delle successive evoluzioni.

Note

[1] Su Pasolini e Genet, si veda Impellizzeri 2010.

[2] Recensione non firmata apparsa su *La Civiltà Cattolica*, anno 86, 1935, vol. II, 197-198.

[3] Ripresa trasparente della *Ballade des pendus* di Villon, non tanto su un piano formale quanto piuttosto su un piano delle immagini poetiche.

[4] “Il tempo non si muove: guarda il riso dei padri, come nei rami la pioggia, negli occhi dei fanciulli” (Pasolini [1942] 1954, 19).

[5] “Nel mille novecento quaranta quattro facevo il famiglio dei Boter: era il nostro tempo sacro arso dal sole del dovere” (Pasolini [1954b] 2003, 119).

[6] “Nel millequattrocentocinquantasei, io François Villon, scolare, nel pieno delle mie facoltà mentali, con il morso ai denti ma senza collare...” (trad. A. Garibaldi, in Villon 2015).

[7] “Dopo tre giorni mi hanno impiccato al gelso dell’osteria. | Lascio in eredità la mia immagine nella coscienza dei ricchi” (Pasolini [1954b] 2003, 122).

[8] Espressione auerbachiana ripresa e messa in crisi dallo stesso Pasolini nel saggio del 1965 *La volontà di Dante a essere poeta*, ora in Pasolini 1999, 1383.

Riferimenti bibliografici

Apice 2007

U. Apice, *Pasolini. La rapina del Circeo*, Bari 2007.

Auerbach [1956] 2000

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino [1956] 2000.

Bardotti 2009

S. Bardotti, *Una lunga stagione all'inferno: Rimbaud nell'opera di Pasolini*, "Studi pasoliniani: rivista internazionale" 3 (2009).

Bernard 1918

J.-M. Bernard, *François Villon (1431-1463). Sa vie – Son œuvre*, Paris 1918.

Brunelli 2005

G.A. Brunelli, *Lecteurs italiens de Villon (1906-2000)*, in *Villon et ses lecteurs. Actes du colloque international des 13-14 décembre 2000 organisé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, eds. J. Dufournet, M. Freeman et J. Dérens, Paris 2005, 295-302.

Cacciari 1995

M. Cacciari, *Pasolini provenzale?*, "Micromega" 4 (1995).

Calderoni 1961

F. Calderoni, *Ma insomma chi è questo Pasolini?*, "Tempo" 50 (1961), 28-31.

Castellana 2013

R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a "Mimesis"*, Roma 2013.

Champion 1913

P. Champion, *François Villon: sa vie et son temps*, Paris 1913.

Chiarocossi, Zavagli 2017

G. Chiarocossi e F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze 2017.

De Laude 2009

S. De Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova 2009.

De Laude 2018

S. De Laude, *La rondine di Pasolini*, Milano 2018.

Edelman 1936

N. Edelman, *La vogue de François Villon en France de 1828 à 1873*, "Revue d'histoire littéraire de la France" 43 (1936), 211-223, 321-339.

Foschini 1933

A. Foschini, *L'avventura di Villon*, Milano 1933.

Frappier 1969

J. Frappier, *Paris Dans La Poésie de François Villon*, "Romance Philology" 22/4 (1969), 396-407.

Giulioti 1934

D. Giulioti, *Il merlo sulla forca: Francesco Villon*, Firenze 1934.

Guiraud 1968

P. Guiraud, *Le Jargon de la Villon ou le Gai savoir de la Coquille*, Paris 1968.

Impellizzeri 2010

F. Impellizzeri, *Sémiotique de l'outrage. Infractions politiques du langage, sociolectes et cinélangues chez Jean Genet et Pier Paolo Pasolini*, Roma 2010.

Infurna 1985

M. Infurna, *Pasolini e la Provenza*, "Studi novecenteschi" 12, 29 (1985), 121-130.

Lepage 1986

Y. Lepage, *François Villon et l'homosexualité*, "Le Moyen Âge" 92 (1986), 69-89.

Longnon 1877

A. Longon, *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales*, Paris 1877.

Martin 2007

T. Martin, *Poésies homosexuelles en jobelin. De Charles d'Orléans à Rabelais*, Paris 2007.

McCrea 2015

B. McCrea, *Languages of the Night*, New Haven 2015.

Naldini 1986

N. Naldini (a cura di), *Lettere 1940-1954*, Torino 1986.

Naldini 1989

N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino 1989.

Paris 1901

G. Paris, *François Villon*, Paris 1901.

Pasolini [1954a] 2003

P.P. Pasolini, *Poesie a Casarsa*, in *La meglio gioventù*, Firenze 1954, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2003, I, 6-101.

Pasolini [1954b] 2003

P.P. Pasolini, *El Testament Coran*, in *La meglio gioventù*, Firenze 1954, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2003, I, 107-132.

Pasolini [1965] 2003

P.P. Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965, ora in *Romanzi e racconti. 1962-1975* (vol. 2), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 2003, 329-890.

Pasolini [1971] 2003

P.P. Pasolini, *Versi del testamento*, in *Trasumanar e organizzar*, Milano 1971, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2003, II, 118-119.

Pasolini 1999

P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999.

- Patti 2018
E. Patti, *Pasolini after Dante: The 'Divine Mimesis' and the Poetics of Representation*, Abingdon 2018.
- Picconi 2016
G.L. Picconi, *La controversità delle madri: la ballata "à la manière de Villon" tra Sanguineti e Pasolini*, "Between" 12 (2016).
- Rinaldi 1976
A. Rinaldi, *Pasolini o dello stato di guerriglia permanente*, "Salvo imprevisti. Quadrimestrale di poesia e altro materiale di lotta" 1(7) (1976), 1-5.
- Siciliano 1979
E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano 1979.
- Scwhob [1912] 1974
M. Schwob, *François Villon. Rédactions et notes*, Genève [1912] 1974.
- Sismondi 1838
J.C.L. Sismondo de' Sismondi, *Storia dei francesi*, 1838, t. XIII.
- Villon 1930
F. Villon, *Le opere*, a cura di M. Amato, Palermo 1930.
- Villon 1992
F. Villon, *Oeuvres*, Paris 1992.
- Villon 1998
F. Villon, *Ballades en argot homosexuel*, Paris 1998.
- Villon 2014
F. Villon, *Oeuvres complètes*, Paris 2014.
- Villon 2015
F. Villon, *Il testamento e altre poesie*, a cura di A. Principato, trad. it. A. Garibaldi, Torino 2015.
- Zigaina 1987
G. Zigaina, *Pasolini e la morte: mito alchimia e semantica del "nulla lucente"*, Venezia 1987.
-

English abstract

The essay investigates Villon's presence in Pasolini's work: as a model of a marginal poet, transfigured in the experience of his own authorial subjectivity; as a formal model for some texts, in particular in the Friulian language; as an intertextual specter, in some of his poems; as an embodied character, in *Ali dagli occhi azzurri*.

keywords | Pasolini; Villon; poetry; marginality; poètes maudits.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Pasolini e il Decameron

Ipotesi per un'opera sogno

Marco Antonio Bazzocchi



1 | Pier Paolo Pasolini nelle vesti dell'allievo di Giotto, *Decameron* (1971).

L'attenzione di Pasolini per Boccaccio e per il *Decameron* sembra essere un frutto tardivo. In particolare, è l'attenzione per una forma di narrazione breve come la novella, o il racconto, che porta Pasolini a considerare modalità espressive che risalgono a tradizioni antiche, premoderne, come quelle che troviamo nelle grandi raccolte europee o orientali. Il racconto fa la sua comparsa là dove troviamo un'attenzione specifica per la strutturazione delle opere, senza che però questa strutturazione diventi così vincolante. Se pensiamo a *Salò* e a *Petrolio*, infatti, vediamo che la forma del racconto (le megere in *Salò*, le sezioni di racconti nel romanzo) a loro volta entrano dentro flussi di narrazione più ampi, con abbondanti rimandi a strategie allegoriche. Boccaccio viene sempre considerato in coppia con Dante, come se Pasolini fosse più interessato alla costruzione

di opere che procedono per agglomerati di singole unità che alle unità stesse.

In una dichiarazione famosa Pasolini sostiene che Boccaccio è esplicitamente condizionato da un “ottimismo storico” (Pasolini [1972] 1991, 348) giustificato dal fatto che scrive proprio mentre sta nascendo la borghesia, “e tutto pare rinverginarsi; un mondo destinato a un meraviglioso avvenire” (*ivi*, 349). Ma questo ottimismo non può essere condiviso dalla situazione storica in cui opera Pasolini, anzi dovremmo proprio considerarlo come una componente del tutto aliena. Per questo nel film noi non troviamo solo tracce di un mondo borghese (borghesi sono per esempio i fratelli di Lisabetta) ma a predominare è un mondo popolare identificato nel microcosmo napoletano. Aver spostato il *Decameron* da Firenze a Napoli è forse l’azione più irriverente compiuta da Pasolini nei confronti del testo originale, con la conseguente creazione di una resa sonora e musicale che si fonda sul dialetto e sulla musica popolare. La giustificazione dell’autore è molto esplicita proprio quando dichiara: “Ho scelto Napoli contro tutta la stronza Italia neocapitalistica” (Pasolini 1970). Quindi si tratta di un Boccaccio messo contro se stesso, cioè contro l’inaugurarsi di una realtà borghese che ormai ha raggiunto il suo apice.

“La cornice in Boccaccio è pretestuale e letteraria”: questa un’altra affermazione del 1974, quando Pasolini stronca il libro di Guido Almansi dal titolo *Estetica dell’osceno*. Qui si innesta anche il rapporto con De Sade, che ha ripreso da Boccaccio la tecnica della cornice nelle *Centoventi giornate*. Così – eliminando la cornice – Pasolini ha potuto prescindere dalla presenza dei dieci giovani narratori che diventeranno i portavoce del nuovo mondo, e ha eliminato l’unità di luogo costituita dal giardino dove si svolgono le quindici giornate e i cento racconti. E implicitamente ha eliminato qualsiasi riferimento alla peste, che sta fuori dal giardino e che rappresenta il motivo di ritrovo dei dieci narratori.

Malgrado questo però un principio di ordine lo troviamo sia nella prima sceneggiatura che nel film. Pasolini aveva pensato a tre novelle da utilizzare come collante per le tre sezioni del film, che in origine comprende tre parti con 5-6-4 novelle ciascuna e fa emergere la novella di Ser Ciappelletto nella prima parte, quella di Chichibio nella seconda, quella di Giotto nella terza. Gianni Canova ha notato che queste tre pseudo-

cornici fanno emergere tre personaggi che producono finzioni, cioè forme di inganno realizzate o con le parole o con le immagini. In questo caso, se guardiamo al film sotto questo aspetto, notiamo che nasce con una natura doppia che lo percorre interamente: l'attenzione per il popolo, per la cultura materiale che caratterizza Napoli, si trova sempre a condividere elementi esplicitamente funzionali, di effetto visivo molto ricercato, in certi momenti quasi preponderante. E così il film scorre sempre su due livelli: il primo, più esplicito, è quello di un realismo comico-grottesco dentro il quale si trova anche il codice del corpo e della sessualità, il secondo è invece quello di una costruzione di immagini che nascono dalla ricerca di inquadrature stilizzate, attentamente costruite, calcolate nella loro specificità. La presenza di Giotto, il protagonista della novella della sesta giornata del *Decameron*, porta il film a diventare progressivamente più visivo che di azione o di parola. E questa visività diventa un elemento che modifica anche l'elemento comico e realistico.

Ser Ciappelletto nella prima parte e Giotto nella seconda diventano i due poli opposti ma in un certo senso complementari attraverso i quali si assesta il passaggio dalla sceneggiatura al film. In entrambi i casi Pasolini procede con una esplicita manipolazione del testo di Boccaccio. L'opera inizia con un primo piano di Ser Ciappelletto (Franco Citti) che sta violentemente picchiando con un bastone qualcosa di indistinto che si rivela poi un sacco dentro il quale si trova un uomo che viene ucciso e poi rovesciato in una discarica. Il volto deformato dalla rabbia di Citti indica subito una delle caratteristiche del personaggio, alla quale poi se ne aggiungono altre ma con un andamento irregolare dal momento che la narrazione viene interrotta bruscamente con il passaggio alla novella di Andreuccio da Perugia, che si sposta in un grande mercato all'aperto. Andreuccio (Ninetto Davoli) dovrà poi passare attraverso una serie di spazi ristretti e rischiosi (la stanza della falsa sorella, il vicolo dove si raccoglie lo sterco, la tomba del vescovo) prima di riconquistare quanto gli viene sottratto. Al termine di questa novella torniamo nelle strade di Napoli, dove ritroviamo Ciappelletto che ruba monete dalle tasche di un uomo e tenta di sedurre un ragazzino, attraverso un gioco di sguardi e di gesti: così alla violenza omicida si aggiungono i peccati di furto e di sodomia. Boccaccio descrive i peccati di Ciappelletto seguendo un altro ordine: è un notaio che spesso giura il falso, trova piacere nel commettere scandali, spesso partecipa a omicidi, deride i sacramenti, prova piacere con gli

uomini, mangia e beve a dismisura, si diverte nel gioco. Il giudizio finale non dà adito a dubbi: "era il peggior uomo forse che mai nascesse" (Boccaccio *Dec.*, Branca, 54).

Pasolini fa emergere i peccati di Ciappelletto secondo una discontinuità che gli consente di incastonare le altre novelle dentro l'arco esistenziale del personaggio. Così, mentre Ciappelletto compie le sue azioni, nel vicolo una piccola folla si raccoglie intorno a un vecchio che sta leggendo da un libro: capiamo che si tratta di un *Decameron* popolare, dialettale, dal quale si forma una novella che ci trasporta sulla costiera amalfitana, al Monastero di Santa Chiara di Ravello, dove si svolge l'avventura erotica di Masetto, alla quale segue la novella di Peronella. Dopo questa lunga interruzione torniamo a Ciappelletto, e al nucleo vero della sua avventura, la missione al Nord che Pasolini ambienta a Trento e Bolzano. Pasolini concentra la sua attenzione sulla morte di Ciappelletto, che è scandita da quattro fasi: Ciappelletto e i suoi ospiti usurai a tavola, intenti a consumare un ricco banchetto (in questo momento viene ripresa la canzone che fa da motivo conduttore del film, *Fenesta ca lucive*); l'improvviso estraniarsi di Ciappelletto, che sembra cadere in uno stato di trance, dove compare una complessa visione; l'agonia di Ciappelletto che inscena la lunga confessione "falsa" di fronte al santo uomo che gli porta i sacramenti; la proclamazione di Ciappelletto santo e il culto della sua salma. Le prime due sezioni costituiscono una innovazione di Pasolini rispetto al testo di Boccaccio, e la loro elaborazione introduce un motivo completamente nuovo nella novella originaria. Nella sceneggiatura (scena 32) la descrizione è molto stringata: i due usurai e Ciappelletto si scambiano battute allusive alle loro cattive azioni, rievocano Napoli e poi improvvisamente Ciappelletto è colpito dal male: "Tutti ridono. Ma ad un tratto il riso si agghiaccia in bocca a Ciappelletto, che diventa bianco, strabuzza gli occhi e la testa gli casca sul piatto". Nella scena seguente, Ciappelletto è già disteso sul letto, ormai moribondo, i due usurai sono preoccupati sul da farsi, ed è proprio lui che li chiama e chiede di poter incontrare un frate santo per mettere in scena la sua confessione.

Nel film troviamo però alcuni elementi che modificano profondamente sia la novella che la sceneggiatura. Prima di arrivare nella città del Nord, il volto di Ciappelletto si immobilizza, gli occhi sembrano persi nel vuoto: una complessa visione anticipa qualcosa del suo futuro. Si tratta di un

annuncio di morte che nel film Pasolini traduce con un *pastiche* preso da opere di Brueghel, in particolare dal *Trionfo della morte* e dalla *Battaglia tra Carnevale e Quaresima*. Pasolini isola alcuni frammenti dai due quadri, in uno di questi si vede una donna che tiene in mano una pala con un teschio sopra, e una specie di carretto dentro il quale spunta una salma bendata. Questa visione sposta la visività del film verso un immaginario molto lontano da tutto quello che finora abbiamo visto, un immaginario nordico e popolare che si discosta dal realismo popolare napoletano.



2 | Pieter Bruegel, *Trionfo della morte*, 1562 ca., Madrid, Museo del Prado, dettaglio.

3 | Pier Paolo Pasolini, *Decameron* (1971).

4 | Pieter Bruegel, *Battaglia tra Carnevale e Quaresima*, 1559, Vienna, Kunsthistorisches Museum, dettaglio.

5 | Pier Paolo Pasolini, *Decameron* (1971).

Questa la rapida descrizione che leggiamo nella prima edizione della sceneggiatura (Pasolini 1975), che viene ricavata dalla copia del film in circolazione: “Prato. Esterno. Giorno. La macchina inquadra la gente ‘cattiva’ del Nord, dai costumi feroci. Alcuni frati giocano a palla con un teschio. Pile di teschi sono sparsi un po’ ovunque. Persone si azzuffano, altre saltano, altre ancora trascinano una cassa da morto con dentro un

cadavere tutto fasciato” (Pasolini 1975, 30). Qui si mescolano (secondo i principi del carnevalesco bachtiniano) cibo e morte, allegorie del cadavere e della fertilità.

Pasolini introduce una nota stonata rispetto alla coerenza visiva del film. Si tratta però di un elemento che non ha funzione semplicemente esornativa ma crea una specifica deviazione rispetto alla forma complessiva di questa prima parte. Secondo Joubert-Laurencin la scena successiva del pasto, l'improvvisa malattia e la confessione in punto di morte sono una riscrittura di una scena famosa di *Accattone*, dove Vittorio, ubriaco, si trova in osteria con quattro napoletani che vogliono vendicare la cattura di un loro compare: Ciccio, il marito di Maddalena, che ora vive con Vittorio e viene sfruttata come prostituta. Ciccio è stato denunciato da qualcuno che potrebbe essere proprio Vittorio, che però vuole scaricare la colpa su Maddalena (rimando qui alle analisi di *Dossier Accattone*, pubblicato dall'editore parigino Macula nel 2015, con i saggi di H. Joubert-Laurencin, Ph.-A. Michaud, F. Galluzzi e Ch. Caujolle). Citti si esibisce in una performance ambigua, dove l'ubriachezza maschera la sua possibile colpevolezza, in modo da potersi mettere in salvo. E infatti i napoletani si vendicheranno in seguito aggredendo Maddalena e picchiandola ferocemente.

La presenza di questi elementi, e soprattutto l'utilizzo di Franco Citti per recitare la parte di Ciappelletto, porta in questa direzione. Ciappelletto ripete allegoricamente *Accattone* (utilizzando il vocabolario di Auerbach, potremmo dire che ne è il “compimento figurale”). Un elemento che li accomuna è il loro essere sempre al confine tra una condizione reale e nello stesso tempo sospesa, irreali, come se il loro statuto appartenga a una dimensione che li allontana dal mondo che li circonda. *Accattone* si muove nelle borgate come Ciappelletto si muove per gli stretti vicoli napoletani. La fisicità dell'attore (spesso esasperata) sottolinea una specie di consunzione di energia che avviene all'interno, ma non crea uno spessore psichico. Sia *Accattone* che Ciappelletto sono identificati soprattutto dalle reazioni non plausibili del loro volto, il luogo dove si concentra la loro esistenza. *Accattone* piange o ride senza che ci sia una vera giustificazione rispetto al contesto in cui si trova. La scena del sogno, e l'annuncio di morte, hanno portato alcuni interpreti del film a considerare *Accattone* “già” morto, fin dall'inizio.

Qualcosa di simile avviene per Ciappelletto, e in realtà potremmo estendere il discorso anche a Edipo, terzo personaggio che nasce dalla performance attoriale di Citti. La testa di Accattone che cade con enfasi sul tavolo dell'osteria mentre lui sta "recitando" la parte di ubriaco per mettersi al riparo dai sospetti dei napoletani viene ripetuta dallo svenimento di Ciappelletto durante il pranzo con i due usurai che lo ospitano. Anche in questo caso Ciappelletto ha appena messo in scena un gioco comico accompagnato da una esibita gestualità. Ha offeso i suoi ospiti, definendoli imbroglioni, delinquenti, gente di malaffare. Per poi ridere e rovesciare comicamente le sue accuse. La parola di Ciappelletto è dunque comica, nasce al confine tra vero e falso, cancella anzi questo confine. Quello che lui si porta dietro è non solo il male, ma la forza di un linguaggio che perverte la verità. Pasolini ha isolato questo punto che si trova anche in Boccaccio, e che rimane sospeso anche nel giudizio finale sulla confessione del personaggio. Ciappelletto ha convinto anche Dio, si chiede Boccaccio? Le sue parole in punto di morte potrebbero aver provocato la sua assunzione nel regno dei cieli ("Per avventura Iddio ebbe misericordia di lui e nel suo regno il ricevette")? Oppure si tratta di un modo con cui Dio ha utilizzato un peccatore come Ciappelletto per farci ricorrere alla sua grazia? In questo caso, anche se Ciappelletto è finito all'Inferno, l'effetto importante sta nel modo con cui la grandezza divina ci fa pensare che un suo nemico (un peccatore) possa essere visto a fin di bene come un suo amico (un santo).

Pasolini sposta in una direzione diversa i dubbi di Boccaccio. Quando rilascia dichiarazioni sul suo film, insiste sul bisogno di aver identificato nella città di Napoli e nei suoi abitanti quel residuo di realtà fisica autentica che ormai non esisteva più nel resto d'Italia. Napoli è evocata esplicitamente come unico riparo nei confronti di un mondo adulterato dal nuovo Potere che domina sui corpi. I corpi dei napoletani mantengono invece un residuo di "sopravvivenza" che viene ulteriormente sottolineato dalla regressione in un'epoca arcaica, precedente a quello spartiacque dove Boccaccio aveva ottimisticamente previsto la nascita di una cultura borghese.

La potenza fisica di Ciappelletto si modifica però nel momento in cui lo sguardo vuoto del personaggio introduce nel film la visione bruegheliana. Questa visione apre uno spazio diverso, lo spazio mortuario che rovescia i

valori positivi del cibo e del sesso, ma che nello stesso tempo viene da essi rovesciato: “l’inferno carnevalesco è la terra che assorbe e che genera; ed esso si metamorfizza spesso in corno dell’abbondanza; e lo spauracchio – la morte – appare come una donna gravida; le differenti malformazioni – tutti questi ventri gonfi, nasi enormi, gobbe, ecc., – appaiono come segni di gravidanza o di virilità” (Bachtin [1965] 2001, 103). Attraverso le citazioni dei quadri di Brueghel, che si trasformano in visione, Ciappelletto entra dentro una nuova realtà. La visione fa di Ciappelletto un personaggio che appartiene a un’altra dimensione. Si tratta di una dimensione sacrale, quella dimensione che caratterizza il corpo “fantasma” di Accattone, rendendolo la “figura” di una incarnazione, della trasmigrazione dalla vita alla morte. La sacralità di Citti-Accattone è molto più evidente nella desacralizzazione di Ciappelletto. In *Accattone* il comico resta di continuo unito al tragico. Ciappelletto (specularmente) trasforma la sua morte in un gioco comico.

In entrambi i casi ci muoviamo nella sfera figurativa indagata da Joubert-Laurencin attraverso la presenza visibile-invisibile della “lacrimuccia” di origine dantesca, assunta da Pasolini come segno allegorico che caratterizza l’intera operazione filmica. Prendendo il verso riferito in *Purgatorio* V, 108 alla “lagrimetta” che salva Buonconte da Montefeltro in punto di morte, e confondendolo con la salvezza di Manfredi in una situazione simile, Pasolini sostiene nel saggio *I segni viventi e i poeti morti* (1967) che nessuna vita individuale può essere giudicata prima della sua fine. Solo dopo la morte, come dimostra Dante nella sua opera, la vita diventa un tutto compiuto. Pasolini utilizza l’interpretazione figurale di Auerbach e la traspone nella sua idea di cinema. Ogni film, in quanto opera compiuta, rende finita e quindi giudicabile una vita. Dentro un film la realtà (potenzialmente infinita) acquisisce compiutezza e senso, attraverso la tecnica del montaggio. Così diventa esplicito il significato dell’esistenza di un individuo.

Dunque la confessione a rovescio di Ciappelletto equivale alla “lagrimetta” che non compare sul volto di Accattone nel momento della morte, anche se l’epigrafe dantesca la annuncia a inizio film. Questa confessione rovescia il senso complessivo della vita di Ciappelletto, lo trasforma da peccatore senza speranza a uomo santo. Chiude l’esistenza del personaggio nella compiutezza. A Pasolini non interessa il giudizio intorno

alla presunta veridicità dell'atto di Ciappelletto, gli interessa il rovesciamento comico (tutta la confessione ha come controcanto i primi piani degli usurai che ridono e commentano). Ancora una volta torniamo alla sfera del sacro. Pur essendo una forma di sacro che nasce dal suo contrario, cioè da una natura esecrabile. L'operazione di Pasolini vuole mettere in rapporto questa opposizione. In Ciappelletto la sacralità e il suo opposto si trovano in posizione contigua, anzi la prima nasce dal secondo.

Parola falsa e parola vera si mescolano, secondo il principio del carnevalesco. La visione che precede la malattia improvvisa di Ciappelletto ha così una funzione fondamentale. Accattone infatti appartiene fin dall'inizio a un mondo toccato dalla sacralità della morte: la sua prima azione è quella di sfidare gli amici tuffandosi nel Tevere dopo una mangiata pantagruelica. Ciappelletto subisce una conversione quando gli appare il mondo funebre e inquietante della visione, dove cibo e morte si confondono, secondo i principi di una cultura popolare e basso-comica. Il *pastiche* derivato dalle opere di Brughel anticipa la morte di Ciappelletto: è una visione macabra dove però sono presenti anche richiami alla festa e al cibo. Morte e rinascita si mescolano, e così si annuncia il tema finale del film, non a caso collegato a un'opera artistica reale (l'affresco che realizzerà l'allievo di Giotto). Possiamo richiamare ancora le parole di Bachtin a proposito del riso popolare che nel Medioevo agisce come vittoria sulla paura, "soprattutto come vittoria sulla paura morale, che incatena, opprime e offusca la coscienza dell'uomo: la paura di tutto ciò che è sacro e vietato ("tabù" e "mana"), del potere divino ed umano, dei comandi e dei divieti autoritari, della morte e delle punizioni dell'aldilà, dell'inferno, di tutto ciò che è più spaventoso della terra" (Bachtin [1965] 2001, 102). La visione di Ciappelletto, come preannuncio dell'aldilà, verrebbe così vinta dalla confessione, che è una performance realmente comica (come svela il riso dei due usurai in ascolto al di là della stanza) che però si trasforma in azione sacra sul pubblico richiamato dalla fama di "San" Ciappelletto: "E in tanto crebbe la fama della sua santità e divozione a lui, che quasi niuno era che in alcuna avversità fosse, che a altro santo che a lui si botasse, e chiamaronlo e chiamanlo san Ciappelletto" (Boccaccio *Dec.*, Branca, 69).

Pasolini ha scelto per dare un corpo e un viso a Ciappelletto il primo attore e il primo personaggio del suo cinema. Lo stesso attore impersonerà

Edipo, il peccatore che può scoprire la verità solo assumendo lo statuto di un non-uomo, di colui che non può più essere accettato dalla comunità degli altri uomini. Ciappelletto porta su di sé il peso di tutti i peccati, e riesce a creare un inganno che va oltre la propria morte. In una scena solenne assisteremo al culto della sua salma, che tutti vogliono toccare per riceverne un effetto benefico:

Tutti vogliono vedere da vicino il corpo del santo, toccarlo, strappargli un lembo della veste. E tutto questo avviene: ma in una specie di silenzio sacro che non turba la santità degli atti con il rumore del fanatismo e della superstizione. L'immensa folla, nell'atmosfera assordata dal suono delle campane, sembra una folla di spiriti (Pasolini [1971] 2001, 1330).

A questo punto lo scambio tra realtà e rappresentazione è divenuto molto esplicito. Il pittore sarà colui che in qualche modo incarna e preannuncia il futuro regista, o perlomeno colui che ha il compito di fissare in una forma espressiva il magma della realtà popolare. Tanto che l'episodio successivo inizia con un personaggio "che nella scena precedente l'occhio di Giotto ha eternizzato nella fissità dello stile, come avulso da quella luce e da quel rumore d'ogni giorno" (Pasolini [1971] 2001, 1384). Il gioco dei rapporti si complica. Ciappelletto è "compimento figurale" di Accattone, cioè in lui sopravvive qualcosa già presente in Accattone, o perlomeno il desiderio di morte di Accattone diviene esplicito attraverso la visione e poi si trasferisce nella dimensione di un inganno che conferisce eternità al suo nome. Ora il pittore è colui che rende eterne le figure del popolo, e quindi condensa in sé l'attività dell'artista che transita i corpi del popolo in una nuova dimensione ma anche quella del regista che sta filmando quel mondo, destinato poi a diventare "eterno" attraverso l'operazione del montaggio. Così il peccatore e l'artista entrano in un rapporto che li stringe intorno al problema della rappresentazione e della falsificazione. Tanto più che Pasolini, dopo aver pensato a varie ipotesi per il personaggio del pittore (Sandro Penna o Paolo Volponi), decide di assumere su di sé il ruolo, legandosi fisiognomicamente al suo attore, Franco Citti, a cui lo accomunano il taglio degli zigomi, gli occhi, il naso schiacciato. Dunque si crea un cortocircuito tra finzioni, sia finzioni di parola che finzioni di immagine. E implicitamente Pasolini allude alla prospettiva teorica secondo la quale un film è in ogni modo un rito funebre, la rievocazione attraverso le immagini di una vita ormai conclusa

e trasportata sul piano dell'aldilà. Il pittore è incaricato di realizzare un affresco nella chiesa di Santa Chiara. Le fasi dell'ideazione e della realizzazione sono ben scandite nel film, e come nella prima parte diventano "cornice" delle novelle che si susseguono. Passiamo così dai momenti in cui protagonista è il pittore a quelli in cui agiscono i personaggi di Boccaccio.

Per arrivare alla conclusione dell'affresco, il pittore deve però attraversare un'esperienza simile a quella di Ciappelletto. Deve anche lui avere una visione dell'aldilà, vedere cioè la fine del mondo e della storia. Il che avviene in sincronia con la novella di Tingoccio e Meuccio, i due amici che erano comparsi velocemente già nella novella di Andreuccio. I due amici discutono dei peccati legati al sesso e decidono che sarà il primo di loro a morire che rivelerà all'altro se esiste o no l'Inferno. Il tema del peccato carnale ottiene qui un esito comico. Tingoccio, che muore per consunzione fisica, libera Meuccio dalle paure e lo convince a correre dall'amante per sfogarsi finalmente in gioiosi atti sessuali. A questa rivelazione ultraterrena si aggiunge la visione del pittore che sogna un grande affresco in forma di *tableau vivant*. Si tratta del *Giudizio universale* di Giotto. Il riferimento non potrebbe essere più esplicito. Il pittore sogna l'opera del suo maestro prima di portare a termine la sua. Ma in questo affresco sognato non è Dio ma la Madonna a dominare sul coro degli angeli e sull'Inferno dei dannati.



6 | Giotto, *Giudizio universale*, 1306 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni, controfacciata.

7 | Pier Paolo Pasolini, *Decameron* (1971).

Questo non è l'affresco che il pittore realizzerà e che intravediamo nelle ultime scene, un affresco molto più modesto, di stile giottesco, ispirato

alle vicende di santa Chiara. Nella visione notturna, un aldilà dantesco, dominato dalla Vergine Maria, si contrappone all'allegoria popolare e mortuaria che aveva preconizzato la morte di Ser Ciappelletto, ispirata ai quadri di Brueghel.



8 | Pier Paolo Pasolini, *Decameron* (1971), scena finale.

Queste due visioni riassumono due aspetti contrapposti e complementari dell'immaginario tardomedievale che Pasolini sovrappone alle storie erotiche e comiche dei suoi napoletani, vanno al di là della separazione tra la carne e lo spirito su cui nasceranno le regole morali del mondo borghese. Sono due figurazioni artistiche che veicolano due immagini opposte dell'aldilà: pagana, popolare, interamente fondata su un sentimento carnevalesco del mondo, quella di Ciappelletto; cristiana, costruita secondo un ordine dantesco, gerarchizzato, ma con la Madonna al centro, quella di Giotto. Due versioni dell'aldilà, due modelli attraverso cui leggere il *Decameron*. Pasolini li fa coesistere mettendoli in tensione ossimorica. Il peccatore blasfemo e il pittore visionario vengono così avvicinati come in un dittico. Nella finzione pittorica c'è qualcosa di diabolico, nella bugia recitata sulla soglia della morte qualcosa di artistico. Il mondo reale a questo punto non c'è più, è entrato completamente nella dimensione della parola e dell'immagine dipinta, svanisce nell'illusione.

Pasolini estende la sua concezione del cinema a un'opera nata dallo scambio dei racconti e dall'intrattenimento.

Quest'opera, così chiusa in se stessa, diventa un mondo che si protegge da quella "peste" esterna incarnata dalla società capitalista. E con una ulteriore mossa che mette in crisi le regole della mimesi, il pittore, di fronte all'opera finita, la sconfessa, con un'affermazione che pone il sogno a un livello creativo superiore: "perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?". L'opera realizzata non è solo l'affresco ma anche il film che si chiude. Ciappelletto, l'allievo di Giotto, ma implicitamente l'intera opera cinematografica di Pasolini si rivela una serie protratta di riconfigurazioni. Il comico fa saltare ogni confine tra visione e finzione. In questo senso il cinema si rivela realmente "una vita dopo la morte", come afferma ancora il saggio del 1967 (Pasolini [1967, 1972] 1999, 1577). La forza espressiva dei corpi popolari (e degli atti sessuali) non è una banale esplosione di vitalità (come lo stesso autore sembra volerci far credere). Ma si tratta di una vitalità che ritorna a noi attraverso le immagini almeno tre volte: la prima volta quando l'allievo di Giotto la coglie direttamente guardando il popolo, e già cercando di fissarla attraverso il rudimentale incrocio delle dita che crea una forma primitiva di inquadratura; la seconda volta quando ritroviamo alcuni di quei volti in azione dentro le novelle; la terza volta quando i personaggi di nuovo si presentano come figure nel *tableau vivant* che rappresenta l'aldilà nel sogno del pittore. Dunque il *Decameron* è anche il film che porta alla luce il comico come "sopravvivenza" (direbbe Aby Warburg). Il che significa cercare nell'inferno sociale - afferma Didi-Huberman - la zona, il volto, il gesto, dove ancora sopravvive la bellezza (Didi-Huberman 2012, 209). Ma questa bellezza resiste alla consunzione del tempo in quanto è diventata "figura", cioè ha assunto una forma che la ripropone al di là del tempo, al di là del presente. La forma della visione pittorica, grazie alla quale si conserva l'energia vitale che nel 1971 è già compromessa dal nuovo potere, perderà la sua funzione positiva quando Pasolini rovescerà il codice espressivo del *Decameron* nella struttura repressiva di nuovo ripensata sul modello dantesco. In *Salò* Boccaccio sopravvive nella mascheratura sadiana. La sessualità e la comicità assumono l'aspetto della perversione.

Riferimenti bibliografici

Bachtin [1965, 1969] 2001

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [*Tvorchestvo Fransua Rable*, Moskva 1965], trad. it. M. Romano, Torino [1979] 2001.

Boccaccio Dec., Branca

G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 1980 (NUE, 169).

Didi-Huberman 2012

G. Didi-Huberman, *Peuples exposée, peuples figurants. L'Oeil de l'histoire*, 4, Paris 2012.

Pasolini 1970

P.P. Pasolini, *Io e Boccaccio*, intervista di D. Bellezza, "L'Espresso colore" 47 (24 novembre 1970).

Pasolini 1975

P.P. Pasolini, *Il Decameron*, in *Id.*, *Trilogia della vita*, a cura di G. Gattei, Bologna 1975, 15-56.

Pasolini [1972] 1991

P.P. Pasolini, *Decameron. Intervista con P.P. Pasolini*, "Cinema 60" 87-88 (gennaio-aprile 1972), poi in *Id.*, *Le regole di un'illusione. Il cinema, i film*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma 1991.

Pasolini [1967, 1972] 1999

P.P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti* [25 agosto 1967], in *Id.*, *Empirismo eretico* [1972], poi in *Id.*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1.

Pasolini [1971] 2001

P.P. Pasolini, *Il Decameron* [1971], in *Id.*, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 1-2, Milano 2001, 1289-1411.

English abstract

The essay proposes some useful interpretative lines for understanding Pasolini's expressive strategies up to the film inspired by Boccaccio: 1. the decision to adopt a short narrative form such as the short story; 2. the reworking of the original text; 3. the intersection between Dante and Boccaccio as builders of narrative structures that can be reused by the literary tradition; 4. the inclusion of medieval painting in the film, in particular the choice of Giotto (or the pupil) and Brueghel's painting; 5. the soundtrack and the recovery of popular traditions.

keywords | Pasolini; Boccaccio; Decameron; Giotto; Bruegel; Middle Ages.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Pasolini e Dante

La Divina Mimesis e la politica della rappresentazione dell'“altro”

Emanuela Patti



1 | Pasolini durante la cerimonia di premiazione del Premio Strega del 28 giugno 1960 recita i versi di *In morte del realismo*.

Introduzione

Poco meno di un mese prima del suo assassinio, consumatosi all'idroscalo di Ostia nell'ottobre del 1975, Pasolini aveva inviato al nuovo editore Einaudi cinque pacchetti di fogli di carta su cui era stato scritto a macchina *Memorie barbariche* e in aggiunta, a mano, *Frammenti infernali*. L'aspetto di questo brogliaccio non lascia dubbi sul fatto che si trattasse di una serie di testi trasformati in un unico scartafaccio piuttosto velocemente e dalla forma ancora in divenire. Non solo sono stati rintracciati altri possibili titoli scritti a macchina o aggiunti a mano nel resto della risma, tra cui *La divina teoria*, *Paradiso*, *La teoria* e *La divina realtà*, ma l'opera si

presentava come una serie di appunti e note di natura frammentaria. La lunga genesi era iniziata nel 1963 con l'ambizioso obiettivo di diventare, a lavoro ultimato, una riscrittura de *La Divina Commedia* di Dante. Eppure, solo a poche settimane dalla sua morte Pasolini si era deciso di darlo alle stampe. Ma dissipiamo subito il dubbio, e l'aria di mistero che lo circonda, che Pasolini, colto da un sinistro presentimento di morte, abbia deciso di consegnare al suo nuovo editore una delle opere più enigmatiche e, allo stesso tempo, significative della sua intera carriera. Recentemente, Hervé Joubert-Laurencin ha rivelato, infatti, che le motivazioni che hanno spinto Pasolini ad inviare il manoscritto fossero di natura puramente pragmatica. Era importante che il nuovo editore, sostitutosi a Garzanti, avesse "qualcosa da pubblicare" il prima possibile, non ultimo anche per esigenza economica di Pasolini stesso, almeno secondo la testimonianza dell'editore, a noi giunta grazie al collega Joubert-Laurencin. Non escluderei, tuttavia, che i tempi fossero effettivamente maturi, come spiegherò, perché quest'opera rimasta nel cassetto dal 1963 vedesse finalmente la luce. E lascerei uno spiraglio di "mistero", se così vogliamo chiamare le pulsioni inconsce, sul fatto che quello fosse il momento giusto perché il movimento magmatico di scrittura e raccolta di tutti quegli appunti, note ed immagini, trovasse la sua forma solida nell'oggetto-libro che conosciamo oggi: *La Divina Mimesis*.

Nell'edizione attuale, *La Divina Mimesis* include, in ordine, i seguenti testi così datati: *Prefazione* (1975), *I primi 2 canti della Divina Mimesis, Canto I, Canto II* (1963), *Appunti e frammenti per il III Canto* (1965), *Appunti e frammenti per il IV Canto* (1965), *Appunti e frammenti per il VII Canto* (1963), *Nota n. 1* (1 novembre 1964), *Nota n. 2* (17 novembre 1964), *Per una "Nota dell'editore"* (1966 o 1967), *Altri 3 appunti per il VII Canto* (1965), *Iconografia ingiallita (per un "Poema fotografico")* e *Piccolo Allegato Stravagante* (1974). Il corpo principale dell'opera è stato quindi scritto tra il 1963 e il 1965, con l'aggiunta di alcuni brevi note o allegati nel 1967, 1974 e 1975. Si tratta evidentemente di un'opera, almeno in apparenza, incompleta. L'ipotesi che presento in questo saggio, già estesamente discussa nel mio libro (Patti 2016), suggerisce tuttavia una diversa interpretazione dell'incompletezza del testo pasoliniano. Un'analisi filologica accurata e un approccio intermediale alla costellazione di immagini e testi che ruotano intorno a *La Divina Mimesis* dimostra, infatti, che questo libretto è soltanto la punta di un iceberg rappresentato

da un'operazione di riscrittura dantesca molto più articolata e diffusa nel tempo. Volendo esplorare l'ipotesi di una narrazione, perlopiù infernale, che si estende ben oltre quanto possiamo leggere nel libretto pubblicato da Einaudi, dobbiamo allora ricostruire quel grande macrotesto che è *La Divina Mimesis*: un vero e proprio discorso critico e poetico articolato a partire dalle antologie *Poesia dialettale del Novecento* (1952) e *La poesia popolare italiana* (1955), che attraversa la poesia degli anni Cinquanta – in particolare *Le Ceneri di Gramsci* (1957) e *La religione del mio tempo* (1961) –, i romanzi romani – e in particolare *Ragazzi di vita* (1955) –, l'attività critico-letteraria di *Officina* (1955-1959), il racconto *La Mortaccia* (1959), il cinema nazional-popolare (1961-1964) e una serie di saggi pubblicati in *Empirismo eretico* – tra cui *Nuove questioni linguistiche* (1964), *La volontà di Dante "a" essere poeta* (1965) e *Dante e i poeti contemporanei* (1965). A innestare una narrazione tanto prolifica, centrale e determinante, quanto apparentemente illeggibile, invisibile e dispersa, erano state alcune questioni chiave degli intellettuali marxisti del secondo dopoguerra italiano – qual è il ruolo della lingua letteraria nella costruzione di un'identità nazionale, e quale forma di realismo adottare in letteratura per dare voce all'Italia popolare degli anni Cinquanta? – e, da un lato, il modello dell'appena trascorso neorealismo cinematografico nostrano, e dall'altro, il modello del realismo sovietico. Pasolini non seguì né l'uno, né l'altro – anzi vi polemizzò. È invece con Dante, e attraverso Dante, che trova ispirazione per la sua poesia e narrativa negli anni Cinquanta.



2 | Gianfranco Contini in *iconografia ingiallita* («per un poema fotografico»), *La Divina Mimesis* (1975).

Gianfranco Contini, il modello di realismo dantesco e la “questione della lingua”

L'interpretazione di Dante cui ho accennato giunse a Pasolini tramite il filologo e critico Gianfranco Contini (1912-1990), figura chiave della sua vita e della sua carriera. L'influenza di Contini sull'opera pasoliniana è innegabile: Contini era stato non solo il primo a riconoscere e consacrare Pasolini come “Autore”, grazie alla sua recensione della prima raccolta

poetica pasoliniana, *Poesie a Casarsa* (1942), ma aveva accompagnato,

come un faro, il viaggio intellettuale e poetico del nostro, almeno fino ai suoi esordi cinematografici. Era stato proprio Contini, nei primi anni Cinquanta, a disseminare una rappresentazione di Dante come “poeta della realtà”, ovvero padre di un certo realismo fin troppo significativo per quella generazione di intellettuali degli anni Cinquanta che si misurava con la necessità di creare, attraverso la lingua letteraria, una nuova identità popolare italiana. In un celebre articolo del 1951, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, senza mezzi termini, Contini eleggeva Dante come modello di un realismo fatto di plurilinguismo, espressionismo e contaminazione degli stili, contrastandolo con il monolinguisimo, anti-espressionismo, purezza della lingua di Petrarca su cui si era basata la tradizione letteraria fino ad allora:

È un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, dico il temperamento linguistico, di Dante; ma è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca (Contini [1951] 1970, 170).

Tra le righe, come vedremo, si suggeriva già l’idea che la lingua di Dante, in quanto modello di una letteratura che si nutre di linguaggi “altri”, non tradizionalmente letterari (della gente comune, della vita materiale, del comico come del tragico) potesse essere imitata, negli anni Cinquanta, per dare voce alla realtà popolare dell’Italia del dopoguerra in tutta la sua diversità regionale. È Pasolini stesso che, nel 1965, conferma quest’ipotesi nell’intervista radiofonica *Dante e i poeti contemporanei*, un’intervista organizzata in occasione del centenario dantesco:

C’è stata negli anni Cinquanta, presso un gruppo di addetti ai lavori, molto impegnati in questo, sulla scorta di un ormai famoso saggio di Contini, una specie di assunzione di Dante a simbolo. Il suo plurilinguismo, le sue tecniche poetiche e narrative, erano forme di un realismo che si opponeva, ancora una volta, alla Letteratura. Sicché io, nel mio operare di quegli anni, avevo in mente Dante come una specie di guida, la cui lezione, misconosciuta o mistificata nei secoli, era ricominciata ad essere operante con la Resistenza. Ora quell’idea di realismo degli anni Cinquanta pare ed è superata e con essa si stinge l’interpretazione dantesca della ‘compagnia picciola’ che dicevo (Pasolini [1965] 1999, 1648).

Il realismo di Dante, misconosciuto o mistificato nei secoli, ma riesumato nel bell'articolo di Contini, ci dice Pasolini, trovava terreno fertile in un'Italia del dopoguerra che viveva sulla scia della passione della Resistenza. Nell'interpretazione della "compagnia picciola", capitanata da Contini e che includeva scrittori come Sanguineti, Fortini e Pasolini, proprio quel realismo si era opposto alla letteratura con la L maiuscola, ovvero quella della nostra tradizione: monolingua, anti-espressionista, pura. Nel 1965, data dell'intervista sopra-menzionata, quel modello di realismo si era tuttavia spento, ci dice ancora Pasolini, e ne abbiamo effettiva testimonianza nel colpo di scena di Pasolini all'Open Gate del Premio Strega del 1960, intervento oggi noto come *In morte del realismo*, di cui parlerò più avanti. Il modello di realismo dantesco era superato, dunque, eppure per Pasolini questa doveva essere una ferita ancora sanguinante, se è vero che Dante si manifesta esplicitamente nel progetto di riscrittura de *La Commedia* nei primi anni Sessanta e in numerosi altri articoli e interventi del 1965. Cosa aveva dunque significato, per Pasolini, questo realismo dantesco? E perché Pasolini ce l'aveva così tanto a cuore non solo da farne la principale ispirazione poetica della sua opera poetica e narrativa degli anni Cinquanta, ma da continuare a rimuginarci per buona parte degli anni Sessanta (attraverso *La Divina Mimesis*, i saggi di *Empirismo eretico* e vari interventi ed interviste)? Procediamo per gradi e torniamo ai primi anni Cinquanta.

Le antologie: *Poesia dialettale del Novecento* (1952) e *Poesia popolare italiana* (1955)

L'influenza dell'articolo continiano *Preliminari sulla lingua del Petrarca* è rintracciabile in Pasolini già tra le righe di due importanti lavori dei primi anni Cinquanta, la sua raccolta di poesia dialettale italiana, curata con l'aiuto di Mario Dell'Arco e pubblicata nel 1952, e la sua riflessione sulla poesia popolare italiana, uscita tre anni dopo. Il modello di Dante, e più specificatamente di un suo realismo linguistico, figura sin dalle prime pagine di *Poesia dialettale del Novecento* come principio guida e criterio di valutazione dello stato dell'arte della poesia dialettale italiana. Il monolinguisimo di Petrarca, con il suo stile selettivo, puro e assoluto, modello della tradizione letteraria italiana fino a Manzoni, è contrapposto al plurilinguismo di Dante, "*forma stilistica [...] lievitante dagli strati bassi della lingua*" (Pasolini [1952a] 1999, 716). La poesia dialettale italiana che Pasolini preferisce, l'autore afferma nell'introduzione, è non solo quella

che maggiormente si avvicina alla realtà quotidiana e ne restituisce la ricchezza espressiva in tutte le sue sfumature, come in certa poesia di Carducci, Pascoli, D'Annunzio, in alcune opere bilingue di Verga e soprattutto nell'opera poetica più realistica della tradizione italiana, *La Divina Commedia*, ma è anche quella che rivela un'esperienza diretta della realtà popolare italiana, possibile solo per appartenenza di classe a certi ambienti sociali oppure per la volontà del poeta di estrazione borghese di "regredire nell'altro". In quest'ottica, Pasolini sfata subito il mito romantico che "dialetto" equivalga a "realistico", sottolineando invece che i dialetti posseggono una tradizione non meno colta e anti-popolare di quella della lingua. Propone, inoltre, un efficace parallelo quando associa la poesia dialettale a una sorta di bilinguismo, rinvenendo una differenza culturale di una certa portata tra la cultura alta del poeta dialettale e la cultura bassa di coloro che usano il dialetto nella loro vita quotidiana. Come nota Pasolini, è da questa differenza che ha avuto origine la tradizione colta e anti-popolare dei dialetti - o, come avrebbe meglio detto Franco Fortini, "la coltivazione artificiale dei dialetti" - generando caricature e opache traduzioni poetiche dalla lingua al dialetto. In sintesi, scrivere poesia in dialetto e/o trattare soggetti di vita popolare non è sufficiente, secondo Pasolini, perché si possa parlare di una "poesia realistica" sull'esempio di Dante. Anzi, spesso accade che il poeta, di estrazione borghese, imponga *egemonicamente* a una certa "realtà popolare" il suo sguardo sociale. Elaborando così l'articolo di Contini in chiave sociologica, Pasolini definisce in modo molto chiaro il suo metodo di lavoro per l'antologia: per poter restituire la dimensione concreta e sensuale di un ambiente, il plurilinguismo linguistico richiede una coscienza di classe, così come un'immersione sociale ed emozionale nella realtà dell'"altro".

Sulla base di queste premesse, nella sua raccolta della poesia dialettale italiana, Pasolini elogia quei poeti che riescono a esprimere una certa realtà popolare in modo oggettivo, espressionistico e sperimentale. Tra i poeti napoletani, per esempio, Pasolini distingue tra Chiurazzi, Cinquegrana, Ragione e Fiordalisi, da un lato, e Capurro, dall'altro. Mentre i primi tendono a offrire rappresentazioni stereotipate della realtà sociale napoletana, Capurro spicca per la sua "forza ingenuamente rappresentatrice" e la sua "vigoria linguistica" dovute alla umile origine "profondamente impressa nella sua personalità" (Pasolini [1952a] 1999,

718-719). In tutta l'antologia, grande attenzione è data indubbiamente al poeta romano Giuseppe Gioachino Belli, sul quale Pasolini inizia a elaborare due concetti chiave della teoria socio-linguistica che lo accompagnerà nella sua produzione letteraria di tutti gli anni Cinquanta: "regressione nel parlante" e "intellettuale mimetico". Belli, secondo Pasolini, riesce a produrre una poesia tanto espressiva perché è in grado di operare una "regressione nel personaggio". Che cosa Pasolini intendesse per "regressione nell'altro" lo si evince da un paio di articoli che l'autore pubblicò mentre stava lavorando all'antologia. Il primo, *Dialetto e poesia popolare* (1951), non a caso pubblicato su un giornale di chiara impostazione politica, "Mondo operaio", spiegava che si trattava di un "regresso che il poeta per simpatia compirebbe nell'interno del parlante inconsapevole, e un recupero verso il livello di coscienza" (Pasolini [1951] 1999, 375). Il secondo, *Romanesco 1950* (1950), pubblicato su "Il quotidiano", poneva l'accento sulla differenza tra *pastiche* e, altro concetto chiave del discorso linguistico pasoliniano, *mimesi*. L'articolo si apriva con una riflessione sull'uso del dialetto nei film neorealisti come *Ladri di biciclette*, che, secondo Pasolini, era lontano da un'operazione linguistica mimetica ed effettivamente popolare. Concentrandosi, poi, sull'opera *Tormarancio* di Dell'Arco, considerato uno dei migliori esempi di poesia dialettale romana del Novecento, Pasolini notava come, invece, si trattasse di un'opera scritta in "lingua alta", ovvero in una "preziosità linguistica proprio italianeggiante, di gusto novecentesco, ricerca di parole rare, antichate, da incastonarsi in un tessuto linguistico assai limpido, tanto da giungere così al *pastiche*" (Pasolini [1950] 1999, 341). Pasolini aggiunge: "Manca in Dell'Arco l'oggettivazione di sé nel parlante della borgata: l'immedesimazione, per esprimerci con un termine più corrente: forse un ultimo decisivo sforzo di pietà" (Pasolini [1950] 1999, 343). La forza del Belli, secondo Pasolini, era quella di riuscire a offrire rappresentazioni visive e sensuali della società, grazie all'esperienza fisica ed empatica del posto, invece che derivarle dalla propria astratta immaginazione. Lo "sforzo di pietà", d'altronde, che cos'è se non una tensione empatica a voler realmente conoscere l'altro? Il concetto è ulteriormente elaborato nell'introduzione che Pasolini scrisse a *Il fiore della poesia romanesca* di Leonardo Sciascia:

È raro trovare nel dialettale medio la capacità di passaggio dall'essere in un ambiente - con le conseguenti idolatrie aprioristiche che gli derivano da

quello stato di quasi incoscienza – all’essere, in un ambiente, fino a renderlo oggettivamente visivo, acustico – con tutti i suoi sapori dentro una poesia che non ne è necessariamente parte ma lo riflette (Pasolini [1952b] 1999, 420-421).

Sembra emergere, in modo sempre più chiaro, una definizione di mimesi linguistica nell’altro come capacità di “esistere” in un ambiente con cui si vuole intendere, innanzitutto, e prima ancora di trasformarsi in espressione linguistica, immersione fisica nel luogo e contatto emozionale con le persone. In questo ragionamento esistono già le tracce di quanto Pasolini avrebbe scritto in un suo saggio del 1965, *Intervento sul discorso libero indiretto*. In quell’occasione, l’autore paragona il poeta che non riconosce la differenza tra la sua cultura e quella del parlante alla mancanza di empatia del nazismo. Il discorso implica che la mancanza di conoscenza della realtà dell’altro e di connessione sentimentale con il diverso portano alla proiezione di immagini astratte e stereotipate. Va da sé che la prima monumentale antologia pasoliniana, *Poesia dialettale del Novecento*, non è solo un importante contributo alla difesa dei dialetti e la proposta di una certa idea di poesia – oggettiva, sperimentale, espressionistica – ma anche una fondamentale presa di posizione sulla rappresentazione dell’altro in letteratura.



3 | Pasolini sulle ceneri di Gramsci.

Tra la prima e la seconda antologia, *Poesia popolare italiana*, il concetto pasoliniano di “regressione nell’altro” assume una connotazione decisamente più politica, integrando l’idea di “coscienza di classe”, da un lato, e quella di relazione empatica con il parlante/personaggio, dall’altra. Da questa associazione emerge un ideale di “poesia popolare” in cui il poeta è, secondo il modello di Dante, un intermediario tra cultura borghese e cultura popolare e, secondo quello di Gramsci, un tramite tra conoscenza e sfera emozionale: emerge, in breve, la figura pasoliniana dell’“intellettuale mimetico”. Queste idee vengono formulate in una delle sezioni metodologiche dell’opera, *Il problema*, sollevando una domanda di ricerca crociana assolutamente rilevante per l’antologia: la poesia popolare è un fenomeno della cultura popolare o della cultura borghese? In diversi passaggi, Pasolini riprende proprio la teorizzazione di Gramsci su “nazionale” e “popolare” partendo dal discorso della mancata integrazione storica tra cultura popolare e cultura borghese. A differenza di altri Paesi europei, in Italia questa integrazione ha subito un significativo “ritardo” (Pasolini [1955a] 1999, 888) – ritardata unità politica nazionale, ritardata scolarizzazione, ritardata cultura nazionale. Ne è risultato, scrive Pasolini, che la classe dominante ha spesso imposto la propria ideologia alle classi subalterne. Ecco allora che, quando si tratta di poesia popolare, se l’iniziativa parte dall’alto, dal poeta di cultura borghese, spesso si ha una poesia colta, con possibili derive di immagini stereotipate; al contrario, se l’iniziativa parte dal basso, dal poeta di origini umili e popolari, il risultato è poesia folkloristica, perché tale poeta non possiede gli strumenti stilistici e culturali per produrne una diversa, più elevata. Come uscire dunque dall’*impasse*, si chiede Pasolini? È a questo punto del discorso che, seppur tra le righe, torna il modello dantesco di un realismo linguistico che era riuscito, in qualche modo, a risolvere una situazione similmente complicata seicento anni prima attraverso l’adozione di un volgare fortemente rappresentativo di una realtà socialmente e culturalmente diversa. In tale occasione, Pasolini prende a prestito, questa volta dall’illustre glottologo e linguista italiano Giacomo Devoto, un nuovo concetto, quello di “bi-stilismo”, per ipotizzare la sua teoria di mimesi linguistica:

[...] una lingua iniziale unica puramente ipotetica – diramazione di questa secondo l’immanente bilinguismo su due strati: alto e basso (bilinguismo nella specie sociologica) – formazione nello strato alto di una lingua speciale

(letteraria con la sua evoluzione stilistica libera) – discesa di questa lingua speciale verso lo strato basso, conservatore, ritardatario, dotato di un'attitudine psicologica ed estetica ormai molto diversa – acquisizione di tale lingua da parte dello strato basso attraverso diversi caratteri stilistici (Pasolini [1955a] 1999, 894).

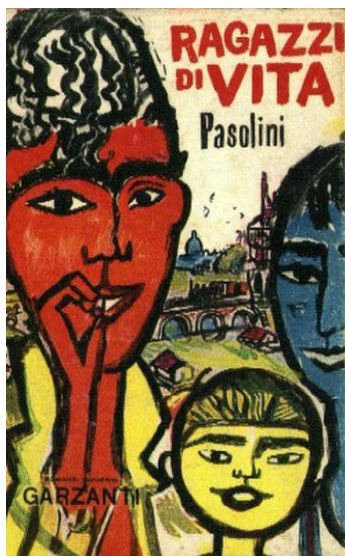
Ragazzi di vita: il realismo dantesco messo in atto

Pubblicato nel 1955, lo stesso anno di *Poesia popolare italiana*, la genesi del primo romanzo pasoliniano può essere rintracciata già dai primi mesi del trasferimento romano dell'autore (1950), per quanto non sia rinvenibile un vero e proprio progetto editoriale fino al 1953, come dimostrano le lettere a Silvana Mauri, a Gianfranco Contini e al cugino Nico Naldini. Ai tempi, come ricorda anche Schwartz nella sua biografia (Schwartz 1995, 356-9), Pasolini affittava una stanza da un poliziotto in un quartiere popolare in Piazza Costaguti, riconoscendosi, in qualche modo, nella condizione disagiata dei suoi vicini, come avrebbe scritto nel *Poeta delle ceneri*:

[...] la mia figura economica, benché instabile e folle, | era in quel momento, per molti aspetti, | simile a quella della gente tra cui abitavo: | in questo eravamo proprio fratelli, o almeno pari. | Perciò, credo, ho molto potuto capirli.

In un'intervista a Giuseppe Cardillo, Pasolini racconta di una scrittura immediata, traumatica, sconvolgente che derivava da quella condizione:

L'apparizione del sottoproletariato romano, coi suoi stracci, col suo fango, con la sua polvere, le sue bestemmie, il suo cinismo, il suo cattolicesimo sconosciuto, il suo paganesimo stoico ecc. ecc. è stato per me un vero e proprio trauma, un'apparizione traumatica che mi ha sconvolto. E ho cominciato a scrivere prima ancora di averlo capito. *Ragazzi di vita* l'ho cominciato a scrivere dopo due mesi che ero a Roma (Fontanella 2005).



4 | Copertina di *Ragazzi di vita*, Garzanti 1955.

Ragazzi di vita iniziava a essere abbozzato in forma di storie, mentre l'autore lavorava parallelamente alle due antologie e a una serie di altri progetti narrativi, tra cui *Disprezzo della provincia*, *Sogno di una cosa*, *Atti impuri*, *Amado Mio*, *Romanzo del Mare*, *Avventura adriatica*, *D'improvviso soffiò la Sarneghera* e *La rondinella del Pacher*. In queste prime prove narrative, dalla natura piuttosto magmatica, il mondo lirico e nostalgico friulano coesiste con il mondo prosaico e colorato delle borgate romane, ma inizia ad emergere, in modo sempre più distinto, un "metodo di lavoro", appunto, ovvero un progressivo abbassamento del registro stilistico e una sempre maggiore scioltezza nell'utilizzo di caratteristiche dialettali, così come di

elementi linguistici appartenenti alle forme orali e popolari. È curioso che Pasolini arrivi a formulare esplicitamente tale metodo solo nel 1958 in quel testo che conosciamo appunto come *Il metodo di lavoro* e che diventa parte integrante dei romanzi romani. Il perché di una scelta retrospettiva che, a prima vista, potrebbe sembrare una riformulazione di una poetica a-posteriori risulterà chiaro più avanti. *Il metodo di lavoro* lascia certamente pensare a una mossa strategica, un modo di "riallineare" i romanzi romani a una nuova intenzione poetica, maturata compiutamente, dal punto di vista teorico, solo all'altezza di *Officina*. Ma a maggior ragione, questo evidenzia l'importanza di *Ragazzi di vita* all'interno del progetto di riscrittura dantesco di Pasolini, ovvero al suo tentativo di replicare, in modo teorico attraverso la sua saggistica, e in modo letterario nella sua poesia e narrativa, quel realismo dantesco di cui Pasolini parla nell'intervista radio del 1965. *Il metodo di lavoro*, a questo proposito, è un evidente manifesto letterario scritto per dare una chiave di lettura dei romanzi romani: "è chiaro che ogni autore che usi una lingua 'parlata', magari addirittura allo stato naturale di dialetto, deve compiere questa operazione esplorativa e mimetica di regresso - come accennavo - sia nell'ambiente che nel personaggio, in sede, cioè, sia sociologica che psicologica". E ancora, quelle ragioni letterarie e politiche che Pasolini

faticava ancora a integrare nelle antologie diventano più articolate in questo passaggio:

Vista marxisticamente la cosa si presenta come una regressione più che da un livello culturale a un altro, da una classe all'altra. Io mi sento assolto in questa operazione da ogni possibile accusa di gratuità, o cinismo, o dilettantismo estetizzante per due ragioni: la prima, di tipo, diciamo, morale (riguardante cioè il rapporto tra me e le persone particolari dei parlanti poveri, proletari o sottoproletari) è che, nel caso di Roma, è stata la necessità (fra l'altro la mia stessa povertà sia pure di borghese disoccupato) a farmi fare l'esperienza immediata, umana, come si dice, vitale, del mondo che ho poi descritto e sto descrivendo. Non c'è stata scelta da parte mia, ma una specie di coazione del destino: e poiché ognuno testimonia ciò che conosce, io non potevo che testimoniare la 'borgata' romana. Alla coazione biografica si aggiunge la particolare tendenza del mio eros, che mi porta inconsciamente, e ormai con la coscienza dell'incoscienza, a evitare incontri che causino possibili (e sia pur molto leggeri, come m'insegna l'esperienza), traumi di sensibilità borghese, o di borghese conformismo: e a cercare le amicizie più semplici, normali presso i 'pagani' (la periferia di Roma è completamente pagana: I ragazzi e i giovani sanno a stento chi è la Madonna), che vivono a un altro livello culturale, e nei quali il bombardamento ideologico non ha ancora toccato se non genericamente i problemi del sesso. Quindi – placatasi la necessità sociologica – io continuo comunque a vivere necessariamente nella periferia (Pasolini [1955] 1979, 211-212).

Per certi versi, nel 1958 Pasolini "riscrive" *Ragazzi di vita*, ma solo per precisarne le intenzioni poetiche in modo più esplicito. Bisogna anche tener presente che all'epoca della pubblicazione del primo romanzo romano, quel realismo dantesco che soggiaceva alla sua scrittura non era stato, in buona parte, compreso. Era anzi stato ferocemente criticato, condannato, attaccato violentemente. Pasolini non solo non si allineava né a un modello neorealista né, tantomeno, a un realismo socialista. Non solo non cercava la caratterizzazione linguistica nella sua scrittura, ovvero quel processo di incorporazione di prestiti dialettali o imitazione della lingua dell'altro con derive colte. Ma aveva fatto esplodere una bomba nei sistemi di rappresentazione letteraria, scardinando completamente l'ordine

letterario, sociale, morale e linguistico del suo tempo. Con la sua immedesimazione nell'altro sperimentata sul piano semantico e sintattico, con il discorso libero indiretto, Pasolini era entrato nella prospettiva psicologica e culturale dei *ragazzi* sulla scia dell'esperienza esistenziale del Belli e della sua immersione estatica nella realtà dell'altro, lasciandosi sorprendere dall'esplosione fisica, sensuale e caotica della vitalità dei ragazzi. Fuori da un qualunque prevedibile "orizzonte di attesa", aveva dato voce a una realtà sociale sepolta, quella del sottoproletariato, resistente a qualunque integrazione politica, quindi espressione di inutile disordine sociale, e perlopiù scomoda, con le sue manifestazioni visive, acustiche, olfattive, tattili tipiche dei margini. In questo senso, i "glossarietti", posti in appendice al romanzo, sono lì a testimoniare il carattere esistenziale della sua regressione, com'è stato acutamente sottolineato da Fabio Vighi (Vighi 2001, 199), negli ambienti sociali più disagiati, che inevitabilmente ricorda la discesa agli Inferi di Dante. Per Pasolini, il viaggio all'Inferno non è forse una metafora di mimesi linguistica, come suggeriscono eloquentemente il titolo della sua riscrittura dantesca, *La Divina Mimesis*, e tutta la sua teorizzazione sul realismo dantesco? Non deve sorprendere, dunque, che *Ragazzi di vita* sia costellato da diversi riferimenti all'esperienza infernale, come nei seguenti casi:

[...] un amen non saria potuto dirsi | tosto cosi com'ei furo spariti' (RR I, 596; *Inferno* XVI, 88-89) [...].

Traiti Avanti, Alichino, e Calcabrina | - cominciò egli a dire - e tu, Cagnazzo; | - E Barbariccia guidi la decina [...].

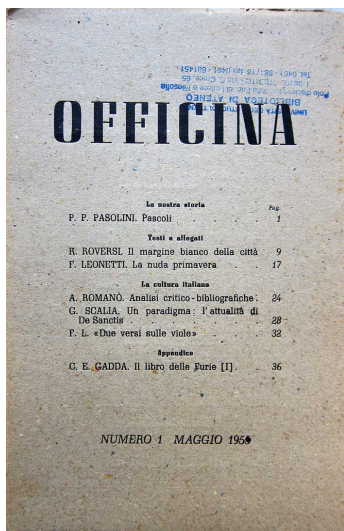
Libicocco venga oltre, e Draghinazzo, | Ciriato sannuto, e Graffiacane, [...] E Farfarello, e Rubicante pazzo. (RR I, 272; *Inferno* XXI, 118-23).

Officina (1955-1959) e la teorizzazione di un "certo realismo"

Alla luce di quanto detto finora, non sorprende che, subito dopo la pubblicazione di *Ragazzi di vita* e la polemica che ne era derivata in ambito critico, Pasolini abbia sentito la necessità di creare uno spazio di teorizzazione letteraria in cui spiegare, e forse giustificare, quel modello di realismo dantesco che aveva dato impulso alla scrittura di *Ragazzi di vita* e di molta della sua coeva produzione poetica. È in quell'anno che fondò infatti la rivista letteraria "Officina" in collaborazione con Francesco Leonetti e Roberto Roversi, iniziativa che durò quattro anni, dal 1955 al

1959. Soprattutto nei primi numeri, la rivista contribuì in modo significativo al dibattito sul realismo attraverso una rilettura della tradizione letteraria dell'Ottocento e Novecento, inserendosi in una discussione sul realismo che vedeva tra i punti cardine del discorso da un lato il *Metello* di Vasco Pratolini come opera rappresentativa di (neo-)realismo e, dall'altro, una serie di opere che avevano, in modi diversi, sperimentato con il plurilinguismo – “sulla scorta di un famoso saggio di Gianfranco Contini” – tra cui Edoardo Sanguineti con il suo *Laborintus* (1956), Francesco Leonetti con *Fumo, fuoco e dispetto* (1956), Carlo Emilio Gadda con il suo *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) e Lucio Mastronardi con *Il calzolaio di Vigevano* (1959). Almeno fino al 1957, il modello teorico di riferimento resta per Pasolini il plurilinguismo dantesco riletto in chiave marxista, come si evince da alcuni articoli, in particolare. A inaugurare il primo numero della rivista è proprio un saggio su Pascoli, scritto in occasione del centenario e datato primo maggio 1955, che apre una sezione chiamata *La nostra storia*. Con il senno di poi, è evidente una rilettura programmatica del plurilinguismo pascoliano, sul quale Pasolini aveva scritto la sua tesi di laurea: una sorta di “attrazione-rifiuto”, come Gian Carlo Ferretti (Ferretti 1975, 27) ben descrive il rapporto che spesso Pasolini intratteneva con i modelli di riferimento. Ecco allora che se negli anni Quaranta il plurilinguismo di Pascoli rappresentava per Pasolini un'esemplare plasticità ed oggettività, ora a essere messo al vaglio era proprio la mancanza di coscienza sociologica che Pasolini rinveniva nel modello pascoliano. In una lettera che il nostro scrisse ai collaboratori Francesco Leonetti e Roberto Roversi il 28 febbraio 1955, leggiamo chiaramente come il saggio su Pascoli fosse una sorta di cripto-manifesto:

Quanto al mio articolo per il primo numero, ho pensato questo: dare una poetica o un programma, o fare in qualche modo il punto, nel primo numero è una cosa che rompe le scatole: è troppo aspettato e ovvio, se fatto direttamente e ufficialmente. Ho pensato allora che tutte le cose che avrei voluto dire, la nostra posizione ecc., sarebbero state più efficaci e concrete se dette indirettamente, mediatamente: avrei pensato cioè di inaugurare con un articolo sul Pascoli (Pasolini [1955c] 1999, 2926)



5 | Copertina “Officina”, Maggio 1955, Biblioteca di Ateneo dell’Università degli studi di Trento.

Ancora una volta, Pasolini cerca di definire il suo modello di plurilinguismo attraverso una lettura contrastiva di quello degli altri poeti. In questo caso, si trattava di prendere le distanze da un uso del plurilinguismo che non soddisfaceva i criteri di politicITÀ che Pasolini aveva in mente, ovvero l’idea che la mimesi linguistica dovesse tener presente la differenza di classe e di ambiente sociale, tentando una consapevole immersione nel mondo dell’altro. Nelle parole di Pasolini, se Pascoli era stato rivoluzionario, a suo modo, nella sua espansione quantistica del linguaggio poetico, non lo era stato abbastanza sul piano socio-politico:

Il ‘plurilinguismo’ pascoliano (il suo sperimentalismo anti-tradizionalistico, le sue prove di ‘parlato’ e ‘prosaico’, le sue tonalità sentimentali e umanitarie al posto della casistica sensuale religiosa petrarchesca) di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico, o, per intenderci meglio, verbale: la figura umana e letteraria del Pascoli risulta dunque soltanto una variante moderna, o borghese nel senso moderno, dell’archetipo italiano, con incompleta coscienza della propria forza comunque innovativa (Pasolini [1955b] 1999, 1004).

Un simile trattamento critico tocca a Gadda in alcuni contributi pubblicati in quegli stessi anni (1953-1958), poi inclusi in *Passione e ideologia*. Dalle prime pagine, l’autore di *Quer pasticciaccio* è subito riconosciuto come una delle voci contemporanee più autorevoli del “dantismo linguistico”, altro modo per definire il plurilinguismo dantesco, ovvero il suo realismo linguistico. In tale saggio, Pasolini si spinge oltre e ricostruisce una “sua” storia stilistica di dantismo e petrarchismo:

Mentre il petrarchismo linguistico si perpetuava nelle scuole, nelle accademie, privilegio delle classi conservatrici e dominanti, il dantismo

linguistico lussureggiava nella vita letteraria militante, s'imbeveva di Risorgimento, di liberalismo, di socialismo' (Pasolini [1954] 1999, 1050).

Dopo aver inquadrato Gadda nell'ormai ben nota diatriba "plurilinguismo dantesco" vs. "monolinguisimo petrarchesco", Pasolini passa a esaminare le categorie identitarie sociali che identifica nel tessuto del plurilinguismo gaddiano. Ne emerge una composizione così descritta:

[...] il linguaggio letterario (cultura europea della poesia d'avanguardia), la koiné (cultura della piccola poesia prima fascista, poi democristiana), dialetto (cultura delle classi operaie, che qui sono meridionali, e quindi di tipo sottoproletario) (Pasolini [1954] 1999,1059).

Si tratta di un'analisi che ci permette di capire come Pasolini ragionasse in quegli anni a proposito di plurilinguismo e cosa auspicasse, o avesse auspicato fino ad allora, per la sua poesia e narrativa. Il suo metodo di interpretazione del plurilinguismo si avvaleva, questo ormai è chiaro, degli strumenti del marxismo, dell'antropologia e della socio-linguistica. Nella sua lettura, dunque, il plurilinguismo di Gadda accettava, acriticamente, una realtà linguistica codificata da una certa borghesia post-risorgimentale. Si tratta di questioni che torneranno, in modo ancora più elaborato, nei saggi sulla lingua scritti proprio negli anni in cui Pasolini elaborava i primi appunti de *La Divina Mimesis* (1963-1965). Mi riferisco a contributi come *Nuove questioni linguistiche* (1964), in cui emerge, in modo più articolato ed esaustivo, come questo progetto pasoliniano di plurilinguismo dantesco, ovvero di "un certo realismo", dovesse contribuire alla costruzione di una certa identità nazionale:

L'allargamento contenutistico era un effetto della poetica del realismo, e quindi dell'impegno sociale, l'allargamento linguistico era un contributo a *una possibile lingua nazionale attraverso l'operazione letteraria*" (Pasolini [1964b] 1998, 1253-1254).

Il tentativo di riformulare una nozione di "plurilinguismo dantesco" in chiave marxista è indubbiamente uno degli obiettivi militanti principali portati avanti da "Officina" - e abbiamo visto alcuni esempi di come Pasolini lo abbia fatto attraverso una rilettura critica di altre forme di sperimentalismo linguistico. Non era tuttavia il solo obiettivo: la battaglia

di "Officina" si svolgeva, contemporaneamente, su altri tre fronti: contro il neorealismo, che Pasolini vedeva come espressione di uno sguardo borghese sul mondo proletario; contro il cosiddetto *novecentismo*, categoria nella quale Pasolini accorpava tutte le espressioni di poesia del novecento di matrice "petrarchesca" (ermetismo, simbolismo, decadentismo) o, comunque, lontane dallo sperimentalismo plurilinguismo cui ambiva, in quanto vicine a un'idea di poesia assoluta, autonoma, auto-referenziale; e infine contro lo sperimentalismo linguistico dell'emergente *Neoavanguardia*. Non esaminerò, in questa sede, in che modo "Officina" contribuì al discorso critico in questi tre ambiti, ma posso dire, senza esitazione, che, con il suo contributo in queste tre aree, il lavoro di "Officina" segnò il passaggio dal neorealismo allo sperimentalismo, come si evince, in particolare, da alcuni saggi come *Il neo-sperimentalismo* (1956) e *La libertà stilistica* (1957), creando altresì uno spartiacque identitario tra neo-sperimentalismo e neoavanguardia. Accenno inoltre al fatto che, a partire dal 1957, inizia ad inserirsi tra le righe della scrittura critica pasoliniana il modello di mimesi di Erich Auerbach (*Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* viene tradotto e pubblicato in italiano proprio nel 1956). Per Pasolini, Auerbach diventerà il modello teorico con il quale potrà essere superata un'evidente impasse che si stava delineando nella scrittura letteraria e *sul* quale elaborare il suo stile cinematografico. In ultima analisi, il lavoro di "Officina" può essere interpretato come un'ulteriore elaborazione teorica del discorso frammentato sul plurilinguismo dantesco finora rintracciato nelle antologie, nei vari articoli coevi scritti sulla lingua e il realismo, e in saggi come *Il metodo di lavoro*. Allo stesso tempo, e forse paradossalmente, è proprio con l'esperienza di "Officina" che viene meno la pulsione a scrivere romanzi sulla scia di *Ragazzi di vita. Una vita violenta* (1959), il secondo romanzo romano della serie, non possiede la stessa vitalità linguistica del primo e il tentativo di immersione psicologica nell'altro risulta in qualche modo interrotto dal fatto che l'"altro", Tommaso Puzilli, si emancipa dalla sua condizione sociale e perde la sua condizione di alterità. Se è vero che l'ambiente sociale è, almeno inizialmente, lo stesso di quello di *Ragazzi di vita* (povertà delle borgate, piccola criminalità, imitazione del dialetto romano dei personaggi), il protagonista passa attraverso un'evoluzione morale e politica. In sintesi, la storia di Tommaso Puzilli non è la storia di una resistenza alla cultura borghese, ma una di integrazione culturale, dunque anche linguistica, almeno in prospettiva. Il personaggio non

potrebbe essere più rappresentativo di un'Italia che stava cambiando, con un *boom* economico pronto, letteralmente, a esplodere negli anni successivi e una classe di sottoproletariato che progressivamente si stava trasformando in una massa di consumatori, tendenzialmente simili tra loro. Se stava scomparendo, dunque, la loro differenza sociale e linguistica, che senso poteva avere l'operazione orchestrata da Pasolini? La sempre più forte ostilità di altri gruppi letterari, inclini a uno sperimentalismo di altra natura, da un lato, e la direzione che stava prendendo la letteratura *mainstream*, dall'altro, come spiego nella sezione seguente, aggiungeva ulteriore disagio e sconforto in un Pasolini ormai alle sue prime prove di sceneggiatura cinematografica. Eccoci arrivati alla fine di una fase di speranza e ricostruzione: siamo alla fine degli anni Cinquanta e Pasolini dichiara ufficialmente "la morte del realismo".

In morte del realismo

Nella carriera pasoliniana, il periodo che va dal 1960 al 1965 presenta una congiuntura dantesca piuttosto interessante. Innanzitutto, in occasione della cerimonia di presentazione dei finalisti al Premio Strega 1960 Pasolini legge una sua celebre invettiva in forma poetica indirizzata al vincitore del premio Carlo Cassola, finalista con la *Ragazza di Bube*. Il romanzo aveva sollevato aspre critiche da parte degli intellettuali marxisti che lo interpretavano come il fallimento della Resistenza e del comunismo. Dalla sua, Pasolini prese di mira soprattutto l'aspetto linguistico del romanzo e la scelta di una lingua "neo-purista", a detta di Pasolini, che non rifletteva una coscienza di classe e un tentativo di immedesimazione nell'altro. Cassola, d'altronde, non solo aveva adottato una lingua che esprimeva sentimenti umani e ideali universali, ma si era espresso negativamente sulla mimesi linguistica in un suo saggio, *I veleni critici*, pubblicato nel 1960 in "Ragioni narrative". Polemizzava contro quegli scrittori dialettali che seguivano un "feticismo della parola", ma, a suo parere, cadevano comunque nella trappola dell'auto-referenzialità:

Scrivere non è trascrivere: è dare un equivalente letterario della realtà, di tutte le realtà, ivi compresa quella linguistica. Perciò il ricorso al dialetto o al gergo non mi è mai sembrata la soluzione appropriata al problema del linguaggio: ma piuttosto uno sfuggire al problema. Cercherò di spiegarmi meglio accennando alla mia esperienza personale. I personaggi dei miei racconti appartengono quasi sempre ai ceti popolari; e quasi tutti i miei

racconti sono ambientati in Toscana. Ora un artigiano o un contadino toscano parla e pensa io dialetto: e sia pure in un dialetto abbastanza prossimo alla lingua nazionale. Ma io non ho mai preso in considerazione la possibilità di far parlare e pensare i miei personaggi in dialetto. Mi sono sforzato di farli parlare e pensare in lingua e sia pure in una lingua franta, mossa, smozzicata, tale cioè da rendere la psicologia di quella gente. Non so se i risultati siano stati soddisfacenti, ma sono persuaso di avere imboccato la strada giusta. Né i risultati, anche di notevole livello, conseguiti dai neorealisti, mi hanno smosso dalla mia convinzione. La mimesi della realtà linguistica diventa inevitabilmente feticismo della parola: dietro lo scrittore impegnato ricompare così il letterato puro, l'accademico, l'esteta: l'eterno dannunziano italiano. E più in generale mi sembra che il linguaggio non possa costituire un problema a parte. L'invenzione linguistica deve far corpo via via con ciò che si vuole esprimere. È un errore perciò teorizzare il problema del linguaggio, è un errore volerlo risolvere sperimentalmente (Cassola 1960, 28-29).



6 | "Paese sera", martedì 28 - mercoledì 29 giugno 1960.

Secondo Cassola, "oggi lo scrittore deve dar fondo solo alla propria storia personale, deve mirare a esprimere solo ciò che di unico, d'irripetibile, ha la sua propria esperienza della vita" (Cassola 1960, 28-29). Insomma, tempi decisamente diversi rispetto allo spirito resistenziale e collettivo dei primi anni Cinquanta. Pasolini lesse la poesia il 27 giugno 1960, pubblicata un paio di giorni dopo su "Paese Sera" con il titolo *Per la morte del realismo: Orazione alla maniera di Antonio* e infine inclusa in *La religione del mio tempo*. Nel provocatorio testo, di fatto una parodia tratta dal verso shakespeariano "Friends, Romans, countrymen, lend me your ears" del discorso del *Giulio Cesare* (Act III, Scene ii), Pasolini invocava "l'impuro Realismo | sigillato col sangue partigiano | e la passione dei marxisti" (Pasolini [1961] 2003, 1035) accusando tutti quegli scrittori e intellettuali che avevano ucciso tale forma linguistica: "rispettabili scrittori | che con articoli, conferenze, inchieste |

hanno finito col restaurare la lingua | e ottenere quello che volevano: | ridurla al grigiore dello Stato” (*ivi*, 1031). Ecco, dunque, che Pasolini ora presentava il cadavere di questo realismo ferito a morte da Bruto-Cassola: “Sono qui a seppellire il realismo italiano | non a farne l’elogio” (*ivi*, 1031), il quale aveva preferito, alla mimesi, il bello stile e i vecchi e nuovi vizi della nostra cultura. *In morte del realismo* ha una funzione chiave nel discorso fin qui fatto, in quanto è uno dei testi che, in modo esemplare e articolato, ricostruiscono una narrazione compiuta su quel “certo realismo” di matrice dantesca che era stato simbolo e guida della poetica pasoliniana del decennio appena trascorso. Ed è interessante notare che, nel momento in cui muore il realismo dantesco, inizia anche a prendere forma, quasi contemporaneamente, l’idea di riscrittura di una *Commedia* dantesca molto infernale e una polemica linguistica, molto accesa, che culmina in alcuni saggi del 1964-1966. In *Nuove questioni linguistiche*, per esempio, Pasolini ricorda la svolta a cavallo tra i due decenni in questi termini:

Già alla fine degli anni Cinquanta si avevano i primi sintomi di una crisi che allora pareva di restaurazione. Quale informazione rara, poco nota ai non addetti ai lavori, collocherei l’inizio di tale crisi nella “reazione puristica” (reazione a quelle ricerche plurilinguistiche, dialettali, sperimentali, che erano state la forma letteraria concreta dell’impegno) dovuta all’iniziativa di un gruppo di scrittori napoletani riuniti intorno a una loro rivista [Pasolini si riferisce a *Le ragioni narrative*]. Tuttavia, protagonisti, in parte involontari, di simile reazione, consideriamo pure Cassola e Bassani, attraverso la loro disperata e poetica nostalgia borghese. Il loro stile (l’ho accennato) non è che una serie continua e sia pur coperta di “citazioni” del linguaggio borghese e piccolo-borghese usato dai padri e dai nonni professionisti e dalle loro cerchie provinciali. In questi due scrittori la ricerca era autentica, e, specialmente Bassani ha dato, attraverso questa mimesis dello *stylus medius* (invento una categoria sconosciuta sia allo storico che alla *Stilkritik*) delle opere di poesia (Pasolini [1964b] 1998, 1255).

Tornando a *In morte del realismo*, vale la pena di leggere per intero una descrizione di alto livello poetico di quel “certo realismo”:

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears!

Sono qui a seppellire il realismo italiano

non a farne l'elogio. Il male di uno stile
 gli sopravvive, spesso, ma il bene resta,
 spesso, sepolto insieme al suo ricordo.
 E così sarà dello stile realistico.
 L'eletto Cassola vivacemente attesta
 ch'esso era ambizioso: se così fosse
 sarebbe, questo, un gran demerito, ed equa
 quindi, la sua fine. S'egli lo concede
 – e Cassola è un rispettabile scrittore:
 tutti i neo-puristi son rispettabili scrittori –
 son venuto qui io a parlare della morte
 del realismo italiano: il suo stile era misto,
 difficile, volgare ... Ma Cassola pensa
 che esso era ambizioso: e, Cassola,
 è un rispettabile scrittore ... Diede, quello stile,
 alla lingua un numero infinito di parole,
 che di nuovi apporti di realtà riempirono
 il vuoto senile dell'Erario: fu questa,
 forse, nel realismo italiano, ambizione?
 Esso esprimeva il dolore del proletario,
 piangendo col suo pianto: io direi
 ch'è ambizioso, al contrario,
 chi si smorza e si umilia nel lirismo
 della prosa interiore, del socialismo bianco ...
 Ma Cassola dice ch'esso era ambizioso:
 e Cassola è un rispettabile scrittore.
 Tutti sapete come quello stile
 nato per esprimere il reale
 si rifiutasse a ogni onore ufficiale:
 era ambizione questa? Ma Cassola lo dice:
 e certo Cassola è un rispettabile scrittore (Pasolini [1961] 2003,1031).

Quel "certo realismo" imparato da Dante, attraverso Contini e Gramsci,
 "esprimeva il dolore del proletario, piangendo col suo pianto", dice
 Pasolini. E non è un caso che gli appunti del primo canto de *La Divina
 Mimesis* rievochino proprio quel dolore.

Last but not least: *La Divina Mimesis*

In un titolo così eloquente, potremmo dire ora che quella parola, “mimesi”, riprende tutto quel senso che per anni le era stato negato. Che cos’era quella “divina mimesis” se non un progetto socio-linguistico di recupero della ricchezza dialettale, delle parlate popolari, della voce dell’altro, ovvero il non borghese (sottoproletari, contadini, individui ai margini della società) perché diventasse letteratura, dunque identità nazionale, in quella delicata fase di (ri-)costruzione degli anni Cinquanta? E cosa ne era ora di quel progetto nei primi anni Sessanta? Crisi ideologica, conflitti e polemiche con la Neoavanguardia, malinconia per *quel* passato, uno scenario post-mortem di desolazione e frammenti, una riscrittura che non prende forma, ma accompagna la scrittura di altra poesia, di cinema, di saggi sulla lingua che succedono *altrove*. Se dovessimo tradurre tutto ciò in immagine, sarebbe un’“iconografia ingiallita” con le foto di Gadda, Contini, l’Italia popolare, il Gruppo 63, la tomba di Gramsci, eccetera eccetera. Ora che il progetto del realismo in letteratura sembrava essere esaurito – riesumato in altra forma nel cinema – era forse arrivato il momento di un confronto diretto con Dante e l’opera modello, la *Divina Commedia*. Dopo un primo abbozzo del progetto di riscrittura dantesco ne *La Mortaccia*, Pasolini decide di impostare il racconto in modo diverso. La coppia Dante-Virgilio si trasforma nella doppia figura Pasolini-anni Cinquanta/Pasolini anni-Sessanta attraverso cui l’autore articola il dialogo sulla crisi ideologica ed esistenziale. Come leggiamo nelle prime pagine del primo canto della riscrittura pasoliniana:

Sono un’ombra, una sopravvivenza... Sto ingiallendo pian piano negli anni Cinquanta del mondo, o, per meglio dire, d’Italia... [...]. Sono settentrionale: in Friuli è nata mia madre, in Romagna mio padre; vissi a lungo a Bologna, e in altre città della pianura padana – come è scritto nel risvolto di quei libri *degli Anni Cinquanta, che ingialliscono con me...* [...]. Sono nato sotto il fascismo, benché fossi quasi ancora un ragazzo quando cadde. E vissi poi a lungo a Roma, dove del resto, il fascismo, con altro nome, continuava: mentre la cultura della borghesia squisita non accennava a tramontare, andando di pari passo (si dice così?) con l’ignoranza delle sconfinite masse della piccola borghesia... [...]. Fui poeta [...] cantai la divisione della coscienza, di chi è fuggito dalla sua città distrutta, e va verso una città che deve ancora essere costruita. E, nel dolore della distruzione misto alla

speranza della fondazione, esaurisce oscuratamente il suo mandato (Paolini [1963] 1998, 1082-83).

Il primo canto, in particolare, è tutto rivolto alla messa in scena di quest'identificazione del Pasolini-Anni Cinquanta con Dante, seguito dalla constatazione che non è stato possibile, tuttavia, portare a termine quello che era riuscito a fare Dante. Il Pasolini-Anni Cinquanta dice infatti alla sua controparte degli anni Sessanta: "Non so se *ti rendi conto* [...] che questo viaggio l'ha già fatto, per dirla prudentemente, chi corriutabile ancora, ad immortale secolo andò", ma lui, sì, era sostenuto da una "*ideologia di ferro*", ideologia che viene a mancare al Pasolini Anni-Sessanta.

Linguisticamente, come suggerito in una delle note in appendice (Nota 2, 17 novembre 1964), Pasolini voleva realizzare, *miticamente*, un Paradiso infernale, in cui convivevano tutte le possibili stratificazioni storico-sociali della lingua, e due 'finti' Paradisi sul modello della lingua nazionale standardizzata che si stava imponendo in quegli anni attraverso i mezzi di comunicazione di massa: *La Divina Mimesis* o *Mammona* (o *Paradiso*) si presenta miticamente come l'ultima opera scritta nell'italiano non-nazionale, l'italiano che serba viventi e allineate in una reale contemporaneità tutte le stratificazioni diacroniche della sua storia. Nell'Inferno si parla dunque questo italiano, in tutte le sue combinazioni storiche: osmosi col latino (quello classico e quello medioevale), incroci dialetto-latino, koinè-latino, lingua letteraria-latino, tecnolingua-latino; poi, dialetto-koinè, lingua letteraria-koinè, tecnolingua-koinè; poi, ecc. ecc. – tutti gli incroci possibili, secondo le esigenze dei discorsi liberi indiretti dei vari personaggi, socialmente diversi. Invece, tutte le prospettive nel futuro – ossia il progetto e la costruzione (in corso) dei Due Paradisi, quello neo-capitalistico e quello comunista – saranno redatte nella "supposta" lingua nuova: con le sue sequenze progressive, le sue forme concorrenti eliminate, l'assoluta prevalenza della comunicatività sull'espressività, ecc. (Pasolini [1964a] 1998, 1118).

Come già accennato, dobbiamo necessariamente leggere le pagine de *La Divina Mimesis* insieme ai saggi sulla lingua che Pasolini scrisse in quegli anni e sono ora, in buona parte, inclusi nella sezione "Lingua" di *Empirismo eretico*, tra cui *La volontà di Dante "a" essere poeta*, *Nuove questioni linguistiche* e *Intervento sul discorso libero indiretto*. Si tratta di

interventi che si collocano a pieno nella cosiddetta “questione della lingua” di cui Pasolini fu voce distinta e polemica. In questi scritti, Pasolini ormai sembra soprattutto rimuginare su una possibilità mancata, quella del realismo letterario e di un’identità nazional-popolare di un certo tipo, ben diversa da quella creata dalla televisione, dal consumismo e dalla scuola pubblica che, a suo dire, tendevano a un appiattimento culturale, a un’uniformità comunicativa che azzerava le differenze. In questo contesto, fondamentale è accennare alla polemica con Cesare Segre che derivò dalla pubblicazione di *La volontà di Dante “a” essere poeta* e la risposta del critico e filologo in *La volontà di Pasolini “a” essere dantista* (1965). Ancora una volta, possiamo dire che “con il senno di poi” risulta evidente quanto mancasse ai critici del tempo lo sguardo di insieme sul progetto dantesco di Pasolini e il senso della sua operazione. Senza contesto, molte delle prese di posizione di Pasolini, così come presentate in modo frammentario per articoli, saggi, interventi pubblici, avevano solo l’effetto di irritare fortemente gli ‘addetti ai lavori’ risultando inopportuni, imprecisi nell’uso del linguaggio tecnico, provocatori per l’interferenza in campi di specializzazione altrui.

E a questo punto, forse vale la pena chiedersi che cosa ne sarebbe stato di questo discorso durato anni, se Pasolini non avesse mai dato alle stampe quel brogliaccio a poche settimane dalla sua morte? Ci saremmo trovati con una ricca serie di riferimenti e allusioni a Dante, al suo realismo, al plurilinguismo, al concetto di “intellettuale mimetico” e a quello di “regressione nel parlante”, ma forse non saremmo riusciti a ricostruire e cogliere l’importanza e profondità di questo dialogo che Pasolini ebbe con Dante per decenni, richiamandolo come simbolo e guida in tutta la sua produzione critica, narrativa, poetica e poi filmica. Sono molti i frammenti che non ho potuto richiamare in questo saggio a completamento del discorso, per riconnetterne i frammenti, ricostruirne il filo, verificarne lo sviluppo. Il librino dell’Einaudi è davvero solo il punto di partenza, o di arrivo, o forse un punto simbolico di un andirivieni discorsivo a cui non è facile mettere un punto di conclusione. Allo stesso modo, arrivati alla fine di questo saggio, non posso che rimandare alla sua trattazione più esaustiva nel mio libro *Pasolini After Dante* e alla costellazione di altri saggi, articoli, interventi che si continueranno a produrre su questo testo tanto enigmatico quanto emblematico.

Riferimenti bibliografici

Bachtin [1965] 2001

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino [1965] 2001.

Contini [1951] 1970

G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, ora in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, 169-192.

Ferretti 1975

G.C. Ferretti, "Officina": Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta, Torino 1975.

Fontanella 2005

L. Fontanella (a cura di), *Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, Milano 2005.

Pasolini [1950] 1999

P.P. Pasolini, *Romanesco 1950*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 341-344.

Pasolini [1951] 1999

P.P. Pasolini, *Dialecto e poesia popolare*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 373-375.

Pasolini [1952a] 1999

P.P. Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 715-857.

Pasolini [1952b] 1999

P.P. Pasolini, *Premessa a L. Sciascia, "Il fiore della poesia romanesca"*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 420-425.

Pasolini [1954] 1999

P.P. Pasolini, *Gadda*, ora in ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1048-1061.

Pasolini [1955] 1979

P.P. Pasolini, *Il metodo di lavoro*, ora in Appendice a P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Torino 1979.

Pasolini [1955] 1998

P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*; ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1998, I, 523-771.

Pasolini [1955a] 1999

P.P. Pasolini, *Il problema*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 881-894.

- Pasolini [1955b] 1999
P.P. Pasolini, *Pascoli*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 997-1004.
- Pasolini [1955c] 1999
P.P. Pasolini, *Nota per il centenario di Pascoli*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2926-2967.
- Pasolini [1961] 2003
P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2003, I, 889-1060
- Pasolini [1963] 1998
P.P. Pasolini, *I primi due Canti della Divina Mimesis*, ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1998, II, 1075-1093.
- Pasolini [1964] 1998
P.P. Pasolini, *Nota n. 2*, ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1998, II, 1118.
- Pasolini [1964] 1999
P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1245-1270.
- Pasolini [1965] 1999
P.P. Pasolini, *Dante e i poeti contemporanei*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1640-1650.
- Patti 2016
E. Patti, *Pasolini after Dante. The Divine Mimesis and the politics of representation*, Londra 2016.
- Rinaldi 1982
R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Venezia 1982.
- Schwartz 1995
D. Schwartz, *Pasolini Requiem*, Venezia 1995.
- Segre 1965
C. Segre, *La volontà di Pasolini "a" essere dantista*, "Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura" 16 (1965), 80-84.
- Vighi 2001
F. Vighi, *Le ragioni dell'altro. La formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica letteratura e cinema*, Ravenna 2001.
-

English abstract

The key word in the relationship between Pasolini and Dante can only be that of mimesis, opening the doors to the great themes of representation and imitation. In

Pasolini's reflection on "represented reality" (mimesis), Dante actually had a leading role. In the 1950s, its influence took the form of a certain "Dante realism" in Pasolini's fiction and poetry, starting with Dante's example of objectivity, experimentalism and multilingualism spread by an essay by Gianfranco Contini from 1951, *Preliminari sulla lingua di Petrarca*. In particular, multilingualism would become for him a model for rethinking the representation of the other (of the lower classes and their reality) at the sociological level, in relation to the "question of language" and of the "national-popular". In the early 1960s, however, Dante became a source of inspiration for a certain "figural realism" in Pasolini's cinema starting from Erich Auerbach's concepts of figure and "contamination of styles" - as clearly emerges in the "national-popular" phase of his films ranging from *Accattone* (1961) to *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). In these films the contamination of styles, translated into the hybridization of painting, music, literature and moving images, has allowed rather radical semiotic associations between high culture and low culture and, specifically, between the figure of Christ and that of the underclass.

keywords | Pasolini; Boccaccio; Cassola; Dante; *Ragazzi di Vita*.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury

Roberto Chiesi



1 | Pier Paolo Pasolini è Geoffrey Chaucer in *I racconti di Canterbury* (1972).

Secondo Mario Praz,

i *Canterbury Tales* sono un gaio variopinto corteo di un'epoca di cortei, di tornei, di cavalleria più vaga d'impresе dipinte che d'impresе reali, di feudalità maturata allo stato di fruizione dei beni costati secoli di travaglio. L'elegante morbidezza di questa cortese società si riflette in Chaucer, e in lui si riflette pure la robusta vitalità della borghesia: la sua può a buon diritto chiamarsi *merry England*. Pel Chaucer il mondo dei sensi non è un simbolo dell'invisibile, ma un universo bello e amabile in sé, non menomato dal fatto

d'essere terrestre e caduco. Egli sa contemplare e godere il mondo terreno con tale serenità non incrinata da preoccupazioni oltremondane, quale di solito non si ritrova negli scrittori medievali (Praz 1964, 37).

Praz definisce Geoffrey Chaucer (Londra, 1343-1400), "Dante inglese, piuttosto che Boccaccio inglese", una definizione che gli attribuisce "non solo per la vastità della sua commedia umana, e le qualità drammatiche che la distinguono, ma anche per aver egli, primo in Inghilterra, dato splendore letterario alla lingua vernacola e creato quasi dal nulla la tecnica del verso inglese" (Praz 1964, 37). La data di composizione dei *Canterbury Tales* – che rimase incompiuto perché avrebbe dovuto comprendere centoventi racconti ma consta di ventuno completi e di tre incompleti – risale al 1386-87. I racconti sono incastonati all'interno di una cornice narrativa – sul modello de *Il Decameron* – ossia il pellegrinaggio al reliquiario di Thomas Becket a Canterbury, intrapreso da una trentina di personaggi (fra i quali lo stesso Chaucer), partiti dal Tabard Inn di Southwark (sulla riva destra del Tamigi di fronte alla City di Londra). "Pel Chaucer il mondo dei sensi non è un simbolo dell'invisibile, ma un universo bello e amabile in sé, non menomato dal fatto d'essere terrestre e caduco": si può presumere che Pier Paolo Pasolini condividesse considerazioni analoghe sull'autore dei *Canterbury Tales* e che trovasse delle consonanze nell'attitudine dello scrittore a "contemplare e godere il mondo terreno con tale serenità non incrinata da preoccupazioni oltremondane". È possibile che anch'egli avesse ravvisato le affinità di Chaucer con Dante e comunque la filiazione evidente, anche strutturale, della sua opera dal *Decameron* può averlo indotto a scegliere i suoi racconti per l'ispirazione de *I racconti di Canterbury* (1972), il secondo film della *Trilogia della vita*, soltanto dopo avere realizzato *Il Decameron* (1971).

Esistevano inoltre altre ragioni, come lo stesso Pasolini chiari in un'intervista a Jon Halliday:

Chaucer si colloca a cavallo fra due epoche. Ha qualcosa di medievale, di gotico: la metafisica della morte. Ma spesso si ha l'impressione di leggere un autore come Shakespeare o Rabelais o Cervantes. È un realista, ma è anche un moralista e un pedante, e inoltre mostra straordinarie intuizioni. Ha ancora un piede nel Medioevo, ma non è uno del popolo, anche se raccoglie i

suoi racconti dal patrimonio popolare. In sostanza, è già un borghese. Guarda già alla rivoluzione protestante e perfino alla rivoluzione liberale, nella misura in cui i due fenomeni si combineranno in Cromwell. Ma mentre Boccaccio, che era pure un borghese, aveva la coscienza tranquilla, con Chaucer si avverte già una sensazione sgradevole, una coscienza turbata e infelice. Chaucer presagisce tutte le vittorie, tutti i trionfi della borghesia, ma ne presente anche il marciame (Halliday 1992, 147).

“Non è uno del popolo, anche se raccoglie i suoi racconti dal patrimonio popolare. In sostanza, è già un borghese”: Pasolini sottolinea come lo scrittore, appartenente alla classe privilegiata dei diplomatici, si fosse calato nella cultura cosiddetta subalterna al punto da adottarne il linguaggio e conferirgli, come scrive Praz, “splendore”. Un motivo sicuramente determinante dell’interesse di Pasolini per Chaucer, è la “metafisica della morte”, che diviene una tonalità dominante nel film, tanto da offuscare l’esaltazione della vitalità e della carnalità popolare, come sarebbe stato nelle intenzioni del poeta-regista. Un’esaltazione che aveva carattere regressivo e che investiva il passato, mentre sulla sua visione del presente gravava un pessimismo che neanche le evocazioni del mondo trecentesco potevano dissipare:

Sento la perdita del mondo del passato. Sono un uomo deluso. Sono sempre stato in lotta con la società. Mi sono battuto contro di essa e da essa sono stato perseguitato, ma mi ha anche dato una misura di successo. Ora, non mi piace più. Non mi piace il suo modo di vivere, la qualità della sua vita. E per ciò, rimpiango il passato. Alla mia età, suppongo, è quasi convenzionale (Prati 1971).

Come vedremo, la cupa degradazione del presente si sarebbe insinuata nel film nella forma di un erotismo greve e impotente e nell’onnipresenza della morte. Sarebbero subentrati anche motivi di carattere personale, cui allude in questa dichiarazione che risale a due anni dopo avere terminato il film:

Quando ho girato *Canterbury* era un periodo molto particolare, ero molto, molto, molto infelice, non ero adatto per una trilogia nata all’insegna della spensieratezza, dello stile “medio”, del sogno, e anche del comico, per quanto astratto (Gennari 1974).

Dopo una grande città del sud come Napoli, dove aveva interamente ambientato *Il Decameron*, Pasolini sceglie quindi un mondo geograficamente a lui estraneo come l'Inghilterra, una nazione del nord – ricordiamo che nel nord Italia, precisamente a Milano, era ambientato *Teorema*, un romanzo e un film calati quasi interamente nell'universo borghese. In *Canterbury*, anche se le intenzioni, almeno in origine, sembrano quelle di proseguire sulla linea gioiosamente carnale del film tratto da Boccaccio, già le sue parole su Chaucer lasciano intuire l'affiorare di motivi contraddittori:

L'aver passato un certo periodo della mia vita, mi ha praticamente liberato dal futuro; in questo senso, sono evangelico. Non bisogna pensare al futuro. Mi sono liberato e la libertà dal futuro ha scatenato in me una felicità di esserci, oggi, qui; una certa gioia di vivere che prima era oberata da quest'ansia, che in fondo è piccolo-borghese e irreligiosa e peggio ancora! Questo, soggettivamente, oggettivamente, la "gioiosità" del *Decameron* e poi, spero, dei *Racconti di Canterbury*, è stata causata dal fatto, che appunto per rappresentare dei corpi, cioè una realtà fisica vera, sono andato a cercare laddove questa c'è. E là dove c'è, c'è gioia: nel proletariato, soprattutto. Non escludo la borghesia: ci sono dei borghesi che sono reali... magari degli scrittori, o delle persone che hanno compiuto un atto di superamento culturale della borghesia, ma è indubbio che questa realtà la ritrovo specialmente nel popolo, proletari e sottoproletari (Paolozzi 1972).

Pasolini menziona spesso la borghesia prima, durante e dopo la realizzazione del film e non è un caso perché, come vedremo, ne *I racconti di Canterbury*, la raffigurazione di questa classe avrà un rilievo ben più considerevole rispetto al film precedente della Trilogia (e soprattutto del successivo, *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974). Se si leggono altre sue dichiarazioni, inoltre, si ritrovano spesso formule dubitative, come se non fosse del tutto convinto di poter ritrovare la stessa dimensione di felicità corporale del primo film della *Trilogia*:

Gli inglesi che ho scelto nel film sono stranamente 'non' inglesi; cioè sono fuori dalle convenzioni, quindi fuori dall'irrealtà. Il popolo inglese è molto diverso da come viene raccontato; questo famoso senso dell'umorismo, del distacco dalle cose, del *fair-play*, il popolo inglese non ce l'ha mica! In

Inghilterra ho ritrovato il fescennino napoletano e i proletari, i sottoproletari che ho preso erano identici a quelli di Napoli. Per interpretare dei borghesi invece ho scelto degli attori e in questo caso devo dire che non è una favola che sono bravissimi, straordinari. Poi nel film c'è Laura Betti, Ninetto Davoli e Franco Citti, cioè i personaggi in un certo senso magici, Plutone, Proserpina, i Diavoli; li ho fatti mediterranei. Per non ricorrere a falsità, manipolazioni, per non doverli truccare, vestire da..., invece mi è bastato schiaffare in un giardino inglese abitato da inglesi, un romano e un'emiliana e la magia era raggiunta di per sé. Spero comunque che tutto dia la stessa sensazione di realtà corporea e di felicità del *Decameron* (Paolozzi 1972).



2 | Franco Citti è il Diavolo in Pier Paolo Pasolini, *I racconti di Canterbury* (1972).

Pasolini scrisse la sceneggiatura del film nella prima metà del 1971. A differenza di come aveva proceduto per *Il Decameron*, dove aveva sostituito due storie distinte (Ciappelletto e l'allievo di Giotto), alla cornice della "brigata" di giovani che si sottraggono all'epidemia di peste rifugiandosi in una villa nella campagna fiorentina, nel caso delle novelle

di Chaucer, mantiene la struttura originaria fin dalla stesura della sceneggiatura, descrivendo le dinamiche, anche ostili, fra i pellegrini durante il viaggio e facendo nascere le storie dalle voci dei singoli personaggi.

Dei ventiquattro racconti di Chaucer, ne scelse nove e li inanellò seguendo, per i primi cinque, l'ordine originario dei *Canterbury Tales*: dopo il prologo che mostra Chaucer alla sua scrivania e la cornice con la presentazione dei pellegrini durante il viaggio a Canterbury, adattò il racconto del mugnaio, del fattore, del cuoco, dello stesso Chaucer e della donna di Bath. Anticipò invece il racconto del mercante prima di quello del frate, del cursore e del venditore di indulgenze, che si susseguono come nelle pagine di Chaucer. Se il libro, rimasto incompiuto, si chiude con un congedo dello scrittore, Pasolini prevede nell'epilogo della sceneggiatura che i pellegrini si inginocchino davanti all'abbazia. Nell'ultimo montaggio del film l'ordine dei racconti viene modificato: il film, dopo il prologo che mostra i pellegrini nel mercato del XIV secolo, prima del viaggio, comincia con il *Racconto del mercante*, cui seguono quello del frate, un intermezzo che mostra Chaucer (interpretato dallo stesso Pasolini) intento a scrivere nella locanda durante la notte [Fig. 1], quindi il *Racconto del cuoco*. Soltanto a questo punto appare la cornice: Chaucer ride divertito nel suo studio [Fig. 2] e si addormenta. Appare la moglie, che ha connotati androgini e lo sveglia bruscamente, così Chaucer si mette a scrivere. Il corso delle storie riprende con il *Racconto del mugnaio*, della donna di Bath, del fattore. Si inserisce quindi nuovamente la cornice con Chaucer che tiene i piedi sullo scrittoio, poi il *Racconto del venditore di indulgenze*, quello del cacciatore di streghe (che nel film diviene "cursore", ossia usciere o messo di tribunale ecclesiastico alle dirette dipendenze di un arcidiacono), infine la cornice e l'epilogo: Chaucer si incanta a ricordare il momento in cui i pellegrini arrivarono davanti alla cattedrale di Canterbury.

Le ultime parole del libro sono: "Qui termina il libro dei *Racconti di Canterbury* composto da Geoffrey Chaucer, della cui anima Cristo Gesù abbia misericordia. Amen". Nel film, invece: "Qui finiscono i *Racconti di Canterbury* raccontati per il solo piacere di raccontare". Pasolini sostituisce quindi al motivo religioso il puro piacere dell'affabulazione che avrebbe dovuto essere uno dei leitmotiv della *Trilogia della vita*. Spesso nella sceneggiatura, ha citato alla lettera dei brani di Chaucer, soprattutto le

descrizioni dei personaggi ma ha introdotto delle modifiche, come l'eliminazione dei dissidi fra il cacciatore di streghe e il frate. La descrizione di Chaucer nella sceneggiatura sembra riecheggiare quella dello scrittore nelle parole dell'oste. Nei *Canterbury Tales* leggiamo questa frase dell'oste:

Sembra che tu stia per scovare una lepre, da come tieni sempre gli occhi fissi a terra. [...] È fornito di pancia proprio come son io: un tale bambolotto starebbe ben in braccio a qualunque donna, piccolo e bello com'è di viso. A vederlo, sembrerebbe un elfo, e infatti non fa discorsi con nessuno... (Chaucer 1986, 255)

Nella sceneggiatura pasoliniana leggiamo:

sospira: è un sospiro di compiacimento, di piacevole ansia e di forte emozione (ma il sorriso non gli si è ancora spento del tutto nel viso): fa una serie di mosse buffe, in una comica mimica (combattuto da una vergogna da viola mammola, da una fierrezza da cavaliere, da un cipiglio da professore, da una malcelata voglia di ridere) (Pasolini [1971] 2001, 1415).

L'eliminazione della cornice

Le riprese ebbero luogo dal 16 settembre al 23 novembre del 1971 in varie località inglesi (Canterbury Cathedral, Abbazia di Battle, Warwick, Maidstone, Cambridge, Bath, Hastings, Lavenham, Rolvenden) e sull'Etna in Sicilia, dove venne ambientato il viaggio all'inferno del frate corrotto del racconto del cursore. Ma il montaggio si protrasse per lungo tempo perché il film venne presentato soltanto il 2 luglio del 1972 al XXII Festival di Berlino. Uno dei motivi del protrarsi della postproduzione fu dovuto alla scelta pasoliniana di far doppiare la maggior parte degli interpreti inglesi non professionisti da non professionisti italiani di origine veneta, cercando nelle sonorità dialettali una sorta di ideale equivalenza rispetto a quelle dei dialetti anglosassoni.

Alla prima proiezione del festival, fu mandata una versione della durata di due ore e venti minuti, quindi più lunga di quasi mezz'ora rispetto a quella definitiva che ne assomma centodieci. Secondo una testimonianza del responsabile dell'edizione, Enzo Ocone, il film venne tagliato da Pasolini e dallo stesso Ocone di circa venti minuti dopo l'anteprima per la stampa,

per essere proiettato l'indomani alla giuria del festival (che gli attribuì l'Orso d'oro) (Ocone 1996, 273). Ma venti giorni più tardi, Pasolini, insoddisfatto anche di quella versione, ritornò nuovamente in moviola per modificare il montaggio del film. Pasolini decise di sopprimere quasi completamente la cornice che reggeva l'architettura degli otto racconti: il viaggio dei pellegrini a Canterbury e il loro avvicinarsi come narratori durante il percorso. Situazioni comiche o aspre vedevano protagonisti il mugnaio, il fattore, il cuoco, Chaucer stesso, la donna di Bath, il mercante, il frate, il cacciatore di streghe e il venditore di indulgenze, prima e dopo il loro turno nel raccontare una storia durante le soste sulla strada per l'abbazia di Canterbury. Ogni racconto, così, era introdotto dalla voce e dal volto di un personaggio diverso. Questa cornice, come già previsto in sede di sceneggiatura, era racchiusa all'interno di un'altra, appartenente ad un tempo successivo, dove Chaucer appariva concentrato nella solitudine nel suo studio e assorto a ricordare le storie udite e a scriverle. Pasolini conservò esclusivamente quest'ultima cornice narrativa, ma riducendola e inserendola nel film solo al termine di quattro racconti.

Ho girato delle scene per mostrare come i pellegrini incominciavano a raccontare le loro storie... Ma ho eliminato questi intermezzi perché non si adattavano al film. In Chaucer costituiscono effettivamente un libro dentro il libro, mentre nel film diventavano una soluzione automatica, meccanica. È una delle principali correzioni che ho fatto al film. Per me, in quanto autore, il principale problema posto dal film era quello della sua struttura (Giovannini 1974).

Il modo in cui si esprimevano i personaggi di Chaucer non corrispondeva alle corde di Pasolini:

La grande qualità di Chaucer – che lo pone, sia pur così diverso, al livello di Boccaccio – è la capacità della “chiacchiera”: i suoi narratori più che narrare, chiacchierano; le storie che raccontano sono un pretesto per dei meravigliosi pezzi di bravura comico-moralistica, con una girandola di citazioni preziose, di excursus, di magniloquenze didattiche fintamente arcaiche, di spropositi popolari. Nasce così il distacco dal proprio racconto, l'ironia verso il proprio racconto, che sarà tipico di tutta la letteratura anglo-sassone. Ora questo stile era irriproducibile in un film: la “chiacchiera” come struttura, non si può visualizzare. Ho dovuto dunque lasciar cadere la “chiacchiera” dal

testo di Chaucer, e ho dovuto sostituirla con qualcos'altro: ai nudi e rozzi "acconti" che così mi erano rimasti in mano, ho applicato il mio stile, e dunque i miei interessi ideologici (Pasolini 1973).

Analizzando il film, Pasolini rileva che

dalla caduta della grande "chiacchiera" di Chaucer, e dalla sua sostituzione con uno stile rigidamente essenziale direi silenzioso. Molto probabilmente questo ha portato a uno scompensamento: un racconto, immerso nella chiacchiera del narratore, può essere più perfetto che se presentato frontalmente, in una purezza di intensità di contorni che non è nella sua natura. Dunque nei miei *Racconti* ci può essere qualche freddezza formale, qualche assenza di ispirazione, qualche meccanicità del rigore stilistico. La "poesia" vi è raggiunta probabilmente a frammenti (Pasolini 1973).

Nelle pagine dei *Canterbury Tales*, lo scrittore inglese aveva raffigurato se stesso con divertita autoironia: così timido e goffo da attirare lo scherno dell'oste e così noioso e maldestro come narratore da subire una brusca interruzione del proprio racconto e l'ingiunzione di raccontare un'altra storia. In realtà, la sua narrazione in versi (sulle avventure del nobile fiammingo Sir Thopas) era talmente ridondante da diventare una parodia delle ballate cavalleresche. Non senza protestare, Chaucer narra allora la lunga storia di Melibeo e madonna Prudenza, che riuscirà a condurre a termine. Pasolini, invece, non offriva al "suo" Chaucer la possibilità di narrare una nuova storia. Egli doveva accontentarsi di mugugnare a bassa voce, mentre la donna di Bath (impersonata nel film da Laura Betti) avvinceva l'uditorio con la sua novella e il suo linguaggio vivacemente sboccato. La decisione di sopprimere quella scena umiliante (e il racconto parodistico di ser Thopas, che Pasolini investì di maggior sarcasmo rispetto a Chaucer), modificò la fisionomia dello scrittore come personaggio autoreferenziale del libro e del film. Il suo ruolo, nel tessuto della rievocazione del viaggio, fu così circoscritto all'inizio della "cornice" rimasta, allo spazio di una breve gag comica e a poche altre fugaci apparizioni. A differenza del "discepolo" di Giotto del *Decameron*, Chaucer viene isolato da Pasolini ai margini della realtà evocata nei racconti, o appare addirittura estraneo e appartato, nel silenzio del proprio laboratorio di scrittore. Nella prima versione del film, invece, la solitudine di Chaucer avrebbe avuto una chiave rivelatrice: un artista impotente a

conquistare un uditorio popolare e a calare la sua arte nella materia della vita. Peraltro il sorriso che gli si disegna sul volto, particolarmente nel finale, e la sua serenità, sembrano in contraddizione con la maggior parte del clima che pervade le storie.

Gli sguardi abusivi



3 | Franco Citti è il Diavolo in Pier Paolo Pasolini, *I racconti di Canterbury* (1972).

Alla lontananza di Chaucer dal mondo che lo circonda, al suo non prendervi parte, corrisponde nel film un motivo ricorrente che implica anch'esso passività e distacco dalla realtà: il motivo dello sguardo, del vedere, che diviene, in alcuni racconti, lo spiare furtivamente l'intimità altrui. È una condizione che ritornerà ossessivamente nel romanzo iniziato proprio nel 1972, *Petrolio* ma che si può trovare già nelle giovanili *Poesie a Casarsa* (1942), dove l'io del poeta si identifica ad un morto che guarda i viventi, i contadini di Casarsa, rimanendo al di fuori delle finestre.

In un film come *I racconti di Canterbury*, che, come si è detto, avrebbe dovuto esaltare la corporalità e l'erotismo popolare, questa distanza dello sguardo, di un io che guarda una realtà cui non partecipa, è un elemento di evidente contraddizione, quasi di negazione interna. Non a caso lo troviamo già nella prima storia, dove il vecchio Gennaio, dopo avere sposato la giovanissima Maggio, che non lo ama e ha accettato le nozze solo perché, presumibilmente, costretta dalla sua povera famiglia, perde la vista e così offre alla sposa le occasioni per tradirlo. La decrepitudine del

ricco Gennaio è in stridente contrasto visivo con i costumi sgargianti che indossa (velluti di seta panné, cotone e pelliccia, con cromatismi viola, verdi, aranciati e rossi carminio brillanti) e che condivide con la sua corte. Quando Plutone gli restituisce la vista, Gennaio intravede la ragazza nell'atto di copulare con il suo amante ma Maggio riesce a persuaderlo di essersi ingannato. Che la sua vista sia stata abbagliata da un miraggio prima di ritornare pienamente nelle sue facoltà. A Gennaio quindi sfugge il possesso, la coscienza della realtà anche quando può nuovamente vederla: secondo Pasolini la borghesia vive infatti nell'irrealtà dei suoi codici, dei suoi pregiudizi, dei suoi rituali, che scambia per la realtà.

Nel racconto del mugnaio, è un altro vecchio borghese, il legnaiolo, che spia dal buco della serratura lo studente Nicola che ospita a pagamento in una stanza della sua casa. La visione rubata è un inganno: lo studente finge di pregare ossessivamente per indurlo a credere in un imminente diluvio universale e così poter andare a letto con la moglie del legnaiolo, Alison. Ma rimarrà egli stesso beffato perché, credendo di burlare un pretendente della donna, Assalonne, fingendo di essere lei e in procinto di baciarlo, prima di appoggiare il proprio sedere alla finestra con l'intento di scorreggiargli in faccia, non guarda e quindi non vede che Assalonne brandisce un ferro rovente con cui ustiona Nicola nel deretano. Da notare che la corporalità, in questa e in altre storie, viene associata alle forme più gravi, nella fattispecie alle flatulenze: un dettaglio (la rabbia di Assalonne era provocata dal fatto, avvenuto anteriormente, di essere stato investito da un peto di Alison, la ragazza che corteggiava) che Pasolini inserisce in sede di riprese perché mancante nella sceneggiatura (dove la ragazza, come nel racconto di Chaucer, si limita a porgergli solo il deretano).

Nel film e nella sceneggiatura il racconto della donna di Bath è attinto dal prologo e non dalla storia narrata dal personaggio e in questo caso il motivo del vedere di nascosto, dello spiare costituisce un'innovazione di Pasolini, dato che manca nel racconto di Chaucer. La donna di Bath spia il giovane studente Giannozzo nell'intimità della sua camera e quell'atto voyeuristico le suscita il desiderio carnale "come in sogno, pazzamente eccitata ma già realisticamente decisa. Questo qui ha venti primavere e io quarant'anni: ma ancora io conservo il mio dente di puledra" (Pasolini [1971] 2001, 1490). La donna, che è anch'essa un personaggio appartenente alla borghesia, in quanto abbiente ereditiera di innumerevoli

mariti, concupisce lo studente al punto da sposarlo. Ma quando dovrebbe consumare il matrimonio, egli le si sottrae preferendole la lettura di un libro e quando lei lo strappa sotto i suoi occhi, Giannozzo la spinge così da farla cadere. La donna simula di essere agonizzante per mordergli il naso (un atto che sembra alludere alla castrazione): anche in questo caso l'atto sessuale rimane irrealizzato e viene sostituito da un'azione che annulla l'eros ed è sotto il segno (sia pure beffardo, in questo caso) della morte. Ancora più significativo il caso del *Racconto del frate*, dove un cavaliere enigmatico, che poi si scoprirà essere un diavolo [Fig. 3, 4], spia un emissario del cacciatore di streghe che a sua volta spia gli omosessuali nelle loro alcove e li ricatta, ottenendo da un omosessuale ricco del denaro mentre il sodomita povero verrà condannato al rogo. La condanna a morte di quest'ultimo viene messa in scena come uno spettacolo, cui il pubblico assiste alla presenza del demone stesso, dissimulatosi sotto i panni di un venditore di frittelle. L'umiliazione, la sofferenza e la morte di un uomo divengono quindi materia di uno spettacolo d'intrattenimento, prefigurando la penultima sequenza di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Anche in questa storia non c'è nessuna "felicità della carne" ma sofferenza, degradazione e morte. Nella sceneggiatura Pasolini insiste sulla "dolcezza" del diavolo: un ossimoro che evidenzia, in voluta contrapposizione, il cinismo del cursore alias cacciatore di streghe, un personaggio di cui viene mostrata la connivenza con le autorità religiose e che è mosso esclusivamente da avidità. Ancora una volta, un borghese. È probabile che il motivo del vedere e dello spiare, abbia anche un rimando alle arti figurative. Si pensi alla predella del Polittico di Pisa di Masaccio, *Storie di san Giuliano e san Nicola*, dove, nel dipinto di sinistra, si vede Giuliano l'Ospitaliere che sopprime i genitori nel sonno perché è stato ingannato dal demonio: nella stanza infatti ha già alzato la spada per decapitarli, credendo che fossero la moglie con l'amante. Come sempre nel cinema pasoliniano, gli echi pittorici sono significativi: lo studio dove Chaucer scrive ricorda l'ambiente dipinto da Antonello da Messina in *San Girolamo nello studio (Chaucer nel suo studio)* ma soprattutto nel racconto del cursore vi sono espliciti riferimenti alle visioni infernali di Pieter Bruegel - *Il Trionfo della morte* - e soprattutto Hieronymus Bosch - il *Trittico del Giudizio* di Vienna, l'*Inferno musicale* (del *Trittico del Giardino delle delizie*) e *Quattro visioni dell'aldilà*.

Nel racconto dell'indulgenziere, il sesso è mostrato nelle prime sequenze, dove entriamo nelle stanze del postribolo in cui cinque giovani si intrattengono con le prostitute. L'erotismo dei cinque giovani non ha nulla di liberatorio: il primo ha problemi di impotenza; un altro costringe brutalmente una prostituta a praticargli una fellatio; il terzo, Rufo, introduce alla sua prostituta il denaro in bocca e alla fine di meccanici, freddi e rapidi amplessi, lei li sputa; il quarto è dedito a pratiche masochiste (si fa frustare) e l'ultimo, dotato di un membro di dimensioni asinine, ne possiede un'altra da tergo. Il masochista compare solo in questa sequenza e rimane escluso dalla storia, mentre Rufo viene trovato misteriosamente morto e i tre amici rimasti, cercando "un ladro chiamato la morte", trovano la propria morte, causata dalla loro stessa cupidigia. È significativo che il motivo dell'erotismo venga nuovamente sovrastato da una tonalità ferale. I tre giovani che si erano avventurati a cercare la Morte per spirito di amicizia, perdono la propria umanità quando vedono le monete d'oro brillare all'ombra di un albero. Dick, per non dividere l'oro con gli altri due, si procura del veleno e lo mesce al vino che offre agli amici per ucciderlo, ignorando che anche loro hanno deciso di ucciderlo. Nel momento della loro morte per avvelenamento, Pasolini riprende le sagome controtuce dei due giovani, come silhouettes contro il cielo dell'imbrunire, mentre si contorcono per gli spasimi del veleno. Uno di loro muore miserevolmente, vomitando.

La storia dei tre balordi che per cupidigia di denaro si uccidono a vicenda era diffusissima nel Medioevo (si riscontra anche nel *Novellino* LXXXII) e risale alla letteratura orientale, comparando per la prima volta negli *Jātakas*, raccolta di leggende sulla nascita di Buddha (in seguito ne troviamo una variazione nel *Secondo libro della giungla* di Kipling). Ma è probabile che, nel film *I racconti di Canterbury*, l'inserimento di questa storia si proietti oltre il Trecento e alluda alla degenerazione del presente consumistico, mostrando una gioventù popolare abbruttita dall'avidità, senza più l'innocenza "selvaggia" che le era propria e pronta a rinnegare gli antichi valori dell'amicizia e della lealtà e quindi se stessa.



4 | Franco Citti è il Diavolo in Pier Paolo Pasolini, *I racconti di Canterbury* (1972).

Riferimenti bibliografici

Chaucer [1387-1388] 1986

G. Chaucer, *I racconti di Canterebury* [1387-1388], a cura di E. Barisone, Milano 1986.

Gennari 1974

A. Gennari, *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, "Filmcritica" 247 (agosto-settembre 1974).

Giovannini 1974

M. Giovannini, *Pasolini mille e uno*, "Panorama" 423 (maggio 1974).

Halliday 1992

J. Halliday, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma 1992.

Ocone 1996

E. Ocone, *Flashback*, in P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione. Il cinema, i film*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma-Milano 1996.

Paolozzi 1972

L. Paolozzi, *La verità continua a essere nuda*, "Giorni - Vie nuove" 26 (19 luglio 1972).

Pasolini [1971] 2001

P.P. Pasolini, *I racconti di Canterbury* [1971], in Id., *Per il cinema*, vol. 2, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001.

Pasolini 1973

P.P. Pasolini, *Libertà e sesso secondo Pasolini*, "Corriere della sera" (4 febbraio 1973).

Praz 1964

M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1964.

Proni 1971

R. Proni, *Il Decameron inglese di Pasolini*, "La Stampa" (23 novembre 1971).

English abstract

By adapting Chaucer's *Canterbury Tales*, Pier Paolo Pasolini imprinted his poetics on fourteenth-century stories and made structural and thematic changes. A decisive reason for Pasolini's interest in Chaucer is certainly the "metaphysics of death", which becomes a dominant tone in the film, so much so as to obscure the exaltation of popular vitality and carnality, as it would have been in the intentions of the poet-director. An exaltation that had a regressive character and that invested the past, while a pessimism weighed on his vision of the present that not even the evocations of the fourteenth-century world could dispel. In the film, eroticism never takes on that joyful and liberating character that was Pasolini's intentions. A recurring motif that also implies passivity and detachment from reality: the motif of gazing, of seeing, which becomes, in some stories, stealthily spying on the intimacy of others.

keywords | Pasolini; Canterbury Tales; Chaucer; Trilogia della vita.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Salò-Dante

Sur la forme remake chez Pasolini

Hervé Joubert-Laurencin

Les intellectuels italiens ont, dès la sortie du film, rebaptisé *Salò ou les 120 journées de Sodome* (*Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, 1975) du nouveau nom de 'Salò-Sade'. Ce nom n'a peut-être existé qu'en Italie, jusque dans les années 1980 et parfois au-delà. Il s'agit très probablement d'un pastiche du nom d'usage, déjà simplifié, de l'œuvre théâtrale de Peter Weiss sortie en 1963, *Marat-Sade* (dont le titre complet est infiniment plus long : Weiss 1963), de laquelle Peter Brook a tiré un film homonyme quatre ans plus tard (Brook 1967). Je me propose de rebaptiser à mon tour, provisoirement, le dernier film de Pasolini : 'Salò-Dante', produisant ainsi un pastiche de pastiche, parce que Pasolini a déclaré, à plusieurs reprises, que la structure même de son film était fondée sur l'invention des cercles dantesques et que je vais tenter de prendre au sérieux cette indication. Cette relation de *Salò* – disons donc, désormais, de 'Salò-Dante' – à la *Commedia* peut apparaître réglée d'avance : les jeunes filles et les jeunes garçons qui se trouvent martyrisés dans ce récit vivent un " Enfer " et s'enfoncent dans des *gironi* de plus en plus abominables. Pourtant, l'obsession structurante du Trois, que présuppose Dante avec Sade, ramène plutôt, si l'on replace les trois livres de Dante dans leur contexte historique précis, à l'idée, née un siècle plus tôt dans les discours théologiques et les pratiques des hommes, du Purgatoire, comme l'a indiqué l'étude classique de Jacques le Goffin⁽¹⁾, et c'est donc toute la construction de la *Commedia* qui doit être interrogée pour comprendre le type de rêve funeste que Pasolini expérimente au mitan des années 1970, et qu'il fait connaître à son spectateur mis à l'épreuve, avec 'Salò-Dante', d'une rude purgation, se limitât-elle à une purgation " des passions " (définition que l'on donne parfois de la " catharsis ").



1 | Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

Inferno purgatoriale

Si Pasolini a en effet, dans son œuvre littéraire et théorique, souvent cité et repris Dante et directement entamé, en plusieurs épisodes plus ou moins inachevés, un pastiche de la *Divina Commedia* avec *La Mortaccia* (1959) et *La Divina Mimesis* (1963, puis 1975, contemporanément à 'Salò-Dante'), voire avec *Una vita violenta* (1959), il a aussi clairement expliqué, presque à chaque fois qu'il a présenté son 'Salò-Dante' que, selon son intuition philologique personnelle, Sade avait en mémoire la structure de la *Commedia* lorsqu'il conçut ses *Cent Vingt Journées de Sodome*. Cela commence dans un article de mars 1974, dont la date témoigne du travail entamé sur un premier scénario de son film avec Pupi Avati et Sergio Citti, au début de cette même année ; Pasolini reconnaît d'abord, dans les *Cent Vingt Journées*, la structure du *Décameron* de Boccace, qu'il a adapté quelques années plus tôt au cinéma, puis ajoute :

Non è detto che De Sade non abbia tenuto anche conto della *Divina Commedia* : della sua « forma » piramidale, costruita con brevi blocchi narrativi (di puro tufo, peperino o marmo in Dante, di cartapesta in De Sade) (Pasolini [1974] 1999, 2004).

Les cercles et le chiffre trois ne sont pas encore présents mais, notons-le en prévision de la suite, se tient sur ce seuil une " pyramide ". L'idée du

trois apparaît dans un entretien précoce accordé à *la Stampa* le 10 janvier 1975, cité par Nico Naldini dans la Chronologie qui ouvre tous les volumes des œuvres en “ Meridiani ” :

Mi sono accorto tra l'altro che Sade, scrivendo, pensava sicuramente a Dante. Così ho cominciato a ristrutturare il libro in tre bolge dantesche (Pasolini [1975a] 2001).

Dans une enquête de *Paese sera*, journal si habitué à suivre la carrière de Pasolini et si prompt à le défendre qu'on l'avait surnommé, dans les années 1960, “ Paesolini sera ”, la journaliste Aurora Santuari rapporte ainsi ses propos, un peu plus d'un mois avant le début du tournage :

Sulla struttura del film cogliamo alcune notazioni fondamentali. È una struttura dantesca, perchè – secondo Pasolini – Donatien Alphonse François De Sade pensava a Dante. *'Ho costruito così tre gironi, affascinato da quella follia erotica e dall'idea di ambientarla nella Repubblica di Salò'*. Le quattro narratrici di De Sade sono state ridotte a tre, la quarta diventando una pianista che accompagna, al pianoforte, appunto, i racconti delle altre (Pasolini 1975b).

La journaliste a bien retenu le jeu du Quatre et du Trois et note par ailleurs que le Dante de Sade relève d'une interprétation propre à Pasolini. Le spécialiste de Sade, Michel Delon, éditeur des *Cent Vingt Journées* dans la “ bibliothèque de la Pléiade ”, le confirme dans la Notice de cette édition de référence en y voyant un “ contexte italien ”, sans douter cependant que les cercles puissent s'avérer autres qu'inférieurs :

[P. P. Pasolini] a adapté la fiction française du XVIII^e siècle au contexte italien, en superposant la progression des quatre mois sadiens et les cercles de l'Enfer, décrits par Dante, et en situant l'action dans la république fasciste de Salò, durant les derniers mois de la guerre (Delon 1990, 1132).

Témoignant des sources secondaires sur le livre de Sade, Michel Delon ne retient pas, en effet, la *Divine Comédie* dans la liste des possibles “ modèles narratifs ” pourtant nombreux, et qui comprennent le *Décameron* (Delon, 1990, 1123-1125). La lecture de Dante par Sade reste donc, pour l'instant, l'intuition philologique d'un écrivain et grand critique

littéraire qui, si elle doit rester une fable ou une simple analogie intuitive, constitue la fable théorique fondamentale qui a permis au cinéaste de construire la colonne vertébrale de son film. Peu avant le début du tournage (qui se déroule du 3 mars au 9 mai 1975), une déclaration de Pasolini est envoyée à l'A.N.S.A. sous la forme d'une dépêche qui envisage alors sept semaines de travail (c'est Nico Naldini qui est l'attaché de presse de la production) :

Che Sade abbia pensato a Dante – dice ancora Pasolini – lo fa supporre il fatto che nelle '120 giornate di Sodoma' così come nell'inferno dantesco c'è un'identica meticolosità, in entrambe le opere tutto è ben catalogato e sistematico, c'è una costruzione quasi pignola. Del resto, come Dante nell'inferno non fa che applicare la sua ideologia, che aveva come fondo la teologia di Tommaso d'Aquino, così Sade applica la sua teologia aberrante nelle '120 giornate di Sodoma'. Il libro è un'inferno che ha un ben chiaro carattere teologico (Pasolini 1975c).

Ici seul l'Enfer est explicitement cité (au sujet du livre de Sade, pas du film à tourner : “ *Il libro è un'inferno* ”), mais on lit aussi une indication originale plus importante et que l'on ne retrouve pas ailleurs : Pasolini se souvient que “ la théologie de saint Thomas d'Aquin ”, “ flamme bénie ” au Quatrième Ciel du Paradis (*Paradis*, XII, 2), donne forme à la *Commedia*, ce qui est, historiquement, indubitable. On trouve dans l'étude déjà citée de Jacques Le Goff, qui se clôt par un chapitre sur la *Divine Comédie*, un résumé parfait de la façon qu'a Thomas de se situer face à ce lieu nouveau du monde de l'au-delà qu'est le Purgatoire. Ce dernier n'est pas essentiel à Thomas d'Aquin, du moins dans son acception vulgairement spatiale, quoiqu'il lui soit néanmoins absolument nécessaire théologiquement, mais le plus intéressant est qu'avec Thomas, l'idée de purgatoire, ou de purgation *post mortem*, premièrement, s'associe avec la notion de retour (*reditus* : retour des créatures à Dieu, Le Goff [1981] 1999, 1092), deuxièmement, s'intègre dans un mouvement de pensée, c'est-à-dire touche pour la première fois à une construction intellectuelle. Pour Thomas, il faut prier pour les défunts, qui n'ont pas fini leur pénitence sur terre et toute affirmation contre l'existence du Purgatoire éloigne de la foi (Id., 1098). Thomas pense que “ c'est le même feu qui brûle les justes dans le Purgatoire et les damnés ” (Id., 1098) ; en ce sens, il “ participe à l'inférialisation' du Purgatoire au XIII^e siècle ” en supposant celui-ci *sous*

la terre, tandis que sa discussion sur ce point révèle, selon l'historien, qu'il y avait des clercs pour penser que le Purgatoire n'était pas souterrain, mais quasi céleste. Ce sont des précurseurs de Dante, qui fera s'élever la montagne du Purgatoire sur la terre, mais vers le ciel (Id., 1099). Je vais garder en mémoire cette double postulation présente chez les hommes du Moyen Âge et cette idée d' " infernalisation ", en dépit des allusions, un peu mécaniques, à l'Enfer qui se confirment lors des entretiens accordés par Pasolini pendant et après le tournage, qui inclineraient à en rester là si le purgatoire n'était présent ailleurs dans son œuvre. En gardant aussi à l'esprit que le Purgatoire de Dante, loin d'être un lieu de tortures et de flammes est au contraire – c'est son originalité littéraire, et malgré les peines endurées : yeux cousus, pierres sur la tête, reptations, course permanente, purification par le feu – une sorte de double du Paradis, de pré-Paradis. Les reportages sur le tournage continuent. Ils sont très nombreux. La réalité du dépouillement de la presse de 1975 permet de découvrir que l'idée reçue d'un tournage demeuré secret était un mythe. Parmi cette presse pléthorique, plusieurs autres entretiens répètent avec les mêmes mots les explications sur Sade et Dante (à titre d'exemples : " ABC " du 6 mars, " il Corriere della sera " du 11 mars, l'*Autointervista* dans le " Corriere della sera " du 25 mars, " Il Resto del Carlino " et " L'Unità " du 27 mars, " Il Mondo " du 10 avril, " Il Resto del Carlino " et " La Gazzetta di Mantova " du 12 avril, " La Sicilia ", Catania, du 14 avril, " L'Unità " du 25 avril, et deux entretiens donnés, pour le premier à la " Televisione della Svizzera Italiana " le 29 avril, repris dans *Per il cinema* (Pasolini [1975e, 1979] 2001, 3024) et, pour le second, plus tardif, à Gideon Bachman et Donata Gallo publié en août dans *Filmcritica*, repris également dans le même volume (Pasolini [1975f, 1977] 2001, 3024). On retrouve encore la préoccupation dantesque dans les propos tenus au moment du montage, par exemple, dans l'entretien très important, en sept questions, publié par Gian Luigi Rondi pour *Il Tempo* du 24 août (Pasolini 1975g). Parmi tous ces témoignages, un entretien-enquête précis réalisé par Luisa Spagnoli permet enfin de découvrir du nouveau :

Scrive Luigi Bontempelli che "Le 120 giornate di Sodoma possono essere considerate, pur nella loro forzata incompiutezza, la *Divina Commedia* dei tempi moderni, limitamente all'Inferno magari..., anche se mentre nel poema di Dante era il numero 3 a dominare, nel romanzo di Sade è il numero 4, e i

suoi multipli. Quattro sono infatti i libertini protagonisti [...]”. Pasolini dà infatti all’opera di Sade una struttura dantesca, dividendola in gironi infernali (Pasolini 1975d).

Cette fois le travail de la journaliste, tout en confirmant la référence exclusive à l’Enfer, révèle aussi l’origine non pasolinienne de cette idée : Luigi Bontempelli. Le passage, qu’elle cite en son nom et non comme un propos rapporté de Pasolini, est en effet tiré de la préface à l’édition des *Cent Vingt Journées* en italien, aux éditions L’Arcadia, de Rome, en 1968 (Bontempelli 1968, 15). Or, ces pages de Bontempelli ont manifestement inspiré Pasolini⁽²⁾ : il évoque au passage les témoignages sur les camps d’extermination nazis, à propos desquels, dit-il, des “braves gens” indignés écrivent pour réclamer qu’on fasse disparaître ceux-ci des films et des documentaires (Id., 13) ; il cite précisément, par ailleurs, “le nazi-fascisme”, qu’il compare au stalinisme en tant qu’épisode dont la société (italienne de 1968, donc) ne serait pas encore détachée (Id., 14) ; il développe longuement (un peu à la manière de la première partie de l’essai de Pierre Klossowski sur Sade cité dans la “Bibliographie essentielle” du générique de début de ‘Salò-Dante’ : voir Joubert-Laurencin 2014) l’idée que, loin d’être un vrai athée, Sade reste, par formation, et à l’égal de ses quatre libertins criminels, “au fond de son âme, un catholique”, tant les pires méfaits de ses personnages ressemblent à des péchés, propres à des pervers, et tant s’entend, tout au long de son livre, la jouissance du tabou brisé plutôt qu’un “athéisme sain et sans problèmes” qui lui reste étranger (Id., 16-17). On le voit, si l’idée de Sade lecteur de Dante n’est peut-être pas originellement née chez Pasolini, elle trouve ici un “contexte italien” presque caricatural. C’est chez Bontempelli et non chez Pasolini qu’on lit en premier l’évidence, régulièrement reprise par les commentateurs et par Pasolini lui-même, de l’exclusivité *infernale* des *Cent Vingt Journées*. Un autre écrivain, non italien sinon par son amour de Dante, sans citer l’Enfer, a noté, comme Pasolini, une ressemblance dans la rigueur de la composition chez les deux auteurs. Il s’agit de Samuel Beckett décrivant les *Cent Vingt Journées* de Sade dans une lettre, en 1938 :

L’obscénité de surface est indescriptible. Rien ne pourrait être moins pornographique. Cela me remplit d’une espèce d’extase métaphysique. La

composition est extraordinaire, aussi rigoureuse que celle de Dante (Beckett 2014, 647).

Purgatorio infernale

Si le caractère “ infernal ” de ‘Salò-Dante’ est partagé par le réalisateur et ses spectateurs comme une indiscutable relation à Dante, un autre film possède, dans le cinéma de Pasolini, un “ Voi ch’entrato ”, au sens d’une entrée dans la *Divine Comédie* bien visible. Il s’agit d’*Accattone*⁽³⁾ puisqu’il s’ouvre par une citation de Dante. Cet *incipit* littéraire qui peut être considéré comme le dernier carton de son générique de début est aussi et surtout le premier plan du premier film de Pasolini. Une ouverture. Il s’agit d’une citation du Purgatoire. Ainsi le parcours filmique de Pasolini est-il ouvert et fermé par Dante. Mais comment ? La citation est apparemment absente du scénario, et en tous cas de son édition de 1961 (*Accattone*, éd. FM, Roma). Elle apparaît rétrospectivement à moitié (deux vers sur quatre) dans son édition de 1965 (dans le recueil *Alì dagli occhi azzurri*), sous forme d’exergue :

Tu te ne porti di costui l’eterno
per una lacrimetta che’l mi toglie...
(Dante, *Purgatorio* V)

Ces considérations ne sont que des après-coups littéraires, le carton du film, lui, propose à son spectateur *quatre* vers, les vers 104 à 107 du Chant V du Purgatoire et surtout, avec ses points de suspension avant et après la citation, ses guillemets ouverts mais non refermés, ses trois mots soulignés par des italiques, invente une disposition d’une audacieuse fidélité quant à la vitesse propre de la *Commedia* : *il coupe le rythme de la tierce rime dantesque* en fabriquant de *fausses rimes croisées*, par le son et par le sens (“ inferno/eterno ”, “ privare/togliere ”) :

...l’angel di Dio mi prese, e quel d’inferno
gridava : “ O tu del Ciel, perchè mi privi?

Tu te ne porti di costui l’eterno
Per una lacrimetta che’l mi toglie...
(Dante, *Purgatorio* V)

Le Quatre, autrement dit le Deux, a remplacé le Trois, mais sans perdre la rapidité du poème médiéval. La “ lacrimetta ” dont il est question est au cœur même du principe purgatorial puisqu’elle implique la possibilité du rachat d’un pécheur au dernier instant. Elle implique la dialectique ternaire qui dépasse la dualité manichéenne du Bien et du Mal. Et cependant, Pasolini parvient déjà ici, en un seul plan et en disposant, en cinéaste mallarméen, les mots du poème sur la page blanche de l’écran, à exprimer le caractère *amphibologique* du *trilogique*.

Accattone ne fait du reste pas couler, comme attendu après une pareille ouverture, ce “ peu de liquide humain⁽⁴⁾ ” sur la joue de Franco Citti au dernier plan du film, lors de la mort du personnage en état de péché, mais seulement en cachette, subrepticement à l’intérieur de son rêve naïf de Paradis, au milieu du film. J’ai analysé à plusieurs reprises la petite larme “ antépurgatoriale ” ainsi que la trace de Dante dans *Accattone*, découvrant ensuite celle qui coule pareillement sur la joue du Christ en 1964, puis de nombreuses autres larmes dans plusieurs autres films de Pasolini (Joubert-Laurencin 1995, 61-70 ; 2012b, 237-248 ; 2015). J’ai aussi découvert que l’“ amphibologique ” et le “ trilogique ” organisaient, à différentes échelles, le cinéma de Pasolini (Joubert-Laurencin 1995, 45-48, 194-196, 199-206, 209-213, 219-229, 272-275). Je propose de prendre maintenant en considération la matrice dantesque de cette sorte de réglage mental de Pasolini à la fois purgatorial (par l’affirmation du trilogique) et antipurgatorial (par le refus de la rédemption), sa possible “ infernalisation ” du Purgatoire, pour reprendre le mot de Jacques Le Goff à propos de la théologie de Thomas d’Aquin. En somme, de chercher le Purgatoire là où il ne devrait pas être, mais où il agit en profondeur, structurellement : dans l’Enfer du ‘Salò-Dante’.

L’évidence veut donc – on l’a vu jusque dans les mots de Pasolini lui-même – que l’accumulation sadienne numérique des tortures, des souffrances, des victimes et des unités de temps (cent vingt jours pour six cents perversions sexuelles), dans ce livre pour cette raison très particulier de Sade, évoque immédiatement l’idée de l’Enfer et d’une descente progressive dans l’abjection. Pourtant, la relation même des *Cent Vingt journées* à la *Divine Comédie* n’a aucun caractère d’évidence – sinon par l’absurde, selon la raisonnement du premier Klossowski et de Luigi Bontempelli. La *Commedia* est tout entière une démonstration de la

grandeur divine et un modèle pour le Chrétien tandis que le livre de Sade repose sur l'inexistence de Dieu, et la progression horizontale et absurde de ses récits ne débouche, au mieux, que sur une Nature sans cause première. Et encore, si l'on tient à prendre en considération que les orgies durent vingt jours de plus que prévu, que les cent vingt journées sont ainsi en réalité cent quarante et que le funèbre carnage se termine, pour cette raison, le jour du printemps car, sans cette discrète pointe de liturgie païenne, un jour en vaut un autre à Silling et ce n'est que l'état d'inachèvement de l'ouvrage qui crée une progression " pyramidale " illusoire, quoique bien sensible et que le film de Pasolini a fidèlement transposée avec sa fin précipitée en Grand-Guignol.

Je doute que ce qui ait intéressé fondamentalement Pasolini dans la poétique de son film ait pu se résumer à la grossière analogie offerte, de fait, aux journalistes dans une vingtaine d'entretiens : tortures sadiennes = peines des damnés de Dante. Prenons, pour tenter de la dépasser, les premiers essais, dans son œuvre, de cette forme récurrente qu'il faut bien appeler le "remake" de la *Divine Comédie* puisque 'Salò-Sade' clôt la série en révélant sa matrice fondamentalement cinématographique⁽⁵⁾. Macri Teresa detta Pazzia, la prostituée qui a lu une bande dessinée de l'Enfer de Dante, clôt le rêve dantesque de son voyage chez les morts (une actualisation moderne du voyage en Enfer dont le principe sera repris tel quel dans *La Divina Mimesis*) par une sortie à l'air libre dans son quartier qui n'est autre que le merveilleux moment de la sortie sur la plage de l'Anti-Purgatoire un dimanche de Pâques (*Purgatoire I*, 13-18) :

Alla fine, in fondo al cunicolo buio, Teresa si ritrova su questa terra al Mandrione: una bella mattinata dolce dolce ecc.: " dapertutto sfarfallava e ardeva il bel sole di aprile " (RR II, 1967)

En revanche, une note de ce roman inachevé écrit en 1959 (et qui aurait pu s'appeler *La Mortaccia*, *L'Infernante* ou carrément *L'Inferno*.) précise : " e il paradiso ? Il paradiso non c'è, tutti all'inferno (RR II, 1968) ". Résumé fulgurant de la forme du remake pasolinien de Dante : Paradis impossible, " infernalisation " de tout, réalité purgatoriale du monde ! Dans *La Divina Mimesis* maintenant, Pasolini explique :

rifare questo viaggio consiste nell'alzarsi e vedere insieme tutto da lontano, ma anche nell'*abbassarsi* e vedere tutto da vicino (Pasolini [1975h] 1998, 1090).

Ce réglage du regard entre le corps et le monde est proche de la définition que Walter Benjamin donne de l'aura en l'opposant à la trace :

La trace est l'apparition d'un proche aussi lointain que soit ce qui la laissa. L'aura est l'apparition d'un lointain, aussi proche que soit ce qui la suscita. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; dans l'aura, elle s'empare de nous (Benjamin [1934-1940] 1989, 464).

L'important, dans la formulation de Pasolini, est le "*ma anche*" parce qu'il signifie que les deux positions à atteindre font partie du voyage : pour effectuer le "poème du retour^[6]", il faut à la fois s'élever vers l'aura des étoiles (*trasumanar*) et s'abaisser en suivant les traces de Virgile (*organizzar*). Et non pas descendre toujours plus bas. C'est pourquoi je ne crois pas que le système de 'Salò-Dante' soit celui d'une catabase, d'une dantesque ou plus primitive descente aux Enfers, mais un double mouvement d'élévation-abaissement, d'élargissement-dilatation. Le troisième voyage pré-cinématographique dans l'au-delà correspond à l'intrigue de la première version de *Porcile* (1967). Le nouveau Virgile s'appelle Zaum, nom donné au "transmental" (une forme de *trasumanar* du Verbe) des poètes cubo-futuristes de l'avant-garde soviétique et de leurs théoriciens, les Formalistes russes. La pièce de Peter Weiss (qui vient d'être traduite en italien : Weiss 1963) est déjà là, bien avant qu'on ne rebaptise *Salò* à son imitation, car Julian dit à Ida (qui s'appelle encore Marlene) :

Hai letto in *Marat-Sade* la descrizione che Sade fa del supplizio (TE, 1184)

Zaum se présente lui-même par avance comme de la même famille que le projet 'Salò-Dante', car un des titres alternatifs à *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* était, a révélé Pasolini : "Dadà", or Zaum se fait ainsi connaître à Julian :

Zaum, fratello di Dadà (TE, 1184).

Sur le voyage lui-même, Zaum est très clair :

JULIAN

E dove mi porti?

ZAUM

A fare un'esperienza ultraterrena, una 'summa' che comprende Inferno, Purgatorio e Paradiso: un viaggio non sentimentale, ma rigorosamente intellettuale. (TE, 649).

“ Una 'summa' ” est le nom que Pasolini donnera à l'œuvre-sœur de 'Salò-Dante', *Petrolio*, qui se donne tantôt comme un pastiche et tantôt comme l'inversion de l'humour anglais de Sterne, dont est ici contredit le *Voyage sentimental* (Sterne 1768). Deux choses sont affirmées : “l'infernalisierung” de tout ne doit pas faire disparaître la nécessité des trois *cantiche*, dont l'énergie ternaire, peut-on supposer, doit électriser même une pure “ Saison en enfer ” ; quel que soit l'abord sensationnaliste et brutal du voyage (et, en la matière, 'Salò-Sade' et les récits de Zaum atteignent des sommets), celui-ci doit rester “ *rigorosamente intellettuale* ”. Une étude récente (Di Pino 2021) démontre également qu'en un lieu moins directement visible : *Una vita violenta*, mais toujours à la même époque puisque l'écriture de ce roman s'étale de 1955 à 1959, la forme remake est déjà effective et qu'elle associe la descente dans les cercles de l'Enfer et la montée sur les corniches du Purgatoire, sans cependant qu'une débouché au Paradis puisse jamais exister, selon un double mouvement, dont on avait déjà pu noter la forme auparavant, mais pas son aspect dantesque. On savait déjà que l'aventure, le “ voyage ”, le “ poème du retour ” de Tommaso, sous-prolétaire romain qui passe par étapes (incluant la prison et la tuberculose) de la délinquance et du néofascisme à la rédemption sociale et au parti communiste avant de mourir dignement après un acte héroïque de sauvetage lors de l'inondation d'un bidonville, autrement dit traduisant narrativement la ligne apparemment nette d'un “ héros positif ” du “ réalisme socialiste ”, était comme doublée et ruinée en chiasme par la déroute physique progressive de son corps qui le voyait dépérir au moment où il aurait dû devenir glorieux. La lecture nouvelle de Giada Di Pino, dont je ne peux pas citer ici les détails, qui sont nombreux et convaincants, consiste à contredire l'idée reçue critique qui voit dans *Una vita violenta* un roman de formation manqué, inachevé. La présence de ce que j'appelle la forme

remake de la *Divine Comédie* permet de comprendre que le *Bildungsroman* est complet car la descente aux enfers est suivie d'une symétrique montée purgatoriale, qui se termine non par un accès au Paradis – car celui-ci est refusé aux sous-prolétaires – mais par une mort christique (celle qui sera également le destin d'Accattone au cinéma, et même des quatre premiers protagonistes des films de Pasolini : Accattone, Ettore, Stracci, Cristo).

Paradiso-parodia

Revenons au film. Dans "Salò-Dante", le choix de la mise en scène n'est pas celui d'une descente aux Enfers : tout se termine en hauteur (même le fauteuil est surélevé). Les quatre scélérats doivent tour à tour monter des marches pour se retrouver en haut et voir " *tutto da lontano* ", alors que la version du scénario prévoyait un massacre derrière un mur de verre, les spectateurs sadiques étant abrités du sang par une immense baie vitrée et assis au niveau du sol. L'invention, elle aussi tardive, de l'accessoire des jumelles de théâtre sert à appuyer l'idée générale du film que le visuel prend la place, dans la société contemporaine, de la culture écrite pour Sade, en tant que possibilité terroriste, offerte aux pervers, de dépravation de la population. Mais la seule explication pour moi aujourd'hui convaincante du geste obscur final du *retournement des jumelles* (qui produit un effet de " subjective " directe et contrainte, un pur effet d'énonciation, mais à vide, précisément privé de toute conscience, soit l'inversion exacte de la " subjective indirecte libre " théorisée dans *Empirismo eretico*) est que l'enfer doit se retourner, sinon en paradis, au moins en purgatoire, du moins en purgatoire " infernalisé ", lui-même inversé, inversé et interverti. Dans le sens où Enfer, Purgatoire et Paradis doivent être mêlés et retournés en leur contraire dans un même geste, comme dans la leçon de Zaum. Ceci est valide pour le remake de Pasolini, mais aussi, si l'on tient à le situer en fonction de la *Divine Comédie*, pour Sade. Aussi faut-il tenter de modifier nos habitudes de lecture, c'est-à-dire, au cinéma, de vision et d'écoute. Le retournement le plus frappant qu'il m'ait été donné d'entendre en ce sens, à force de reprendre l'analyse de 'Salò-Sade', est le suivant : à la toute fin du dernier plan du cinéma de Pasolini (symétrique, en cela, à l'étrangeté de la tierce rime métamorphosée en quatrain dans le tout premier), l'apparente unité du couple de garçons qui danse et la banalité de leur dialogue se trouvent refendues par une anomalie sonore qui met un " trouble dans le genre^[7] " :

la différence entre la version française (considérée par Pasolini comme la version “ originale ”) et la version italienne, elle-même faisant concurrence à la version prévue par les scénarios qui nous sont parvenus. Au lieu d’entendre l’équivalent italien de : “ Comment elle s’appelle ta petite amie ? – Margherita ” (version audio française), ou bien : “ Come si chiama la tua ragazza ? – Margherita ” (version écrite du scénario), on entend : “ Come si chiama *il tuo ragazzo* ? – Margherita ” (version audio italienne).



2 | Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Renata Moar avec trois Marguerites.

Ce détail, je ne l’avais jamais entendu jusqu’à il y a peu, comme beaucoup de spectateurs. Après une petite enquête non scientifique, réalisée auprès d’amis et sur l’internet, je peux *a minima* affirmer que quelques autres, minoritaires, l’avaient toujours entendu, et que chacun en avait tiré un sens différent. La question rebondit grâce au témoignage d’un ami de Silvia De Laude, interrogé par elle après que ma conférence à Casarsa (Scuola Pasolini, en septembre 2021) l’eut fait entendre : “ margherita ”, en argot homosexuel, désigne l’anus, comme lieu érotisé. Là encore, aucun dictionnaire n’en atteste, certains locuteurs ne connaissent pas cet usage, mais d’autres sont formels et ont toujours compris la fin du film grâce à cela ! Ainsi, certains spectateurs ont compris que le second garçon répond : “ Margherita ” à “ tuo ragazzo ? ” pour affirmer qu’il est un hétérosexuel dans la norme, et non un pervers comme les maîtres dépravés qui l’ont recruté, signe que le retour à la vie normale se fera

bientôt, après cet intermède, plaisant ou déplaisant mais probablement bien payé ; en l'occurrence, le sens est proche de la version des deux garçons parlant naturellement de leurs fiancées (version "ragazza") qui les attendent au pays après la fin de leur contrat de travail dans le camp d'extermination). D'autres spectateurs ont entendu deux homosexuels militants, ou ex-hétéros convertis par leurs maîtres, évoquer leur plaisir de la sodomie masculine et le second répondre (dans le cas de la version française ou de la lecture du scénario) que la seule femme qu'il supportera désormais ("petite amie", "ragazza") sera le trou du cul d'un garçon ("margherita"). D'autres encore, comme moi, entendent une sorte de dialogue absurde à la Ionesco ("mon petit ami s'appelle Marguerite"), comme Pasolini l'avait déjà imaginé à la fin de l'épisode XII de *Calderón*, lorsque Rosaura mélange allègrement les mots et les choses et que sa sœur rationnelle et bourgeois Agostina en conclut qu'elle ne sait plus utiliser la belle langue espagnole

che sa così ben distinguere i "caballeros" da "las damas" (TE, 737-733)

Une énigme de genre vient donc prendre la place d'une énigme plus ancienne posée par l'herméneutique classique de *Salò*, ou plutôt vient se superposer magiquement à elle en lui ajoutant un sens sexuel : pourquoi ce mot "Marguerite" à la fin du film ? Énigme qui concerne un élément éminent de l'hypothèse : 'Salò-Dante' à travers Goethe ! Énigme d'autant plus importante que "Margherita" est devenu, après son assassinat, le "dernier mot" et donc une sorte de testament involontaire de Pasolini. J'ai personnellement beaucoup essayé (avec d'autres commentateurs, et commentatrices⁽⁸⁾) de prolonger le sens qui a été, dès 1976, orienté trop uniment vers une référence à la Marguerite de Goethe, inspirée par la Béatrice de Dante, autrement dit à l'idée, exprimée, dans les *derniers mots* là aussi, du second *Faust*, que "l'éternel féminin mène en haut" (Goethe 1868 : "Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan", adaptation de Paradis, II, 22 : "Beatrice in suso, e io in lei guardava"). Cet assaut d'hétérosexualité me paraissait bien mal placé en cet endroit : la possibilité nouvelle de la version du "ragazzo" et de la "marguerite"-rectum me semblent confirmer mes soupçons. J'ai proposé d'autres interprétations possibles, pour conclure, dans un livre de 1995 (peut-être son édition entièrement revue et augmentée, qui sortira au printemps 2022, se conclura-t-elle à nouveau ainsi), que cet ensemble interprétatif excessif et obscur pouvait

être résumé d'une manière à la fois plus littérale et plus infiniment ouverte, à savoir avec un vers de Mallarmé tronqué, les derniers mots de mon ouvrage étant : " Je dis une fleur, et... ". La suite, que je n'ai pas produite, est connue : " musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ", autrement dit la parole poétique (Mallarmé [1895] 1945, 368). Est-ce un acteur, un ingénieur du son ou Pasolini lui-même qui s'est amusé à placer là un clin d'œil, ou plutôt un signe d'intelligence sonore genré, ou de connivence gay, au fond presque inaudible en 1975 ? Pourquoi n'ai-je pu l'entendre qu'aujourd'hui, en ce qui me concerne après quarante ans d'audition ? Parce qu'avec l'internet, les informations les plus futiles et les plus précises à la fois de l'expérience du spectateur circulent différemment. Parce que la société, qui a intégré la théorie du genre et l'existence des différentes formes de sexualité et d'identité sexuelle grâce à l'avancée de la pensée féministe, est prête à l'entendre. 'Salò-Dante' est entré dans le moment de sa lisibilité au sens que Walter Benjamin donne à ces mots :

Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée (*Jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit* : Benjamin [1934-1940] 1989, 479).

Mon hypothèse est donc que cette connaissabilité prend la forme d'un nouveau mouvement trilogique qui n'implique plus la possibilité d'un dépassement (fût-il tronqué, comme dans *Una vita violenta*), d'une conversion ou d'une rédemption (fussent-elles " pâles ", c'est-à-dire impossibles ou dramatiques : le " *Mo sto bene* ", derniers mots sans larme d'Accattonne), mais d'une fluidification des codifications binaires (ragazzo / ragazza étant la plus frappante), que pourtant Pasolini, avait depuis toujours revendiqué, face à la dialectique de type hégélien^[9]. En somme, le refus du Trois comme résolution (en termes dantesques : comme Paradis) devient le refus du Trois pour lui-même (un Purgatoire en tant que tel) et son acceptation non comme " conciliation " des contraires mais comme puissance active de " l'inconciliable ", fluidification qui permet le passage aisé d'un pôle opposé à l'autre. Cela n'est rien d'autre, au fond, que la logique poussée à bout de la *sineciosi* telle que définie par Quintillien et que Franco Fortini avait précocement associé à la poétique de Pasolini : faire sentir comme semblables des notions opposées parce qu'elles sont

présentées voisines (Quintillien, *Institution oratoire*, Livre IX, 3 : 65 : “ figura qua fit ex uicino transitus ad diuersa ut similia ”).

La pensée ternaire que représente l’invention médiévale du Purgatoire, parvenue à Pasolini à travers la forme de son *remake* inachevé de Dante étendu sur une vingtaine d’années, produit une déflagration continue dans son œuvre jusqu’à cette étrange expérience complète et, en un sens, parfaite du ‘Salò-Dante’. À défaut de Paradis, il s’agit sans doute de l’achèvement d’une Parodie. L’un des rares endroits où la réflexion de Giorgio Agamben touche à l’œuvre de Pasolini et cite *Salò* est précisément le chapitre intitulé “ Parodie ” de son essai *Profanations* (Agamben 2005). Je ne suis pas convaincu par sa proposition des quatre parodies d’Elsa Morante (le culte de Pasolini pour Penna parodiant le culte de Morante pour Saba, la “ trilogie de la vie ” faisant suite à la célébration morantienne de la vitalité, Ninetto remplaçant les garçons qui sauvent le monde, enfin *Salò* parodie de *La Storia* : Id., 54) car elles omettent, je crois, le caractère beaucoup plus *croisé* des œuvres de Morante et de Pasolini (que j’ai signalé à propos des *Mille et Une Nuits* dans Joubert-Laurencin 1995, 250-253). En revanche, lorsque la théorie de la parodie repasse par l’un des terrains de la dantologie, je retrouve le schéma fondamental de “ Salò-Sade ” : dans le premier cercle de l’Enfer, les limbes se présentent comme “ une double parodie ” : parodie du paradis et parodie de l’enfer selon un renversement qui constitue “ à coup sûr une forme extrême et spéciale de parodie ” (Agamben 2005, 48-49).

L’obsession structurale du Trois dans la *Divina Commedia* est assez connue et documentée pour que je n’y revienne pas ici ; de même, pour la lutte du Deux (ou Quatre) et du Trois chez Pasolini, je renvoie aux pages de mes travaux que j’ai déjà citées. Il est possible de discuter la trop rapide affectation des trois “ Gironi ” de ‘Salò-Dante’ (Girone delle manie ; Girone della merda ; Girone del sangue) au seul Enfer : certes, les chants XII à XVII décrivent bien trois “gironi” qui constituent le septième Cercle de l’Enfer ; néanmoins c’est là la seule utilisation du mot dans ce livre, que l’on retrouve cependant à quatre reprises dans le Purgatoire (*Purgatoire* XII, 107 ; *Purgatoire* XV, 83 ; *Purgatoire* XVII, 80 et *Purgatoire* XIX, 38) pour désigner ces lieux de pénitence également nommés “cornici” qui entourent le mont du Purgatoire et permettent, si on les parcourent dans le bon sens, de s’élever jusqu’au paradis terrestre. La

question, cependant, n'est pas là. 'Salò-Dante' n'est pas une représentation du Purgatoire, mais l'internement de son principe trilogique dans un monde infernal qui ne pourra cependant jamais être rédimé. Il faut ensuite admettre l'étrange hypothèse d'un voyage à l'envers. Au lieu de se purifier progressivement en escaladant la montagne pyramidale (symétrique du trou en entonnoir formé par la chute de Satan dans l'autre hémisphère, qui a repoussé la terre à l'autre bout du globe), les voyageurs de 'Salò-Dante' augmentent la gravité de leurs péchés, ce qui, peut-être, explique le très énigmatique finale de ces jeunes garçons dansant en toute quiétude au-dessus des cadavres, *sineciosi* à eux seuls et finissant, sinon entre les jambes de Satan accrochés à ses poils, là où se trouve sa " marguerite ", comme cela arrive à Dante et Virgile juste avant qu'ils ne franchissent le pont en forme de long boyau rectal qui relie l'Enfer et le Purgatoire, du moins sous le sens clignotant du vocable " Marguerite ", à la fois anus de Satan, promesse des fleurs de Matelda (PUR, XXVIII), voire de l'Etterna " Margarita ", nom du premier Ciel du Paradis (*Paradis* II, 34-36). Dans la tour médiévale de Chia, dans laquelle il se réfugia au moment de 'Salò-Dante', Pasolini se fit photographier nu comme un pénitent de la *Divina Commedia*. À l'entrée du Purgatoire, un ange inscrit sept fois la lettre " P " sur le front des pécheurs, mais lui doit supporter les trois formant, depuis sa naissance, son monogramme. L'idée du Purgatoire, fondamentalement, comme l'explique bien Jacques Le Goff, permet l'invention d'un nouveau concept théologique, celui de la " communion des saints ", qui instaure une solidarité entre tous les êtres, en particulier entre les morts et les vivants ; c'est le sens de la fête de la " Toussaint ", jour, ou plutôt nuit lors de laquelle Pasolini fut lâchement assassiné à Ostie, endroit même, pour Dante, du départ des âmes qui méritent des peines non éternelles. Depuis la plage d'Ostie, les âmes promises au rachat sont accompagnées, par la mer, jusqu'à l'autre extrémité du monde, sur la plage du Purgatoire, au pied du Mont. Certes, je ne tiens pas à déduire quoi que ce soit de prémonitoire ou de magique, à la manière d'un Giuseppe Zigaina, de ces relations historiques objectives (sinon l'hypothèse que le mandant de l'assassinat de Pasolini était un lecteur de la *Divine Comédie*). Je rappellerai seulement que la morale finale écrite sur l'écran au dernier plan de *La Terra vista dalla Luna* (1967) délivre encore une vérité du Purgatoire qui nous rapproche de Pasolini disparu : " Essere morti o essere vivi è la stessa cosa ". Le temps du Purgatoire est en effet le temps humain mêlé au temps divin : le temps de Pasolini.

Le dialogue inédit, qui ne sera pas conservé dans ‘Salò-Dante’, mais publié volontairement par Pasolini en annexe de son entretien avec Gideon Bachmann et Donata Gallo dans le numéro d’août 1975 de *Filmcritica*, témoigne du renversement pervers des valeurs à l’œuvre dans les *Journées* pasoliniennes. Elles font suite à un éloge de la sodomie par le même Blangis (“ il Duca ” dans le film réalisé), simulacre de l’acte de procréation dont il est la “ totale dérision ”, mots qui constituent une reprise de Klossowski^[10]. Le geste sodomite est rattaché, comme le dit encore Klossowski, au phénomène de la répétition infinie, de l’itération, dont Pasolini fait le stylème compositionnel commun à Dante et à Sade.

BLANGIS ... noi tutti siamo d’accordo che il giorno del Giudizio, Dio rimprovererà i virtuosi in questi termini: “Allorché avete visto che sulla Terra tutto era vizioso e criminale, perchè vi siete persi sulla strada della virtù? Le perpetue sciagure che io, Dio, seminavo nell’Universo, dovevano convicervi che io amavo unicamente il disordine e che per piacermi non era necessario farmi irritare, dato che ogni giorno io, Dio, vi davo esempio della distruzione; perchè allora voi non distruggevate? Imbecilli, perchè non distruggevate? (Pasolini [1975e, 1979] 2001, 3248).



3 | Adrian Paci, *Secondo Pasolini (I Racconti di Canterbury)*, 2010. Acrilico su legno, 245 x 245 x 130 cm. Courtesy Kaufmann Repetto, Milano.

Notes

[1] “ Un peu plus de cent ans après sa naissance, le Purgatoire bénéficie d’une chance extraordinaire : le génie poétique de Dante Alighieri, né à Florence en 1265, lui donne à jamais une place de choix dans la mémoire des hommes (Le Goff [1981] 1999, 1175). ” D’une part, “ l’*Enfer* et le *Purgatoire*, étaient achevés en 1319, comme le prouve une lettre du savant bolognais Giovanni del Virgilio (*Ibid.*) ”. D’autre part, le passage de l’adjectif *purgatorius*, *purgatoria* au substantif *purgatorium*, basculement qui marque, comme dans toutes les “ histoires de mot ”, la prise de conscience du nouvel usage, en l’occurrence “ la prise de conscience du Purgatoire comme lieu, l’acte de naissance du purgatoire à proprement parler ”, est situable entre 1170 et 1180 (Id., 777-778, 1211-1215).

[2] Les témoignages de Pupi Avati et Sergio Citti sur une édition interdite des *Cent Vingt Journées* en Italie en 1974, qui aurait circulé entre les trois scénaristes (Sergio Citti m’avait même évoqué, dans un entretien personnel, un titre amusant et farfelu : *I seviziatori della foresta nera*) prennent une forme de légende (même s’ils sont avérés) devant l’existence de cette édition datant de 1968, *a fortiori* lorsque l’on constate que sa préface a pu inspirer Pasolini.

[3] Un “ *Voi ch’entrate* ” proprement dit est également audible au détour d’un dialogue de ce film : lorsque Stella est sur le point de tomber dans la prostitution, sur la péniche sous le Ponte degli Angeli, la prostituée Amore lui lance : “*Ah ! Stella, Stella, ce sei cascata pure te... E ancora non lo sai.*” L’autre prostituée Margheritona ajoute : “ *Eh ! Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate!* ” “ Margheritona ” est déjà la “ Margherita ” que nous retrouvons à la fin de “ Salò-Dante ” ; “ stella ”, “ amore ” et “ margherita ” sont trois mots qui viennent de la *Commedia* ; c’est Amore qui devait prononcer la sentence au stade du scénario (PC I, 99).

[4] Nom que Pasolini donne aux larmes, après avoir évoqué le sperme, dans *L’hobby del sonetto* : Pasolini 2003, 1191, sonnet n° 71, vers 11.

[5] Par série, j’entends la “chiave dantesco-infernale inaugurata da Pasolini tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, all’altezza della *Mortaccia* e dello “strato” più antico della *Divina Mimesis*” (TE, 1184, Notizia *Porcile*). Et je remercie Stefania Rimini d’avoir déniché et présenté à la Scuola Pasolini de Casarsa, avant ma conférence, les deux citations de la *Divina Mimesis* et de Zaum dans *Porcile*, que j’ai pu reprendre et continué à interpréter.

[6] C’est le nom que Valérie Nigdélian-Fabre donne à *Pétrole* pour en condenser la forme et les forces (Nigdélian-Fabre 2011, *passim*). L’expression est inventée dans *Bestia da stile* (TE, 818, 824).

[7] Mot à mot “ *un disturbo nel genere* ”. Le livre de Judith Butler, de 1990, *Gender Trouble* est traduit en français “ *Trouble dans le genre* ”, mais a fait l’objet de deux traductions successives en italien : *Scambi di genere* en 2004, *Questioni di genere* en 2013.

[8] Voir Joubert-Laurencin 1995, 294-296 et Joubert-Laurencin 2012a, 26 et 104, note 27.

[9] Dans un entretien avec Sergio Arecco qui ouvre les années 1970 (*Filmcritica*, mars 1971, puis Sergio Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, 1972), il affirme : “ Moi, je suis contre Hegel (existentiellement -empirisme hérétique). Thèse? Antithèse?

Synthèse? Cela me semble trop commode. Ma dialectique n'est plus ternaire mais binaire. Il n'y a que des oppositions, inconciliables. ”

[10] Pour l'usage des livres de Klossowski sur Sade et les dialogues non retenus dans le film, voir aussi Joubert-Laurencin 2012a, 58-62 et Joubert-Laurencin 2014, 103-105.

Références bibliographiques

Agamben 2005

G. Agamben, *Profanations*, Payot et Rivages, Paris [*Profanazioni*, Nottetempo, Milano 2005] 2005.

Beckett 2014

S. Beckett, *Lettres*, t. 1 : 1929-1940, Paris, 2014, citato da Alberto Brodesco, "Tourner en cercles. *Les 120 journées de Sodome, La Grande Bouffe, Salò*", *Fabula / Les colloques*, Sade en jeu, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5891.php>, consultato il 18 décembre 2021. (Lettera originale in inglese in Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett*, t. I, "1929-1940", Martha Fehsenfeld et al. (éd.). Cambridge 2009, 607. Si veda anche Elsa Baroghel, "Samuel Beckett, lecteur de Sade. *Comment c'est et Les Cent Vingt Journées de Sodome*", in Llewellyn Brown (dir.), *La Violence dans l'œuvre de Samuel Beckett. Entre langage et corps*, Paris, Garnier, 2017, 227-259.)

Benjamin [1934-1940] 1989

W. Benjamin (*Das Passagen-Werk* [M 16a, 4]), *Paris. Capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris 1989, 464.

Brook 1967

P. Brook, *Marat-Sade*, film, Royaume-Uni, 1967, Prod.: Marat Sade Productions e Royal Shakespeare Company, 119 min.

Bontempelli 1968

L. Bontempelli, *Prefazione* in Marchese De Sade, *Le 120 giornate di Sodoma ovvero La scuola del libertinaggio*, Roma, 1968, 11-20.

Delon 1990

M. Delon, "Notice", in Sade, *Œuvres*, a cura di Michel Delon e Jean Deprun [1981] 1999, Paris 1990, 1123-1132.

Di Pino 2021

G. Di Pino, *Una 'Commedia' violenta: il romanzo di Pasolini tra Dante et il Vangelo*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Catania, relatore Antonio Sichera, anno accademico 2020-2021, Premio Pasolini ex-aequo 2021.

Goethe 1868

J. Wolfgang von Goethe, *Faust II* [1868], in Id., *Faust suivi du second Faust*, Paris, 1990.

Joubert-Laurencin 1995

H. Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, Paris 1995.

Joubert-Laurencin 2012a

H. Joubert-Laurencin, *Salò ou les 120 journées de Sodome*, Paris 2012.

Joubert-Laurencin 2012b

H. Joubert-Laurencin, *Figura Lacrima*, in Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati, Christoph F. E. Holzhey dir., *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Berlin-Vienne 2012, 237-254

Joubert-Laurencin 2014

H. Joubert-Laurencin, "Décrire l'indescriptible. Le *Salò-Sade* de Pasolini", in D. Arnaud, D. Zabunyan (dir.), *Les Images et les Mots. Décrire le cinéma*, Villeneuve d'Ascq 2014, 95-105.

Joubert-Laurencin 2015

H. Joubert-Laurencin, *Una furtiva lagrima*, "Arabeschi", Catania-Pisa, *Album PPP. Appunti per una galleria da farsi* (Marco Bazzocchi, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli dir.), n. 6 (luglio-dicembre 2015) (<http://www.arabeschi.it/3-corpi-e-luoghi-33-una-furtiva-lagrima-/#3-corpi-e-luoghi-33-una-furtiva-lagrima-> /consultato il 19 dicembre 2021)

Le Goff [1981] 1999

J. Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, coll. "Bibliothèque des Histoires", 1981, ripreso in *Un autre Moyen Âge*, Paris, 1999, 771-1231.

Mallarmé [1895] 1945

S. Mallarmé, "Crise de vers", in *Œuvres complètes*, H. Mondor, G. Jean-Aubry dir., Paris 1945, 360-368.

Nigdélian-Fabre 2011

V. Nigdélian-Fabre, *Pétrole de Pasolini. Le poème du retour*, Paris, 2011.

Pasolini [1974] 1999

P.P. Pasolini, *L'estetica dell'osceno per un nipotino di Sade*, "Tempo" (8 mars 1974), in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiaricossi, Torino 1979, poi in Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2002-2007.

Pasolini [1975a] 2001

L. Mondo, *Poesie, prose e un nuovo fil in cantiere. Pasolini ricomincia*, "La Stampa" (10 gennaio 1975), estratto citato in N. Naldini, *Cronologia* in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabaghi, 2 voll., Milano 2001, II, CXII.

Pasolini 1975b

P.P. Pasolini, *Il regista ci parla del suo prossimo film. Il viaggio di Pasolini nell'infreno di Salò*, intervista di A. Santuari, "Paese sera" (9 febbraio 1975).

Pasolini 1975c

A.N.S.A., *Pasolini parla di 'Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, "A.N.S.A., notiziario cinematografico" (lancio unico del 22 febbraio 1975).

Pasolini 1975d

L. Spagnoli, *Incontro con Pasolini. Divido Sade per quattro e lo porto a Salò*, "il Mondo" (10 aprile 1975).

Pasolini [1975e, 1979] 2001

P.P. Pasolini, *Il potere e la morte*, Intervista per la Televisione della Svizzera Italiana, 29 aprile 1975, in Id., *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone, 1979, 171, poi in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano 2001, II, 3013-3018.

Pasolini [1975f, 1977] 2001

P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Gideon Bachmann e Donata Gallo*, "Filmcritica" 256 (agosto 1975), poi, col titolo *Ultima conversazione*, in *Con Pier Paolo Pasolini*, a cura di E. Magrelli, Roma 1977, 116, e in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano 2001, II, 3023-3031, 3247-3249.

Pasolini 1975g

G.L. Rondi, *Sette domande a Pasolini: l'Italia una fossa di serpenti*, "Il Tempo" (24 agosto 1975).

Pasolini [1975h] 1998

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis* [1975]; ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1069-1158.

Pasolini 2003

P.P. Pasolini, "L'hobby del sonetto", in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2003, II, 1117-1232.

PC

P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano 2001.

RR II

P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, vol. II.

Sterne 1768

L. Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, London, 1768.

TE

P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 2001.

Weiss 1963

P. Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Francfort, Suhrkamp, 1964 (Id., *La persecuzione e l'assassinio di J.-P. Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade*, trad. Ippolito Pizzetti, Torino, Einaudi, 1967), prima rappresentazione 29 avril 1964 Schiller-Theater, Berlino.

English abstract

Only Italians have one day renamed *Salò o le cento giornate di Sodoma* with the new name of *Salò-Sade*. This denomination exists only in Italy, especially in the 1980s. It is most likely a pastiche of the title of a play by Peter Weiss released in 1963, *Marat-Sade* (the full title is infinitely longer), from which Peter Brook made a film of the same name in 1967. So I propose to temporarily rename Pasolini's last film, *Salò-Dante* since, as he himself said, this film is also "a kind of sacred representation, which probably follows what was Sade's intention and has a kind of formal Dante organization", and more precisely: "Sade, while writing, was certainly thinking about Dante. So I began to restructure the book in three". That question of the Three in fact rams the traditional Pasolini amphibology, its need for the Two, through the structural obsession of the Four, of the 120-day square of the Marquis De Sade. The essay presents the matrix of this struggle of Two and Three in Pasolini, namely the way in which his work integrates the medieval event of the invention of Purgatorio, as evidenced by the *Commedia*. Then Pasolini, with his *Salò-Dante*, after the dreamer who would like to wake up from his nightmare, after Dante the character-narrator who speaks when he does not speak at the moment of Virgil's reproach: "his damnation dreams", in other words his nightmare.

keywords | Salò; Dante; Sade; Commedia; Purgatorio; Inferno.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

La "strana cosa"

Bestemmia e l'antimedioevo pasoliniano

Pierre-Paul Carotenuto

Se la favola francescana racchiusa all'interno del film *Uccellacci e uccellini* rappresenta il versante più noto del francescanesimo pasoliniano, un francescanesimo di natura essenzialmente poetica e allusiva, *Bestemmia* ne costituisce il lato più oscuro, ma al tempo stesso più denso di implicazioni metalinguistiche. Trattasi infatti di un'opera in fieri, nel senso di un'impraticabilità e di un'impossibilità di realizzazione, la cui travagliata elaborazione si estende approssimativamente tra il 1962 e il 1967, al punto da assumere le sembianze di un laboratorio di esperimenti linguistici e stilistici, sfociati poi nelle opere emerse di quegli anni cruciali per la creazione pasoliniana.

Al pari di *Uccellacci*, *Bestemmia* racchiude al suo interno una riscrittura delle *Laudes creaturarum*, ma di natura profondamente diversa, così come profondamente diversa è la matrice francescana dispiegata in quest'opera incompiuta e ibrida, sia dal punto di vista del genere che dello stile. Siamo qui di fronte a un francescanesimo rovesciato e tormentato, molto distante dai toni favolistici delle deambulazioni di frate Ciccillo e frate Ninetto, sicché potremmo parlare per *Bestemmia* di un antifrancescanesimo pasoliniano, dove l'elemento prefissale allude al contempo a una regressione ideale e a una radicalizzazione in chiave riattualizzante dell'archetipo. Tale componente francescana, con i suoi risvolti al tempo stesso ideologici – nel senso di una riflessione sulla santità, con la conseguente elaborazione di un *exemplum* di santità sottoproletaria ed eretica – e stilistici – nel senso di una *stilmischung* spinta verso esiti espressionistici –, si coniuga con una tendenza manifesta alla drammatizzazione delle riflessioni che, proprio in quegli anni, Pasolini stava maturando sulla lingua di un cinema riprodotto la realtà con la realtà. Una testimonianza importante della declinazione metalinguistica di

questo francescanesimo tormentato emerge da quell'immenso apparato autocritico costituito dalla produzione poetica dell'autore, e più precisamente dai versi programmatici di *Progetto di opere future*, in cui le "ricerche per *Bestemmia* – qui associata in endiadi con la riscrittura dantesca della *Divina Mimesis* – menzionano "mescolanze di materie / inconciliabili, magmi senza amalgama" (Pasolini [2003] 2009 I, 1246).

La prima traccia di quella che si presenta come un accastellarsi di 158 pagine dattilografate, cui si sovrappongono innumerevoli e intricate correzioni, cancellature e aggiunte, risale ad alcuni versi di *Poesie mondane* – siamo nel 1962: in una "Primavera medievale" dai contorni appenninici e riverberantesi nel presente ("Quando gli Anni Sessanta / saranno perduti come il Mille", Pasolini [2003] 2009, 1094), comincia a farsi strada, tra processioni di diseredati e passioni popolari in umbro, una figura di "Santo eretico" dai tratti vagamente accattoniani. A tal proposito, l'attività di magnaccia di quest'ultimo implicherebbe una consulenza in materia di prostituzione medievale da richiedere al "dolente Leonetti". L'aspetto però più interessante di questa prima testimonianza si lega alle didascalie tecniche ("Girerò i più assolati Appennini" Pasolini [2003] 2009, 1093-1094) che farebbero propendere, almeno in questa fase, per la natura filmica del progetto originario. Nondimeno, con il passare degli anni si assisterà a un progressivo, quanto ineluttabile, allontanamento dalla matrice filmica e a un incremento di quella poetica. Sempre all'interno dello sterminato apparato di commenti pasoliniani, si passerà dall'allusione a una "specie di *treatment* in versi" a un "racconto in versi", per approdare infine ad un "romanzo in versi, o sceneggiatura in forma di poema" (Pasolini [2003] 2009 II, 1724-1725). L'impressione generata da queste e da altre allusioni di Pasolini alla sua opera in divenire è quella di una caratterizzazione in senso filmico da interpretare piuttosto come tensione verso una forma che, come per altri progetti cinematografici ruotanti intorno a figure di santi – si pensi al film su san Paolo, rimasto allo stadio di sceneggiatura abbozzata, ma anche a quello su Charles de Foucauld –, ad un certo punto della parabola pasoliniana, è stata in parte riassorbita dalla realizzazione del *Vangelo*. Il risultato finale è un *monstrum* creativo evolventesi in funzione delle concezioni dell'autore in materia di lingua cinematografica, in una forma di porosità tra l'opera impossibile e blasfema e il versante compiuto della produzione dell'autore, cui va senz'altro aggiunta la concezione tutta pasoliniana della

sceneggiatura in quanto “struttura che vuol essere altra struttura” (Pasolini [1999] 2008, 1489). L’ambiguità irriducibile da cui è segnato il genere dell’opera si insinua fin dentro il suo stesso titolo che, lungi dal riferirsi esclusivamente al solo *treatment*, si è di volta in volta prestato a rappresentare altri progetti pasoliniani, da una raccolta di sceneggiature del 1963, che poi sfoceranno nel più noto *Ali dagli occhi azzurri*, all’antologia poetica del 1970, dove il nostro *Bestemmia* si riduce a un frammento in mezzo ad altri. Un aspetto che va infine rimarcato a proposito del titolo è la sua forte pregnanza, derivata dalla sua doppia valenza patronimica ed eponimica: esso coincide infatti con il nome del protagonista, il “santo di Suburra” (Pasolini [2003] 2009 II, 1046), in un rovesciamento di segno della lode francescana, abbassata da inno alla bontà del Creato a un’allucinazione blasfema in cui si intravede il primo incrinarsi dei miti pasoliniani degli anni Cinquanta.

Se l’ibridismo e l’ambiguità sembrano caratterizzare di primo acchito la nostra raccolta di versi, un altro tropo – a suo tempo applicato da Franco Fortini al pensiero pasoliniano – risulta particolarmente adatto ad approcciarne l’antieroe eponimo. Facciamo qui riferimento alla *sineciosi*, ovvero una sottospecie di ossimoro nel quale la tensione tra termini opposti è irriducibile a una sintesi dialettica (Fortini, [1959] 1993, 22).

Ma poi non si tratta proprio di san Francesco, si tratta di un santo completamente inventato che somiglia vagamente al santo di Assisi – ma è inutile nemmeno farlo questo nome [...] perché in realtà questo santo inventerà il cantico delle creature – però con un linguaggio ancora più rozzo che san Francesco – diventerà eretico e verrà addirittura ucciso dai soldati del Papa, come è successo in infiniti casi nel Medioevo... (Pasolini [2003] 2009 II, 1723).

E altrove:

Bestemmia è un racconto in versi ambientato in un medioevo ideale dell’Italia centrale, immagino durante il periodo delle invasioni normanne, a Salerno e in Puglia, che racconta la storia di un tipo profondamente simile ad Accattone, un magnaccia che vive in mezzo alle prostitute alla periferia di quella cosa incredibile che doveva essere Roma in quegli anni. E come Accattone ha una vena mistica, che, dati i tempi, ha delle soluzioni. E la

soluzione prima è una visione. Questa specie di Accattone dell'anno 1100 immagina la Passione, una Passione popolare con le Marie che seguono Cristo, ecc. Da quel momento, da magnaccia, turpe individuo qual è, diventa santo. Ma al tempo stesso diventa anche rivoluzionario. Cioè fonda un ordine di tipo eretico che io inventerò, ma su basi storiche abbastanza precise. E di qui la lotta contro il papato del tempo. Bestemmia viene ucciso dopo aver ripredicato il Vangelo secondo la riscoperta, che sarà poi francescana, dei sacri testi (Pasolini [2003] 2009 II, 1724).

Ripercorrendo queste note dell'autore, la prima sineciosi che salta agli occhi è quella che oppone, da un lato, la mimesi del personaggio storico – che, a parte il riferimento alle invasioni normanne dell'Italia meridionale e una possibile allusione alla ben più tardiva crociata contro gli Albigesi (Pasolini [2003] 2009 II, 1071), non lascerà tracce significative all'interno dei versi –, e dall'altro, la riplasmazione di esso, che ne accentua parossisticamente i tratti eretico-rivoluzionari, comprensiva della ricreazione della sua parola poetica in un registro ancora più "rozzo". In tal senso, la reiterata ostentazione di una dimensione filologicamente e storicamente fondata è in aperta frizione con l'inventio pasoliniana, sicché l'esito di tale operazione si orienta inesorabilmente verso la regressione arcaicizzante di un "medioevo ideale" e un anti-Francesco il cui misticismo è alieno da qualsiasi compromesso con la storia. Oltre al calco apertamente rivendicato della leggenda francescana, al suo dirottamento e alla sua ibridazione con un'intertestualità dichiarata – icasticamente riassunta nella formula di un "Accattone dell'anno 1100" –, vediamo qui drammatizzarsi quel filone della riflessione pasoliniana, di ascendenza paulina, divaricantesi tra gli opposti poli del carisma e della norma. A esso è sottesa la constatazione amara, e a contrario, di un'impossibilità del sacro nel mondo presente ("una vena mistica che, dati i tempi, ha delle soluzioni") che richiama alla mente un altro passo dell'apparato critico pasoliniano, provocato dall'analisi dei versi di Danilo Dolci, in cui viene affermata l'impossibilità di una regressione condotta sulla falsariga dell'*exemplum* francescano ("ma per un uomo moderno che voglia seguire il sentiero dell'umiltà, cioè del regresso, la cosa non è così facile come per san Francesco, che dopo di sé, nella sua società, trovava quasi subito la Natura" (Pasolini [1999] 2008 I, 396). La sineciosi potrebbe a ben guardare ridursi a quella tra un pessimismo di fondo, legato al declino – in questo scorcio di inizio anni Sessanta – del mito di un sottoproletariato

rivoluzionario, e la tentazione di liberare attraverso un composito Bestemmia – magnaccia, santo, eretico e infine martire, in un climax inarrestabile nella sua predestinazione – il “momento potenzialmente eretico” contenuto in nuce nell’“umiltà cristiano-francescana” (Pasolini [1999] 2008 I, 396). Ma vediamo come operano nella scrittura questi “magmi senza amalgama” di un francescanesimo ridotto a un arsenale di stilemi, di una santità sottoproletaria che in forme diverse irrorà le opere contigue di *Accattone* e della *Ricotta*, e di una santità autobiografica strettamente connessa al crismimetismo dell’autore. Dopo la dedica, anticipatrice di quella del *Vangelo*, a “quell’uomo delizioso / che fu Giovanni XXIII” – censurata di una chiusa che lo identificava quale “il più grande Papa dei tempi moderni” (Pasolini [2003] 2009 II, 1726), ecco l’avvio delle peregrinazioni della strana coppia formata da Bestemmia e dal suo socius Agonia.

Bestemmia col suo compagno Agonia
 se ne andavano, scarpignando no,
 ché erano scalzi, per la Shangai di un secolo
 dopo l’Anno Mille. Ma chi è povero non cammina,
 la fa a pedagna, in qualunque anno
 della Grazia (Pasolini [2003] 2009 II, 1726).

Se non fosse per i loro nomi parlanti densi di oscuri presagi, la coppia ricorderebbe, in un’ottica ancora una volta di forte osmosi e intertestualità, altre coppie dell’opus pasoliniano, a partire da quelle che solcano le periferie dei romanzi romani fino a quelle del *Decmonstrum ameron* e di *Porno-Teo-Kolossal*, senza ovviamente tralasciare i fraticelli di *Uccellacci*, mentre, sul piano linguistico, questi primi versi condensano già i tratti salienti del pasoliniano: l’indistinzione meravigliosa e surreale è quasi immediatamente abbassata per mezzo di una sintassi anacolutica e di un lessico infarcito di colloquialismi e regionalismi. Ma subito dopo, un’altra categoria sembra entrare in gioco, a metà strada tra ascendenze dantesche e spunti auerbachiani: Bestemmia e Agonia vengono evocati quali “due giovani di vent’anni / nati nei regni della Fame, e lì Re” (Pasolini [2003] 2009 II, 1726), in un’associazione di alto e di basso richiamante l’umiltà reale del Francesco del Paradiso dantesco e la *Stilmischung* di sublime e ignominia che il critico tedesco vedeva perfettamente incarnata nell’“uomo” Francesco e nel suo messaggio (Auerbach, [1946] 1968,

52). Per il resto, l'ambientazione è quella di un'umanità di miseria sottoposta ad un processo di bestializzazione – valgono le “piccole mandrie di bambini / con la pancia grossa e il tracoma / – tra capannelli di donne nere come salme, / scapigliate dalla tramontana, i capelli secchi / ritti sui capi di muli” e i “porcili abitati da uomini” del suburbium romano, riecheggianti le “non case ma porcili” dell'invettiva *A un papa* (Pasolini [2003] 2009 I, 1009) –, dove però il miscuglio di sermo umile e sublime s'insinua fin dentro l'elemento vegetale con le “distese, gloriose come di grano, di gramigne / cammimille, cardi, ortiche, ecc. ecc. / che si perdono verso l'Appia sepolta” (Pasolini [2003] 2009 II, 998). Per il resto, nulla al momento lascerebbe presagire l'imminente destino di santità di colui che, “bandito: / Musolino o Giuliano ancora innocente, / dedito solo al sogno / di una vita fuori dalla legge” (1000), sembrerebbe piuttosto un degno precursore del protagonista di *Porcile*, se non fosse che vari elementi disseminati qua e là confermano il filone di un *Bestemmia* reincarnazione medievale di *Accattone* e condividente alcuni tratti – ma solo a livello di superfici esterne – dei fraticelli di *Uccellacci e uccellini*: con il primo, *Bestemmia* condivide in particolare uno stornello popolare – il “Fior de limone [...] fior de limone, / mamma me ce fece de carnevale: / me fece de allegria no de passione!” (Pasolini [2003] 2009 I, 1009 e PC I, 48) ci giunge direttamente dalla sezione degli *Aritornelli velletrani* del *Canzoniere italiano* dell'autore (Pasolini 1955, 125) – mentre con frate Ciccillo il nostro giovane bandito ha in comune la topografia ciociara delle sue scorribande – ma a breve, anche l'intonazione della parola poetica francescana. Pasolini [2003] 2009 II, 1102: “Tu Bestemmia / sei nato nell'Appennino. / Vedi la stella del mattino sopra i tuoi colli? / Senti nitrire i cavalli? // La campana che fra poco suonerà / in qualche villaggio della Ciociaria”. In realtà, le molteplici indicazioni disseminate nel testo – Cassino, Cori, la costa tirrenica, le alture del Monte Cavo e del Soratte, ma ancora Velletri e Viterbo - disegnano uno spazio più esteso della regione nota come Ciociaria (per le origini ciociare del fraticello di *Uccellacci*, PC, 806: “lui che non è un umbro elegante, ma un ciociaro un po' buffo”).



Giotto, *Francesco rinuncia agli averi*, Basilica Superiore di Assisi.

Ancor prima che prenda avvio il vero e proprio processo di conversione del giovane magnaccia, possiamo rinvenire i primi segnali di un francescanesimo rovesciato, in particolare in quella componente cruciale della riflessione pasoliniana, e cioè quella che ha come oggetto la “rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso” (Pasolini 1999, 599). Il corpo del *pauper* è qui concepito quale veicolo di una violenza incoercibile che, proprio nella povertà subita, trova la sua radice: “sotto la veste / dove l’alberello ha chioma e ramaglia: / una belva nera, fetida, che non conosce padrone né Dio, ma ha gloria di un solo

fratello, Bestemmia” (Pasolini [2003] 2009 II, 1001). Questa *fraternitas* all’insegna del sesso è all’origine di un improvviso incresparsi del tessuto drammatico della narrazione, con un dittico dalle tonalità macabro-oscene: a seguito di una tentata violenza sessuale da parte della coppia di banditi su una ragazzina accompagnata da un “fratello, uccellino già troppo esperto” (Pasolini [2003] 2009 II, 1005), che si concluderà con l’annegamento della prima – da notare la dimensione di una *fraternitas* in chiave di *minoritas* francescana che trapela dall’uso insistito dei diminutivi, e la tonalità d’insieme della scena che ricorda da vicino il doppio annegamento della rondine e di Genesio in *Ragazzi di vita* (Pasolini 1986, 704-705; De Laude 2018) –, assistiamo ad una vera e propria orgia iniziatica dove la derivazione francescana è ormai scevra da qualsiasi dubbio. Ecco come le sei sorelle prostitute al seguito di *Bestemmia*, strano incrocio tra le dieci spose con le lampade di evangelica memoria e le *Povere Dame* di San Damiano, operano un vero e proprio rito, a metà tra *diasparagmos* dionisiaco e spogliazione francescana, su un certo Nicolino, il piccolo protetto dell’imminente santo:

Le altre furono addosso a Nicolino
e gli alzarono la veste succinta [...]
Lo spogliarono nudo come un santo.
Poi spinsero Bestemmia su di lui.
Nicolino non si difese, ma obbedì.
I suoi quattordici anni
erano quattordici anni di umiltà.
Nelle civiltà dei poveri ci sono ragazzi
come Nicolino, e giovanotti come Bestemmia.
Nicolino si china davanti a Bestemmia
come davanti a un padre fortunato (Pasolini [2003] 2009 II, 1012).

La denudazione qui messa in scena costituisce a nostro avviso un rovesciamento di segno dell’episodio della *Rinuncia ai beni*, uno dei più noti della leggenda francescana anche a livello iconografico (Vauchez 2009, 317-323; Frugoni [1995] 2014, 29). Il rovesciamento opera a più livelli: dalla sostituzione del soggetto della spogliazione, non più il futuro santo bensì il “puttanino” Nicolino offerto in qualità di vittima sacrificale agli impulsi di un Bestemmia che, a sua volta, si trasforma in “padre fortunato” – dove il “fortunato”, con la sua ambiguità etimologica,

potrebbe rimandare al Pietro di Bernardone padre del santo – alla potente similitudine iniziale (“nudo come un santo”) potenziata da una costellazione francescana fatta di obbedienza (“obbedì”), umiltà (“quattordici anni di umiltà”) e povertà (“nella civiltà dei poveri”). La *mise en scène* – da Auerbach associata al gesto francescano (Auerbach 1968, 172-173) e qui rovesciata di segno – continua ad operare anche nei versi successivi, quando l’umiltà, etimologicamente allusiva di quella vicinanza fisica alla terra e al Creato che aveva caratterizzato gli ultimi istanti della vita di Francesco, viene riattualizzata in chiave ideologica:

Guarda il corpo di Bestemmia, nudo
su quell’erba,
nudo, e non bello come noi borghesi
siamo abituati a concepire la bellezza
[...]
per il suo amore con le sei sorelle puttane,
di quella notte, è nudo, che quindi già il suo corpo è di un santo (Pasolini
[2003] 2009 II, 1018).

Da notare che in una versione precedente nei documenti, prima che operasse una probabile autocensura, al posto del “suo corpo è di un santo” – dove il complemento di specificazione opera un allontanamento tramite la similitudine –, trovavamo il ben più incisivo “è nudo, e quindi è un santo (*Bestemmia*, 36-37).

Nel frattempo, l’orgia iniziatica appena evocata ha prodotto una vera e propria metanoia che dà avvio al secondo tempo della sceneggiatura, quest’ultima essendo incentrata sulla formazione della fraternità (“Tutto cambiava senso sotto quella luna di sasso, / e sei puttane e un maschietto sporco ancora di sperma”) (Pasolini [2003] 2009 II, 1017). Le conversioni si succedono in un ritmo vorticoso (“le sante puttane diventano sante, nient’altro che sante”, “cadendo in ginocchio / e abbandonando tutto ciò che aveva”), in una *sequela Christi* che porterà alla fondazione di quello che, più che a un vero e proprio ordine, assomiglia per il momento piuttosto a una forma vitae di laici religiosi, un “nuovo stato” (Pasolini [2003] 2009 II, 1020). Il tutto condito con la tradizionale fenomenologia associata ad una santità fatta di digiuni e stati mistici di trance – possibile fonte di ispirazione per le levitazioni di Emilia, la serva-santa contadina di

Teorema -, miracoli sui bambini storpi, e con la formazione, intorno al villaggio di reietti accampato ai margini della città eterna, di un'atmosfera di sagra. Quest'ultima, di primo acchito, potrebbe rievocare la corte dei miracoli formatasi intorno all'altare improvvisato di frate Ciccillo in *Uccellacci*, se non fosse che i venditori di "zucchero filato / o bruscolini o pizze", ai quali si accrocchiano "frotte di giovani / maschi amanti di maschi" (Pasolini [2003] 2009 II, 1033-1034), sono immersi in una diversa dimensione linguistica. Le continue didascalie interne - al tempo stesso sintomo dell'originaria matrice filmica e della sua stessa impraticabilità - lasciano infatti intravedere i primi segnali di quella crisi stilistica che, dalla "sacralità tecnica" delle inquadrature di *Accattone*, sfocerà in quel "magma" che "sconsacrando [le sue] precedenti mitologie tecniche, ne ricostitu[i] un'altra meno religiosa e più impressionistica-espressionistica" (PC II, 2772). Se in *Uccellacci*, film omaggio a Rossellini, la scena della sagra era stata girata per mezzo di piani d'insieme dalla forte impronta neorealistica, in *Bestemmia* la macchina di ripresa "vaga come impazzita" e "gira, a spalla, saltellando, tremando / a cercare qualche risposta tra la folla" (Pasolini [2003] 2009 II, 1032), in uno scivolamento verso quel "cinema di poesia" che, nell'ottica del regista, "fa sentire [...] la macchina da presa" (Pasolini [1999] 2008 I, 1539), quasi che l'autore volesse farci penetrare nel punto di vista del santo-magnaccia ("A uno a uno, gli infermi vengono verso l'obiettivo, / nella lunga soggettiva ch'è mero sguardo di Bestemmia" Pasolini [2003] 2009 II, 1032).

Questi incessanti effetti di distanziamento, oltre a richiamare costantemente la filigrana di un discorso metalinguistico soggiacente alla sceneggiatura, avviano una riflessione su una santità che, nel caso del nostro "santo di Suburra", è una santità subita, una santità fragile che dura il tempo di un abbaglio, quello folgorante della cecità - di derivazione paolina e forse anche francescana. L'esito, un *Bestemmia* cristoreferenziale ("non c'è che una sola idea, che si ripete come un sogno. // Bestemmia era sotto l'ipnosi di questa ripetizione. / C'era sempre quel Cristo in carne ed ossa davanti a lui" (ibid., 1022), ci conduce al secondo snodo cruciale dell'opera, e cioè alla visione - le visioni scandiscono a dire il vero l'intera matassa dei versi del *treatment* - del nostro santo *malgré lui*. Essa interrompe, con una digressione che questa volta si estende per un numero importante di versi, lo svolgimento della quarta scena, poco dopo la scena di spogliazione, e dà adito a un'apostasia dirompente, da parte

dell'autore, di tutti i miti del passato. Agli antipodi dei versi della *Ricchezza*, in cui i tesori della basilica aretina di San Francesco, si ergevano a "simbolo dell'ideale possesso, / se oggetto dell'amore di maestri, / Longhi o Contini" (Pasolini [2003] 2009 I, 910), in questo caso l'immagine abbassata della foresta dantesca trasformatasi in "orto ben coltivato" tornato "selvaggio" si fa il teatro di un rinnegamento dei punti di riferimento ideologici e stilistici di un tempo.

Così, alle volte, a più di quarant'anni
si torna adolescenti: si sa solo quello che si sapeva
in quei primi anni della vita. [...]
Tuttavia, per vendetta contro il mio fallimento,
voglio tornare ancora più indietro. [...]
Alle origini di un'educazione, fonte di passioni,
non avrei resistito a immaginare
il Cristo d'una visione,
in qualche stile [...]
La mia cristologia, ora, più che imberbe
è barbarica; vuol esserlo; teme di fallire
se non suscita un'idea di Cristo
anteriore a ogni stile, a ogni corso della storia,
a ogni fissazione, a ogni sviluppo; vergine;
riprodotta dalla realtà con la realtà
senza un solo ricordo di poemi o pitture,
ma addirittura senza poemi e pitture; coi mezzi della realtà che rappresenta
sé stessa: Voglio non solo
non conoscere Masaccio, (Il Masaccio di Longhi, che a lungo ha dominato i
miei occhi, il mio cuore, il mio sesso) ma non voglio neanche conoscere la
lingua o la pittura (Pasolini [2003] 2009 II, 1013-1014).

Nella nozione di una "cristologia barbara" si fondono magistralmente il motivo della passione cristica, quello della visione di *Bestemmia* – possibile variazione del crocifisso parlante di San Damiano, all'origine della conversione francescana – e l'idea di una lingua del cinema riprodotte direttamente la realtà, senza bisogno dei filtri simbolici delle lingue scritte-parlate e dei loro *auctores*. Siamo in realtà qui nel cuore delle riflessioni pasoliniane degli anni '65-'66 sul cinema come "lingua scritta della realtà" (Pasolini 1972) e, al contempo, nella dimensione

jakobsoniana di un'opera per definizione metalinguistica, in quanto inclusiva, al proprio interno, del problema della sua stessa realizzabilità.

Voglio che quel Cristo si presenti come realtà.
Non è forse una buona ragione
perché questo sia un film, non un poema?
Nel film ch'io penso, e a cui ti faccio pensare,
lettore,
sono un mago rozzo,
non voglio aver più bisogno dei filtri
evocativi della lingua [...]
Ma è solo quella realtà, che, una volta evocata, conta!
Essa è la sola cosa bella e veramente amata!
Quante parole, strumento e stile,
per evocare un'immagine reale di Cristo sulla croce!
Ma io, con un uomo in carne e ossa,
con una vera croce di legno,
con chiodi veri,
e, vorrei, con vero sangue e vero dolore,
riproduco la realtà con la realtà (Pasolini [1999] 2008, I, 1505).

E impercettibilmente scivoliamo, dal piano barthesiano di un cinema come “arte metonimica esprime la realtà con la realtà” (Pasolini 1999, 1308), a quello di una “semiologia della realtà”, laddove la realtà in questione non è altro che un “cinema in natura” e “il primo e principale dei linguaggi umani, può essere considerata l'azione stessa” (Pasolini [1999] 2008 I, 1505). Proprio la nozione di un *exemplum* incarnato costituisce, a nostro avviso, il principale punto di contatto tra il francescanesimo dell'autore e le sue teorie sulla lingua del cinema. L'*exemplum*, in tale visione, non è altro che il versante drammaticamente umano di una realtà che “si rappresenta e agisce” (Pasolini [1999] 2008 I, 1419), mentre il cinema – o ciò che, in una tensione votata ad un'intrinseca irrealizzabilità, vorrebbe diventarlo – ha per vocazione di cogliere l'uomo proprio in quanto testimone esemplare, in quanto scandalo contraddicente la norma, sia essa morale, fisica, religiosa o stilistica, fino alla sua forma parossistica e senza ritorno rappresentata dalla santità. Ecco allora che la declinazione francescana si incarna nell'immagine del “povero mimo di Cristo in carne e ossa”, possibile attestazione della prossimità genetica di *Bestemmia con La*

ricotta, ma soprattutto – come sembrerebbe comprovare una nota in cui il “mimo” è sostituito dal ben più pregnante “imitatore” – rimando probabile al *Francesco ioculator Dei*. Subito dopo però, Bestemmia “Vide Cristo nella sua natura”, passando dallo stadio mediato dell’*imitatio Christi* a quello di vero e proprio *alter Christus*, svelando così il processo autoriale di autosantificazione – la “tentazione di santità” di *Poesia in forma di rosa* (Pasolini [2003] 2009 I, 1116). Se la visione rivelerà Bestemmia in quanto *figura Christi*, una semplice rotazione della macchina da presa lo paleserà in quanto proiezione autoriale, sotto il sigillo del martirio e di un *Ecce homo* del presente.

Così Bestemmia vide Cristo – e per forza!

Lo vide com’era lui: un corpo:

non c’è fisica differenza tra Bestemmia e ciò che vede.

Si tratta soltanto di voltare la macchina da presa.

E non per nulla Bestemmia

era un italiano, uno dei milioni che hanno vite

deboli come fiammelle, ma barbaro,

non sapeva nulla,

né leggere né scrivere,

e neanche l’esistenza reale del leggere e dello scrivere Completamente innocente,

come un cane,

come me (Pasolini [2003] 2009 II, 1016-1017).

Se la visione di Bestemmia si situa alle origini di una fraternità di diseredati, quest’ultima avrà una vita difficile nel seguito del *treatment*. Tralascieremo in questa sede la netta e autobiografica bipartizione dell’Istituzione in un papa buono – che “altro non sapeva di divino che il sorriso” e che, accarezzando la guancia del neo-santo “ancora grigia di magnaccia e di ladro, / sullo zigomo alto colore dei muri poveri” (Pasolini [1999] 2008 I, 1038), gli si rivolge in dialetto del nord – e un “Papa Cicogna” dipinto con tratti iacoponiani-danteschi, in un climax che esplode nell’imprecazione contro l’“informatà ferità del bue di Dio, del / mercante, del sensale di Dio” dipinto con una testa “disegnata come in un prepuzio” (Pasolini [1999] 2008 I, 1080) –, per concentrarci ancora un attimo sulla natura dell’eresia che costerà al “fantoccio visitato da Dio” (Pasolini [1999] 2008 I, 1039) e al suo seguito una feroce persecuzione da parte della

Chiesa. Se l'autore non perde l'occasione, con un nuovo effetto di freddura, di sottolineare l'inverosimiglianza linguistica di alcune argomentazioni scolastiche messe in bocca al suo capopopolo ("Così parlò. Ed è poco credibile, lo so", Pasolini [1999] 2008 I, 1046), è interessante notare come tale eresia si ponga ancora una volta su un piano che sta a metà strada tra il discorso sulla lingua e quello sulla santità. Essa infatti mirerebbe a distruggere i simboli religiosi ("Bestemmia alzò finalmente lo sguardo / e vide intorno a sé la folla degli stendardi / e delle croci d'argento e d'oro. / Le strappò dalle aste e le calpestò sotto i piedi"), e con essi anche quelli linguistici ("Le parole che ora dico, / non sono che una parte, l'ultima, dell'esempio / che io testimone di Dio, vi do con la mia azione"), in uno slancio che culminerà nell'impiego anacronistico e distanziante dello slogan preso in prestito da Pasolini al *black power americano* ("Gettate il vostro corpo nella lotta!", Pasolini [1999] 2008 I, 1080). Per quanto riguarda il discorso sulla santità, ci rifaremo all'ennesima contro-annunciazione da parte di un angelo sinistro che fa da contrappunto all'ultima notte di solitudine di Bestemmia - calcata sulla notte getsemaniana dei Vangeli, con i consueti inserti ornitologici pasoliniani. La santità si configura allora come un destino involontario e passeggero, un'"ombra profonda" sepolta sotto una "leggera ombra" (Pasolini [1999] 2008 I, 1021), di cui alla fine Dio libera Bestemmia come da un incubo ("Mi ha mandato Dio. / Egli ha altrove i suoi santi [...] Sei libero, Bestemmia. Altra è la strada, / dice il Signore, della tua santità" Pasolini [1999] 2008 I, 1102). Con un movimento oscillatorio che ritroveremo in altri luoghi dell'opera pasoliniana, specie in quella degli anni Settanta, si scivola impercettibilmente da una santità - che è poi quella del poeta - sognata, imitata, fittizia e finta dei miracoli, che pure non lascia indenne il suo *vas electionis* ("Non si passa inutilmente, attraverso la santità!"), alla vera santità, quella dell'uomo orfano di Dio ("Ora Bestemmia era veramente santo. Non aveva più accanto / la presenza di Dio"). E così Bestemmia tornerà alla sua vita anteriore, fatta di gioie sensuali ed ingenuie ("l'idea di una festa, / la sera, o di un gioco con gli amici, o di una speranza / segreta d'un amore sicuro") (Pasolini [1999] 2008 I, 1103) e di "parole da bandito" (Pasolini [1999] 2008 I, 1105). Chiudiamo allora queste nostre riflessioni con quel luogo della "strana cosa" in cui la parola di Bestemmia incrocia e contamina la parola poetica e religiosa di Francesco.

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
so' tua le lauda, la gloria l'onore e ogni benedizione!"
(Fuori da ogni carità, da ogni pietà,
da ogni parola, in un cespuglio tra altri cespugli,
si sveglia chissà da quale sonno, da quale pace,
un usignolo, e qualcuno canta in lui il suo amore.)
(Ma Bestemmia è nella radura, fuori dai cespugli
su una tomba nata dalla carità, vestita dalla pietà,
e non c'è nessuno che canti per lui: egli
non può muoversi di lì, dalla veglia che vuole le parole
che diano al destino l'ordine della religione.)
"Ad te solo, altissimu, se konfano,
e nissun omo è degnu de mentovatte."

.....

Cosa manca allo sguardo del contadino Bestemmia,
che se ne sta lì nel buio della notte,
a far la veglia al suo amico Nicolino,
in compagnia di un antico usignolo?
"Laudato sie, mi' Signore, co' tutte le tue creature,
speciarmente frate mo lu sole
lo quale è giorno, e c'allumini co' llui,
e lui è bellu, a radiante, co' grande splendore:
porta er segno tuo."
Poi si accorge, il contadino che non sa dire
le cose, come un bambino, se non nominandole,
che c'è la luna, sul bosco nel cielo (Pasolini [1999] 2008 I, 1063-1064).

Il cantico di Bestemmia, con la sua riscrittura delle *Laudes creaturarum* in un "linguaggio ancora più rozzo che san Francesco", rappresenta a nostro parere il punto culminante del francescanesimo sommerso – aggettivo, quest'ultimo, da intendere nella sua molteplice valenza di aprocrifo, corsaro, disperato – dell'autore. Sebbene tale riscrittura possa, e forse debba innegabilmente, essere messa in risonanza, in una logica evidente di intertestualità e di riprese, con il versante più cauto e autocensurato del francescanesimo pasoliniano, e cioè con la citazione, intonata da Frate Ciccillo, del *Cantico di Frate Sole* che richiude la gemma francescana di *Uccellacci e uccellini*, esistono tra i due passi delle differenze di rilievo, tanto sul piano del registro quanto su quello delle implicazioni semantiche

e linguistiche, nel ricorso alla parola del santo. Se nel film del 1966 predominava la dolce parodia di un francescanesimo neorealista-rosselliniano al quale il regista intendeva rendere il suo omaggio ambiguo, in *Bestemmia*, ancora una volta, il senso dell'operazione è spiccatamente metalinguistico. Va sicuramente rimarcato in primis il paradosso scandaloso derivante dall'innesto del testimone archetipico della *laus* su colui che, sin dentro le pieghe del suo nome, incarna i tratti di una blasfemia che di primo acchito si erge agli antipodi del sentimento creaturale francescano, paradosso inquadrabile in quella logica di rovesciamento totale che informa l'insieme della nostra opera. Sempre in tale logica antifrastica, cominciamo col dire che quel cantico il quale, come ci ricorda Gianfranco Contini, nella vicenda dell'Assisiense si collocava sì dopo una "notte di tormenti" dovuti alla malattia, ma "consolata alla fine da una visione celeste che gli avrebbe certificato la salvezza eterna" (Contini 1969 I, 29), nel nostro caso il santo-magnaccia intona il suo canto subito dopo aver saputo dall'angelo malefico che Dio lo aveva abbandonato al suo destino di martirio. Inoltre, se nella ripresa di Uccellacci la natura matrigna riprende il sopravvento, con un effetto comico stridente, solamente alla fine del Cantico intonato dal fraticello – con il sopraggiungere di un rapace che arpiona la sua povera vittima –, il passo della sedicesima scena del treatment in versi è sin da subito ambientato in una natura ostile e come dimenticata dalla bontà del suo Creatore, dove il nostro bandito pappone è immortalato nell'atto di seppellire il corpo del suo giovane protetto morto in oscure circostanze. Nello smarrimento infernale della scena ("va con la sua preda stretta tra le braccia, / senza fretta, occultatore di cadaveri, / mostro che cammina di notte con bambini morti"), sottolineato da tocchi di un impressionismo allucinato ("Bestemmia si avvicina a lui, macchia appena / visibile di luce sul giallore del prato, mucchietto / di stracci"), cominciano tuttavia a farsi strada le prime spie dell'imminente ripresa francescana ("ma solo con infinita / obbedienza", "l'obbediente / Nicolino", "l'umiltà", "la sua obbedienza", "un'umile tomba senza ricordi" Pasolini [2003] 2009 II, 1061-1062).

Ecco allora che, ai margini del bosco, in un tempo liminare tra la notte e le prime luci dell'alba, si innesca un canto amebeo che vede alternarsi i versetti smembrati e alterati del *Cantico di Frate Sole* con il canto di un usignolo in cui, oltre ad uno dei più noti camouflages del soggetto

autoriale e dei suoi miti aurorali, è forse possibile intravedere – per via dell’ambientazione lunare e dell’emergere dell’usignolo da un cespuglio – una citazione dissacrante della chiusa del Paulo Ucello pascoliano. In quest’ultimo, al dileguarsi del santo di Assisi, “l’usignolo cantò da un arbuscello [...] E poi ne pianse al lume della luna” (Pascoli 1980, 633). Tornando alla riscrittura pasoliniana, possiamo fin da subito notare come lo stravolgimento a cui è sottoposta la struttura metrica dell’originale derivi in fondo dallo spazio interstiziale che si è scavato tra la *mémoire fictionnelle* dell’incolto Bestemmia, ora ritratto nei panni di un contadino, quella appannaggio dell’autore e di un immaginario condiviso, e la reinvenzione per via di *reductio* preventivata da Pasolini stesso (“questo santo inventerà il cantico delle creature – però con un linguaggio ancora più rozzo che san Francesco”). Se la selezione operata sul modello tende significativamente a prediligere i versi ruotanti intorno all’indegnità dell’uomo a nominare Dio, rispetto alla versione di Uccellacci che si concentrerà sulle lodi alle creature – il versante “ottimistico” del cantico, secondo Leo Spitzer (Spitzer 1976, 69) –, il resto non è altro che deformazione linguistica. In un’ottica di desacralizzazione in cui lo stesso elemento del sole, da prima delle creature celesti e ipostasi del divino, perde nella bocca di Bestemmia il suo titolo di “messor”, i latinismi vengono sostituiti da forme dialettali desunte dal gergo romano e da idiomi meridionali più recenti – in una commistione anche diacronica. E così, oltre alla scomparsa dei processi di epitesi tipici dell’originale, notiamo “so’ tua le lauda” al posto del “tue so’” del modello, “nissun omo” per “nullu homo”, “mentovatte” per “te mentovare”, “co’ tutte” per “cum tucte”, “speciarmente” per “spetialmente”, e il potente “porta er segno tuo” al posto del “de te porta significatione”, dove l’“Altissimo” originale è stato semplicemente omesso. Dal piano di una lingua che scivola decisamente dall’“assisiata illustre” dell’archetipo – compromesso, sempre secondo Spitzer, tra il dialetto umbro e il latino (Spitzer 1976, 70) – ad una dimensione di forte impronta dialettale, passiamo infine a quello dei simboli, in quanto riteniamo che l’interpretazione complessiva dell’accesso pasoliniano alla parola di Francesco, quale si dipana in *Bestemmia*, vada ancora nella direzione di un annientamento di questi ultimi.

Alla domanda posta direttamente dall’autore, in chiusura del cantico reinventato, su ciò che manca allo “sguardo del contadino Bestemmia”, la risposta è racchiusa non più nella citazione del simbolo per eccellenza,

ovvero in quello che è considerato come il primo testo letterario della nostra tradizione poetica, bensì nella semplice denominazione degli elementi del creato (lo splendido e folgorante di sintesi “Poi si accorge, il contadino che non sa dire / le cose, come un bambino, se non nominandole, / che c’è la luna, sul bosco nel cielo”).

Fonti documentarie

Bestemmia, PPP.II.1.111 bis (1962-67), Carte n.158 c. + 12 c., Gabinetto Vieusseux, Fondo Bonsanti, 36 37.

Riferimenti bibliografici

Contini 1961

G. Contini, *Francesco d’Assisi*, in G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1961.

Fortini 1993

F. Fortini, *Le poesie di questi anni*, “Il Menabò” 2 (1959), ora in Id., *Attraverso Pasolini*, Torino 1993.

Pascoli 1980

G. Pascoli, *L’opera poetica*, scelta e annotata da P. Treves, Firenze 1980.

Pasolini 1955

P.P. Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milano 1955.

Pasolini [2003] 2009

P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano [2003] 2009.

Pasolini [1999] 2008

P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano [1999] 2008.

PC

P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001.

Pasolini [1999] 2008

P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano [1999] 2008.

Spitzer 1976

L. Spitzer, *Nuove considerazioni sul Cantico di Frate Sole*, in *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, *Letteratura e cultura dell’Italia unita*, Milano 1976.

English abstract

Bestemmia is a little-known unpublished work by Pier Paolo Pasolini, whose troubled composition extends between 1962 and 1967. In its hybrid genre and form, halfway between poem and screenplay, the author declines the apocryphal and unresolved side of his Franciscanism. Parallel to the elaboration of a notion of underclass holiness, in a genetic proximity and in a strong intertextuality with the most famous movies *Accattone* and *La ricotta*, *Bestemmia* is characterized by a strong metalinguistic connotation. In some digressions, which interrupt the narration set in an ideal middle Ages and where Pasolini's Christomimetism merges with the Franciscan poetic and sacred word, the author alludes, in a poetic form, to those reflections that will culminate with the essays of *Empirismo eretico*.

keywords | Pasolini; Bestemmia; Uccellacci e uccellini; San Francesco.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Rifrazioni dantesche nel teatro di parola

Stefania Rimini

In quel sepolcro infernale, che cosa facevano? Quel che si può fare in un sepolcro, agonizzavano, e quel che si può fare in un inferno, cantavano. Infatti, dove non c'è più speranza, rimane il canto.

Victor Hugo, *I miserabili*



Frammenti infernali

Il senso della fine, l'avvertimento e la concreta esperienza "caos", della degenerazione di cultura e di valori prodotta dalla società neocapitalistica, assumono, all'interno dell'ultima produzione artistica di Pasolini, a cavallo fra la metà degli anni Sessanta e il fatidico 1975, il carattere di ossessione, di fissazione traumatica dell'esprimersi, per sfuggire all'avanzata

inesorabile della storia, che si inarca sopra i “propositi di leggerezza” di un ragazzo del 1922. Il limite di questa pasoliniana *saison en enfer* sembra essere la parola; la parola come postulato dell’essere, come immedicabile dato dell’esistenza, che un incessante furore antropologico continuamente attraversa e demolisce, fino a farla ri-suonare nella “ripetizione di un sentimento che si fa ossessione [...] ripetizione ch’è perdita di significato; e perdita di significato ch’è significato...” (Pasolini, *La Divina Mimesis I*, 1085).

Questa catena di significazione è il sintomo di un nuovo investimento, da parte di Pasolini, nei confronti della lingua, tesa a una ricognizione puntuale del presente dentro gli asfittici e inermi orizzonti del linguaggio delle infrastrutture, vero e proprio *monstrum* di un’espressività di massa. Alla raziocinante geometria del *logos*, che sistematizzava i “progetti di opere future”, subentrano – sul crinale degli anni Sessanta – l’idea e la forma di “un sogno fuori dalla ragione”, la pratica di una scrittura sincretica che rielabora materiali eterogenei nel tentativo di attuare una vera e propria regressione, un ritorno a “memorie barbariche”, ma anche un procedere verso una temporalità circolare e indistinta, “com’è la realtà / delle cose quando sono nella memoria / alla soglia dell’essere nominate, e già / piene della loro fisica gloria” (Pasolini, *Progetto di opere future*, 821). La vera passione di Pasolini continua ad essere “la vita furente [o nolente] [o morente] / – e perciò, di nuovo, la poesia” (ibidem), ma il divaricarsi delle esperienze e l’attraversamento dei codici determinano una moltiplicazione dei punti di vista, una contaminazione di stili e linguaggi e quindi l’impraticabilità di generi puri.

I contenuti e le forme di questa degradazione si addensano e si coagulano intorno alla metafora della catabasi, al paradigma dantesco del viaggio oltremondano, in qualche modo già presente nell’immagine di Roma cinta dal suo inferno di borgate, al tempo della vitale immersione dentro gli scenari arcaici della periferia della capitale, ricostruita e rivissuta, quasi in lontananza, nel vagabondare del *flâneur* delle *Ceneri di Gramsci*. Di quella stagione resta solo “un’ombra, una sopravvivenza...” (Pasolini, *La Divina Mimesis I*) di pagine ingiallite, ma di fronte all’avanzata inarrestabile dell’universo orrendo nasce il progetto di una replica in prosa della *Divina Commedia*, *La Mortaccia*, che sostituisce il *viator* con una prostituta romana, personaggio socialmente e semiologicamente più caratterizzante.

È una visione analoga a quella dantesca, ricalcata su quella. Al posto di Dante una prostituta che ha letto, in vita, la Commedia a fumetti e ne è rimasta particolarmente colpita; dal canto suo, Dante nella *Mortaccia* è trasformato in novello Virgilio che parla come Gioacchino Belli ed è marxista. Dunque all'inferno la prostituta ritrova padre, madre, parenti, sfruttatori, colleghe, invertiti da un lato; e dall'altro lato trova i personaggi più noti della cronaca e della politica contemporanea. [...] Stalin sarà al posto di Farinata, Gadda fra i golosi, Migliori e Tupini fra i lussuriosi, i dorotei sotto la cappa di piombo degli ipocriti, Moravia nel limbo dei virtuosi non battezzati... (Pasolini 1960).

Linguisticamente il "romanzo" si sarebbe ricollegato al filone romanesco, essendo tutti gli avvenimenti visti con gli occhi della prostituta, approfondendone l'evidenza mimetica e il proposito di aderire "tout court al magma" (Pasolini, *Una disperata vitalità* II, 1185). Il progetto della *Mortaccia* - a cui è dedicato il saggio di Desogus - viene spostato nei *Frammenti infernali* de *La Divina Mimesis* e, più tardi, nella *Visione* del Merda di *Petrolio*, che sostituiscono, all'Inferno arcaico ed enfatico, "un inserto d'Inferno dell'età / neocapitalistica, per nuovi tipi / di peccati (eccessi nella Razionalità / e nell'Irrazionalità) a integrazione degli antichi" (Pasolini, *Progetto di opere future*). La critica pasoliniana ha ampiamente approfondito le matrici di senso di queste rivisitazioni, cruciali per intendere la capacità metamorfica dell'*imagery* dell'autore; qui è importante richiamare però il "doppio movimento" con cui lo scrittore teorizza la necessità del ritorno a Dante, secondo traiettorie che segneranno un'intensificazione del paradigma dantesco in corrispondenza con l'elaborazione del progetto drammaturgico del teatro di Parola.

Ecco, insomma, volevo dire semplicemente... che rifare questo viaggio consiste nell'*alzarsi*, e vedere insieme tutto da lontano, ma anche nell'*abbassarsi* e vedere tutto da vicino - per continuare ad esprimersi senza il minimo pudore. Tu sai cos'è la lingua colta; e sai cos'è quella volgare. Come potrei farne uso? Sono entrambe ormai un'unica lingua: la lingua dell'odio (Pasolini, *La Divina Mimesis* II).

La persistenza e la variazione di tale paradigma, che sconfinava nella lucida e aberrante sistematicità dell'universo concentrazionario di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, coniuga alle espressionistiche e allucinate

“visioni” della città di Dite, ricostruita e immaginata dietro le insegne del *kitsch* e del *pulp*, l’assunzione di un linguaggio “figurale” che diviene laboratorio della parola, apprendistato estetico e semiologico capace di ricodificare la “scena” del mondo. Il canto, che pure riemerge dai precipizi della storia in cui sembrava ristagnare il verso pasoliniano, con l’interruzione della voce poetica dopo la pubblicazione di *Poesia in forma di rosa* (siamo nel 1964) e la concomitante sperimentazione della “lingua scritta della realtà” nella regia cinematografica, si scorpora in puro *flatus vocis*, è appena un grido, il silenzio assediato dalle ombre di un palcoscenico che chiede di essere violato, perché “la carne vuole sangue” (Pasolini, *L’alba meridionale*, 1240).

La scena come spazio abissale

Per continuare ad esprimersi “senza il minimo pudore”, Pasolini nel cuore degli anni Sessanta sceglie ancora il teatro, per quella abitudine a drammatizzare tutto quello che lo ha naturalmente spinto al dialogo, alla rifrazione della propria voce attraverso le maschere di Narciso, all’assimilazione degli impasti gergali dei “ragazzi di vita” tramite gli squarci disarticolati del discorso libero indiretto, altra forma di *transfert* mimetico. Tale approdo è, quindi, intimamente connaturato alla natura del verso pasoliniano, al suo fare poetico che si snoda entro gli ingorghi di una coscienza che si fa segno e voce, tempo e memoria continuamente presenti, perché pronunciati, gridati.

[Nelle poesie in versi] io, parlandovi in prima persona ero, insieme, l’autore e un vero e proprio personaggio monologante. Ciò mi ha portato al teatro, quasi ineluttabilmente. Non è né un merito né un demerito, ma credo che poche poesie siano fatte per essere lette “ad alta voce” (a essere orali) come lo sono le mie. Esse infatti sono raramente “oggetto”; sono quasi sempre (e senza che io lo volessi – da letterato ambizioso) sospese, in lavorazione. Erano confessioni, perorazioni, meditazioni: insomma monologhi, proprio come quelli dell’Amleto... (Pasolini 1971, 99).

La forma teatrale, imponendo una lettura non silenziosa, diventa il mezzo più coerente per riformulare la questione tra oralità e scrittura, secondo due angolazioni diverse, entrambe rappresentative dello scarto innovativo di Pasolini rispetto alla tradizione del teatro della Chiacchiera e dell’Urlo: la pronuncia e la voce. Il ritorno al teatro si pone, dunque, nella logica

consequenzialità di uno stile che procede lungo itinerari di accumulo e stratificazioni, variando continuamente toni e accenti, anche se “un poeta dice che un poeta è un passero / che ripete tutta la vita le stesse note” (Pasolini, *Quasi alla maniera dell’Achmatova*, per lei).

Nel continuo rifacimento di se stesso che è il metodo laboratoriale di Pasolini, il corpus teatrale delle sei tragedie viene ad assumere il senso di un re-citare che, lungi dall’essere pratica spettacolare, scenica, investe le parole e gli oggetti di un’“espressività intrinsecamente affabulante” (Augieri 2001, 19).

‘Il potere ha deciso che noi siamo tutti uguali’. L’ansia del consumo è un’ansia di obbedienza a un ordine non pronunciato. Ognuno in Italia sente l’ansia, degradante, di essere uguale agli altri nel consumare, nell’essere felice, nell’essere libero: perché questo è l’ordine che egli ha inconsciamente ricevuto, e a cui ‘deve’ obbedire, a patto di sentirsi diverso. Mai la diversità è stata una colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza. L’uguaglianza non è stata infatti conquistata, ma è una ‘falsa’ uguaglianza ricevuta in regalo. [...] Una delle caratteristiche principali di questa uguaglianza nell’esprimersi vivendo, oltre alla fossilizzazione del linguaggio verbale [...] è la tristezza: l’allegria è sempre esagerata, ostentata, aggressiva, offensiva. La tristezza fisica di cui parlo è profondamente nevrotica. Essa dipende da una frustrazione sociale (Pasolini [1975] 1999, 330.

Di fronte al determinismo linguistico della comunità tecnologica, capace di costruire e produrre un tipo di messaggio basato sulla ripetitività e monotonia semantica, sulla “normatività di grammatica e di lessico non più purista ma strumentale” (Pasolini [1972] 2000, 1262), sull’omologia e la regolamentazione di significati pratici, Pasolini tenta di ri-simbolizzare gli ipersegni ciecamente pragmatici attraverso i “sensi inconsumati” (cfr. Langer [1969] 1972) del mito, dell’epico e del sacro, perché solo la parola espressiva recupera una soggettività libera e creativa, seppur scissa e lacerata. Le riflessioni linguistiche e metaletterarie sembrano orientare la scrittura drammaturgica pasoliniana, ne costituiscono il presupposto teorico, nella direzione di un’estetica della “voce” e del “limite” (cfr. Contini 1943), cui si aggiunge lo scarto di una prassi artistica rivitalizzante in grado di incunarsi tra le pieghe della storia per “in-scenarne” le

contraddizioni, fino alla ricreazione di nuovi investimenti narcisistici. Il teatro viene assunto pertanto come scrittura insieme pubblica e privata, come atto volontario, eppure ineluttabile, di un percorso di comunicazione sovrastrutturale divorante, perché “ciò che ci tocca molto da vicino non può diventare pubblico senza profanazione” (Barthes [1973] 2001, 206). Costruito come scena dell’*io*, come “drammaturgia dell’*io*”, il teatro di parola è giocato sul registro di una voce recitante, quasi amletica, che mima i tempi e i movimenti di una soggettività lacerata che si sdoppia e si moltiplica in personaggi-idea.

Pur votandosi al recupero di una certa idea di classicità, con l’insistenza tra le pagine del *Manifesto per un nuovo teatro* verso il modello della tragedia greca e della specifica ritualità culturale ateniese, il tessuto immaginativo e stilistico delle sei opere scritte per la scena sembra capace di riformulare alcune “pose” che Pasolini scopre e sperimenta in Dante, a partire dai tanti affondi teorici dedicati al sommo poeta. Una attenta lettura dei saggi di *Empirismo eretico* permette infatti di riconoscere nelle atmosfere tragiche pasoliniane, così come nelle loro impalcature retoriche, una serie di indizi che rivelano più di un debito nei confronti di Alighieri: si pensi alla spiccata “agency” metalinguistica delle *dramatis personae*, al reiterato impiego di doppi – da intendersi come calchi dell’originale processo di rifrazione messo in atto nella *Commedia* –, alla spiccata frizione fra lingua aulica e scivolamenti scatologici, tutti segni che inducono a riflettere sulla persistenza dei paradigmi danteschi nell’immaginario letterario e artistico di Pasolini. La tassonomica declinazione di *fabulae* nere non esclude lampi di assoluto, improvvise accensioni sacre, tanto più che tutto il corpus tragico è attraversato da una dirompente disposizione martirologica, ma è indubbio che l’abisso in cui si muovono i protagonisti somigli alle bolge di un inferno ora arcaico ora postmoderno, effetto di un convincente restyling dell’originale dantesco.

Per spingersi oltre la cortina di ferro di un presente-passato fuori misura occorre recuperare l’ultimo monito pasoliniano, espresso a chiare lettere nella celeberrima intervista a Furio Colombo, e destinato a restare come lucida evidenza di un sapere profondamente ancorato agli spasmi del suo tempo:

Voglio dire fuori dai denti: io scendo all'inferno e so cose che non disturbano la pace di altri. Ma state attenti. L'inferno sta salendo da voi. È vero che viene con maschere e bandiere diverse. È vero che sogna la sua uniforme e la sua giustificazione (qualche volta). Ma è anche vero che la sua voglia, il suo bisogno di dare la sprangata, di aggredire, di uccidere, è forte e generale. Non resterà per tanto tempo l'esperienza privata e rischiosa di chi ha, come dire, toccato la "vita violenta". Non vi illudete. E voi siete, con la scuola, la televisione, la pacatezza dei vostri giornali, voi siete i grandi conservatori di questo ordine orrendo basato sull'idea di possedere e sull'idea di distruggere. (Pasolini [1975] 2005).

L'allusione al doppio movimento (l'alzarsi e l'abbassarsi) già espressa ne *La divina mimesis* qui torna a motivare la necessità di non ignorare gli spettri e le contraddizioni della società, di "gettare il proprio corpo nella lotta" fino a immergersi nel cuore delle cose. È questo slancio a ridefinire l'attrito con il modello dantesco, a richiamare il perimetro dell'inferno come metafora, ovvero come possibile specchio della vita. Se il cinema giunge a confrontarsi con le insegne della *Divina commedia* in modo cifrato, attraverso filtri figurativi e letterari, la forma drammaturgica assume il principio della catabasi senza riserve, inscenando viaggi oltremondani – è quel che accade in *Porcile* e in *Bestia da stile* – o mettendo in cortocircuito finzione e realtà, come avviene nel terzo sogno di *Calderón*, ambientato "dentro" la fotografia di un Lager, espressione massima dell'inferno "salito" sulla terra (su questo particolare uso dell'immagine fotografica si rimanda a Pontillo 2015). L'anomalia scenografica di *Calderón* fa slittare su un altro piano la relazione fra segno e simbolo e pertanto resterà fuori da questa analisi, mentre gli esempi di *Porcile* e *Bestia da stile* offrono l'occasione per cogliere l'importanza delle rifrazioni dantesche: in entrambi i casi 'scendere all'inferno' significa per i protagonisti maturare una nuova consapevolezza di sé e del mondo, sperimentare una diversa "agency", guadagnare una visione più ampia, che non porterà alla salvezza ma confermerà il postulato sacrificale dell'*imitatio Christi*.

Un inferno mancato

Porcile immette nell'orizzonte delle sei tragedie pasoliniane un livello di ambiguità potente, legato all'ambientazione e alle dinamiche d'azione. Con una scelta singolare, solo in parte indagata, lo scrittore

situa *Porcile* e *Calderón* nel medesimo anno, un fatidico 1967, preludio a una feconda impresa rivoluzionaria che in realtà viene demistificata in entrambe le opere. Sullo sfondo di una generale concitazione si stagliano infatti le vicende delle tre Rosaure e di Julian, personaggi in cerca di una via di fuga dal carcere reale e metaforico dell'esistenza quotidiana, a cui l'autore assegna due destini differenti (l'accettazione di una morte in vita contro il sacrificio in nome della purezza del desiderio), eppure lacerati dalla stessa ferita: la memoria del lager. Se il trauma dello sterminio viene assunto come principio stesso del sogno/risveglio in *Calderón*, per la insistita immagine della prigione, la straniante favola di *Porcile* sancisce il sacrilego compromesso di una storia di Ebrei con una di maiali, dietro cui si adombra il promettente futuro della Germania della ricostruzione. Al di là di possibili letture incrociate, ciò che resta è un dato inequivocabile, ovvero l'aberrante potere camaleontico della borghesia, capace di superare indenne i più terribili traumi. Alla geometrica e labirintica costruzione dei sogni calderoniani si sostituisce l'espressionistico gioco al massacro di *Porcile*, ambientato nella Germania neocapitalistica di Bonn e Colonia, che "non è mica la Germania di Hitler!" (Pasolini, *Porcile I*, 590) sebbene ne riproduca il cannibalesco principio di conservazione della forza.

Così la declinazione del paradigma di classe diviene in *Porcile* sinistra allegoria delle leggi di produzione e di consumo che hanno sostituito le arcaiche idee del possesso e della conservazione del vecchio mondo padronale; la logica utilitaristica e meschina della borghesia viene enfatizzata dall'arguzia e dalla sfrontatezza delle marionette del potere, l'industriale Klotz e il suo rivale Herdhitze, contro cui si stagliano l'algida e inconsapevole ieraticità di Julian, l'abiezione bestiale e innocente del suo amore per i "porci", che nasconde la purezza e il disincanto di un'estrema ribellione.

Un giovane soffre tutti i fenomeni di un amore tragico (molto sensuale, carnale ecc. ma sublime): rasenta la follia (c'è una donna innamorata di lui, e sua madre ecc. (?)). I Visione: discesa di questo giovane nell'Ade, in mezzo ai più atroci martiri e carneficine (da Living Theatre ecc.), lager, camere a gas, torture, napalm ecc. ecc.: un concentrato di tutte le più orribili atrocità ecc. ecc.: tutti coloro che sono martirizzati desideravano di esserlo: la domanda è questa: perché desideravano di essere martirizzati.

Al risveglio della seconda visione, il giovane (un tedesco o un austriaco: tutta

la tragedia si svolge nella Germania di Bonn) conosce il proprio desiderio di essere martirizzato (?). A questo punto si ha la rivelazione del suo segreto ecc. con particolari della sua biografia, della sua infanzia ecc.: egli può amare sessualmente solo i maiali, nei loro porcili (cfr. un caso clinico reale, da consultarsi ecc. ecc.). [...] Alla fine della seconda Visione (del tutto sublime e senza riferimenti al sesso), egli viene sbranato e divorato dai maiali (Pasolini 2001, 647).

Nelle *Note e notizie sui testi* del volume dedicato al *Teatro*, De Laude e Siti consegnano a lettori e studiosi dei frammenti preziosi, che permettono di rinvenire la fortissima matrice dantesca del progetto *Porcile* e con essa la profonda tensione grottesca del dramma, che in questi 'brani' espunti si accende di toni inauditi. Già nella prima stesura il piano dell'opera appare delineato con grande chiarezza ed evidenza una marcata insistenza verso l'idea di una naturale propensione di Julian al martirio, legata senz'altro alla sua radicale diversità erotica. Ancora una volta, come in *Pilade*, *Affabulazione* e *Bestia da stile*, è un desiderio fuori misura a mettere in moto il dispositivo drammaturgico, che qui però viene sublimato dalla vocazione sacrificale della vittima, che con ferma determinazione si immola quasi ad irridere lo scellerato patto di sangue tra il potere e la storia. L'abbozzo della scaletta lascia emergere una forte connotazione dantesca che si manifesta nella straniata architettura delle visioni e nell'assunzione del modello della catabasi, intesi come strumenti di una progressiva messa a fuoco delle dinamiche relazionali del protagonista. Lo stile apparentemente distaccato e neutro del trattamento non azzera la disposizione visuale dell'opera e anzi rende riconoscibile alcuni *items* che andranno poi a 'colorare' i frammenti della *Divina Mimesis*, confermando la circolarità dell'immaginario pasoliniano. I "più atroci martiri e carneficine (da Living Theatre ecc.)" (Pasolini *Scaletta prima stesura*, 647) sono il primo indizio relativo al processo di rimediazione dell'inferno dantesco e dichiarano altresì l'appartenenza a un preciso modello performativo, quello del 'teatro vivente' americano, che Pasolini accoglierà in *Edipo re* assegnando a Julian Beck il ruolo simbolico di Tiresia per poi rinnegarne le matrici all'altezza dell'ultima stesura di *Bestia da stile* (intorno al 1974). Gli appunti rivelano altresì - in forma di "visioni" - lo sviluppo dell'azione drammatica senza alcuna censura, sottolineando il tabù sessuale di Julian e aggiungendo dei sintagmi che non troveranno spazio nella versione finale. Lo scarto fra abbozzi e opera si coglie

pienamente nel dettato degli episodi esclusi, all'interno dei quali Pasolini dà forma e corpo al viaggio oltremondano attraverso un sottile gioco linguistico e metariflessivo.

JULIAN

dove mi porti?

ZAÙM

A fare un'esperienza ultraterrena, una «summa» che comprende Inferno, Purgatorio e Paradiso: un viaggio non sentimentale, ma rigorosamente intellettuale.

[...]

ZAÙM

Io sono lo Spirito della Parola, e proprio perché lo stile usato in mio nome

consisteva in parole senza senso, in varianti sulla radicale di una sola parola detta a caso: qualcosa insomma di molto simile a Dadà.

Ora, la tua tragedia, Culettino, o Merdina mia, non richiede l'azione, ma la parola.

L'inconscio non si fonda sui principi aristotelici.

Nel sogno A non è uguale ad A; e non è vero neanche che se A non è B, B non è A. Io, Zaùm, fratello di Dadà, sono qui *per parlare mentre è solo l'azione che conta.*

JULIAN

E quale azione?

ZAÙM

Lo vedrai: per ora io sono lo tuo duca, e muoviamo i passi là dove il tuo sogno vuole (Pasolini, *VI episodio escluso della prima stesura*, 650)

Questo rapido estratto fa intendere quale sia la veste retorica impiegata da Pasolini per ricalcare la struttura della *Commedia*: alla coppia Dante-Virgilio si sostituisce quella formata da Julian e Zaùm, maschera culturale che rivendica la libertà e la possibilità di articolare l'inarticolato presentandosi come fantasma corporeo in "funzione didascalica". La presenza di questo "duca" *sui generis* fa sì che il drammaturgo possa spingere al massimo grado il linguaggio del sogno, concentrando nei

diversi gironi scene di grande violenza visiva, condite da un impressionante humor nero. Nonostante la tarda abiura nei confronti del Living Theatre, sembra che a questa altezza sia ancora attiva la “agency” del gruppo americano, portatore di un alto tasso di performatività dentro orizzonti in cui politica e rivendicazioni libertarie segnano un punto di non ritorno nel secondo Novecento.

Il primo girone si apre nel segno di una accesa sinfonia del sangue (“siamo nel sangue fino alla caviglia, / e il sangue fresco puzza di becco”); subito dopo si squaderna dinnanzi agli occhi del giovane protagonista una sequenza che ibrida una euforica litania onomastica (che annovera uno dopo l’altro Cok il becchino di Lock, il cuoco No-Cock di Pock, Cock-Cock il culattone di Kape-Kennedy in una lunga catena iperbolica) con atmosfere politicamente scorrette, in cui “Negri” dai denti smaglianti si sottomettono allo sguardo di un Bianco e si abbandonano a gesti estremi (come estrarre con un cucchiaino un bulbo oculare dalle orbite, mimando la scena cult di *Un chien andalou* ma senza la stessa carica sublimante). Il carnevale alla rovescia di questo girone lascia presto il posto a un altro personaggio, un certo Sigmund Einstein, quintessenza dell’ebraismo, in vena di lunghe tirate monologiche al limite del *non sense*. Il discorso di Einstein è un distillato di stili diversi, con slarghi poetici commoventi, qualche punta di acuminata ironia e un aspro senso della predicazione. Se le prime due scene si concentrano su questioni di grande evidenza (in primis razza e religione), quel che resta dell’episodio incompiuto insiste invece sulla dimensione del desiderio, evocando figure di transfert (“un bel ragazzino quattordicenne, alle prime masturbazioni”) e prefigurando una dozzina di capitoli, dei quali la voce di Zaùm rivela solo pochi dettagli. Il ricorso alla rima baciata, e a un più scorrevole eloquio, sembra apparentemente alleggerire le ultime battute, ma quel che resta è una livida profezia (“quando tornerai a riveder le stelle / avrai capito / perché ti turba tanto il suono di un grugnito”), destinata a compiersi tra le pieghe della tragedia.

Veri inferi, non solo linguistici

All’inferno postmoderno della visione di Julian fa da *pendant* figurativo la catabasi di Jan in *Bestia da stile*, ennesima rifrazione dantesca nel corpus della scrittura pasoliniana. *Bestia da stile* è un’opera complessa, ha la consistenza scivolosa di un palinsesto, per via del costante lavorio critico a cui è stata sottoposta.

Ho scritto quest'opera teatrale dal 1965 al 1974, attraverso continui rifacimenti, e quel che più importa, attraverso continui aggiornamenti: si tratta infatti di un'autobiografia. Quindi, man mano che passava il tempo, e tenevo l'opera inedita a causa dei continui rifacimenti – passava anche la mia vita, e si rendevano dunque necessari anche i continui aggiornamenti. Nell'estate del 1974 ho deciso di smettere. Con gli aggiornamenti, ma non con i rifacimenti (per cui l'opera è rimasta ancora per più di un anno inedita: chiudendosi così il decennio 1965-1975). Nell'estate del 1974 ho scritto praticamente, la lunga appendice. Che il lettore, se vuole, può però non leggere. L'opera finisce con le parole “ebbro d'erba e di tenebre”. Poi nell'appendice ci sono ancora cose importanti (per me), ma la “fine” (la cui risonanza nel silenzio della “fine” è di solito lo stilema più bello dell'opera) è lì (Pasolini, *Bestia da stile*, 761).

L'intento autobiografico, marcatamente scoperto, rivela una vocazione testamentaria alla quale si aggiunge la necessità di sigillare la propria esperienza rintracciando i frenetici sussulti della aspirazione poetica di un giovane slovacco, il protagonista Jan, dietro cui si adombrano – in un doppio transfert mimetico – le ombre di Jan Palach e dello stesso Pasolini. Jan, in preda agli “astratti furori” della gioventù e di un'indomabile pulsione civile, declina ‘allegoricamente’ il *cursus honorum* della carriera pasoliniana, accentuandone i caratteri avanguardistici e alterandone allo stesso tempo successi e fallimenti, in un'avvincente cavalcata nel cuore del Novecento. L'immediata chiarezza del “patto autobiografico” viene tradita così dalla codificazione di una scena figurata che sembra allontanare la discorsività pasoliniana confinandola dentro il chiuso ventre della Slovacchia, da cui si irradiano l'ineffabile spirito della rivoluzione e il valore testimoniale di una parola martoriata.

Nel tratteggiare gli snodi del destino sacrificale di Jan, pronto a immolarsi per vivere fino in fondo la propria aspirazione artistica e libertaria, Pasolini ripropone nel VI episodio il paradigma del viaggio oltremondano, rinunciando ai tratti apocalittici disegnati in *Porcile*, ma confermando l'attitudine conoscitiva della catabasi.

Coro

Egli compì la sua discesa agli inferi
dentro l'anima dei piccolo-borghesi di Praga.

Erano veri inferi, non solo linguistici!

La vita ivi era incandescente, nel suo divenire disordinato come lava e fiamma maleodorante, con lampi e cecità improvvise, e un continuo sordo come la consunzione, non solo perché la lingua era colta nel suo nascere e nel suo uso reale, sospeso nel vuoto come tutto ciò che si muove, ma perché l'ideologia politica e la religione umana erano impietrite nella più estrema confusione (Pasolini, *Bestia da stile* VI, 800).

Il Coro, restaurato nel cerchio magico di questa tragedia imprevedibile, descrive i contorni di un inferno che in verità sembra più alluso che reale, perché la dimensione magmatica riguarda i conflitti di classe e le aspirazioni religiose. Questa discesa nel ventre brulicante di Praga è funzionale all'acquisizione da parte di Jan/Pasolini di una nuova tecnica poetica, lo Skaz, una prosa della pura sonorità, che utilizza liberamente tutti i procedimenti della genesi del testo, al pari della poesia transmentale. *Analogon* dello Zaùm, lo Skaz è il secondo movimento di avvicinamento al magma, lo strumento di uno scambio dissonante tra suoni e significati: il punto di fuga verso la fisica immagine del nulla. Non sembra esserci più spazio per slanci visionari, punizioni e contrappassi, l'inferno è conficcato nello spazio vivo della città, si confonde con gli ardori del quotidiano, si slabbra nella concitazione poetica perché anche se l'azione drammatica procede a sbalzi, quel che più conta è il valore salvifico dell'arte opposto alle distrazioni della storia.

I bagliori dell'avanguardia, i paradossi di linguistica e fonologia non azzerano la tensione metamorfica del protagonista né l'azzardo immaginifico di Pasolini, che si concede un ultimo corpo a corpo con il fantasma di Dante, inscenando una disputa fra il Capitale e la Rivoluzione per il possesso dell'anima di Jan. Il seguito del IX episodio è un piccolo prodigio di retorica e affabulazione, la sintesi di concetti chiave che attraversano tutta l'opera di Pasolini per arrestarsi infine di fronte al palpitare del paesaggio nelle luci della sera: il Capitale, con sdegnata superbia, abbandona l'agone e lascia alla Rivoluzione il controllo su Jan, "ebbro d'erba e di tenebre" (Pasolini, *Bestia da stile* IX, 830). Pur

trattandosi di una conclusione provvisoria, per l'aggiunta di una fitta appendice, il senso riposto dell'opera vibra nell'intimità di questa scena, distante dalle intermittenze dello stile e tutta ripiegata nella vertigine del giorno che scolora. La metafora di "un paese nel fondo della provincia", dentro cui "trema l'anima del mondo" (ibidem), diviene così l'antidoto alle feroci violenze di Lager e prigionie, l'unica resistenza all'avanzare dell'inferno, il margine estremo della meraviglia, contro ogni abiezione.

Riferimenti bibliografici

Arecco 1971

S. Arecco, *Con Pier Paolo Pasolini*, intervista a P.P. Pasolini, "Filmcritica" 214 (marzo 1971).

Augieri 2001

C.A. Augieri, *Sul senso affabulante. Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione 'orizzontale' della storia*, Lecce 2001.

Barthes [1973] 2001

R. Barthes, *Requichot e il suo corpo*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 2001.

Casi 2019

S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Imola 2019.

Chiesa 1960

A. Chiesa, *Nel nuovo romanzo racconterò l'episodio*, intervista a Pasolini, "Paese sera" (5 luglio 1960), 11.

Colombo [1975] 1995

F. Colombo, *Siamo tutti in pericolo*, intervista a Pasolini, "L'Unità" (9 maggio 2005).

Contini 1943

G. Contini, *Al limite della poesia dialettale*, "Corriere del Ticino" (24 aprile 1943).

Langer [1969] 1972

S. Langer, *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte [Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and art]*, Cambridge 1969], Roma 1972.

Pasolini [1972] 1999

P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano 1972, ora in *Id. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999.

Pasolini [1975] 1999

P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano 1971, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999.

Pasolini 1998

P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti 1962-1975* (vol. 2), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998.

Pasolini 2001

P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 2001.

Pasolini 2003

P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, vol. II, Milano 2003.

Pontillo 2015

C. Pontillo, *Di luce e di morte. Pasolini e la fotografia*, Lentini 2015.

Rimini 2006

S. Rimini, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale-Roma 2006.

English abstract

Pasolini's cinema reinvented Medieval styles and formats through an intense exchange with models typical of Dante and Boccaccio, thus creating memorable sequences and works. His theatre, which apparently is more distant from Medieval schemes, in reality contains interesting revisitations in which katabasis becomes paradigmatic. This essay is an attempt to identify where the tragedy echoes in exemplary ways the *Divine Comedy*.

keywords | Pasolini; Dante; Catabasi; intertextuality; theatre.

“Amor che move”

Una conversazione con Manuele Gragnotati su Pasolini e il Medioevo

a cura di Silvia De Laude

Manuele Gragnolati insegna Letteratura Italiana Medievale a Parigi (Sorbonne Université). È *Senior Research Fellow* presso il Somerville College di Oxford, vice-direttore dell'ICI di Berlino (Berlin Institute for Cultural Inquiry) e vice-presidente della “Société Dantesque de France”. La sua prima monografia (*Experiencing the Afterlife. Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame 2005) esplora il significato della corporeità nella cultura del XIII e XIV secolo, un tema su cui è tornato più volte, concentrandosi in particolare sulla *Commedia*, sulla filosofia scolastica e sulla letteratura didattico-spirituale in volgare. Ha scritto un commento alle rime di Dante (*Rime giovanili e della Vita Nuova*, cura, saggio introduttivo e introduzioni alle rime di Teodolinda Barolini, note di Manuele Gragnolati, Milano 2009), e pubblicato pochi anni dopo la raccolta di saggi *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano 2013.

Si è occupato di soggettività e autorialità (dalla *Vita Nuova* al presente), ma anche di riscritture e appropriazioni moderne di testi medievali, di teorie femministe e queer. Il suo ultimo libro è scritto a due mani con Francesca Southerden, *Possibilities of Lyric. Reading Petrarch in Dialogue*, che si conclude con un epilogo della poetessa Antonella Anedda (ICI Berlin Press, Berlin 2020). Sempre con Francesca Southerden ed Elena Lombardi è curatore di un'opera imprescindibile e, per come è stata concepita, anche rivoluzionaria, uscita giusto un anno fa nel mese di marzo (*The Oxford Handbook of Dante*, Oxford 2021). Ci vediamo per dar forma a questa intervista nel novembre del 2021 a Parigi, dove si sta celebrando il centenario del poeta Andrea Zanzotto, che è un altro dei ‘suoi’ autori.

Silvia De Laude | Comincerei dal tuo secondo libro, Amor che move (2013), che ha come sottotitolo Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante. “Amor che move” è ovviamente una citazione dantesca (da Paradiso XXXIII, nientemeno), ma il libro non è uno studio su come il Medioevo o diciamo pure Dante agiscano sull’opera di Pasolini e della Morante: niente a che vedere, insomma, con un “Medioevo secondo Pier Paolo Pasolini”, o un “Medioevo secondo Elsa Morante”. Già nell’Introduzione illustri cosa intendi quando parli di “lettura per diffrazione” (diffractive reading). C’entrano almeno una suggestione dell’epistemologa e studiosa della scienza Donna J. Haraway (in

Testimone_Modesta@_FemaleMan@_incontra–Oncotopo™. *Femminismo e tecnoscienza, a cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano 2000*), e il fenomeno ottico della diffrazione, secondo il quale “delle onde luminose che incontrano un oggetto non danno luogo a un’ombra che ripete con precisione la forma dell’oggetto ma producono un pattern di diffrazione complesso che dipende tanto dalle onde quanto dall’oggetto”. In che modo secondo te un approccio di questo tipo può essere utile alla lettura di autori come Dante, e Elsa Morante e, nel nostro caso, Pasolini?

Manuele Gragnolati | In *Amor che move* mi interessava esplorare le diverse figurazioni espresse o prodotte, di volta in volta, dall’intreccio di desiderio, corporeità e linguaggio nei testi di tre amatissimi autori della letteratura italiana che mi sembravano particolarmente interessanti da questo punto di vista: la *Vita Nuova* e la *Commedia* di Dante, la *Divina Mimesis* e di Pasolini e *Aracoeli*, l’ultimo romanzo di Morante. Il mio obbiettivo non era tanto quello, sicuramente interessante e in parte già raggiunto dalla critica, di approfondire le influenze di un autore sull’altro, come non lo era contribuire alla storia dell’emergere di una concezione moderna di identità e della sua crisi e decostruzione nel XX secolo. Mi interessava piuttosto creare una costellazione di testi che si potessero illuminare a vicenda, nelle loro somiglianze e nelle loro differenze, e che interagissero tra di loro al di là del loro legame apparente o di un senso unidirezionale di influenza, fonte o genealogia. È quello che ad esempio fa magistralmente Ann Carson quando fa dialogare a dispetto di spazio e tempo il lirico corale dell’antica Grecia Simonide di Ceo con il poeta novecentesco rumeno di lingua tedesca Paul Celan, mettendoli a fuoco l’uno con l’altro: “With and against, aligned and adverse, each is placed like a surface on which the other may come into focus” (*Economy of the Unlost: Reading Simonides of Keos with Paul Celan*, Princeton 1999, VIII). O quando, partendo da una domanda posta implicitamente da una lirica di Saffo (“What is it that love dares the self to do?”), esplora le affinità sorprendenti nei testi della poetessa greca, della mistica medievale Margherita Porete e della filosofa novecentesca Simone Weil, con l’obbiettivo di capire il rapporto paradossale tra l’esigenza di scomparire dal testo che comporta l’esperienza dell’estasi e l’impresa di raccontare il divino (“Decreation: How Women Like Sappho, Marguerite Porete and Simone Weil Tell God”, in *Decreation: Poetry, Essays, Opera*, New York 2005, 155–83).

In realtà, diversamente dagli autori e dalle autrici presi in considerazione da Carson, gli autori che ho analizzato in *Amor che move* sono legati tra di loro: non solo condividono tutti la stessa lingua, ma Pasolini e Morante hanno anche avuto un lungo e intenso rapporto di amicizia e condivisione artistica. Ed entrambi conoscono bene l'opera di Dante, con la quale si confrontano lungo il corso di tutta la loro produzione – Pasolini in maniera frontale e Morante in maniera più obliqua. Così la *Divina Mimesis* ha la forma di un rifacimento della *Commedia* e *Petrolio* dialoga in diversi modi importanti col poema dantesco; e a sua volta, *Aracoeli* dialoga tanto con l'opera di Pasolini (sul quale è tra l'altro modellata la figura del suo narratore-protagonista) quanto con quella di Dante. Ma, rifacendomi a Haraway (e a Carson) ho voluto segnalare che, come dicevo prima, non mi interessavano solo le fonti o le influenze di un testo su un altro ma anche, e soprattutto, le prospettive che si aprivano attraverso la costruzione di dialoghi incrociati che facessero interagire i testi anche quando i legami tra di essi sono meno diretti o evidenti (ad esempio leggendo la *Divina Mimesis*, che è un rifacimento della *Commedia*, non attraverso di essa ma dalla prospettiva della *Vita Nuova*) e procedessero in tutte le direzioni (non solo ad esempio analizzando come il plurilinguismo dantesco abbia ispirato quello pasoliniano ma anche utilizzando l'estetica queer di *Petrolio* e di *Aracoeli* per comprendere meglio la testualità del Paradiso dantesco). Molteplici sono i tipi di diffrazione sperimentati nei vari capitoli del libro, ad esempio l'uso del concetto di performance per leggere tanto l'identità dell'autore nella *Vita Nuova* quanto il rapporto tra anima e corpo nella *Commedia*; l'operazione testuale della *Vita Nuova* per entrare in quella della *Divina Mimesis* e di *Petrolio*; o l'analisi incrociata del rapporto tra il linguaggio, la memoria e il concetto di resurrezione del corpo in *Aracoeli* e nella *Commedia*; o, ancora, l'esame del rapporto tra sessualità e forma del testo nella *Divina Mimesis* e in *Petrolio* come griglia per capire l'estetica di *Aracoeli* e del Paradiso. Si potrebbe dire che ogni capitolo si concentra su un testo specifico e getta le basi per un'analisi che viene portata avanti in quello successivo, che a sua volta si concentra su un altro testo. Così il percorso inizia con la *Vita Nuova*, si sposta alla *Divina Mimesis* e a *Petrolio* e, passando per l'Inferno e il Purgatorio, arriva ad *Aracoeli* e si conclude con il Paradiso. Per tornare alla lettura per diffrazione proposta da Haraway e alla volontà di fare interagire i testi al di là dei legami apparenti di parentela, mi sono lasciato ispirare dall'obbiettivo di matrice femminista di produrre una nuova "coscienza

critica”, che non sia interessata a riprodurre e rinforzare sistemi di sapere (e di potere) già consolidati ma cambi la prospettiva e cerchi di produrre qualcosa di nuovo: “I modelli di diffrazione registrano la storia di interazione, interferenza, rinforzo e differenza. La diffrazione riguarda una storia eterogenea, non gli originali. A differenza delle riflessioni, le diffrazioni non spostano il medesimo altrove, in una forma più o meno distorta, originando in tal modo industrie di metafisica. Al contrario, la diffrazione può essere la metafora per un altro tipo di coscienza critica alla fine di questo sofferto millennio cristiano, una coscienza impegnata strenuamente a fare una differenza invece che ripetere la Sacra immagine del medesimo” (290). È un tentativo che ha colto bene Antonella Anedda quando nella sua recensione ad *Amor che move* (“Testo a fronte” 51, 2014) parla dello scardinamento che il libro ha operato di un’idea di critica “statica, lineare, autoreferenziale”, scegliendo invece un modello di discorso aperto, mobile, “inquirente”.

SDL | Nel primo capitolo di Amor che move, ossia Identità d’autore. La performance della “Vita Nuova”, c’è un discorso molto interessante sulla costruzione dantesca di un’identità d’autore, che ha come tappa decisiva la Vita Nuova, in cui Dante riprende, con un commento che le riconduce a una narrazione unitaria, liriche composte in precedenza. Le reinventa, quindi, in funzione dell’immagine di sé come auctor che vuole trasmettere. È un tema, quello della reinvenzione di sé attraverso una nuova combinazione dei propri testi, che diversi studiosi hanno affrontato nel considerare l’opera di Pasolini. Penso per esempio all’ultimo libro di Gian Maria Annovi, che ha collaborato anche a un precedente numero pasoliniano di “Engramma”: Pier Paolo Pasolini Performing Authorship, New York 2017. Anche tu, per la Vita Nuova, parli di performance autoriale...

MG | Grazie, Silvia, della domanda, che mi permette di soffermarmi brevemente su quanto avevo accennato prima, quando dicevo che uno dei primi spostamenti o diffrazioni operati nel libro è stato quello di leggere la *Divina Mimesis*, prima, e *Petrolio*, poi, attraverso le lenti della *Vita Nuova* e non solo della *Commedia*, che rappresenta il modello più esplicito dei testi pasoliniani. Così, nei primi tre capitoli del libro esploro la figura dell’autore nella *Vita Nuova*, nella *Divina Mimesis* e in *Petrolio*, e, riferendomi alle teorie di studiosi quali John L. Austin e Judith Butler,

metto in luce la dimensione performativa con cui il testo di Dante fa nascere l'autore moderno e i testi di Pasolini lo distruggono. Come dicevi, il primo capitolo, "Identità d'autore. La performance della *Vita Nuova*" esplora il libello dantesco dalla prospettiva della doppia esistenza e doppia temporalità delle sue liriche, che furono inizialmente composte secondo la consuetudine dell'epoca nella forma di rime indipendenti l'una dall'altra e solo in un secondo tempo raccolte e organizzate in maniera innovativa in un racconto unitario in prosa. Alle liriche la *Vita Nuova* aggiunge una narrazione in prosa, creando un'autobiografia esemplare che, nel raccontare un'evoluzione paradigmatica, spesso cancella il significato originario delle liriche e lo sostituisce con uno diverso. Sebbene quindi solo raramente la *Vita Nuova* introduca delle varianti testuali nelle vecchie liriche, essa ne attua comunque una vera e propria riscrittura. Questa riscrittura può essere pensata nei termini di una "performance dell'autore" magistralmente riuscita in due sensi: non solo perché compiuta da un autore che mette in scena il proprio passato come un itinerario ideale che porta al controllo sul desiderio e a un nuovo modo di fare poesia - una specie di *Bildungsroman* si potrebbe forse dire; ma anche nel senso più forte che attraverso la presentazione stessa di questa narrazione si forma un nuovo autore che, combinando l'esemplarità e l'autorevolezza dell'*auctor* medievale con un carattere personale e individualizzato, rappresenta una delle prime istanze di autorialità in senso moderno, poi ulteriormente perfezionata nella *Commedia*.

I due capitoli successivi indagano il confronto ininterrotto di Pier Paolo Pasolini con Dante e lo prendono in esame in relazione alla sua riflessione su cosa significa essere un autore nel XX secolo. Dopo una discussione della lettura gramsciana che negli anni cinquanta Pasolini aveva dato di Dante come modello della contaminazione plurilinguistica con cui l'autore borghese poteva avere accesso alla soggettività del tanto ammirato e desiderato sottoproletariato delle borgate romane, il secondo capitolo, intitolato "Rifare e disfare Dante. Dalla *Mortaccia* alla *Divina Mimesis*", si concentra in particolare sull'opera pasoliniana che più esplicitamente si presenta come una riscrittura di Dante. Iniziata e abbandonata intorno alla metà degli anni sessanta per poi essere ripresa dall'autore poco prima della morte e pubblicata nella sua forma finale e incompleta nel 1975, anche *La Divina Mimesis* ha, come le liriche della *Vita Nuova*, una testualità stratificata e una temporalità multipla ma, a differenza della *Vita Nuova*, le

esibisce invece di sintetizzarle o mascherarle, disintegrandosi in frammenti incompleti che si accumulano senza unità e presentandosi come una serie di progetti non realizzati. In questo modo *La Divina Mimesis* non solo fa vedere e quindi scardina il meccanismo performativo che nella *Vita Nuova* aveva dato luogo alla nascita dell'autore moderno e del controllo che questi esercita sul testo, ma anche mette provocatoriamente in scena il proprio fallimento.

Il terzo capitolo, "Una performance queer. *Petrolio* e l'orgoglio del fallimento", esplora il significato profondo di tale messa in scena e, mettendolo in relazione a *Petrolio*, il romanzo iniziato da Pasolini nel 1972 e interrotto con la sua morte nel 1975, lo lega a una declinazione particolare di desiderio e di sessualità. In particolare, con *Petrolio* Pasolini prende una posizione che leggo come queer nel senso della definizione radicale proposta da Lee Edelman, vale a dire, una posizione che rifiuta una forma di temporalità legata all'ideologia di progresso e associata al "futurismo riproduttivo" della (etero)normatività, a favore invece di una ripetizione e di una negatività non teleologiche e legate a una forma di sessualità sovversiva e non-riproduttiva. L'analisi di *Petrolio* mostra che la dimensione desiderante e intersoggettiva sottesa agli ideali pasoliniani degli anni Cinquanta si trasforma negli anni Settanta nella rivendicazione di una sessualità masochista che si traduce, dal punto di vista formale, nella scelta del "non riuscito". Entrambi i testi pasoliniani attuano, dunque, una modalità di quella che, in dialogo con Freud, Leo Bersani ha chiamato "sublimazione artistica" e che non consiste nel trascendere il desiderio (secondo il concetto tradizionale di sublimazione), ma nel riprodurlo nella forma del testo: come *Petrolio* propone una testualità che procede caoticamente all'infinito senza mai arrivare da nessuna parte e dà all'impegno la forma paradossalmente disperata dell'irrisione e della parodia, così la decisione di pubblicare un testo incompleto e a quel punto anche "fuori tempo" come *La Divina Mimesis* può essere interpretata come un gesto provocatorio che dice di no all'ordine normativo e capitalista del progresso, della linearità e della loro estetica. (Sono poi tornato sul carattere paradossale dell'impegno pasoliniano negli anni '70 in un saggio scritto insieme a Christoph Holzhey per il volume *Petrolio 25 anni dopo: (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini* a cura di Carla Benedetti, Manuele Gagnolati e Davide Luglio, Macerata 2020, in cui abbiamo approfondito il legame tra sessualità, etica ed estetica e in

particolare il significato politico di una sessualità masochista che non solo provoca un gioioso spossamento di sé ma anche libera il soggetto dalle implicazioni nefaste con il potere).

SDL | Dimenticavo di dire che con Almut Sauerbam tempo fa hai curato una raccolta di saggi sulla performatività dei testi medievali (Aspects of the Performative in Medieval Culture, Berlin-New York 2010. E un'altra, con Sara Fortuna e Jürgen Trabant (Dante's Plurilinguism. Authority, Knowledge, Subjectivity, Oxford 2010).

MG | Effettivamente, tutta questa prima parte del libro è strettamente legata a questi due volumi che esplorano il linguaggio nel medioevo da diversi punti di vista: il primo è il risultato di un progetto comparatistico dell'Università di Oxford (dove ero professore di letteratura italiana prima di passare a Sorbonne Université) sul tema della *performance* nel Medioevo e proprio in quell'occasione avevo incominciato a riflettere sul rapporto tra carattere performativo del linguaggio e autorialità; mentre, come dice il titolo, il secondo volume è il risultato di un convegno fatto all'ICI Berlin (che da ormai quindici anni mi accompagna e mi plasma intellettualmente) sul tema del plurilinguismo dantesco, che è stato un modello importantissimo per Pasolini e di cui, anche grazie a Gramsci e a Contini, ha dato un'interpretazione e una declinazione geniale.

SDL | Mi viene in mente per cambiare discorso (ma non troppo) una pagina molto intelligente di Walter Siti, nel saggio L'opera lasciata sola, nell'ultimo dei nostri Meridiani (Tutte le poesie, II, Mondadori, Milano 2003), che sarà riproposto proprio nel marzo 2022 da Rizzoli col titolo Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini. Dice pressappoco così. Proprio perché spremeva ogni momento della sua vita, Pasolini la trasformava in una cosa di carta ma non definitivamente. Questo rifiuto di un punto di non-ritorno trova espressione, fra l'altro, nell'idea di opere "trans-testuali", pubblicate separatamente ma secondo l'intenzione dell'autore da leggere insieme, come se appartenessero a un unico indice (cioè a un unico progetto). Basta pensare alla raccolta di versi in friulano La nuova gioventù (1975), palinodia e sfregio inferto alla Meglio gioventù (1954) ma anche, in un filone diversissimo, agli Scritti corsari, opera multigenere che comprende intervento sulla politica e la società e, insieme, recensioni letterarie, da leggere (secondo l'intenzione dell'autore)

insieme agli interventi più propriamente politici. Nella Nota introduttiva agli Scritti corsari (te ne rileggo un passo), Pasolini chiede al lettore un "necessario fervore filologico" (il "fervore meno diffuso del momento", aggiunge). Il fervore (e sappiamo cosa significhino fervor e fervore, nei testi medievali) che consiste nell'accettare di essere "rimandato anche altrove che alla serie di scritti contenuti nel libro": "La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone le sostanziali unitarietà. È lui che deve eliminare le eventuali incoerenze (ossia ricerche o ipotesi abbandonate). È lui che deve sostituire le ripetizioni con le eventuali varianti (o altrimenti accipire, per dirla con un termine pasoliniano, le ripetizioni come delle passionate anafore)." "Altrove" dove, secondo te?

MG | Non lo so, dovrete dircelo tu e Walter Siti! Ma l'importanza attribuita al lettore mi ricorda quanto dicevo a proposito del fatto che, proprio nelle opere che maggiormente si confrontano con Dante, Pasolini mette esplicitamente in discussione l'autorialità moderna che "inizia" proprio con Dante e che attribuisce all'autore il controllo sul testo e sulla sua ricezione. In questo senso è esemplare l'operazione della *Vita Nuova* a cui accennavo poco fa: mentre secondo la modalità tipica del medioevo le rime circolavano liberamente ed erano spesso inviate ad altri poeti perché le interpretassero, il libello dantesco crea una nuova figura dell'autore che, proprio sulla base della propria autorevolezza conoscitiva e morale che gli deriva, tra l'altro, dalla possibilità di controllare il proprio desiderio erotico, ne fissa il significato una volta per tutte. Anche grazie alla rivendicazione della forza del desiderio e della sua impossibilità a essere dominato, Pasolini fa esplodere questa figura e il controllo che esercita, restituendo al lettore il compito di portare a termine l'opera, che rimane programmaticamente frammentaria.

SDL | La quarta edizione della Scuola del Centro Studi Pasolini di Casarsa si è aperta quest'anno con un intervento di Marco Antonio Bazzocchi su Pasolini e il Decameron, che presentiamo in questo numero di "Engramma". Tu ti sei occupato più di scrittura lirica, ma che idea ti sei fatto di Pasolini e Boccaccio? Approfitto di questa conversazione per chiederti una cosa. La tradizione manoscritta in questo caso non dà

certezze, ma ti pare concepibile che il Decameron sia stato scritto, presumibilmente fra il 1348 e il 1352, già con la sua struttura di cento novelle divise in giornate 'a tema', con la cornice, la peste ecc.? A differenza di Dante nella Vita Nuova, per riprendere un esempio che ti è caro, Boccaccio nel Decameron scriverebbe ex novo, sia pure attingendo al ricco patrimonio novellistico offerto dalla tradizione orientale e di ascendenza greco-latina, dagli exempla e anche dall'oralità (per le storie di Firenze, come quella di Guido Cavalcanti e il suo bon mot alla jeunesse dorée della città)... Se fosse così, avremmo una conferma clamorosa dell'importanza della cornice, che curiosamente nel film di Pasolini (Il Decameron) è un motivo del tutto secondario. La stessa marginalizzazione della cornice avviene nei Racconti di Canterbury - film di cui tratta in questo numero di "Engramma" Roberto Chiesi. È una questione che ti sei posto?

MG | Veramente non ancora: per quanto riguarda la letteratura medievale ho lavorato di più sulla poesia che sulla prosa e, per il momento, il *Decameron* di Boccaccio è un'opera che ho insegnato ma mai veramente approfondito come ricercatore, così come del resto il film di Pasolini. Ma quello che mi ha sempre colpito del *Decameron* pasoliniano è che, almeno a prima vista, manca proprio quell'organizzazione unitaria che la cornice sembra dare all'opera di Boccaccio e la mia idea è sempre stata, in linea con quanto dicevo prima a proposito di *Petrolio*, che Pasolini si stesse opponendo alla rigidità della forma chiusa e della sua ideologia, tanto più in un film che vuole celebrare la vitalità del corpo e della sessualità. (Sarà il contrario con *Salò*, dove la perfezione "dantesca" della struttura e della forma veicolerà la violenza mortifera del fascismo e del potere sui corpi). Proprio in questi mesi sta portando a termine la sua tesi di dottorato sul *Decameron* pasoliniano Eliza Muresan, una studiosa dell'École des hautes études en sciences sociales di Parigi, e la sua proposta critica è che l'assenza della cornice nel film di Pasolini sia tanto importante quanto la sua presenza lo è nel testo di Boccaccio, e abbia una valenza democratica, da una parte evidenziando (ancora maggiormente rispetto a Boccaccio) il ruolo che la Fortuna gioca nelle vicende umane e, dall'altra, contribuendo a porre al centro della narrazione il mondo popolare e la sua vitalità: con la scomparsa della cornice, si perde il controllo che questa esercita sull'opera e sulla realtà e scompaiono tanto il mondo aristocratico-cortese rappresentato dalla brigata quanto l'elogio delle qualità umane che sono

prerogativa delle classi agiate e privilegiate. In questo senso è interessante che, anche quando si distingue una classe superiore, essa indossi abiti di feltro, un materiale che all'epoca di Boccaccio era considerato popolare e non sofisticato. Ma non solo: all'eliminazione della cornice corrisponde un rimescolamento dei codici letterari e storici che permette una migliore comunicazione e un'osmosi più fluida tra passato e presente. Da qui, secondo Muresan, nasce un'altra cornice, che è quella del *tournage* vero e proprio, in cui si realizza una forma di democratizzazione ulteriore a livello dei ruoli dell'équipe nella misura in cui Pasolini considera il costumista Danilo Donati come un vero e proprio co-autore: è come se in questo film in costume, liberati dalle maglie e dal filo narrativo tradizionali, le azioni e le parole umane si intrecciassero inestricabilmente come le fibre del feltro e come la vita stessa.

SDL | L'ultima edizione della scuola Pasolini di Casarsa era dedicata come sai a Pasolini e la cultura medievale da Dante a Boccaccio. Mancava nel titolo, e non è mai stato fatto a Casarsa, il nome di Petrarca, l'altra 'corona' del nostro Trecento. Ovviamente si capisce perché. Dante è anche il plurilinguismo, l'indiretto libero ecc. ecc. (temi di cui oltretutto lo stesso Pasolini si è occupato in sede critica, per esempio nel saggio famoso La volontà di Dante a essere poeta, del 1965, confluito poi in Empirismo eretico). Certo, è difficile immaginare uno scrittore più diverso da Pasolini di Petrarca. Ma qualche riflessione si potrebbe fare, se si considera oltre al resto il ruolo di primo piano svolto nella formazione di Pasolini dal saggio di Contini Preliminari sulla lingua di Petrarca. Cos'era, secondo te, Petrarca per Pasolini (magari coinvolgendo nel discorso i pochi versi iperpertrarcheschi che Pasolini ricorda come i suoi primi)? E ancora: quando Pasolini parla, riprendendo Contini, di plurilinguismo vs monolinguisimo, lo fa ricordando Dante e Petrarca, identificati da Contini come iniziatori e 'campioni' dei due filoni? Come sai, è un argomento (comprensibilmente, ripeto) trascurato dall'infinita bibliografia su Pasolini. Mi viene in mente giusto un articolo (con ottimi spunti) di Flavio Santi, "Das Petrarkische" in Pasolini, uscito su "Italianistica", 34, settembre-dicembre 2005...

MG | Che bella domanda e che difficile rispondere! Ho trovato molto interessante l'articolo di Santi, che riconosce come Pasolini abbia forgiato il proprio linguaggio poetico su Petrarca e come addirittura nella prima

poesia in friulano Casarsa fosse percepita come una sorta di Vacluse ma come, a partire dalla fuga dal Friuli e l'incontro con Roma, il nuovo linguaggio poetico e la visione sul mondo che esprime, rinuncino alla selettività petrarchesca e si aprano al plurilinguismo dantesco, al *sermo humilis* e alla contaminazione degli stili e delle voci. Tutto questo è vero e lo dicevi anche tu. E in questa ottica Santi nota come, in contrapposizione alla vitalità e alla libertà della scelta dantesca, quella petrarchesca appaia "una lingua di potere, integrata, conservativa, museale" (101), a cui, a sua volta, corrispondono delle implicazioni politiche e ideologiche conservatrici che arrivano fino a fare di Petrarca "il campione di una concezione irrealista, idealistica e perciò retorica del mondo, l'istitutore della norma, che non è solo linguistica ma anche sessuale, il fondatore dell'eterosessualità" (100-101). Sono osservazioni acute che colgono a pieno come l'estetica e la poetica abbiano delle valenze politiche, in Pasolini, così come mi verrebbe da dire nel caso di qualsiasi autore e/o autrice.

Allo stesso tempo mi chiedo se *das Petrarkische* non possa a volta operare più in profondità, quasi inconsapevolmente, nel senso che si potrebbe individuare una sorta di "corrispondenza di amorosi sensi" tra un autore come Petrarca che mette in scena una soggettività divisa e contraddittoria e un autore come Pasolini che sceglie la contraddizione come cifra della propria poetica e della propria soggettività, quello "scandalo del contraddirmi" tra impegno politico e irrazionalità del sentimento che non sembra così lontano dalla tensione, costante nell'opera petrarchesca, tra attaccamento al mondo terreno e anelito verso l'ideale divino. (Tra l'altro mi fa piacere ricordare che proprio questa cifra dell'autocontraddizione è al centro di un volume di saggi, dal titolo appunto, *The Scandal of Self-Contradiction* che ho curato insieme a Luca Di Blasi e a Christoph Holzhey e che mi ha anche aiutato a concettualizzare meglio alcune categorie come l'erranza, l'inversione e la non-linearità - ma anche la passività e l'apertura - che sono state importantissime nella lettura della poesia petrarchesca che insieme a Francesca Southerden abbiamo fatto nel volume *Possibilities of Lyric* menzionato sopra). E, solo come ultima suggestione, mi chiedo anche se, soprattutto attraverso la mediazione dei sonetti shakespeariani, il modello lirico di matrice petrarchesca non ritorni nella postura dell'amante non corrisposto che si trova prepotente nell'*Hobby del sonetto* (la raccolta scritta nei primi anni Settanta dopo l'"abbandono" di Ninetto),

dove, servirebbe, paradossalmente, a esprimere un desiderio omosessuale.

SDL | L'ultima volta che ti ho sentito parlare in pubblico (alla Triennale di Milano, il 27 di luglio, di quest'anno, hai dialogato su Dante e il mistero con Ersilia Vaudo, astrofisica, Chief Diversity Officer all'Agenzia Spaziale Europea (ESA) e curatrice della 23^a Esposizione Internazionale della Triennale Unknown Unknowns. An Introduction to Mysteries, che verrà inaugurata nel maggio del 2022. Puoi spiegare cosa intendevi per "mistero" in Dante? Durante la tua conferenza mi è capitato spesso di pensare a Pasolini...

MG | Dialogare con Ersilia Vaudo intorno al mistero era stata una bellissima occasione per pensare a Dante da una prospettiva per me insolita e quindi particolarmente interessante. Purtroppo la memoria mi gioca sempre più spesso dei brutti scherzi e fatico a ricordare esattamente i dettagli della nostra conversazione ma, anche perché incomincio a conoscermi un po', mi sembra di potere dire che siamo partiti dall'idea che Dante non è l'autore monolitico che viene generalmente considerato. Sempre di più infatti – e qui si vede forse l'influenza che la mia lettura di Pasolini ha esercitato sulla maniera in cui leggo Dante – mi interessa fare vedere che la grandezza o l'interesse della *Commedia* non risiede in un suo presunto aspetto totalizzante o in una presunta coerenza interna in cui *tout se tient* e che tutto spiega con autorità. Tutt'altro. Uno degli scopi che mi prefiggo quando mi occupo di Dante, è insistere che si tratta invece di un autore sorprendente e meno "dominante" alla maniera in cui viene generalmente letto, un autore che spesso solleva domande invece che risolverle, e che nel corso del tempo si trova in situazioni di vulnerabilità e compie scelte "minoritarie" a prima vista poco evidenti. Ad esempio proprio la tanto celebrata scelta del plurilinguismo e della commistione degli stili può essere considerata da questa prospettiva e accostata alla condizione di estrema vulnerabilità e apertura in cui Dante si trova dopo l'esilio. Ma per tornare al mistero, nell'incontro alla Triennale facevo notare che da una parte la *Commedia* è un poema sulla conoscenza che si propone di risolvere i grandi misteri del tempo ma dall'altra, iniziando dall'episodio del Limbo nel IV canto dell'Inferno, passando per i Cieli di Giove e di Saturno nei canti XVIII-XXII del Paradiso e arrivando sino all'Empireo nel penultimo canto del poema, non cessa di sollevare il

problema della giustizia divina senza riuscire a risolverlo. Non posso in questa sede entrare nei dettagli di una questione affascinante e importantissima per la struttura etica di tutto il poema, ma cercavo di ricordare che, se la *Commedia* rappresenta una investigazione straordinaria sulla natura umana e sui misteri dell'universo e del divino ed è un testo che, in maniera altrettanto straordinaria, riesce a mettere insieme numerosissimi campi del sapere, dalla filosofia alla teologia, dalla medicina al diritto, dalla letteratura alla linguistica alla politica, è anche un testo che riconosce che c'è qualcosa che sfugge alla conoscenza dell'uomo. È dunque un testo che riconosce i limiti della ragione e, al contempo, vuole celebrarla; o anche viceversa, un testo che vuole celebrare la ragione e, al contempo, riconoscerne i limiti. Questi due aspetti coesistono e anche in questo senso la *Commedia* è un testo che continua a sfidarci, a farci pensare, abbracciando la complessità. Forse è questo aspetto che ti ha ricordato Pasolini!

English abstract

The article reports a conversation of Silvia De Laude with the scholar Manuele Gragnolati about Pasolini and Medieval Literature, starting from the book *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante* (2013).

keywords | Pasolini; Dante; Morante.



la rivista di **engramma**

marzo **2022**

189 • Il Medioevo secondo Pasolini

Editoriale

Silvia De Laude, Paolo Desogus, Lisa Gasparotto, Stefania Rimini

Aroma di Vico

Gian Luca Picconi

Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia

Paolo Desogus

Villon-Pasolini

Jessy Simonini

Pasolini e il Decameron

Marco Antonio Bazzocchi

Pasolini e Dante

Emanuela Patti

La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury

Roberto Chiesi

Salò-Dante

Hervé Joubert-Laurencin

La "strana cosa"

Pierre-Paul Carotenuto

Rifrazioni dantesche nel teatro di parola

Stefania Rimini

"Amor che move"

a cura di Silvia De Laude