



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta formazione Dottorale

Corso di Dottorato in Studi Umanistici Interculturali

Ciclo XXIX

Settore scientifico disciplinare L-FIL-LET/14 – Critica letteraria e
Letterature comparate

TITOLO

**Le tracce di un passato ancestrale: mito e storia in Pier
Paolo Pasolini**

Supervisore:

Chiar.mo Prof. Marco Belpoliti

Tesi di Dottorato

Matteo Bianchi

Matricola n.1031776

Anno Accademico 2015/16

Introduzione	4
1. Tenera e dolce età: Pasolini e l'infanzia	11
1.1 Rimaniamo per sempre ragazzi: Pasolini e Fellini	11
1.2 Un angelo provocatore: un senso di esclusione totale.....	30
1.3 Salò: apocalisse o redenzione?.....	52
2. L'acqua e gli alberi: tempo della madre versus tempo del padre	64
2.1 Tempo della festa e tempo del sacrificio: Pasolini e Pavese	64
2.2 Gli alberi della savana: le sopravvivenze del passato	80
2.3 In principio era l'acqua	94
3. Pasolini etnologo	115
3.1. L'impronta dell'altro	115
3.2 Una regressione infinita	138
3.3 L'arcaico è attuale?	153
Immagini	172
Tavola delle sigle.....	192
Filmografia.....	193
Bibliografia.....	194
1.1 Letteratura primaria.....	194
1.2 Letteratura secondaria	198

A Chiara, Martina e Elia

Introduzione

*Siamo poeti
vogliateci bene da vivi di più,
da morti di meno
che tanto non lo sapremo*
Vivian Lamarque

Questo lavoro ha preso vita l'anno scorso, nel quarantesimo anno dalla morte di Pier Paolo Pasolini. Come per ogni anniversario, si sono organizzati importanti e interessanti convegni, tavole rotonde, seminari per discutere della sua eredità e di quello che ne resta. La morte di Pasolini deve essere considerata uno spartiacque, non solo dal punto di vista letterario ma anche storico. Dopo quella tragica notte all'Idroscalo, nei venticinque anni successivi l'Italia è stata teatro di alcuni eventi importanti: il movimento del '77 a Bologna, gli anni di piombo e l'assassinio Moro, gli anni ottanta, quelli del cosiddetto riflusso che hanno visto l'ascesa economico-imprenditoriale di Silvio Berlusconi e quella politica di Bettino Craxi, il 1989 con il crollo del muro di Berlino e la conseguente fine delle grandi narrazioni ideologiche, le stragi di Capaci e di via Amelio nel 1992, Mani Pulite e infine la morte di Carlo Giuliani il 20 luglio del 2001 al G8 di Genova. Nonostante i tanti anni passati e gli innumerevoli fatti accaduti Pasolini continua, nella sua fantasmagoricità, ad avere un potere di seduzione unico ed è ancora un corpo scomodo con cui dobbiamo fare i conti. Bisogna solo capire come.

Questo scritto, che si occupa in particolare della sua idea di tempo e del rapporto tra storia e mito nella sua opera, nasce proprio per dimostrare una cosa fondamentale che forza la teoria del pasolinismo, ossia della convinzione che molto di Pasolini si è trasmesso nella memoria culturale. Si dovrebbe rispondere in modo negativo alla domanda sulla ricezione di Pasolini nel terzo millennio. Al massimo questa ricezione può essere raccontata solo in forma di sottrazione, scrivendo la storia della sua impossibilità. Tutto questo per una serie di motivi.

Pasolini è un prodotto di una cultura resistenziale che in Italia ha perso il suo vero potere evocativo alla fine degli anni settanta ed è definitivamente tramontata con l'uscita nel 1991 del libro di Claudio Pavone *Una guerra civile. Saggio sulla moralità*

nella *Resistenza*, che ha smitizzato quel periodo storico. Si pensi, solo per fare un esempio, alle parole che Calvino scrive come prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, quando afferma che, proprio grazie alla guerra, si era creata un'immediatezza comunicativa tra lo scrittore e il suo pubblico. In effetti, usciti dalla guerra, questi autori si trovano in una situazione unica: avere la possibilità di ricostruire il canone letterario italiano. Situazione completamente diversa per gli scrittori di oggi che sono nati e vivono, citando Francesco Pecoraro, «in tempo di pace»¹. In molte delle interviste che rilasciano, questi giovani scrittori pongono l'accento sul problema per cui si sentono legati ad una tradizione per raggiungere la quale mancano gli anelli intermedi. Sono consapevoli di non aver vissuto nessun 8 settembre o 25 aprile e di essere quindi alla costante ricerca del proprio «trauma senza evento». I narratori nati dopo gli anni sessanta hanno sicuramente una formazione più extraletteraria e poco italo-centrica. Per costruire il proprio immaginario narrativo hanno fatto affidamento alla musica, al fumetto, al cinema e alla letteratura straniera, in particolare la letteratura nordamericana, Truman Capote, Bret Easton Ellis, Don DeLillo e il Philip Roth della trilogia politica. In questi scrittori assistiamo a una diatriba familiare che li ha portati a sostituire la figura del padre con quella dei fratelli maggiori.

Diversa la situazione di Pasolini. La sua opera, con la costante biografica sul mondo edipico e adolescenziale del Friuli, è legata in modo dissolubile al trauma della morte del fratello Guido a Porzùs per mano di partigiani titini, «la più nobile creatura che abbia mai conosciuto» come scrive in una lettera a Italo Calvino². Il poeta, come gli intellettuali che hanno avuto un ruolo importante nell'ambiente culturale italiano dal secondo dopoguerra, sono i cosiddetti «figli della Resistenza». Ma Pasolini, si considera illegittimo, non avendo partecipato attivamente all'esperienza resistenziale e sottolineando così la sua diversità.

Impregnato di decadentismo e simbolismo, Pasolini ha reso la sua vita la propria opera, autoproclamandosi vittima sacrificale per denunciare l'Italia neocapitalista del *boom* economico. Tutte le sue considerazioni nascono da una riflessione di natura estetica, incentrata sui corpi degli amati ragazzi, che solo dopo si trasforma in considerazioni di tipo estetico.

¹ F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Ponte alle Grazie, Milano, 2013.

² LE II, p. 175.

Pasolini è da considerare un *unicum* nella storia della letteratura italiana. È passato da essere garante della sua opera a esserne l'incarnazione completa, creando una letteratura corporale estrema che si scrive direttamente sul corpo del poeta e che lascia, come ha scritto Walter Siti, le tracce viventi della sua persona. Nessuno scrittore o intellettuale potrebbe mantenere così alta l'asticella del rischio. La sua opera, e quindi la sua vita, non può andare avanti senza l'identificazione di un nemico, senza denunce e critiche, pena una sorta di cortocircuito nella sua attività. Questo paradosso è stato acutamente messo in luce da Furio Colombo che, intervistando il poeta il pomeriggio prima della sua morte, gli fece notare come non gli sarebbe rimasto nulla se avesse eliminato i suoi detrattori.

Nonostante la sua indole pedagoga sfruttata nella scuola casarsese e poi nei primi anni a Roma, Pasolini non ha alcuna intenzione di essere un maestro perché questo significherebbe diventare padre. Cosa impossibile per chi si sentirà per tutta la vita un figlio, con uno smisurato amore filiale verso la madre.

In *Uccellacci e uccellini* c'è una scena fondamentale: affamato ed esausto a causa del cammino e dei discorsi del Corvo, con la voce dell'amico Leonetti, Totò si avvicina a questo e, con gesto tenero e affettuoso, lo strozza. Ma il Corvo lo aveva già previsto riprendendo una frase del filologo Giorgio Pasquali: «i maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante». Come Totò, anche Pasolini ha operato una sorta di cannibalismo intellettuale. Sono del resto note le sue interpretazioni soggettive e strumentali delle opere e del pensiero di Gianfranco Contini e Antonio Gramsci. Pasolini, da lettore onnivoro e rapinatore di libri qual era, prendeva dai testi solo quello che poteva servirgli in modo irrazionale e passionale.

L'unica soluzione all'impasse causato da questa figura scomoda sta proprio nel trattarlo come lui ha fatto con tutti gli autori che ha recensito, ossia superare la sua scomodità mangiandolo in salsa piccante³. E' quello che tento di fare in questo lavoro, senza timore reverenziale ma con grande rispetto.

Mi vengono in mente le parole dello scrittore argentino Alan Pauls, pronunciate durante una tavola rotonda dedicata allo scrittore cileno Roberto Bolaño. In occasione di un Festival di Letteratura tenutosi a Buenos Aires, Pauls ha sostenuto come Bolaño avesse superato i suoi maestri con un atteggiamento teppistico. Come ha scritto Harold

³ M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Guanda, Parma, 2010.

Bloom: i grandi scrittori sono ex figli ribelli che, scesi in agone contro i padri, hanno vinto l'ansia dell'influenza affrancandosene. Questo dovrebbero fare gli scrittori del XXI secolo: lottare in chiave espressionistica contro i padri, contro Pasolini stesso.

Non è un caso che alcuni scrittori, nati negli anni settanta, abbiano cominciato a ironizzare sul poeta per esorcizzarlo, per liberarsi dalla sua soffocante aura. In *Addio, Monti*, romanzo di Michele Masneri⁴, uno dei protagonisti è Roberto, un immobiliare che sfrutta il mito di Pasolini per gonfiare le quotazioni delle periferie romane. Nel suo romanzo d'esordio Masneri mostra la pericolosità di aver mitizzato Pasolini, trasformato in un feticcio a cui si offre un rispetto irragionevole e fanatico, o a un santino come quelli in carta plastificata che si possono prendere in chiesa dopo aver acceso una candela alla modica cifra di un euro. Svuota completamente la figura di Pasolini, la parodizza. Spiega come la fantomatica frase fantozziana «io sono stato azzurro di sci» e le poltrone in pelle umana rappresentino meglio degli *Scritti corsari* l'imborghesimento italiano. Fantozzi ha il grande merito di aver mostrato come le classi sociali più basse, lodate da scrittori come Pasolini per la loro vitalità e purezza, non abbiano nulla di eroico e, anzi, siano caratterizzate da un profondo e irritante servilismo vittimistico, oltre che da una vera e propria ossessione per la borghesia che tanto li vitupera. Le vittime si vorrebbero identificare nei carnefici.

Masneri, con il gioco della porta girevole, ci fa tornare nel 1975 al funerale del ragioniere Ugo Fantozzi, morto per un tragico e feroce assassinio, con Moravia che dice «di ragionieri così ne nascono tre o quattro in un secolo» e con Pasolini ancora in vita. Ma lo scrittore bresciano pensa anche a come sarebbe oggi Pasolini, molto probabilmente un placido intellettuale No Tav che abita in una villa sull'Appia antica, «impegnato» a prendere parte a favore o contro Dolce & Gabbana e a firmare valanghe di appelli sulla fusione Mondadori-Rizzoli. Masneri vuole dirci che l'Italia è molto più fantozziana che pasoliniana e viene rappresentata meglio da «io sono stato azzurro di sci» che dalla spocchiosa frase «io so i nomi». Non si può non sospettare con un po' di malizia che dietro quest'idea si celi una critica indiretta a Roberto Saviano e al suo *Gomorra*.

Ma forse quello che Masneri non considera è che quell'amore irrazionale di Pasolini per il popolo è nato da una passione narcisisticamente biografica perché legata

⁴ M. Masneri, *Addio, Monti*, Minimum Fax, Roma, 2013.

al suo primo amore, quello per i ragazzi e le ragazze del Friuli. L'ironia di Masneri mostra la sua incomprensione verso l'opera di Pasolini, ma dimostra ancora una volta come una vera e propria ricezione sia impossibile per un autore così problematico.

Sono gli stessi spazi geografici ad aver subito profonde modifiche, la Roma descritta antropologicamente, letterariamente e psicologicamente da Pasolini non esiste più ed è sempre Masneri che ce lo dice, commentando la mostra *Pasolini Roma*. Pochi anni prima anche Emanuele Trevi aveva descritto alcuni luoghi letterari di Roma, in particolare la via Merulana di Gadda e il pratone della Casilina di Pasolini, mostrando come oggi fossero del tutto cambiati e non rispecchiassero più le immagini che ne avevano offerto i due scrittori⁵. Così può capitare che in via Merulana all'edicola di Antonio venga venduto *Quer pasticciaccio* insieme a *La Repubblica*, mostrando così la funzione di Gadda ridotta a mero feticcio.

La stessa Visione del Merda deve avere uno spazio reale per essere verificabile, altrimenti la mappatura di Pasolini avrà il valore della carta straccia, ma purtroppo è proprio quello che accade. Quel posto, tra via Torpignattara e via Casilina, con i suoi negozi e i marciapiedi occupati da venditori ambulanti non è molto dissimile da un qualunque angolo di periferia che un turista può trovare a Tel Aviv, Delhi o Osaka. È sempre Trevi che mostra come Pasolini e Parise fosse invischiati nello stesso processo che descrivono: Roma come il teatro di un'inarrestabile decadenza antropologica. Ma questa decadenza è vista attraverso due diverse classi sociali: Pasolini parla del sottoproletariato urbano, mentre Parise dei figli della borghesia clericale e fascista. Ma anche questa rigida suddivisione classista è scomparsa ai giorni nostri e rende i due scrittori inattuali: la borghesia clericale e fascista è stata contagiata dai sottoproletari, dai borgatari che il fine settimana corrono in massa verso i centri commerciali, terribili Moloch che funestano la periferia romana. La classe subalterna è diventata come per magia egemone: la borghesia vuole pensare e vivere come i borgatari. Si dovrebbe cambiare la fine de *La ricotta*: Stracci sarebbe invitato al banchetto di questa borghesia rifatta, che tenta di parlare un romanesco sboccato e che lo imita nei gesti.

Si è sicuramente andati oltre la mutazione antropologica profetizzata da Pasolini: il sottoproletariato non è scomparso perché attratto dalla borghesia seguendo il sogno di un fantomatico imborghesimento, ma perché è diventato la classe egemone, quella da

⁵ *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, Lagioia, Nicola – Raimo, Christian (a cura di), Minimum Fax, Roma, 2004, pp. 150-170.

imitare. Forse tra Fanzoszi e Pasolini bisogna inserire un terzo contendente: Walter Siti, che con il suo libro *Il contagio* racconta questa strana mutazione antropologica che ha trasformato le persone in mostri.

Un altro racconto tenta di esorcizzare la figura di Pasolini: *Calvino contro Pasolini* di Christian Raimo⁶ che, facendo il verso al saggio di Carla Benedetti *Pasolini contro Calvino*, parla di uno studente universitario precario che ospita nel suo piccolo appartamento Calvino, scrittore fuggito a Cuba dopo aver pubblicato un unico libro, *Il sentiero dei nidi di ragno*, che ha sempre un pezzo di hashish in mano e la testa piena di pensieri ostili contro il capo dell'editoria nazionale, tale Pier Paolo Pasolini. Raimo in questo racconto prende una posizione ben precisa e lo dice al lettore: io sto con Italo Calvino e mi oppongo agli scrittori che rendono il gesto della scrittura sacrale e necessaria. Senza voler rispondere alla Benedetti e alla sua polemica intertestuale tra impegno e disimpegno, Raimo capisce che è un problema arretrare fino al Pasolini del 1975 per spiegare le ansie, le paure, le crisi della sua generazione. Bisogna smettere di dire: «Pasolini l'aveva già detto o profetizzato».

La soluzione è a portata di mano: per controbilanciare il Pasolini degli *Scritti corsari* si dovrebbe rileggere la prima lezione americana di Calvino, quella dedicata alla leggerezza. Solo in questo modo è possibile che quegli scrittori che si definiscono civili, non siano appesantiti dal proprio piglio moralistico. Raimo potrebbe essere definito uno «scrittore tragicomico» che porta al collasso, al disordine e alla scomposizione le proprie trame e i propri personaggi. Questo tipo di scrittore, che diventa lui stesso personaggio, è da opporre alla «figura dell'intellettuale come sacerdote che insegna agli umili la strada giusta». Il vero problema è che quando si pensa a un intellettuale si guarda sempre al passato e si torna a elogiare Pasolini; ma questi scrittori non stanno più comodi nel passato. Sono talmente scomodi che Gilda Policastro esprime letteralmente il suo odio per Pasolini, scrivendogli una lettera nella quale in chiosa gli spiega come sarebbe ormai ora che nascessero altri poeti. Il corpo di Pasolini ritorna negli incubi di questi scrittori, perché scomodo e indecente ma forse anche perché poco compreso, come dimostrano certe affermazioni di Masneri.

Altro punto che rende difficile una ricezione di Pasolini è la sua idea per la quale la letteratura avrebbe potuto resistere contro il mondo e modificarlo. Ma già il romanzo

⁶ C. Raimo, *Le persone, soltanto le persone*, Minimum Fax, Roma, 2014.

Petrolio, uscito postumo nel 1992, contraddice tale teoria. Il romanzo, atto di accusa sulle stragi degli anni Sessanta e Settanta, esce nell'anno dell'ennesimo romanzo delle stragi, ossia la morte di Falcone e Borsellino. Ancora prima di uscire l'opera risulta inattuale e rende chiara l'assoluta impossibilità di un'eredità pasoliniana e, in particolare, di un'idea di letteratura che implichi la trasformazione radicale della realtà.

Lo scrittore barese Nicola Lagioia ironizza sul concetto di letteratura come forza preponderante per modificare la realtà, affermando che l'Occidente per arginare il pericolo che incombeva negli anni settanta avrebbe avuto bisogno di San Francesco, mentre invece aveva avuto solo Fortini e Pasolini.

Questo significa che si deve dimenticare Pasolini? Assolutamente no, e spero che questo lavoro lo dimostri. Mangiarlo in salsa piccante con un atto teppistico significa farlo proprio, assimilare la sua lezione e, nello stesso tempo, liberarlo e liberarci noi stessi da lui. Perché, in fondo, l'odiare persiste nel tempo più che l'essere stati odiati. Questo scritto invece è un atto di amore verso un autore che mi ha profondamente colpito fin dalla lettura di *Ragazzi di vita* durante bellissime lezioni di molti anni fa in un aula dell'Università di Bologna. Come era accaduto a lui con Roberto Longhi, anche per me Pasolini non è un maestro ma una vera e propria apparizione.

1. Tenera e dolce età: Pasolini e l'infanzia

1.1 Rimaniamo per sempre ragazzi: Pasolini e Fellini

*Nel tempo del fascismo, i poeti s'erano trovati ad esprimere solo il mondo arido, chiuso e
sibillino dei sogni*

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*

Una musica dolce e leggera, come i ricordi che accompagnano lo spettatore, dà inizio a un film uscito nel 1973 e presentato fuori concorso al Festival di Cannes nel 1974. La melodia è composta da Nino Rota e il film è *Amarcord* di Federico Fellini.

Una volta conclusi i titoli di testa le prime immagini del film sono indicative di una rievocazione in chiave nostalgica dell'adolescenza del regista, scappato da Rimini per cercare fortuna nella labirintica Roma. Protagonista della prima scena è un vento primaverile che fa vagare liberamente e in modo caotico i pioppi, in dialetto romagnolo le *manine*, ed è il nonno di Titta, alter ego di Fellini e interpretato da Bruno Zanin, a guardare in cielo queste *manine* che si librano in aria vorticosamente e ad affermare che «*l'inverno si è scansé*», cioè che il freddo e il gelo se ne sono andati lasciando spazio alla primavera. Fellini non lascia terminare di parlare il nonno che subito lo spettatore è proiettato nella piazza del borgo, in festa per l'arrivo del primo caldo con in sottofondo la musica assordante delle campane della chiesa.

Sembra strano cominciare a parlare di Pasolini citando il suo compagno e rivale Fellini, ma questa immagine ha qualcosa di profondamente pasoliniano nella rievocazione nostalgica dell'infanzia. Questa nostalgia di un tempo mitico e indimenticabile si ritrova in una poesia dal titolo *Il flauto magico*, inviata da Pasolini all'amico Franco Farolfi nell'inverno del 1941, il cui significato principale è il rimpianto della fanciullezza perduta e l'esaltazione della giovinezza violenta e sensuale, che rifiorisce a ogni primavera come nel film di Fellini:

E' primavera. Io sono il principe. Andiamo.

È dolce il marzo delle vostra membra,
teneri uccelli, fuggiti dal bosco!
Voi non udite il pianto delle madri?
Piangono esse sopra i letti vuoti!
Ma andiamo, è primavera, e romba il tuono,
e ad ogni passo l'ora si allontana ...
Vergini impubi, e voi nel viso guardarmi non ardite:
l'impudico segreto della mia adulta vita si vergogna!
Vi narrerò, col suono del mio flauto
delle trascorse nudità notturne la cupida violenza⁷.

Un rapporto ambiguo e complesso unisce queste due grandi personalità del Novecento. Fellini chiama Pasolini, arrivato al successo nel 1955 con la pubblicazione di *Ragazzi di vita*, a collaborare alla sceneggiatura de *Le notti di Cabiria*. Il poeta scrive anche alcune scene per *La dolce vita*, che saranno talmente modificate che il suo nome non verrà accreditato nei titoli di coda.

L'incidente che scava un solco definitivo nel loro rapporto è la decisione del regista riminese di non produrre con la sua *Federiz Accattone*, il primo film di Pasolini. In realtà dietro a questa scelta c'è il suo organizzatore Clemente Fracassi, che ai primi di ottobre del 1961 mette alla prova il poeta dandogli per tre giorni una troupe. Il risultato delle scene girate è profondamente negativo e Fellini, dopo aver sentito Fracassi dire «E' ora di levarci questo gatto morto da sotto il tavolo», decide di non produrre il film. Pasolini ci rimane talmente male per questo rifiuto che pochi giorni dopo sul *Giorno* chiamerà Fellini «il vescovone»⁸. Fortunatamente poi sarà Alfredo Bini, grazie all'intercessione di Mauro Bolognini, con cui Pasolini aveva collaborato nei film *Marisa la civetta*, *La notte brava* e *Il bell'Antonio*, a sostenere la produzione di *Accattone*.

Lo stesso Fellini, diversi anni dopo durante un'intervista, ammetterà di aver sbagliato a non produrre il film del suo «fratellino». In effetti *Accattone* è un film molto felliniano perché rappresenta quel realismo creaturale che lo stesso Fellini ha messo in scena con *Le notti di Cabiria*.

Accattone avrebbe potuto far diventare la cosiddetta «trilogia della redenzione» felliniana, con i film *La strada*, *Il bidone* e *Le notti di Cabiria*, una quadrilogia.

⁷ LE I, p. 22.

⁸ T. Kezich, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2007, pp. 214-215.

In questi tre film Fellini si emancipa definitivamente dalle sue origini neorealiste e tratta con questi racconti simbolici il tema, caro anche a Pasolini, dell'innocenza tradita con protagonisti emarginati in cerca di una salvezza. E' lo stesso Pasolini a considerare *La strada* un vero e proprio capolavoro perché fa vedere un'Italia «altra», emarginata e sottoproletaria, un po' come farà lui con la sua trilogia romana, rappresentata da *Accattone*, *Mamma Roma* e il corto *La ricotta*. Augusto, il protagonista de *Il bidone* interpretato da Broderick Crawford, presentato come vittima e carnefice allo stesso tempo, ricorda Accattone.

Per *Le notti di Cabiria* Pasolini vuole «rialzare un po' verso Cabiria l'ambiente, e abbassare notevolmente verso l'ambiente Cabiria»⁹, ossia si preoccupa del livello di realismo sociale del film, ma non si deve sottovalutare ciò che egli apprende dalla maestria onirica di Fellini. Infatti Pasolini per Cabiria elaborerà una figura poetica infantile alla quale farà spesso ricorso nel suo cinema, ad esempio in *Uccellacci e uccellini* con il personaggio di Ninetto Davoli che ha una leggerezza simile a quella della Masina-Gelsomina, poi con personaggi fumettistici come quelli felliniani nel corto *La terra vista dalla luna*. Lo stesso Accattone è un misto di realismo sociale e creaturale: l'atmosfera in cui si aggira Franco Citti è onirica, accentuata da un sole che lo acceca e rende la visione più sfuocata, come se si fosse all'interno di un sogno. Grazie a *Le notti di Cabiria* Pasolini ricerca una sua poetica cinematografica, che deve comportare l'integrazione di lirismo e realismo sociale. Nella *Nota alle Notti* scrive del desiderio di inserirsi tra Rossellini e Fellini, un'immaginaria linea genealogica che trasmette un nuovo livello di dinamismo lirico nella cinematografia italiana:

Il mondo reale dei film di Rossellini e Fellini è trasfigurato dall'eccesso di amore per la loro realtà. Sia Rossellini che Fellini pongono nel rappresentare, nell'inquadrare, una tale intensità di affetto per il mondo messo a fuoco dall'occhio mille volte occhio della macchina, brutto e ossessivo, da creare spesso volte magicamente un senso tridimensionale dello spazio [...] viene fotografata anche l'aria¹⁰.

Nonostante diversi attriti, in una recensione di *Amarcord* Pasolini esalta il film *Roma*, polemizzando violentemente contro la critica cinematografica italiana e

⁹ SLA I, p. 701.

¹⁰ Ivi, pp. 702-704.

scrivendo che i critici non si erano davvero resi conto dell'eccezionale bellezza di *Roma*, rivelando la stessa brutale immaturità e la stessa debolezza spregevole dei personaggi che si trovano dentro il film. Inoltre difende *La dolce vita* da tutti i detrattori, scrivendo che è un film troppo importante perché se ne possa parlare come si fa di solito di un film. Lo stesso Fellini, durante una tavola rotonda organizzata da Alfredo Bini e dalla rivista *Europa letteraria* a Roma per protestare contro la decisione della censura di non concedere il nulla osta al film *Accattone*, si schiera, insieme a Giulio Carlo Argan e Giancarlo Vigorelli, contro la censura e a favore del film.

Sicuramente il momento più gioioso nella loro amicizia è l'anno della preparazione de *Le notti di Cabiria*, ossia il 1957. Durante quell'anno questa strana coppia parte in macchina alla ricerca della "Bomba", la mitica prostituta romana che diventerà la Saraghina di tanti film di Fellini e che Pasolini descrive come una variante della balena Moby Dick. Il viaggio non porterà i frutti sperati, perché non riusciranno a trovare questa moderna Circe. Ma nella *Nota* Pasolini fa un ritratto dell'amico molto bello. In queste pagine c'è tutto il poeta, nella sua dolcezza nel ritrarre l'amico-nemico, nella sua profonda empatia e nella sua disarmante lievità. Fellini viene descritto come un uomo camaleontico, che possiede una forma di uomo pericolante. Una enorme macchia che, a seconda della fantasia, può assomigliare a un polipo, a un'ameba, a un rudere atzeco e a un gatto. Ma basta davvero poco, un lieve colpo di ponentino, per far sì che si ritrasformi in un uomo tenerissimo, intelligente, furbo e spaventato, con due orecchie create nel più perfetto laboratorio di articoli acustici e una bocca che sparge intorno i più curiosi fonemi di incrocio romagnolo-romanesco, che ricordano la pregrammaticalità pascoliana¹¹. Lo stesso Fellini, trascrivendo un sogno che fece nel 1961, racconta di un sentimento di tenerissimo affetto, un rapporto tra fratellini o forse come marito e moglie in cui Pasolini esce seminudo dal suo letto di adolescente¹².

L'attenzione deve ricadere sull'ultima parte del discorso del poeta su Fellini, quando parla della sua parlata, una sorta di incrocio fra il romagnolo e il romanesco che gli ricorda la pregrammaticalità di Pascoli, autore su cui aveva fatto la tesi di laurea con relatore Salvatore Calcaterra dopo che, durante quel tragicomico evento che fu per gli italiani l'otto settembre, aveva perso i primi tre capitoli di una storia dell'arte italiana

¹¹ P.P. Pasolini, *Federico*, in *L'Espresso Pasolini*, Bartoletti Loredana – Goldkorn Wlodek (a cura di), L'Espresso, Roma, 2015, p. 187.

¹² F. Fellini, *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano, 2015, pp. 36-37.

contemporanea da discutere con il suo maestro Roberto Longhi. Ma in particolare è questa sottolineatura di una voce pregrammaticale che avvicina Fellini alle prime esperienze poetiche di Pasolini in lingua friulana, una voce materna come si ritrova in altri due poeti legati al regista di Rimini: Andrea Zanzotto e Tonino Guerra.

Questo «rudere atzeco» con *Amarcord* tocca corde importanti del cinquantatreenne Pasolini. Il film è nostalgico senza paura di esserlo, ma non è nostalgia del fascismo, bensì dell'infanzia e dell'adolescenza. La distinzione è molto difficile da fare per chi, come loro, è nato negli anni Venti. Infatti gli anni più belli e dolci coincidono con il ventennio e il giudizio su quel periodo storico non può che essere ambivalente¹³. Pasolini si rende conto di questo fatto e lo mostra anche nella recensione che scrive su questo film. Come in tutte le recensioni, Pasolini propone un vero e proprio *corpo a corpo* con lo scrittore recensito, per questo motivo le recensioni non sono mai oggettive e spesso all'interno di questi articoli mette molte informazioni personali.

Secondo Pasolini, la grandezza di Fellini e Guerra rende esplicita in quell'Italia fascista la meravigliosa e irripetibile bellezza contadina che si intravede già nello stupendo *Un po' di febbre* di Sandro Penna. Qui il pensiero di Pasolini, che mette nella stessa frase Tonino Guerra, Federico Fellini e Sandro Penna, il poeta che ha conosciuto nelle sue prime scorribande notturne a Roma e con il quale scambiava versi sul placido e silenzioso Tevere, diventa machiavellico.

Un po' di febbre esce per Garzanti nel 1973 e raccoglie le prose e i foglietti sparsi scritti da Penna tra il 1939 e il 1941. Vi ritornano i luoghi e le impressioni tipici della sua opera, esplorando però più diffusamente una realtà che nelle sue poesie è solo volutamente accennata in visioni più fuggevoli: le città in cui ha vissuto e che ha amato – Perugia, Milano e Roma –, i tram, le piazze, le osterie, i cinema, l'asfalto e l'erba, gli intonaci scrostati, gli interni con i loro modesti mobili e soprattutto l'intensità degli incontri con gli uomini. Pasolini rimane letteralmente folgorato da questa lettura e ne scrive una recensione sulle pagine del *Tempo* tre mesi prima di quella sul film di Fellini, più precisamente il 10 giugno del 1973. In questo scritto Pasolini esalta l'Italia descritta dall'amico Penna, quella del periodo fascista e della liberazione. Questo perché la vita in quel periodo è come la si era conosciuta da bambini. I paesi avevano ancora la loro

¹³ A. Crespi, *Storia d'Italia in 15 film*, Laterza, Roma-Bari, 2016, p. 56.

forma intatta, la gente indossava vestiti rozzi e poveri e i ragazzi provavano un senso di vergogna di fronte agli adulti. Pasolini, leggendo *Un po' di febbre*, rimane sconvolto dall'immagine di questa Italia, prova un'emozione che lo fa tremare e gli fa venire voglia di andarsene da questa nuova Italia, insieme ai suoi ricordi¹⁴.

Per capire il senso di queste parole, si deve andare al 1974 e vedere Pasolini che cammina sulle dune di sabbia della costa romana con il vento che gli scompiglia i capelli e con indosso un paltò nero. Sta girando un documentario per la Rai dal titolo *La forma della città*, che sarà trasmesso il 7 febbraio. Nel breve filmato, poco più di un quarto d'ora, prima parla della trasformazione della città e del paesaggio di Orte, poi della forma urbana di Sabaudia, città fondata durante il regime fascista. Il passaggio potrebbe sembrare quanto meno strano, ma in realtà tutto in Pasolini è connesso.

Il profilo della città di Orte, nella sua perfezione medievale, viene deformato dal cosiddetto *boom* edilizio che amplia la sua forma spaziale e la modernizza. Di questo problema di natura estetica che si trasforma in una questione etica ne parla insieme a Ninetto Davoli. Pasolini mostra tutta la violenza che sta all'origine delle ristrutturazioni urbane, fa vedere quel *generico*, tanto caro a Rem Koolhaas, che come spazio del troppo-pieno sovverte la conformazione della città storica¹⁵. Con questo documentario celebra le città italiane legate ai modelli di vita precapitalistici; la difesa della perfezione di questa città-forma diventa garante di un sistema di valori che negli anni settanta si va dissolvendo. La sua capacità consiste nel cogliere gli elementi architettonici come specchio dei mutamenti sociali. La presenza di queste nuove case offende Pasolini, perché appartengono a un altro mondo rispetto all'antica Orte e ne deturpano la storia e lo stile. Le nuove case turbano il rapporto tra la forma della città e la natura. Pasolini identifica i tratti psicologici, antropologici ed etnografici del popolo italiano con quelli di una visione sacrale e materna del paesaggio italiano. Le sue considerazioni dimostrano come in questa trasformazione percepisce la tragedia della perdita dell'identità di un popolo.

A un certo punto, mentre Pasolini parla con Davoli, la macchina da presa comincia a riprendere un'altra città, Sabaudia, esempio di architettura fascista, che assume sia un carattere metafisico, ricordando alcuni quadri di De Chirico, sia uno

¹⁴ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, 2001, pp. 143-145.

¹⁵ N. Palmieri, *Visioni in dissolvenza: immagini e narrazioni delle nuove città*, Quodlibet, Macerata, 2015.

realistico perché è una città fatta a misura d'uomo. Proprio questo fatto dà la possibilità a Pasolini di fare una riflessione sul fascismo che aiuta a capire le varie suggestioni finora proposte parlando di Fellini e Penna.

L'idea pasoliniana di fascismo è molto crociana, ossia il fascismo come parentesi nella storia d'Italia, con un pizzico di populismo, quel populismo russo analizzato da Venturi in due volumi editi da Einaudi nel 1952 e che Pasolini aveva letto, in particolare quello ottocentesco che faceva della povertà una virtù e dell'arretratezza un vantaggio¹⁶. Il fascismo, dimostrando così il suo carattere prettamente piccolo-borghese, non è riuscito a scalfire l'identità italiana, cioè la realtà dell'Italia provinciale, rustica e paleoindustriale. Seppur nell'erroneità storica di questa riflessione, tale è l'amore di Pasolini per il popolo che lo vede del tutto incontaminato dal regime fascista e molto più forte di Mussolini e della sua ideologia.

Il riferimento al populismo russo non è fine a se stesso. Pasolini dopo aver mostrato l'analogia tra *Amarcord* e *Un po' di febbre*, accosta il film di Fellini al libro di Fedor Sologub *Il demone meschino*, in particolare perché il film gli ricorda la struggente bellezza che sta dietro la folla dei personaggi atroci dello scrittore russo¹⁷. Ne *Il demone meschino* l'innocenza della natura e del popolo riesce a infiltrarsi fin dentro il cuore di quella piccola società che esprime il potere locale e lo fa grazie alla presenza dei ragazzi. Lo stesso *Amarcord* è un film incentrato sulla bellezza spontanea dei fanciulli e dell'adolescenza, si pensi alle sciocchezze combinate da Titta con gli amici, gli scherzi goliardici e i primi desideri verso donne irraggiungibili, quelle donne descritte fellineamente anche da Pasolini all'amico Farolfi come «grasse mamme con aliti di nude quarantenni che in un allegro meretrice fanno pensare con nostalgia ai lidi dell'innocente infanzia»¹⁸.

Questi ragazzi, paragonati ad angeli, non potevano non far tornare alla mente di Pasolini quelli di Casarsa. Gli adolescenti di Sologub, come quelli di Fellini e di Pasolini, al contrario degli adulti sono rispettosi, pieni di interesse per ogni cosa, intelligenti, razionali, ingenui, capaci di rivolta, freschi, allegri e soprattutto belli fisicamente. Pasolini identifica i "suoi" adolescenti con questi angeli e implora Chagall,

¹⁶ A. Walicki, *Marxisti e populistici: il dibattito sul capitalismo*, Jaca Book, Milano, 1973.

¹⁷ P.P. Pasolini, *Descrizioni*, op. cit., p. 247.

¹⁸ LE I, p. 36.

pittore angelicato, di inventare sul cielo friulano della Bassa due amanti, una mondina e un militante del Partito Comunista, in volo coi colli rovesciati.

Il riferimento a Chagall è importante perché il fattore visuale caratterizza tutta l'opera di Pasolini. All'inizio degli anni quaranta, durante le lezioni di storia dell'arte del critico Roberto Longhi, Pasolini ha un vera e propria folgorazione pittorica che sottolinea mentre recensisce il libro *Da Cimabue a Morandi*. Pensando ai corsi bolognesi di Longhi, Pasolini li descrive come un'isola deserta, nel cuore di una notte senza più luce e Longhi, che arrivava in quest'aula, parlava dalla cattedra e se ne andava, sembrava un'apparizione. In quell'inverno bolognese di guerra e tragedia, in Longhi non aveva trovato un maestro, ma semplicemente la Rivelazione¹⁹.

Durante quel lungo e drammatico inverno per la storia italiana, Longhi fa lezione su Masolini e Masaccio, Piero della Francesca, la pittura duecentesca, trecentesca: elementi destinati a influenzare il lavoro di Pasolini. L'amore per la pittura crescerà non solo dal punto di vista teorico ma anche pratico, grazie all'incoraggiamento dell'assistente di Longhi Francesco Arcangeli, che diventerà ben presto suo caro amico. Dall'estate del 1941 Pasolini comincia a dipingere grazie agli insegnamenti di Federico De Rocco, allievo del pittore veneziano Bruno Saetti. In particolare farà diversi bozzetti di figure friulane con una netta preferenza per la vita giovanile. L'importanza della pittura sarà messa in evidenza da Pasolini stesso, quando si farà scattare alcune fotografie da Dino Pedriali nello studio della sua torre di Chia intento a disegnare a china un profilo di Roberto Longhi (**fig. 1**).

Se risulta quindi del tutto coerente una citazione pittorica, sembra alquanto strano che la citazione ricada su Marc Chagall. In realtà la costruzione dell'Eden friulano è molto simile alla piccola comunità di Vitebsk dipinta dal pittore. Vitebsk come Casarsa sono paesi del tutto a sé, città singolari legate ai ricordi d'infanzia del pittore²⁰ e del poeta, come mostrano il quadro *Veduta dalla finestra a Vitebsk* (1908), ma soprattutto *Sulla città* (1917-1924), che ricorda una delle vedute narcisistiche del Friuli di Pasolini (**fig. 2 e 3**). Chagall non vede Vitebsk da più di dieci anni, ma i suoi ricordi sono ancora di una chiarezza cristallina. La strada principale della città grigio-bianca è raffigurata in modo accurato, gli edifici sono riconoscibili e non manca neppure la grande cattedrale con le sue guglie. La chiave dell'arte di Chagall, come per

¹⁹ P.P. Pasolini, *Descrizioni*, op. cit., pp. 330-331.

²⁰ *Chagall delle meraviglie*, Zevi Ceppi, C.B. - Meyer, M. (a cura di), Skira, Milano, 2007.

Pasolini, è la dolcezza. Mentre i pittori impressionisti hanno dipinto paesaggi, Chagall si è spinto oltre nel difficile percorso di conoscenza della terra. Egli ha dipinto, incarnato e concretizzato il colore della campagna nei suoi aspetti più profondi. Ha dipinto cortili animati da un brulicare di galline, anatre e oche becchettanti tra pozze maleodoranti di sterco bruno dorato e di giallo di cromo da bulino. Ha dipinto stalle dall'aria densa, satura di odore animale. Ha fatto rivivere davanti ai nostri occhi increduli gli sponsali carnali dell'uomo con la terra.

Lo stesso Pasolini cerca di esprimere l'inesprimibile e dove le parole non bastano viene in aiuto un'atmosfera ovattata che fa ricordare quella dei sogni. Pasolini riesce così a mischiare il cielo alla terra, la carne allo spirito²¹. Nelle sue descrizioni di Casarsa, che ricordano alcuni paesaggi descritti da Hölderlin, non si riesce a distinguere l'acqua del fiume dal cielo, perché tutto è insieme e può essere ribaltato e confuso²².

Per questa suggestione di unione tra cielo e terra non c'è solo l'influenza pittorica, ma anche quella musicale, in particolare la musica di Bach di cui Pasolini è da sempre un grande estimatore perché unisce il basso e l'alto. In un breve testo, l'unico di critica musicale, dal titolo *Studi sullo stile di Bach* (1942) parla di Bach, musicista conosciuto grazie alla violinista Pina Kalc, che si era trasferita in Friuli durante la guerra. In molte pagine Pasolini parla di lei e delle serate passate ad ascoltarla suonare Bach col suo violino, davanti allo scoppiettare del camino e del paiolo con la polenta. È lo stesso Pasolini a testimoniare il suo forte interesse per la musica:

[...]

Ebbene, ti confiderò, prima di lasciarti,
che io vorrei essere scrittore di musica,
vivere con degli strumenti
dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare

[..]

e lì comporre musica
l'unica azione espressiva
forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà²³.

²¹ Chagall delle meraviglie, op. cit., p. 110.

²² P.P. Pasolini, *Un paese di temporali e primule*, Guanda, Parma, 2015, p. 242.

²³ P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, in «Nuovi Argomenti», n. 67-68, luglio-dicembre 1980, p. 26.

Non è un caso che le avventure picaresche di Accattone, un angelo del sottoproletariato romano, siano accompagnate dalla *Passione secondo Matteo* di Bach. Sicuramente è il film più longhiano di Pasolini e questa vicinanza tra la musica sublime di Bach e l'epos popolare, epico e umile di Accattone è un chiaro omaggio al saggio di Roberto Longhi su Piero della Francesca, uscito nel 1927.

Ciò che colpisce di più Pasolini è l'idea longhiana che la prospettiva nei quadri di Piero riesca a parificare oggetti ed esseri umani, angeli e pastori, mondo alto e mondo profano. Il film è pieno di citazioni manieristiche al suo maestro bolognese, come nell'immagine di Stella, la guida di Accattone, tra le bottiglie (**fig. 4**). In questa figura, che sacralizza il mondo delle borgate romane, si delinea il rapporto tra Pasolini e Giorgio Morandi, autore studiato sia da Longhi che dall'allievo Francesco Arcangeli. Nella poetica pasoliniana Stella ha una funzione metonimica perché crea un'analogia tra lei, le bottiglie vuote e le nature morte dei quadri di Morandi (**fig. 5**). È proprio attraverso le bottiglie morandiane, nelle forme di questi oggetti e nel loro trattenere la luce, che l'Italia della provincia ottocentesca e dei primi del novecento, in particolare di Grizzana dove nel 1960 costruisce la sua casa estiva, entra in contatto con il mondo moderno.

Morandi e Pasolini sono il confine tra due epoche e le parole di Francesco Arcangeli sul pittore bolognese potrebbero benissimo essere usate anche per Pasolini: Morandi consegna alla storia, forse per l'ultima volta, un tempo perduto di antica vita italiana, di cose, di paesi, di figure del sentimento che ogni giorno di più cadono nell'oblio, logorate, affrante e travolte dalla modernità²⁴. Stella e Accattone sono dotati di un'armonia tra gesti, abiti, espressioni, sguardi, che Pasolini sente il dovere morale di riprendere. A noi oggi tutto ciò appare di un'eleganza perduta ed è proprio questo quello che il poeta vuole annunciare. Pasolini e Morandi rappresentano una temporalità atemporale e un mondo perduto.

La stessa funzione metonimica la si può trovare nella figura di Bruna, una delle protagoniste di *Mamma Roma*, il secondo film di Pasolini. Il film è ambientato nel quartiere Cecafumo, dove vivono Mamma Roma, interpreta da Anna Magnani, e il figlio Ettore. In questo quartiere i nuovi condomini sorgono come blocchi anonimi di cemento e sono situati di fronte a un enorme prato punteggiato dalle rovine dei resti

²⁴ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino, 1964, p. 160.

dell'acquedotto romano, formato da monoliti dell'antichità pagana. In una scena si vede Bruna seduta su un masso con dietro i resti dell'acquedotto romano (*fig. 6*). Come Stella, Bruna rappresenta una classe sociale che, come le antiche rovine romane che s'impongono sui moderni condomini, sono resti di una temporalità che la modernità vuole distruggere. Un'immagine molto simile c'è in *Roma* di Fellini. Nel film viene fatto vedere il momento dello scavo per la costruzione della Linea A della metropolitana con la vite di Archimede, che rappresenta una sorta di mostro che divora la terra, fin quando la telecamera inquadra al di là del muro delle camere affrescate di un antico edificio romano. Ma il rumore sempre più insistente, sempre più forte, della trivella, viola questa parete e quindi distrugge i resti di un tempo antico e altro.

In questo modo Fellini e Pasolini mettono in scena una concezione archeologica e stratificata della storia. Questi emarginati sono in pericolo come le antiche rovine romane perché stanno rischiando di scomparire. Non è un caso che le prostitute ne *Le notti di Cabiria* si affollino lungo la Passeggiata archeologica, perché sono come dei ruderi antichi, resti di una temporalità che la modernità vuole profanare.

Una prima riflessione sul concetto di tempo è già presente nelle prime poesie in dialetto friulano di Pasolini, in particolare nella poesia *Dili*, dove fa una meditazione sul tempo perduto e lo assimila all'acqua e alla rugiada. Non è come in Montale il tempo che gocciola inesorabile ma il tempo ciclico che, quasi trasudato dalla terra, si rappresenta sui corpi. Quel «tempo incolore e infinito» come lo definisce in una lettera del 1945 all'amico Franco De Gironcoli:

Ti jos, Dili, ta li cassis
a plòuf. I cians si scunissin
pal plan verdùt.
Ti jos, nini, tai nustris cuàrps,
la fres-cia rosada
dal timp pierdùt²⁵

Questi indizi di un'Italia e un tempo perduti, in *Accattone* riemergono anche grazie all'accompagnamento musicale del film, quel Johann Sebastian Bach che risuonava in casa Pasolini grazie alla sapienza e alla sensibilità musicale di Pina Kalc.

²⁵ TP I, p. 12. Vedi, Dilio, sulle acacie piove. I cani si sfatano per il piano verdino. Vedi, fanciullo, sui nostri corpi la fresca rugiada del tempo perduto.

Carlo Levi capisce l'importanza di questo film e presenta la sceneggiatura, pubblicata nel 1962, facendo anche un dipinto che ne sintetizza in pieno la poetica (**fig. 7**). Su uno sfondo completamente bianco si stagliano due figure, in primo piano Pasolini e dietro Franco Citti, ma a differenza dell'*Autoritratto col fiore in bocca* qui non c'è alcuna scala gerarchica. Grazie al tratto fluido e compatto di Levi, che ricorda quello de *La santarcangelese* (**fig. 8**), c'è una compresenza tra i due, una dichiarata intesa. E' proprio quella forza magica e magnetica, rappresentata dal bianco magmatico, che li lega, la stessa che unisce Pasolini ai ragazzi del sottoproletariato romano dopo averlo unito ai fanciulli friulani.

Oltre ai riferimenti visivi, ci sono diverse immagini linguistiche che ricordano i dipinti di Chagall e i suoi angeli, soprattutto nella descrizione dell'amico Manuti e degli altri adolescenti di Casarsa. Hanno una bellezza che ricorda qualcosa di nordico, in quei visi splende un'ingenuità, una grazia quasi religiosa. Sui loro corpi riaffiora quella bellezza senza futuro di una razza scomparsa²⁶. In una vera e propria arcadia cristiana²⁷ che ricorda i dipinti di Correggio, questi ragazzi sono innocenti e incorrotti come tutta la natura e i borghi che li ruotano attorno. Anzi, l'elemento umano e quello naturale si identificano come nella poesia *Ploja tai cunfins*:

Fantassùt, al lòuf il Sèil
 tai spolèrs dal to país,
 tal to vis di rosa e mèil
 pluvisin al nas il méis.
 Il soreli scur di fun
 sot li branchis dai moràrs
 al ti brusa e sui cunfins
 tu i ti ciantis, sòul, i muàrs.
 Fantassùt, al rit il Sèil
 tai barcòns dal to país,
 tal to vis di sanc e fièl
 serenàt al mòur il mèis²⁸.

²⁶ P.P. Pasolini, *Un paese*, op. cit., pp. 139-142.

²⁷ P. Citati, *Il tè del Cappellaio matto*, Adelphi, Milano 2012, p. 213.

²⁸ TP I, p. 11. Giovinetto, piove il Cielo sui focolari del tuo paese, sul tuo viso di rosa e miele, nuvoloso nasce il mese. Il sole scuro di fumo, sotto i rami del gelseto, ti brucia e sui confini, tu solo, canti i morti. Giovinetto, ride il Cielo sui balconi del tuo paese, sul tuo viso di sangue e fiele, rasserenato muore il mese.

La pioggia fa sprigionare l'odore di terra da cui prende avvio proustianamente l'avventura della memoria come nella poesia *O me donzel*:

O me donzel! Jo i nas
ta l'odòur che la ploja
a suspira tai pras
di erba viva ... I nas
tal speli da la roja.
In chel speli Ciasarsa
- coma i pras di rosada –
di timp antic a trima.
Là sot, jo i vif di dòul,
lontàn frut peciadòur,
ta un ridi scunfuartà.
O me donzel, serena
la sera a tens la ombrena
tai vecius murs: tal sèil
la lus imbarlumis²⁹.

Il poeta non può partecipare all'armonia di Casarsa, questa esclusione la racconta mostrandosi come un uomo che abita tutto solo sui confini, o che sente dentro di sé il bisogno alla fuga, urlando selvaggiamente: «Andiamo è tempo di fuggire». Non è un caso che a un certo punto, intervistato da Jean Duflot, dirà di «aver amato il padre di un tenero affetto». Questo sentimento nasce dopo la cacciata da Casarsa con i fatti di Ramuscello e il suo arrivo a Roma. È proprio in questo momento della sua vita che Pasolini si rende conto di come il suo destino sia intrecciato a quello del padre Carlo Alberto. La loro situazione è quella di chi si trova sulla soglia.

Nella *Domenica uliva*, in particolare nelle ultime parole del figlio, è centrale l'autorappresentazione di sé come uno che è lontano, disperatamente lontano dal sole, dalla luce che invece irradia, ad esempio, un altro ragazzo di Casarsa: il fratello Guido.

A plòuf un fòuc
scur tal me sen:

²⁹ TP I, p. 13. O me giovinetto! Nasco nell'odore che la pioggia sospira dai prati di erba viva ... Nasco nello specchio della roggia. In quello specchio Casarsa – come i prati di rugiada – trema di tempo antico. Là sotto io vivo di pietà, lontano fanciullo peccatore, in un riso sconsolato. O me giovinetto, serena la sera tinge l'ombra sui vecchi muri: in cielo la luce acceca.

no'l è soreli
e no'l è lus.
Dis dols e clars
a svuàlin via,
jo i soj di ciar,
ciar di frutùt.
S'a plòuf un fòuc
scur tal me sen,
Crist al mi clama
MA SENSA LUS³⁰.

Questo tema della contrapposizione tra la luminosità del fratello e la sua ombra è presente fino alla fine nell'opera pasoliniana, basti pensare alle prime due stanze della poesia *Alleluja*:

Aleluja, aleluja!
dì di Avrìl,
l mòur il gardilìn.
Beàt
Cui ch'a no'l rit pì,
e usièj e cians
lu cumpàgnin pal Sèil.
Adès
ti sos
un frut di lus.
E jo i soj cà cun to mari
Tal scur³¹.

Come scrive Chagall nella sua biografia e sono parole che spiegano benissimo anche il periodo friulano di Pasolini: ciascun poeta è nato da qualche parte e, anche se in seguito reagisce all'influenza di altri ambienti e spazi, una certa essenza, un certo profumo del suo paese natale, persisterà sempre nella sua opera. Questo paesaggio

³⁰ TP I, p. 42. Il figlio resta solo nel paese e dice: Piove un fuoco scuro nel mio petto: non è sole e non è luce. Giorni dolci e chiari volano via, io sono di carne, carne di fanciullo. Se piove un fuoco scuro nel mio petto, Cristo mi chiama, MA SENZA LUCE.

³¹ P.P. Pasolini, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Garzanti, Milano, 2016, p. 32. Aleluja, aleluja! giorno di Aprile, muore il cardellino. Beato chi non ride più, e uccelli e canti lo accompagnano per il cielo. Adesso, tu sei un fanciullo di luce. E io sono qui, con tua madre, al buio.

recupera il mistero romantico e ricorda l'Italia barbara e agreste di Carducci, che Pasolini aveva letto quasi tutto a quattordici anni.

Il Friuli è la chiave di volta per capire appieno la sua vita e la sua opera. Per la sua formazione umana e intellettuale gli anni trascorsi a Casarsa sono decisivi. Nelle poesie e nei racconti giovanili di Pasolini si riconoscono caratteri e situazioni che il narratore maturo approfondirà in altri contesti. Il mondo friulano, vissuto e amato intensamente, rimarrà per lui un punto di riferimento esistenziale e mitologico: il simbolo di un'umanità arcaica e innocente capace di un senso lirico, magico della vita. Il punto d'avvio di una vocazione artistica assoluta.

Nell'introduzione alla raccolta di tutte le poesie dal titolo *Bestemmia*, Pasolini scrive, rivolgendosi al lettore, che i versi in lingua friulana sono da considerarsi tra i suoi più belli. Dichiarazione di poetica che lascia poco spazio a interpretazioni.

Pasolini considera le poesie del periodo friulano fondamentali per almeno due motivi. Il primo di natura estetica: questi componimenti in dialetto esprimono una poesia pura e assoluta, senza funzioni esterne e quindi liberata da finalità che non siano artistiche. Un tipo di poesia lirica, influenzata dall'ermetismo, dalla quale Pasolini si discosterà mano a mano per approdare ad una poesia sempre più sperimentale e vicina alla prosa che dovrà mostrare, in tutta la sua angoscia esistenziale, le macerie di un io sdoppiato e schizofrenico che vede la sua totale frantumazione. Il secondo di natura programmatica: la riflessione sulla lingua friulana e il mito che Pasolini le costruisce attorno sono elementi comuni e unificanti di tutta la sua opera, principio e fine di un percorso. In una vera e propria *ringkomposition*, negli anni settanta Pasolini torna a scrivere poesie nell'amato friulano con la pubblicazione della *Nuova gioventù*. In questo caso il dialetto è ormai corrotto dalla nuova Dopostoria, da un mondo che ha risucchiato nelle sue spire consumistiche la dimensione dei localismi e delle particolarità linguistiche.

Dell'importanza fondamentale dell'esperienza poetica friulana ha parlato Pier Vincenzo Mengaldo nella sua introduzione ai poeti italiani del Novecento, facendo notare l'originalità e l'importanza stilistica dell'esperimento friulano di Pasolini. I versi in dialetto sono da considerare quelli con maggiore autonomia e nei quali vanno ricercati i risultati poetici più alti³². Dietro le affermazioni di Mengaldo si staglia la

³² *Poeti italiani del Novecento*, Mengaldo, Pier Vincenzo (a cura di), Mondadori, Milano, 2014, p. 779.

figura di Gianfranco Contini che per primo si era accorto dell'importanza delle *Poesie a Casarsa*, pubblicate da Mario Landi a Bologna nel 1942. Nella sua recensione sul *Giornale di Ticino*, uscita subito dopo la pubblicazione della raccolta, Contini parla di una ventata di aria fresca per la poesia italiana, asserendo che questa raccolta si inserisce in una linea poetica che ha preso avvio con Giovanni Pascoli, quindi antitradizionale rispetto alle prove poetiche intorno a *Lacerba*.

Un altro personaggio che rimane colpito da questa raccolta poetica è Giorgio Caproni, che si trova tra le mani queste poesie friulane durante la seconda guerra mondiale e scopre così la voce di un vero poeta, anzi la voce viva della vita.

Negli anni novanta è Franco Brevini, in un articolo apparso sul «Corriere della Sera», ad indicare nel periodo friulano, e quindi anche bolognese, il nucleo poetico ed esistenziale dell'opera di Pier Paolo Pasolini, affermando che il baricentro dell'opera pasoliniana è sbilanciato verso gli anni friulani e chi voglia capire qualcosa di un personaggio tanto ambiguo, dovrà scavare fra le carte del suo apprendistato, in particolare sulla lingua che utilizza in quegli anni³³.

Alla fine degli anni quaranta Pasolini scrive una lettera a Franco De Gironcoli, medico ma soprattutto poeta goriziano, che diventa una vera e propria ammissione di poetica, svelata all'unico che aveva inteso il friulano come una specie di «linguaggio senza storia, sradicato dalle abitudini, una specie di Lete, al di là del quale troviamo una pace momentanea ma in sé assoluta»³⁴.

Credo che siano considerazioni di ordine inferiore il richiamarci al félibrige, al trobar clus, alle laudi iacoponiche; credo che sia di ordine inferiore il considerare il friulano come una specie di dialetto greco o cristiano vicino al momento in cui Adamo ha pronunciato le prime parole; e mi sembra ormai considerazione di ordine inferiore anche l'intendere la poesia in friulano come un limbo consentito a chi voglia sfuggire a un impulso morale di troppa e assoluta sincerità. Per me ormai lo scrivere in friulano è il mezzo che ho trovato per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'800 hanno tanto cercato (e anche il nostro Pascoli, per quanto malamente), cioè una “melodia infinita”, o il momento poetico in cui si sente l'infinito del soggetto³⁵.

³³ F. Brevini, *Una vita trascorsa ricordando il Friuli*, in «Corriere della Sera», 24 dicembre 1994.

³⁴ LE I, p. 216.

³⁵ Ivi, pp. 209-210.

Il casarsese resta per Pasolini una vera e propria illuminazione, fin dall'ascolto di quella parola senza significato apparente che è *rosada*. Come il tempo friulano, la lingua si è fermata a una fase arcaica che ha il sapore puro di dignità e povertà. Ai suoi occhi questa lingua è antichissima e parole come *coùr*, *fueja* e *blanc* suggeriscono immagini originarie, come nella poesia *Voyelles* di Rimbaud. Il friulano è una specie di dialetto greco o volgare medievale che ha tutta l'innocenza dei primi testi di una lingua.

La sua è un'idea del tutto platonica di questo dialetto: la parola fa riferimento direttamente all'idea della cosa che rappresenta. Il dialetto è inteso come un fantasma della vocalità, Pasolini pensa che la lingua attuale sia la tomba dove vengono seppellite le lingue passate, cioè quelle lingue che rimangono come sopravvivenze e quindi come fantasmi. Per questo motivo è importante che ci sia una rinascita dei dialetti e soprattutto della lingua poetica. Il dialetto, la lingua greca e le lingue straniere sono per Pasolini l'unico modo che un individuo ha per entrare in contatto con la realtà. Solo attraverso le parole, intese come metafore e simboli, è possibile legarsi al mondo, alla realtà e ai corpi amati. Le parole in friulano sono utili perché hanno in loro il mondo e la loro fine coincide con la fine del rapporto con la realtà. Perdere il dialetto significa perdere il rapporto diretto col proprio corpo. Il dialetto è l'unico modo per far tornare fuori dalla tomba valori non solo antichi, ma addirittura arcaici, mitici e preistorici.

La formazione letteraria di Pasolini si svolge sotto l'influenza dell'ermetismo, in particolare Alfonso Gatto conosciuto a Bologna. Enzo Siciliano, rievocando il periodo giovanile del poeta, giudica il progetto incompiuto di *Eredi*, rivista letteraria e artistica, come il tentativo di diventare eredi di quella tradizione della modernità che si raccoglieva intorno ai nomi di Ungaretti, Montale, Cardarelli, Luzi, Gatto, Sereni, Sinisgalli, Bertolucci, Penna e De Libero. Al posto di costituirsi a partire da una referenza semantica, la parola poetica diventa una specie di prisma che irradia riflessi della realtà. Nella poesia c'è una metafisica immanente, mistica, che situa la parola nel mondo della vita. Come ha scritto Vigorelli recensendo *Morto ai paesi* di Alfonso Gatto, nelle *Poesie a Casarsa* c'è un ritorno al canto. Quel canto che, per la sua capacità ipnotica, la figlia di Emilio Salgari lo ricorda come il vero amore del padre. La musica, il canto soprattutto, rappresenta quella voce argentina e melodiosa che incanta chi l'ascolta, come nel caso di Marianna che strega il pirata convalescente³⁶. Quello che

³⁶ E. Ferrero, *Disegnare il vento. L'ultimo viaggio del capitano Salgari*, Einaudi, Torino, 2011, pp. 61-62.

deve fare chi legge le poesie friulane è di restare con il cuore sospeso e gli orecchi tesi in attesa della magia della parola.

Quello che Pasolini scopre non è solo un Eden spaziale e temporale, ma anche linguistico, che lo porta a ricercare una melodia infinita, rifacendosi ad autori come Campana, Pascoli, Rimbaud, Verlaine, Debussy, Wagner e Schumann col suo anelito all'infinito. Il friulano è puro come il fanciullo che resta nell'uomo. Come scrive a Contini nel 1946, il casarsese deve mantenere in sé «gli odori dell'alta montagna»³⁷.

L'idea di Pasolini è di creare una lingua musicale che renda possibile l'incontro tra l'io del poeta e la comunità di Casarsa. Non è il significato a determinare le scelte delle parole, l'importanza è data tutta al significante. Pasolini si innamora prima del suono del friulano e solo più tardi della parlata, tanto è vero che comincia a scrivere in friulano a Bologna prima di conoscere la lingua, che una volta conosciuta diventerà molto più fredda e meno lirica. C'è una matrice pascoliana nello sperimentalismo linguistico di Pasolini che fa prevalere la parte fonico-visionaria della parola su quella tematico-rappresentativa. Per questo motivo si deve parlare di fono-simbolismo per la poesia friulana di Pasolini. I lettori delle poesie in friulano devono essere come barbari che non conoscono le parole, ma si lasciano ipnotizzare dalla loro musicalità. In questo modo le parole vengono assimilate nella loro purezza originaria: i lettori diventano come Adamo che dà per la prima volta il nome alle cose. È proprio su queste considerazioni giovanili che si fonda il suo grande interesse negli anni sessanta per i saggi di Walter Benjamin sul linguaggio, nei quali la figura di Adamo è costantemente presente³⁸.

Per Benjamin nella lingua l'uomo comunica la propria essenza spirituale: l'uomo è colui che nomina e da lui parla la lingua pura. La natura si comunica nella lingua e quindi nell'uomo. Nella lingua parla la natura, quindi Dio, attraverso l'uomo. La teoria benjaminiana del linguaggio è di natura mistica: la traduzione della lingua delle cose in quella dell'uomo non è solo traduzione del muto nel sonoro, ma è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome. È quindi la traduzione di una lingua imperfetta in una lingua perfetta, perché legata al sacro. Nel paradiso terrestre, così come a Casarsa, la lingua è pura perché la natura è nobile e beata; è solo dopo la caduta che la natura e di

³⁷ LE I, pp. 242.

³⁸ W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 53-70.

conseguenza le parole sono iper-denominate, è proprio questo eccesso di denominazione che le rende mute.

Casarsa è da considerare l'utero linguistico di Pasolini e, come nel caso del *petel* di Zanzotto, c'è una regressione linguistica che deve portare al paradiso perduto dell'infanzia. Per Pasolini la finalità del dialetto non è la riproduzione della realtà attraverso il linguaggio, ma il dialetto è inteso come parola-metafora, parola-simbolo. Lo scrittore si fa teorico di un'estetica della pregrammaticalità: il poeta ha una funzione divinatoria, che deve interpretare la realtà attraverso i suoi segni. Come in Pascoli, c'è un vero e proprio inno a Matelda, che rappresenta la natura umana primordialmente libera, felice e innocente. Matelda è la condizione umana prima del peccato originale e simboleggia la felicità umana prima del peccato. Stella in *Accattone*, Emilia in *Teorema*, la stessa Medea, così come Paolina nella *Dolce vita* di Fellini, possono essere paragonate a Matelda.

Il friulano è una lingua appartata, cristiana e romanza che vive in uno stato di perenne adolescenza. Nelle poesie friulane c'è perfetta fusione tra vita e poesia. Il Narciso pasoliniano come il fanciullino pascoliano ha a che fare con la traducibilità e l'intraducibilità della parola e combatte fino allo stremo delle forze questa situazione dicotomica. Pensa alla scrittura poetica come scrittura privilegiata, luogo dell'assoluto, dove ogni asserzione diventa verità e il privato può presentarsi come un universale.

Come Rimbaud, conosciuto a sedici anni grazie al supplente Antonio Rinaldi che lesse in classe *Le bateau ivre*, Pasolini sembra un cabalista del linguaggio. La teoria cabalistica del linguaggio sostiene come la lingua possieda un lato interno, un aspetto che non si lascia ridurre alla semplice comunicazione. Esiste quindi un aspetto indecifrabile del linguaggio, un fantasma della vocalità insito nella parola stessa, una dimensione interna che è determinata dal carattere simbolico del linguaggio. Lo scrittore, come un mistico, scopre nel linguaggio un aspetto strutturale che mira non tanto a comunicare qualcosa di comunicabile, quanto piuttosto a comunicare qualcosa di non-comunicabile. Come nella tradizione biblica, la rivelazione è prima di tutto un evento acustico, ma già nel paganesimo la parola aveva un significato sacrale, aveva un potere che andava ben oltre ogni comprensione: ne è una prova l'esperienza linguistica di Pasolini, o del poeta in senso lato che «non deve avere altro fine che quello di riconfondersi nella natura, donde uscì, lasciando in essa un accento, un raggio, un

palpito nuovo, eterno, suo»³⁹. Ci deve essere l'identificazione tra la parola e la cosa, una forza creatrice insita nelle parole e nei nomi⁴⁰. Come nell'opera di Stefan George, Pasolini si fa sostenitore di un'ideale di lingua vergine. Quindi il friulano prima di essere lingua materna e lingua dei desideri, dialetto parlato dai ragazzi tra le rogge e nelle sale da ballo, è lingua edenica che rappresenta a pieno quel paradiso terrestre che è Casarsa.

1.2 Un angelo provocatore: un senso di esclusione totale

La famiglia di Pasolini si trasferì diverse volte da una parte all'altra dell'Italia settentrionale per seguire il padre che era militare. Il trauma del Pasolini bambino avviene una volta tornato a Sacile, dopo una breve permanenza ad Idria. Nel comune in provincia di Pordenone ritrova molti dei suoi compagni ormai cresciuti e irriconoscibili, mentre parlano di un certo *taculin*, cioè di un portamonete. La parola, sconosciuta al giovane Pasolini, lo fa sentire escluso e staccato dal contesto confidenziale. È proprio questa confidenza del tutto naturale a cui Pasolini è totalmente estraneo a renderlo angosciato verso questi suoi amici, ormai diventati dei perfetti sconosciuti. La sensazione è quella di un'esclusione totale, senza via di scampo. Questo sentimento di profonda inquietudine, dovuto alla sua emarginazione, tornerà spesso nella vita e nell'opera pasoliniana. Se da bambino era dovuta al fatto di essere un forestiero in società contadine molto chiuse, con l'andare del tempo si aggiungerà anche la sua diversità sessuale ad amplificare questo senso di esclusione. Quell'omosessualità, vista come ossessiva colpevolezza, che in una lettera all'amico Franco Farolfi aveva definito «un altro dentro di me»⁴¹.

La stessa esclusione la sente viva a Casarsa, il suo dolce rifugio mentre in Italia esplode la guerra. In questo borgo lui, unico e sconosciuto demonio⁴², combatte contro gli angeli-ragazzi che ci vivono. In questo paese, caratterizzato da immagini di festa e gioia, Pasolini ha il desiderio di fuggire per mettere in mostra la sua alterità e diversità

³⁹ G. Pascoli, *Il fanciullino*, Nottetempo, Roma, 2012, p. 92.

⁴⁰ G. Scholem, *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano, 1998.

⁴¹ LE I, pp. 341-342.

⁴² P.P. Pasolini, *Un paese*, op. cit., p. 129.

rispetto a un mondo idilliaco e arcadico. È la stessa idea di tempo che assume questa doppia valenza: da una parte vive con gioia e trasporto infantile il tempo della vita, ma dall'altra sente su di lui quella gioia originaria e incontaminata come un sacrilegio, non si sente all'altezza di godere di tale temporalità:

Ogni mia giornata è l'ultima,
nello stupore del caldo mattino,
delle fresche voci: e cosa importa
essere chiari, dentro, per soffrirla
nella intera estensione del suo tempo,
se l'ora della vita è sempre l'ultima?
L'averla troppo sofferta, e quindi
consumata: ecco perché vivo nel miracolo
di vederla ancora intatta. Nessuno
sa più di me goderla con tanto infantile
e ideale abbandono, ma nessuno
sente più di me quella vergine gioia
come un sacrilegio [...]⁴³

Come per Chagall, anche per il poeta il corpo dei ragazzi non si deve distinguere dalla nuda terra, dalla natura, altrimenti porta unicamente alla catastrofe e purtroppo in Pasolini si è distinto. In questo modo Pasolini vive un perpetuo dissidio tra sessualità e ambiente che lo conduce a un trauma profondo: da una parte i bagni lungo il Trasimeno in cui, novello Comisso, si pone prima della morale in un infinito e indistinto di natura greca, dall'altra la coerenza e l'omofobia della società contadina di Casarsa. E' proprio questo squilibrio la causa della sua nevrosi che lo porta a vivere in modo infernale dentro un ambiente che è idilliaco.

Fin dall'inizio Pasolini è escluso dall'innocenza e dalla beatitudine edenica di Casarsa⁴⁴. Questo sentimento lo descrive con parole splendide all'amico Luciano Serra dove, personificandosi con il buio della notte, sente un esasperato sentimento di solitudine tra gli uomini che invece rappresentano il giorno⁴⁵. A questa lettera disperata

⁴³ *Dare tempo al tempo. Variazioni sul tema nella poesia italiana del Novecento*, Gattinoni, A. - Marchini, G. (a cura di), Giulio Perrore Editore, Roma, 2016, p. 110.

⁴⁴ N. Naldini, *Nei campi del Friuli*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1984, p. 70.

⁴⁵ LE I, p. 105.

allega una poesia dal titolo *Ballata del fratello* che mette in risalto la differenza tra lui, rappresentante della morte e della notte, e gli altri che invece sono la vita e il giorno:

Hai ragione fratello, quella sera
ricordo, quando tu dicesti:
d'amore e della morte. Celiavi
così, ma ben io vidi il futuro,
e certezza s'insinuò nel mio cuore.
Ormai lascia che continui il suono
della ghitarra, e l'accompagni il giorno!⁴⁶

Come ha scritto Andrea Zanzotto, la poesia resta testimone di un vuoto, di un silenzio, di una faglia primigenia⁴⁷. Una delle faglie primigenie di Pasolini è da individuare proprio in questo trauma che testimonia con le *Poesie a Casarsa*.

Nel caso di Pasolini l'esclusione, intesa come perdita dell'adolescenza e di Casarsa, luogo materno per eccellenza, si è convertita in assenza. Pasolini affronta questa mancanza con l'impasse della malinconia infinita, del lutto impossibile, così gli è precluso o prematuramente interrotto ogni processo di elaborazione attraverso il passato e le sue perdite storiche. Il trauma rende Pasolini melanconico perché in lui il passato è vissuto come se fosse presente e ritorna ossessivamente come rimosso, basti pensare alla componente autobiografia di quasi tutti i suoi film. Con la malinconia emerge anche l'empatia, basata su processi quasi sacrificali di vittimizzazione, come nelle morti di Accattone, Ettore in *Mamma Roma*, Stracci ne *La ricotta*, Genesio in *Ragazzi di vita*, e anche di auto-vittimizzazione, come nella *Domenica uliva* e nel *Vangelo secondo Matteo*, dove la madre Susanna interpreta la Madonna.

La poesia di Pasolini, almeno sino a *Poesie in forma di rosa*, ha una struttura divaricata costituita attorno ad una ferita insanabile: quella che oppone la lingua della madre a quella del padre. Abbandonarsi alla lingua della madre avrebbe significato la rimozione della storia; abbandonarsi a quella del padre avrebbe voluto dire invece la perdita dell'origine⁴⁸.

⁴⁶ LE I, p. 112.

⁴⁷ M. Donà, Massimo, *Parole sonanti. Filosofia e forme dell'immaginazione*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2014, p. 225.

⁴⁸ S. Agosti, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce, 2002, p. 46.

Il trauma pasoliniano non è storico, o almeno non solo, è soprattutto di natura strutturale perché legato ad una assenza tran-storica, un'assenza originaria. Se lo sconvolgimento è un'esperienza fuori-contesto, in cui nel soggetto traumatizzato opera una disgiunzione tra dimensione cognitiva e percettiva, che genera una perdita relativa dei punti di riferimento utili e necessari per elaborare la propria esperienza del mondo; il lutto è il processo di interpretazione e rielaborazione degli eventi traumatici, nel senso di una loro risemantizzazione che apre possibilità di giudizio critico intorno all'esperienza umana del trauma. In Pasolini la melanconia si configura come un processo di arresto in cui lui, traumatizzato, ripete compulsivamente il passato e viene da esso bloccato o posseduto, come dimostra scrivendo all'amico Farolfi di essere stato colpito da una violenta nostalgia per il passato, ossia il bel tempo che ritorna con i suoi alberi che mettono le foglie, i tavolini dei caffè all'aperto, i ragazzi che vanno in giro sulle biciclette⁴⁹. Pasolini fa sua la lezione dell'esistenzialismo secondo la quale il futuro deve essere consapevole ritorno al passato. L'uomo può prendere in mano il proprio destino aprendosi verso l'avvenire, ma il futuro che egli progetta non è che un ritorno consapevole al passato.

Questa raccolta poetica non rappresenta solo la storia di un ritorno, ma soprattutto un'indagine sul significato esistenziale degli anni giovanili del poeta, sul senso del mito di Casarsa e sul destino che esso configura per chi l'abbia vissuto come l'ha vissuto lui. Il poeta, rappresentato dalla figura di Narciso, una sottospecie decadente e simbolista del fanciullino pascoliano, si contrappone ad un'Arcadia non sonnacchiosa ma tutto fervore e palpiti di giovinezza che ricorda, per la sua leggerezza e soavità, l'*Aris e Galatea* di Friedrich Haendel. Pasolini scrive queste poesie come vivendo in esilio, ma rispetto a Guido Gozzano non può ritirarsi dentro se stesso, neppure umiliarsi o farsi anonimo ma si distacca, di qui l'*amor de lohn* provenzale, diventa un grido disperato che testimonia della sua certezza di essere differente dagli altri e dall'ambiente circostante⁵⁰.

Egli, come la sua Rosaura in *Calderon*, è poco adattabile a questo mondo e anziché vivere tale esistenza come un membro normale, la vive come capro espiatorio. Del resto le *Poesie a Casarsa* nascono e si sviluppano mentre Pasolini sta seguendo all'Università di Bologna il corso di filologia romanza sui più importanti e antichi

⁴⁹ LE I, p. 41.

⁵⁰ Ivi, p. 82.

trovatori provenzali tenuto dal professore Amos Paraveci. Studia sul testo di Alberto Cavaliere *Cento liriche provenzali*. Gianfranco Contini è il primo ad accostare la poesia friulana di Pasolini ai trovatori provenzali, parlando di un «febrilismo mistraliano»; Casarsa diventa così la patria dei felibri friulani, la terra delle prodezze giovanili, di una bellezza così pura da farsi quasi astratta e intellettuale e quindi lontana⁵¹.

Il viaggio sentimentale di Pasolini nel Friuli materno ha un afflato poetico e romantico molto simile a quello di Ezra Pound nel suo viaggio in Provenza. Il poeta americano parte per il sud della Francia il 27 maggio del 1912 viaggiando in treno da Parigi a Poitiers, città-madre della poesia provenzale e patria del primo trovatore di cui si hanno notizie certe, Guillaume IX. Le descrizioni di Pound sono connotate da un profondo gusto pittorico, come nella descrizione della città di Aubeterre dove la strada si inerpica fra chiazze di verge-grigio, grigio-bronzeo e verde-giallo; o di Riberac, città natale di Arnault Daniel, che ha un giardino cinto da un muro e nascosto da una doppia barriera di alberi e con un gran cespuglio odoroso di rose gialle. Si fa portavoce di un naturalismo lirico che ricorda diverse descrizioni pasoliniane del Friuli, caratterizzate da quel silenzio contadino legato all'intimo odore aspro-dolce e pasquale che accompagna il viaggiatore⁵².

A Perigueux Pound si imbatte in una festa, in quel tempo gioioso che in Pasolini è scandito dai rintocchi del campanile della chiesa di Casarsa. Pound osserva i visi e i corpi dei ragazzi che sono allegri, semplici, primitivi, euforici, diffidenti verso gli stranieri e inclini al timore, come i fanciulli di Casarsa. Ad Haautefort, in mezzo alla bellezza delle rovine cade in preda a una profonda malinconia, pensando che tutto questo è ormai andato perso.

Come ha scritto Levi-Strauss, la rovina ha un legame profondo con il ricordo. La vista delle rovine fa intuire l'esistenza di un tempo puro, non databile, assente dal nostro mondo violento, le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine. L'arte di Pound come quella di Pasolini mette in evidenza l'importanza della temporalità altra delle rovine. L'immagine di Pound solo tra le rovine è un'immagine di una purezza romantica assoluta. Come Pasolini a Casarsa, in Provenza il poeta americano si sente completamente risucchiato dalla natura, preso da un sacro delirio che lo ubriaca. Si accorge ad Arles di come anche la gente del posto sia immersa totalmente nel flusso

⁵¹ P.P. Pasolini, *Un paese*, op. cit., p. 206.

⁵² Ivi, p. 201.

naturale delle cose e canta di gioia al sole, come i selvaggi danzano furiosamente in segno di ringraziamento. L'impressione è che tutti siano preda di un'allegria irresponsabile.

Pound e Pasolini sono legati ai trovatori da una certa affinità di temperamento: il loro continuo viaggiare senza mai fermarsi e senza sentirsi a casa in nessun luogo, più da vagabondi che da cosmopoliti, non può non richiamare alla memoria la vita errabonda dei trovatori. Oltre alla vita avventurosa li accomuna anche il pensiero anticonformista, sempre pronto alla rissa intellettuale, causato dalla perduta visione di un paradiso terrestre.

Il tema dell'esilio è funzionale per capire *Poesie a Casarsa* e non è un caso che proprio sull'esilio si sia riconosciuta la poesia del tardo novecento italiano. Come *Poesie a Casarsa*, nate all'insegna della non appartenenza, *I scarabòcc*, ossia *Gli scarabocchi* di Tonino Guerra, l'altro libro inaugurale della poesia in dialetto del nostro Novecento è un libro dell'esilio. Il poeta romagnolo comincia a scriverlo tra il 1944 e il 1945, due o tre anni dopo la pubblicazione delle poesie pasoliniane, quando ancora è prigioniero nel campo d'internamento di Troisdorf, in Germania, e si trova di conseguenza rispetto alla sua Santarcangelo e al suo romagnolo come al di là di una faglia insieme temporale e geografica. La nuova poesia dialettale nasce, con la fortunata definizione di Iosif Brodskij, proprio nella «condizione di esilio». Ma rispetto a Guerra che ritroverà la pace una volta tornato nel suo borgo, Pasolini è come il girovago di Ungaretti, ossia un eterno esiliato in cerca di un paese innocente.

In nessuna
parte
di terra
mi posso
accasare

A ogni
nuovo
clima
che incontro
mi trovo
languente
che

una volta
già gli ero stato
assuefatto
E me ne stacco sempre
Straniero

Nascendo
tornato da epoche troppo
vissute

Godere un solo
minuto di vita
iniziale

Cerco un paese
innocente⁵³

Questo senso di esclusione è espresso anche visivamente, basti pensare al suo *Autoritratto col garofano in bocca*, dipinto nel 1947 (**fig. 9**). Il quadro sottolinea le valenze testamentarie e narcisistiche di Pasolini. L'immagine è stratificata: in primo piano l'autore con una rosa in bocca, sullo sfondo il disegno dai contorni molto più nitidi e precisi di uno di quegli angeli di Casarsa. Questa stratificazione su due piani mostra l'impossibilità di contatto e di accesso al mondo edenico e primigenio di Casarsa, simboleggiata dalla rosa in bocca. La rosa, come la sua gemella il glicine, è il simbolo del momento in cui l'esistenza resta chiusa in sé e nel grembo materno. Ma questo fiore, nel suo doppio ruolo simbolico, rappresenta anche l'omosessualità e la diversità di Pasolini, intensificata visivamente dall'immagine del poeta che dà le spalle al ragazzo sullo sfondo rendendo così in modo esplicito la distanza insuperabile e assoluta con questo mondo edenico.

Il sentimento di rifiuto lo perseguita fin dalla tenera età, è lui stesso che ricorda come, all'età di sette anni, fosse stato colto dall'angoscia dell'esclusione guardando dalla finestra, appannata per il calore, la mamma e le zie impegnate a fare pallate di neve. L'immagine che dà al lettore di sé stesso è chiaramente incentrata su questo senso di rifiuto: si commuove pensando ad una sua fotografia del 1929, dove il suo aspetto è fiero, il ciuffo di capelli impudente e la pelle ha la tenerezza soave del bronzo.

⁵³ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2016, p. 123.

Rivedendosi, non può non pensarsi come una specie di Telemaco o di Astianatte, ma già rotto dalle avventure più seducenti. Mitologicamente il Pasolini ragazzo è una specie di incrocio fra Catone e un piccolo Belzebù⁵⁴.

Diversi anni più tardi Federico Zeri tratteggerà il poeta in modo molto simile, ponendo l'accento su questo sentimento di alterità e rifiuto. Il critico d'arte descrive Pasolini come un uomo bifronte, mostrando tutta la sua ambiguità: da una parte è un uomo affascinante, con una voce incredibilmente bella, dolce e angelica; dall'altra si sofferma su alcuni particolari repellenti, come le mani che sono fredde e sudate. Pasolini sembra avere l'aspetto di una bellissima statua greca in bronzo però ammaccata, caduta da un autotreno o sull'autostrada. Ha qualcosa di rovinato che lo rende un personaggio unico.

La struttura delle *Poesie a Casarsa* è circolare, la *Domenica uliva* in realtà non conclude un percorso, non sancisce la definitiva presa di coscienza da parte di Narciso di essere un corpo estraneo rispetto alla sua comunità, perché fin da subito egli si percepisce come tale:

Sère imbarlumide, tal fossâl
'a cris l'âghe, 'na fêmine plêne
'a ciamine tal ciamp.

Jo ti ricuàrdi, Narcis, tu vèvis il colôr
da la sère, quànt lis ciampànìs
'a sunin di muàrt⁵⁵.

In questi versi è presente la netta contrapposizione tra la vita, simboleggiata da una ragazza incinta che cammina per i campi, e la morte che Narciso vede riflessa sul suo viso specchiandosi in un fossato d'acqua. Quella ragazza, nella quale si scorge la madre stessa di Pasolini, è la stessa che si tiene il grembo nella poesia *Pastorela di Narcis*:

Jèir vistìt di fiesta
(ma i èrin di Vînars)

⁵⁴ P.P. Pasolini, *Un paese*, op. cit., p. 137.

⁵⁵ TP I, p. 168. Sera mite all'ultimo barlume, nel fosso cresce l'acqua, una femmina piena cammina pel campo. Io ti ricordo, Narciso, tu avevi il colore della sera, quanto le campane suonano a morto.

i zevi par i tinars
 pras e i ciamps àrsis.
 I tegnevi li mans
 in sacheta ... Cutuàrdis àins!
 Cuàrp cialt di belessa!
 I tociavi la me cuessa sot li plejs lìmpiis da la barghessa.
 Na vòus a ciantava
 ta l'ombrena dai poj.
 Jo i ài sigàt: «Hoi!»
 crodìnt ch'a fòssin fioj ...
 I soj zut là dongia
 e a era na frutina bionda ...
 No: na fantata
 cu na ciamesa scarlata
 fant erba ic bessola ta la fumata.
 I olmi platàt ...
 e al so post i soj jo:
 mi jot sintàt ta un soc
 sot i rams dal pòul.
 I vuj di me mari
 neris coma il fons dal stali,
 il stomi lusìnt
 sot da l'abit risìnt,
 e una man pojada sora il grin⁵⁶.

Lo specchio è falso, è anzi un anti-specchio, non ha niente a che fare con lo stadio dello specchio di Lacan. Narciso specchiandosi non si costruisce una propria identità riconoscendosi nel simile, ovvero nell'altro. Egli si specchia in quel fosso e non si scopre come l'altro. La sua identità si costruisce col venir meno di una alterità accogliente, nella sua nascita è già insito il trauma di un'assenza. Nello specchio Narciso non può riconoscersi come corpo vivo, perché il suo destino, per aver tradito Casarsa e la sua stessa giovinezza, è la morte.

⁵⁶ TP I, pp. 70-71. Ieri vestito di festa (ma era Venerdì) andavo per i teneri prati e i campi arsi. Tenevo le mani nelle tasche ... Quattordici anni! corpo caldo di bellezza! Mi toccavo la coscia, sotto le pieghe limpide dei calzon. Una voce cantava nell'ombra dei pioppi. Io ho gridato: «Hoi!», credendo che fossero miei compagni ... Sono andato vicino, ed era una ragazzetta bionda ... No: era una giovane con la camicia scarlatta, che coglieva erba sola nella nebbia. Spio di nascosto ... e al suo posto sono io: mi vedo seduto su una radice, sotto i rami del pioppo. Gli occhi di mia madre, neri come il fondo della greppia, il torace lucente sotto l'abito nuovo, e una mano posata sopra il grembo.

A Casarsa la poesia comincia dove Narciso muore, anzi questa raccolta potrebbe essere sintetizzata con le parole che Pasolini mette in bocca a Franco Citti, moderno e sottoproletario Edipo, alla fine dell'*Edipo re*: «la vita finisce dove comincia».

Cosa vede Narciso specchiandosi nel fiume? La risposta può darcela un breve racconto dal titolo *Lo specchio insistente*, uscito per il quotidiano friulano *Libertà* nel giugno del 1946. In un clima surreale si racconta la storia di Pietro, dietro il quale c'è Pasolini stesso, che viene destato da un sonno irrequieto. Appena sveglia, si sofferma sul proprio abbigliamento che lo ridefinisce e lo consegna al mondo, nel rovesciamento del racconto biblico di Adamo ed Eva che scoprono la propria nudità nel paradiso. Poco dopo va allo specchio e al posto della sua immagine gli appare un orribile scimmione che rappresenta quell'alterità rappresentata dalla sua omosessualità, definita «quel marchio ereditato dai miei avi».

Lo specchio mostra questa presenza scomoda, questa natura inconciliabile di Pietro. Lo scimmione, che Narciso stesso vede specchiandosi, si contrappone all'idilliaco orizzonte contadino. L'unico modo per liberarsi di questo animale, della sua natura altra è negandosi, sparendo o cancellandosi. Così Pietro decide di uccidersi, non facendo più ritorno a casa. Questo scimmione non è altro che il perturbante, cioè quel genere di spavento che si riferisce a cose che si conoscono e sono familiari da lungo tempo. È qualcosa che proviene da un elemento consueto che è stato rimosso e che a un certo punto torna a galla. Il perturbante fa proprio riferimento al tema del doppio. Questo concetto freudiano è nato dal narcisismo che domina la mente del fanciullo e del primitivo. Ma a un certo punto della vita il doppio inverte il suo aspetto: da assicurazione contro la morte diventa annunciatore di morte. È quello che succede a Narciso quando, specchiandosi nell'acqua, vede la propria morte.

La definitiva rottura dello specchio, rito di entrata nella storia di Narciso, si ha nella poesia *Ballata del delirio*:

Lo specchio in frantumi
i sensi liberi nel reale ec
comi al mondo! Ah ritorno! Sono vostro
coetaneo è finita la quarantena, il dera
gliamento non era che oggetto della
Sociologia ... Ma io ritorno, che scan
dalosa impudenza, al quotidiano

ritento il Salto Qualitativo a rovescio, la
vecchia caduta dell'angelo, che scandalo!
Oh, miei dolci coetanei, come
per voi, tra me e il reale c'è un ordine stupendo
A CUI APPARTENNI, l'ingenuità⁵⁷.

Ma è nella parte finale della *Scoperta di Marx* che il passaggio al mondo della storia è esplicito:

Ma c'è nell'esistenza
qualcos'altro che amore
per il proprio destino.
È un calcolo senza
miracolo che accora
o sospetto che incrina.
La nostra storia! Morsa
di puro amore, forza
razionale e divina⁵⁸.

In realtà questo Narciso sembra scontrarsi con la storia molto prima, già con la morte della nonna, a cui dedica la poesia *Corots* (Pianti):

I
Barconùt, fa lun tal puòr jet.
Nu i sin chì a preà.
A ven scur in tal mond.
Nu i sin chì a preà,
e tu ferma tal jet ...
II
O morselis neris di muàrt,
la sinisa a vi speta,
tal fogolàr lajù,
la bora a si distuda,
ven ju a stissà, nonuta.
III
A è tars, jeh se tars!
Il dì al brila tal sèil:

⁵⁷ TP I, p. 495.

⁵⁸ Ivi, pp. 502-503.

i bachès di spacà,
il lat di meti a boli,
il spolèr di netà.
A è tars, jeh se tars!⁵⁹

In tutta la raccolta la visione di Pasolini, come quella di Pietro, è da lontano, come un antropologo che guarda l'immagine barocca delle rovine, che osserva ciò che ormai è irrimediabilmente finito. L'antropologo è sensibile alla bellezza di quel che sta crollando, perché dall'origine esala la morte⁶⁰. Pasolini, uomo perennemente in fuga come il poeta-bambino Arthur Rimbaud, ritroverà questo tempo puro prima a Roma, nella periferia sottoproletaria, e poi nel Terzo mondo.

Lo sguardo di Pasolini è distante e straniato e ricorda quello di Calvino. Per entrambi è importante insegnare un modo preciso di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo⁶¹. Pasolini e Calvino vanno in cerca di uno sguardo che veda il mondo come fosse la prima volta. Infatti straniamento significa proprio osservare la realtà da un punto di vista insolito, vedere in modo diverso. Questo sguardo straniante è ben rappresentato da una foto di Pasolini che guarda dal monte Testaccio le trasformazioni di Roma (**fig. 10**). L'immagine mette in evidenza una diversa visione della città eterna, come se veramente fosse vista per la prima volta. Pasolini è incapace di dare per scontata la realtà e il suo restare stupefatto è una reazione che può portare a vedere di più, a afferrare qualcosa di più profondo⁶².

Una lunga tradizione ha attribuito allo sguardo dell'estraneo, dell'altro la capacità di svelare le menzogne della società. Solo colui che è estraneo ha la possibilità di guardare la società con occhio distaccato straniato e critico. Pasolini si sente un escluso e quindi con uno sguardo che è lontano dalla società moderna e dalla sua artificiosità. Il suo occhio è più vicino alla verità, in questo consiste il suo populismo. Il vedere le cose per la prima volta è accompagnato da una critica morale e sociale, in questo molto simile a Tolstoj. Che sia una visione diversa, dall'alto e distante, lo

⁵⁹ TP I, pp. 213-214. I. O balconcino, fa luce sul povero letto. Noi siamo qui a pregare. Viene buio sul mondo. Noi siamo qui a pregare, e tu ferma sul letto ... II. O guance nere di morte, la cenere vi aspetta, sul focolare, abbasso, il tizzone si spegne, vieni giù a attizzare il fuoco, nonnetta. III. E' tardi, ah che tardi! Il giorno brilla nel cielo: gli stecchi da rompere, il latte da mettere sul fuoco, il focolare da pulire. È tardi, ah che tardi!

⁶⁰ Cfr. M. Augè, *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, pp. 9-16.

⁶¹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano, 1999, p. 231.

⁶² C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 15-39.

dimostra il luogo stesso della fotografia: Monte Testaccio, un quartiere popolare di Roma amato da Pasolini, nel quale ambienta *Accattone* e parti di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*.

E' la prima volta che l'occhio di Pasolini si pone dall'alto, a volo d'uccello, mentre di solito vive la città dal «basso», ma è uno sguardo molto importante perché ha diverse implicazioni antropologiche e sociologiche. Come scrive de Certeau, vedere dall'alto «significa sottrarsi alla presa della città. Il corpo non è più avvolto dalle strade che lo fanno girare e rigirare secondo una legge anonima; né posseduto, attivamente o passivamente, dal frastuono di tante differenze»⁶³. Elevandosi Pasolini si trasfigura in un voyeur, interpone una distanza e tramuta Roma, dalla quale era stato posseduto, in un testo che si ha sotto gli occhi.

La scelta del luogo non è casuale: Testaccio non è uno dei sette colli che hanno fatto grande Roma, ma è una collina brulla e arida. Il monte è formato da scarti di anfore accumulate nel tempo e i cocci si sono sedimentati in stratificazioni orizzontali. È una grande discarica a cielo aperto e proprio per questo motivo può essere considerato un posto privilegiato per osservare Roma, perché è un luogo d'oblio sia per la storia antica che per quella moderna. Pasolini, escluso e straniato, guarda Roma da un colle che è un frammento di un paesaggio minoritario e di conseguenza di una cultura minoritaria. Testaccio diventa l'altra faccia di Roma, quella più vera, quella dell'alterità che la cultura ufficiale dei quartieri del centro non è ancora riuscita a distruggere. L'occhio di Pasolini è vergine perché guarda la città eterna da un avamposto in cui sopravvive una cultura arcaica.

Il procedere sentimentale e antropologico di Pasolini è inattuale e non contemporaneo, il Friuli diventa così un campo di ruderi che rappresenta le rovine del mondo dell'infanzia del poeta ma anche le macerie del suo io. Le rovine, intese come tempo puro che pervade tutte le poesie friulane, si contrappongono al tempo storico di Narciso, entrato nella storia perché uscito dalla sua fanciullezza. Queste rovine e ruderi conferiscono alla natura un segno temporale e la natura finisce col destoricizzare queste rovine, portandole verso l'atemporale, ossia quel tempo sincronico che si contrappone a quello diacronico della storia con la esse maiuscola.

⁶³ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2005, p. 144.

Come sarà per il documentario su Orte, nel quale Pasolini mostra le stratificazioni tra il nucleo antico e originario della città e le nuove costruzioni della contemporaneità, fin dalle prime poesie attua un processo di spazializzazione del tempo storico⁶⁴, che così si configura secondo modelli cartografici e archeologici che danno la possibilità di rendere visibili le sopravvivenze e le stratificazioni temporali. È proprio grazie a questa spazializzazione che è possibile far vedere la pluralità dei tempi storici.

L'intera vicenda di Pasolini, che assume una posizione anti-teleologica e anti-gerarchica rispetto al tempo storico, è riconducibile alla categoria della «contemporaneità del non contemporaneo» che risale allo sguardo etnologico di Erodoto, poi scoperto nell'Ottocento da Herder e riproposto nel nostro secolo da un marxista eterodosso come Ernst Bloch nell'opera *Eredità di questo tempo*, in particolare nell'articolo *Non-contemporaneità e il dovere di renderla dialettica*, che lo stesso filosofo dichiara essere il cuore del testo.

Bloch scrive quest'opera per riformulare il concetto di sopravvivenze e per pensare una strategia politica alternativa a quella del nazismo. Protagonista del lavoro del filosofo tedesco non è il proletariato bensì il popolo nella sua dimensione mistica e mitica, la stessa dimensione che è accessibile a Pasolini solo esteticamente, lasciandosi guidare, come scrive nelle *Ceneri di Gramsci*, dal «calore degli istinti» e dalle «buie viscere». L'inizio dell'articolo collega il pensiero blochiano a quello pasoliniano:

Non tutti esistono nello stesso presente. Alcuni vivono il presente solo esteriormente, per il semplice fatto che li si può vedere oggi. A ciò non vuol dire che essi vivano contemporaneamente agli altri. Essi portano in sé invece qualcosa di anteriore che viene a mescolarsi con il presente⁶⁵.

La Germania è il paese classico della non-contemporaneità, perché ha una quantità eccezionalmente rilevante di materiali pre-capitalistici. La società tedesca non è uno spazio omogeneo permeato da un unico tempo⁶⁶. Questa analisi vale a maggior ragione per l'Italia, paese della non-contemporaneità per eccellenza, per la quale Pasolini si fa usignolo. I tumulti politici, culturali e sociali che hanno caratterizzato i

⁶⁴ Sulla trasformazione del tempo storico in spazialità si veda C.G. Argan - M. Fagioli, *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia*, vol. I, Einaudi, Torino, 1972, pp. 731-789.

⁶⁵ E. Bloch, *Eredità di questo tempo*, Mimesis, Milano, 2015, p. 145.

⁶⁶ V. Morfino, *Sul non contemporaneo: Marx, Bloch, Althusser*, in *Tempora multa. Il governo del tempo*, Mimesis, Milano, 2013, p. 139.

contesti storici in cui Bloch e Pasolini si sono trovati a operare – la Germania di Weimar e nazional-socialista per il primo, l'Italia della modernizzazione per il secondo⁶⁷ – ha portato questi due intellettuali a elaborare dei concetti teorici e poetici caratterizzati dal tentativo di sovvertire il regime discorsivo e politico dominante. Il poeta mostra infatti un punto di vista obliquo e marginale, in questo modo non coincide perfettamente con il contemporaneo ed è proprio grazie a questo anacronismo che vede e afferra meglio degli altri il proprio tempo storico⁶⁸.

Pasolini capisce perfettamente come l'Italia stia attraversando un periodo particolare e profondamente critico per la sua storia e per la sopravvivenza di alcuni gruppi, come i contadini che sono non-contemporanei perché sono attaccati all'antico suolo e al ciclo delle stagioni, e come i sottoproletari che rappresentano il barbaro e il selvaggio in seno alla società. Nell'articolo sulle lucciole fa il parallelo tra l'Italia degli anni sessanta e settanta e la Repubblica di Weimar⁶⁹: sono due paesi che in due momenti storici precisi hanno visto in campo la lotta tra diverse temporalità e mentalità. Non solo, ma già undici anni prima, nel 1963, durante un'intervista all'amico Ferdinando Camon, Pasolini confessa che considera l'Italia un laboratorio perché in esso coesistono il mondo moderno industriale e il Terzo Mondo. Non c'è differenza fra un villaggio calabrese e un villaggio indiano o marocchino, si tratta di due varianti di un fatto che al fondo è lo stesso. Il problema per Pasolini è che il contadino calabrese perde il suo mondo e non riesce a conservarlo⁷⁰.

Dopo aver scoperto questa non-contemporaneità tra i ragazzi di Casarsa, Pasolini la cerca prima nel mondo arcaico e preistorico del sottoproletariato romano e poi nei paesi del Terzo Mondo che stanno vivendo il processo di decolonizzazione. Il suo compito è quello di mostrare e far sopravvivere quest'altro tempo storico. Pasolini è alla perenne ricerca delle tracce di quella geografia sentimentale cantata nella poesia *L'umile Italia*, che va dall'Appennino a Bologna per poi tornare a Casarsa e che rappresenta un tempo puro e antico che sopravvive all'interno della contemporaneità:

Ah, non è il tempo della storia,
questo, della vita non perduta,

⁶⁷ P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 283-343,

⁶⁸ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma, 2008, pp. 8-9.

⁶⁹ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, op. cit., pp. 128-134.

⁷⁰ SPS, p. 1638.

non sono questi gli alti, incolori
 luoghi di una patria divenuta
 coscienza oltre la memoria.
 Ma dove meglio riconoscerli
 che in questi antichissimi incanti
 in cui son più vicini? Fossili
 d'un esistenza che ai commossi
 occhi, non si svela, si canta?
 [...]

Più è sacro dov'è più animale
 il mondo: ma senza tradire
 la poeticità, l'originaria
 forza, a noi tocca esaurire
 il suo mistero in bene e in male
 umano. Questa è l'Italia, e
 non è questa l'Italia: insieme
 la preistoria e la storia che
 in essa sono convivano, se
 la luce è frutto di un buio seme⁷¹.

A Casarsa i fanciulli sono rappresentati attraverso il corpo e il viso. È proprio negli occhi di uno di questi fanciulli che Pasolini vede il riso dei padri come la pioggia sui rami, mentre lui vive di pietà in un riso sconsolato⁷². Nei suoi occhi si possono vedere i segni del dolore della madre. Il contrasto è netto:

A fiesta a bat a glons
 il me païs misdì.
 Ma pai pras se siensi
 ch'a puarta la ciampàna!
 Sempri chè tu ti sos,
 ciampàna, e cun passìon
 jo i torni a la to vòus.
 «Il timp a no'l si mòuf:
 jot il ridi dai paris,
 coma tai rams la ploja,
 tai vuj dai so frutins»⁷³.

⁷¹ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 2012, pp. 36-37.

⁷² P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, op. cit., p. 23.

⁷³ TP I, p. 19. Festoso nel mio paese rintocca il mezzogiorno. Ma sui prati che silenzio porta la campana! Sempre la stessa tu sei, campana, e con sgomento ritorno alla tua voce. «Il tempo non si muove: guarda il riso dei padri, come nei rami la pioggia, negli occhi dei fanciulli».

Il poeta ha un rifiuto totale nei confronti del padre autoritario, conformista e possessivo, tanto che più di una volta dirà di non voler essere un padre e di considerarsi ancora un figlio⁷⁴. Ha un'intimità struggente con una madre tenera e amorosa, mentre il padre è una figura cupa e tragica descritta fino all'estrema degradazione dell'intimità, del vino e della morte. Non è un caso che tutte le poesie friulane abbiano la presenza costante della madre mentre, con assoluta ironia, il padre è presente solo nella dedica, restando nella prima pagina, al confine, non entrando così nel mondo costruito dal figlio.

In *Suite friulana* il protagonista vuole rimanere idealmente nella condizione di figlio-fanciullo e rifiutarsi a quella di adulto-padre. Per Narciso-Pasolini questa è una questione di sopravvivenza e si identifica con il restare fedele al proprio passato (il mondo materno), rifiutando il futuro (il mondo paterno):

Lì davòur dal veri a si inflama
in miès di na muarta ciampagna
ta un país di lus na ciampana
tal còur dongia, tal timp lontana.
Lus a è la me vita, e a sùnin
di fiesta par me tal sèil nut,
lus a è me mari fruta e a suna
di fiesta ta la so clara scuna.
Davòur dal Spieli me mari fruta
a zùja ta la stradela suta.
I vuj da la Madona a nasa
tra i figàrs e i roj frescs di rasa.
Cu la colana di coràj
a cor via contenta pai rivàj
ta un barlùn di vita dal mil
noufsènt e doi, ta un suspir ...⁷⁵.

⁷⁴ P.P. Pasolini, *Descrizioni*, op. cit., p. 283.

⁷⁵ TP I, pp. 64-65. Lì dietro il vetro, si infiamma in mezzo a una morta campagna, in un paese di luce, una campana nel cuore vicina, nel tempo lontana. Luce è la mia vita, e suonano a festa sulla sua chiara culla. Dietro lo Specchio mia madre fanciulla gioca nel viottolo asciutto. Odora gli occhi della Madonna tra i fichi e le querce fresche di resina. Con la collana di coralli corre via contenta per le prodaie, in un barlume di vita del mille novecento e due, in un sospiro.

È la madre che separa il poeta da Casarsa, che non gli permette la fusione coll'ordine paterno. I padri dei suoi ragazzi-angeli a differenza di suo padre, appartenente alla piccola-borghesia e colluso col fascismo, non sono intaccati dal regime mussoliniano. Il cugino Nico Naldini ricorda come Pier Paolo sospettasse che il padre nascondesse una colpa, quella di aver testimoniato il falso contro Anteo Zamboni. In più i padri rappresentano quella catena della tradizione, quella salvezza che può essere ottenuta solo da coloro che restano dentro il limite, cioè da chi non abbandona il mito. Questo concetto viene ribadito da Pasolini in una poesia aggiunta ad una lettera inviata a Farolfi:

Seppi che l'ora non fugge e gli anni
sono sempre gli stessi sul viso che non muta
di questa gente in festa, su questi amori
che adorna solo stridore di grilli
tra vecchie mura e chiusa solitudine⁷⁶.

Pasolini è escluso dal tempo immobile e preistorico vissuto dai ragazzi di Casarsa, da quel tempo del mito che produce scarti differenziali tra diacronia e sincronia. Col rito tutta la diacronia si trasforma in sincronia, così da colmare completamente l'intervallo diacronico fra passato e presente; in questo i fanciulli friulani, a differenza del Narciso-Pasolini, vivono in un eterno presente, in quel tempo ciclico legato agli usi e costumi del mondo contadino e all'alternarsi costante delle stagioni.

Il Friuli rappresenta la nostalgia del sacro, il mondo contadino di Casarsa ha l'immediatezza del rapporto con la vita. Ancora nel 1974 torna su questo discorso della contrapposizione tra mito e storia, recensendo *Mito e realtà* di Mircea Eliade. Il testo dello studioso romeno non può lasciare indifferente la sensibilità di Pasolini, perché all'interno dell'opera si dimostra come non ci sia alcun salto di qualità tra i mitologemi del cristianesimo e quelli di ogni altra religione contadina. Unica vera differenza è l'accettazione, da parte del cristianesimo, della storia e della sua unilinearità. Cristo non opera in un tempo mitico o liturgico, ma storico. La religione contadina resta l'ultimo avamposto della religione dell'eterno ritorno che rappresenta una vera e propria

⁷⁶ LE I, p. 79.

iniziazione, quel *regressus ad uterum* che rappresenta la seconda nascita, ossia la vera nascita. Come Eliade, anche Pasolini pensa che la storia sia una pura illusione perché, non esistendo successione e linearità storica, il tempo può essere solo mitico.

Come nei *Canti orfici* di Dino Campana, la raccolta che Pasolini regala al fratello Guido prima della sua partenza da Spilimbergo per i monti e l'esperienza resistenziale, il tempo friulano è il tempo mitico e metastorico, il tempo orfico del ciclico succedersi di nascita e morte. Casarsa si sottrae alla storia, diventa un'opera d'arte fuori dal tempo. Il Friuli rappresenta così il tempo puro, il tempo in rovina che ha perduto la storia quindi è salvo dalla violenza della storia che lascia dietro di sé i segni delle ferite.

La perdita del sacro è un tema diffuso nella grande poesia, Pasolini si inserisce in una linea che va da Auden a Celan e in Italia viene rappresentata da Andrea Zanzotto. Come Pasolini, anche nell'opera di Zanzotto rimangono tracce del mondo contadino, in particolare l'entroterra veneto intorno a Pieve di Soligo. Pasolini considera *Pasqua a Pieve di Soligo* la poesia più importante degli anni cinquanta. In questo componimento il poeta guarda con invidia all'eterno ritorno, a questo ciclico alternarsi di vita, morte e rinascita. Questo rifiorire contesta la storia lineare. La pasqua della vita è rappresentata dall'uovo, che lo stesso Pasolini in alcune poesie di *Trasumanar e organizzar* opporrà al processo storico, citando Gramsci che aveva mostrato residui di non-contemporaneità nell'Italia degli anni trenta:

L'orso, lui, si è appena affacciato di tra le rose – si è rifatto vivo –
ha dato la sua occhiata soavemente ottusa, bestiaccia subito riparata
dentro la boscaglia cedua, così poco atta alla vita delle bestie feroci
con quei suoi pioppi, o salici – o querce tutt'al più.
Comunque io, preso atto del ritorno della primavera e di quanto
in essa permane, ritornando – le uova dipinte
di Casarsa – pasquali – simbolo del rinascere, e le uova di *oggi*,
Le seconde non hanno *superato* le prime, assimilandole
in sé fino a farle sparire, no! Le hanno superate, e pur incamerando
le loro forme, si sono poi loro giustapposte, in una serie infinita,
ché la storia, la storia è rotonda, come il tempo dell'eternità
che essa quindi solo a parole contraddice – l'orso della primavera e Gramsci
sono uno accanto all'altro.
La visione è frontale, è sacra,
la mia anima è un tabernacolo dove coi nuovi numi che li hanno assimilati

persistono, niente affatto ammuffiti, anzi vivi e vegeti, i vecchi,
ah orso, Bestia del Ritorno,
incamminati per una strada da cui non puoi più voltare,
ti prego, va' avanti, va' avanti sempre diritto!⁷⁷.

Lo stesso Zanzotto pone l'accento su questo intimo legame tra lui e Pasolini. Nel gennaio del 1992 scrive una poesia in dialetto veneto dal titolo *Fora par al Friulàn* e la dedica all'amico Pasolini. Il testo mostra l'importanza del tempo mitico nell'opera pasoliniana. Zanzotto lo definisce *benandante*, un creatura inquietante ma benigna dell'antico folclore friulano, difensore dei raccolti e portatore di un culto della fertilità. Con questa poesia Zanzotto corregge la teoria pasoliniana per cui la morte interviene a dare un senso ultimo e definitivo alla vita. Egli, identificato con la figura del benandante, fugge a tale sorte e rinasce definitivamente.

Zanzotto lo definisce benandante con in mente il libro di Carlo Ginzburg *I benandanti*, edito da Giulio Einaudi nel 1966. L'opera prima di questo giovane storico era piaciuta a Elsa Morante, amica della madre di Carlo Natalia, che non perse tempo e la prestò a Pasolini, convinta che l'argomento gli sarebbe potuto piacere. In effetti egli ne restò talmente affascinato che progettò di farne un film, che però non riuscì a realizzare. Ciò che più lo interessa sono le sopravvivenze di un rito pagano di fertilità, diffuso da questi benandanti, legato alle stagioni e all'eterno ritorno nelle comunità cristiane friulane del Cinquecento. Leggendo Ginzburg, Pasolini ha la conferma di quello che pensava fin dagli anni quaranta mentre scriveva le *Poesie a Casarsa*: la civiltà contadina friulana è il prolungamento delle antiche civiltà pagane e si fa prosecuzione di una religione di stampo naturalistico.

L'interesse di Pasolini è anche di natura linguistica. Come spiega lo stesso Ginzburg nella prefazione al libro, le voci di questi contadini, come quelle dei ragazzi di Casarsa, giungono direttamente senza schermi, non affidate, come troppe volte avviene, a testimonianze frammentarie e indirette, filtrate da una mentalità diversa e inevitabilmente deformante. Lo storico, partendo dall'ipotesi che il sabba sia una deformazione di un antico rito di fertilità, lavora, come del resto lo stesso Pasolini, sullo scarto tra uno strato di credenze popolari poi deformato, cancellato dal sovrapporsi dello schema colto. Per queste idee Ginzburg è influenzato dagli stessi autori e libri letti dal

⁷⁷ TP I, pp. 254-255.

poeta bolognese: le note sul folclore e la storia delle classi subalterne di Antonio Gramsci e i lavori di Ernesto de Martino, in particolare *Il mondo magico*, *Sud e magia* e *La terra del rimorso*.

La struttura stessa de *La meglio gioventù* dimostra l'esclusione del poeta da questo tempo mitico dell'eterno ritorno. La raccolta è divisa in due volumi che corrispondono alle due maniere di Pasolini: la prima esprime, con un surrealismo idilliaco degno del miglior Alfonso Gatto, il mito privato del poeta con un tono lirico-elegiaco. Nella seconda parte il lirismo lascia definitivamente il posto all'epica, cosicché Pasolini entra in modo definitivo nella storia. Questa entrata nella storia è espressa in modo esplicito nella poesia *Not di maj*, dove c'è una netta contrapposizione tra l'immagine invecchiata dell'uomo e quella del ragazzo che è stato. Il processo di disfacimento estetico di questo Narciso coincide con la sua fuoriuscita dal tempo mitico di Casarsa:

Ièh, vuardati ta l'aga
grisa dal Font blanc,
lajù tal fons tal fons
un fantassùt al cianta.
Ienfra i aaj al cianta
biel coma to fi,
la so imàzin a brila
ta la roja tranquila.
Vita senza distìn,
puartada via cu'l cuàrp:
di fi doventàt pari
dal spolèr al sgivìn⁷⁸.

È con *Romancero* che Pasolini lascia definitivamente il tempo mitico friulano, in particolare nella sezione *I colus* dove racconta la storia della famiglia materna, i Colussi, dal periodo del trattato di Campoformido fino alla disfatta di Caporetto. Da quel momento il suo sguardo da un desolato presente sarà rivolto verso un tempo proustianamente perduto, come nella poesia *I vecin savòurs*:

⁷⁸ TP I, p. 55. Ah, guardati nell'acqua grigia del Fonte bianco, laggiù in fondo in fondo canta un giovinetto. Canta in mezzo agli alni, bello come un tuo figlio, brilla la sua immagine nella roggia tranquilla. Vita senza destino, portata via col corpo: da figlio diventato padre, tra il focolare e la zolla.

Na zoja di flòurs frescs
 scaturìt i ài mitùt
 tai ciaviej squasin todèscs
 de la me zoventùt:
 cialda di seris
 e misdis ta un simiteri
 cialt dal soreli
 di me mari e dai frus nassùs
 ta paìs par me sempri pierdùs.
 Na corona di flòurs secs
 i vuèj meti adès passùt
 tai ciavièj squasin grecs
 da la me salùt:
 chè li rujs tal sorneli
 a svampidissin lizzeris
 a ingianà il veri
 timp ch'a no'l si mòuf
 tal fresc di un còur sempri nòuf.
 A podaràni li me mans
 intorgolà flòurs secs
 coma ta romài lontàns
 dis chej frescs?
 Vuej mi ingiani, ièir
 i eri ingianàt: ma se lizèir
 al mi strens un pensèir
 o un pissul mal, il còur mi art
 dai vecius sacòurs da la muàrt⁷⁹.

C'è la definitiva fine del tempo friulano, quel passato è ormai lontano, travolto insieme al tempo mitico della giovinezza, come nelle poesie *Lunis* e *Conzeit* scritte dopo i drammatici fatti di Ramuscello, dove il rimpianto si capovolge in accusa e il Friuli diventa «il più grande pisciatoio d'Italia». Questa terra aveva perduto il mistero della fanciullezza che la circondava, la bellezza aveva lasciato spazio alla morale e

⁷⁹ TP I, pp. 282-283. Una ghirlanda funebre di fiori freschi ho messo spaventato sui capelli quasi tedeschi della mia gioventù: calda di sere e mezzogiorni in un cimitero caldo del sole di mia madre e dei fanciulli nati in paesi per me sempre perduti. Una corona di fiori secchi voglio mettere saziato sui capelli quasi greci della mia salute: ché le rughe sulla fronte si stemperano a ingannare il vero tempo, che non si muove nel fresco di un cuore sempre nuovo. Potranno le mie mani intrecciare fiori secchi come in ormai lontani giorni quelli freschi? Oggi mi inganno, ieri ero ingannato: ma se un leggero pensiero mi stringe, o un piccolo male, il cuore riarde dei vecchi sapori della morte.

Pasolini notava con più forza la maleducazione paesana dei ragazzi, la malignità delle ragazze e la polvere grigia e pesante delle strade.

Un altro problema per questa esclusione è di natura classista: Pasolini resta escluso da questo mondo perché appartiene alla piccola-borghesia – altra colpa di cui si sente macchiato e che non si perdonerà per tutto il resto della sua vita –, sia da parte paterna, appartenente ad una famiglia ravennate di nobili decaduti, che materna, rappresentante della borghesia contadina paesana. Ma soprattutto ha un peccato originale che non può redimere, quell'omosessualità che lo rende un innocente colpevole, un Narciso peccatore, un Edipo borghese. Come nel *Maurice* di Edward Morgan Foster, che recensirà negli anni settanta, il corpo di quei ragazzi è impossibile, rappresenta l'alterità. Essi vivono la propria classe sociale nel proprio corpo, un corpo sacro. Pasolini ama questi corpi, perché ama la loro classe sociale che diventa una vera e propria rivelazione ai suoi occhi. Per Pasolini possedere e essere posseduti ha un valore conoscitivo-socratico, significa poter assimilare la classe sociale di questi ragazzi friulani, che rappresentano un vento d'amore misterioso, sfacciato, carnale e meravigliosamente ingenuo, una vera forza rivoluzionaria. Il problema è che non riesce a possedere questo dolce zeffiro che aleggia lungo le rive del Tagliamento e cerca disperatamente questi corpi nella vana speranza di poter diventare uno di loro.

1.3 Salò: apocalisse o redenzione?

Nell'opera pasoliniana l'infanzia ricopre un ruolo fondamentale. Lo dimostra un'intervista che rilascia a Dacia Maraini, la compagna dell'amico Alberto Moravia, che aveva sostituito nel cuore dello scrittore romano l'amica Elsa Morante. L'intervista verrà pubblicata insieme ad altre in un libro che uscirà nel 1973 per Rizzoli dal titolo *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*.

All'inizio degli anni settanta Dacia Maraini aveva cominciato quasi per caso alcune interviste sull'infanzia. Intervistando Montale lei, ancora molto giovane e timorosa davanti al poeta, aveva deciso di non chiedergli nulla che riguardasse la letteratura, ma di domandare qualcosa sulla famiglia e sulla sua infanzia. Fu così che l'infanzia divenne la cifra delle interviste che sarebbero venute in seguito. Alla Maraini

non dispiaceva doversi concentrare su una zona misteriosa e sfuggitiva della memoria degli adulti⁸⁰.

L'ultima intervista del libro è proprio quella a Pier Paolo Pasolini. In una di queste risposte parla della madre che ricorda bellissima, piccola e fragile, con il collo bianco e i capelli castani. Anche se nei primi anni di vita ne ha un ricordo invisibile, quasi assente e sfuocato, dai tre anni la sua vita sarà imperniata tutta su di lei⁸¹. Verso la fine del dialogo con la Maraini ci sono le due risposte più importanti: una che mostra l'importanza dell'infanzia e la drammaticità della sua fine, la seconda invece nella prima parte mette in risalto il rimpianto verso questa età, un'età mitica agli occhi di Pasolini, mentre nella seconda c'è la bugia che rivela l'importanza di questo periodo della sua vita in tutta la sua opera.

Alla domanda se rimpiange o meno la sua infanzia, Pasolini risponde sapendo di mentire. Inizialmente dice che l'ha rimpianta fino ai trent'anni e che l'ha vissuta narcisisticamente, perché è stato un periodo felice della sua vita, pieno di idealismo, un periodo eroico, riprendendo la definizione che dell'età dell'infanzia dà Vico nella *Scienza nuova*, però che sono quindici anni che non ne parla più e che quindi non la rimpiange più.

Un film di Pasolini viene in aiuto nel sostenere non solo la falsità di questa affermazione, ma soprattutto l'unicità di quel periodo della sua vita che si conclude con l'addio a Casarsa e l'arrivo a Roma. Il film in questione è *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, scritto e diretto tra il 1974 e il 1975, che recupera il testo del marchese De Sade attraverso le interpretazioni che ne hanno dato Roland Barthes e Pierre Klossowski. Il film verrà poi presentato postumo in anteprima al Festival di Parigi il 22 novembre del 1974, tre settimane dopo la drammatica uccisione del regista.

Salò viene realizzato mentre Pasolini scrive l'abiura della *Trilogia della vita* che comprende i film *Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*. L'articolo esce il 9 novembre del 1975 sul *Corriere della Sera*, dove era stato chiamato a collaborare come editorialista da Piero Ottone. In questo articolo Pasolini spiega come la crisi antropologica e culturale, iniziata alla fine degli anni sessanta e che ha portato al trionfo dell'irrealtà della sottocultura della comunicazione di massa, ha scardinato l'ultimo baluardo della realtà, rappresentato dai corpi innocenti con la loro arcaica,

⁸⁰ D. Maraini, *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*, Rizzoli, Milano, 1998, p. VII.

⁸¹ Ivi, p. 328.

fosca e vitale violenza degli organi sessuali. Era cambiata la rappresentazione dell'eros, che non era più fisicamente presente e neppure affascinante come atto volontario dell'uomo⁸².

Nella *Trilogia della vita*, vero e proprio atto di amore per il tempo perduto, il sesso e il corpo sono gioiosi e devono compensare la repressione, mentre in *Salò* il sesso diventa triste ma soprattutto ossessivo, la soddisfazione di un obbligo sociale. In questo modo il corpo si svuota di significato e diventa un involucro vuoto, diventando metafora onirica di quella che Karl Marx ha chiamato la mercificazione dell'uomo, ossia la riduzione del corpo a cosa. Mentre nella *Trilogia* il sesso era irruzione innocente del potere. Ciò che Pasolini confronta è il rapporto tra desiderio e bisogno. Il bisogno sadiano esclude dall'esperienza la fantasia, funzionale per far sì che il desiderio si reiteri rendendo così fantasmatico l'amore, ossia non trovando sempre davanti a sé l'oggetto nella sua corporeità⁸³. I protagonisti sadiani invece si trovano davanti solo un corpo, un oggetto che si deve consumare e distruggere senza mai essere soddisfatti. Questo è il punto chiave del discorso pasoliniano: la società consumistica ha reso il sesso un obbligo sociale, questo significa separare ciò che Eros tenta di riunire in sé: il desiderio, legato alla fantasia insaziabile e incommensurabile, e il bisogno, legato alla realtà corporea, quindi misurabile e teoricamente soddisfacibile. L'uomo sadiano ha davanti a sé un altro essere umano esclusivamente inteso come oggetto del bisogno che lo rende completamente estraneo.

Diversa la concezione pasoliniana dell'amore come si trova nelle poesie friulane e nelle prime sperimentazioni in prosa, come *Atti impuri* e *Amado mio* veri e propri idilli elegiaci della gioventù. In questo caso la fantasia e il desiderio hanno un ruolo fondamentale. Il desiderio non trova sempre davanti a sé l'oggetto nella sua corporeità, ma un angelo, una nuova persona nella quale si aboliscono i confini tra soggettivo e oggettivo, corporeo e incorporeo, il desiderio e il suo oggetto. Da questo punto di vista in Pasolini c'è una sorta di platonismo dell'eros di stampo trobadorico-stilnovistico. Come Jaufre Rudel, canta un amore inteso come avventura e slancio indefinito che non può mai trovare pieno appagamento. Per lui quello che è venuto a mancare è proprio l'amore come tensione più che come possesso, come un lungo fantasticare che è

⁸² SPS, pp. 599-600.

⁸³ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 19-23.

malinconia. E' proprio questa irriducibile lontananza che crea uno spazio di desiderio e nostalgia, dove Pasolini può vagare liberamente. Nel poeta irrompe la sacralità del corpo, questo corpo vulnerabile ma inviolabile. Questa inviolabilità è data da un atteggiamento di pietà creaturale, infatti Pasolini si avvicina ai suoi personaggi per un moto di affetto e simpatia. Loro non sono mai visti per la prima volta, non sono un'apparizione ma sempre una riapparizione, quindi per definizione non sono sconosciuti, ma riconosciuti. Vive in uno stato di perenne riconoscenza verso gli altri, riconoscenza per il loro semplice esistere e vivere.

Mentre in *Salò* i corpi non solo sono vulnerabile ma anche violabili, perché viene a mancare la sacralità dei corpi e la loro visione creaturale. Così anche il senso metaforico del film può essere compreso maggiormente: il nuovo fascismo consumistico prosegue e amplifica il tentativo di annientare l'invulnerabilità corporea che era stato del fascismo e del nazismo durante la seconda guerra mondiale.

Mentre sta realizzando *Salò*, decide di farsi alcune fotografie che sarebbero dovute diventare l'apparato iconografico del romanzo *Petrolio*. Per farle si affida al giovane fotografo Dino Pedriali. In queste foto si mostra a Pedriali innocente al mondo, una forma di innocenza colpevole, e soprattutto si fa vedere nella sua vulnerabilità inviolabile. Ognuna delle inquadrature rimanda a qualche cosa che racconta i luoghi delle sue opere e i testi poetici. Su Pasolini ci sono le tracce viventi della sua opera e, senza alcuna timidezza, le ostenta. Egli con il suo doppio corpo, come il Filottete della tragedia sofoclea, mostra le sue ferite insanabili. In una contrapposizione figurativa, Pedriali diventa come Pasolini di fronte ai ragazzi friulani, un voyeur-innamorato che resta in disparte, nascosto, limitandosi a guardare⁸⁴. Le immagini danno l'idea di una loro staticità perfetta e senza incrinature, che approda ad un passato irrevocabile come quello dei morti (*fig. 11*).

Nelle foto di Pedriali tutto puzza di morte. La morte è uno dei temi centrali del Narciso-Pasolini. Mentre viene fotografato Pasolini passa da soggetto a oggetto, facendo così una vera e propria esperienza di morte e diventando una sorta di spettro. Il poeta, secondo le parole di Barthes, diventa Tutto-immagine, vale a dire la morte in persona; gli altri, da Pedriali a quelli che guarderanno queste immagini, espropriano Pasolini, fanno di lui, con ferocia, un oggetto, l'hanno in mano e a loro completa

⁸⁴ RR I, p. 1338

disposizione, pronto per tutte le più sottili manipolazioni⁸⁵. Ancora una volta egli getta il proprio corpo nella lotta, mostrandosi nudo e vulnerabile, ma anche inviolabile perché si trova dietro la vetrata della camera da letto di Chia, quindi in una situazione di protezione e difesa. Lo stesso Pedriali lo protegge, vuole salvare il corpo nudo di Pasolini da cui è attratto. Sa di essere l'unico uomo sulla terra a possedere il corpo unico e intatto del poeta e questo gli dà la forza per difenderlo e renderlo ancora più pregiato.

Solo un anno dopo un'altra foto occuperà tutte le prime pagine dei giornali, quella scioccante del corpo morto di Pasolini scattata a Ostia (**fig. 12**). Uno dei messaggi di questa fotografia è quello per cui il corpo omosessuale non può vivere in questa società; l'intento è quello di reprimere l'aura mitica del poeta, la sua presenza. Questa foto ricorda quella scattata solo tre anni dopo del corpo morto di Aldo Moro dentro una R4 in via Caetani, «acciambellato in quella sconcia stiva» come ha scritto Mario Luzi in una sua poesia (**fig. 13**).

C'è una corrispondenza tra Pasolini e Moro proprio legata al tema del corpo e della morte. Entrambi sono capri espiatori di un sistema che non tollera più la loro presenza e che tenta di annullarla attraverso queste foto. In realtà i due corpi possono essere fotografati ma non esibiti perché mostrano un'umanità che è la loro mortalità ma anche inviolabilità, sono corpi inviolabili che nessun accanimento potrà violare. I corpi naturali di Moro e Pasolini, come nell'*Antigone*, non sono stati portati all'interno delle mura della città che rappresenta l'ordinamento costituito. La loro inviolabilità li rende due corpi scomodi che hanno bloccato l'elaborazione del lutto. Inoltre la loro morte assume un valore storico imprescindibile: sanciscono la fine di un periodo fondamentale nella storia italiana, quel decennio iniziato con il 1968 e i fatti di Valle Giulia completamente superato poi con l'inizio degli anni Ottanta e il periodo craxiano.

Questo senso di morte perseguita Pasolini perché, da attento lettore di Freud, sa che nascere è già un po' morire. Inoltre è un sentimento acuito da un disagio profondo, quello di sentirsi escluso e in perenne fuga. C'è un episodio-chiave che chiarisce questo discorso. Terminate le foto in giro per Sabaudia Pedriali e Pasolini salgono sulla sua mitica Alfa GT 2000, ma arrivati sul ponte che collega Sabaudia a Chia, grazie anche ad un sole stupendo e molto luminoso nonostante stia volgendo al tramonto, Pedriali chiede a Pasolini di fermarsi per fargli una foto mentre guarda il promontorio del Circeo

⁸⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 16-17.

(fig. 14). Una volta fatto lo scatto Pasolini, sguardo fisso verso l'orizzonte, apre la bocca solo per dire: «Non c'è più posto nel mondo per me, neanche al Terzo mondo». Parole di un uomo braccato, senza vie di fuga. E' ancora una volta l'amico-rivale Fellini a venirci in soccorso. Pasolini gli appare in un sogno del 1968 intento a fare una piccola parte in un suo film nel quale canta l'aria festosa e lieta del *Trovatore*: «E' la vita anche la morte» (fig. 15). Sono proprio queste lucide immagini del sogno felliniano a spiegare con acume la commistione tra vita e morte nell'opera e nella vita di Pasolini, tra senso di inclusione e di disperata esclusione⁸⁶.

Nel progetto di Pasolini *Salò* sarebbe dovuto essere il primo film di una *Trilogia della morte* da contrapporre a quella della vita. L'ambientazione di questo ultimo film, sceneggiata insieme a Sergio Citti e Pupi Avati, è in netta antitesi con quella della *Trilogia della vita*. Mentre in questi tre film tutte le vicende si svolgono all'aperto, in scenari idilliaci, *Salò* ha una cornice completamente diversa, tutto è ambientato all'interno di una villa presidiata dalle SS che dà un senso di claustrofobia e proietta lo spettatore all'interno di una bolgia infernale di stile dantesco.

Salò è apparentemente un film sul fascismo storico, che ambienta Sade ai tempi della Repubblica Sociale Italiana, ma in realtà è un film sul presente, sugli anni settanta e la sua svolta "nera", in particolare sul 1974 con la bomba in Piazza Della Loggia e il tentato golpe Borghese. Il 1974 è l'anno in cui la casa editrice Einaudi pubblica due romanzi fondamentali, *La storia* di Elsa Morante, che Pasolini recensisce il due agosto del '74 scrivendo come il romanzo si configurasse nei termini di un confronto tra la vita e la storia, tra la morte e la storia. È proprio con Useppe, il protagonista del libro della Morante, che comincia la celebrazione morantiana della vitalità e dell'innocenza. Elsa Morante, come del resto lo stesso Pasolini, si mette contro l'unilinearità della storia, sostenendo come la vita, intesa nel senso di vitalità e corporeità dirompenti, sia il bene, mentre la storia, in quanto produttrice di morte, il male⁸⁷. Il secondo libro è *Todo modo* di Leonardo Sciascia, l'ultimo romanzo recensito da Pasolini prima dei tragici eventi all'Idroscalo di Ostia. La claustrofobia di *Salò* è molto simile a quella che caratterizza il romanzo di Sciascia. Questo senso di chiusura è dato nel film dall'immobilità della macchina da presa, dalle immagini studiate al limite del maniacale e dalla fotografia glaciale di Tonino Delli Colli. Il tono è del tutto apocalittico ed è lo stesso Pasolini a

⁸⁶ F. Fellini, *Libro dei sogni*, op. cit., p. 336-337.

⁸⁷ P.P. Pasolini, *Descrizioni*, op. cit., pp. 461-473.

dirlo a Gianluigi Rondi, in un'intervista che uscirà sul *Tempo* il 24 agosto 1975 con il titolo *L'Italia una fossa di serpenti* e che riprende una frase detta da Pasolini durante un'altra intervista ad Alberto Arbasino: «L'Italia è un corpo stupendo, ma dovunque lo tocchi o lo guardi, vedi, attorcigliate, le spire viscide e nere di un serpente, l'altra Italia. Come puoi fare l'amore con un corpo tutto avvolto da un serpente? Così comincia la castità».

Salò è un film sull'adattamento: Pasolini si chiede come si può rappresentare l'antica gioia del sesso, inteso come rivalsa contro il potere, attraverso questi giovani ormai infelici per gli obblighi creati dalla falsa tolleranza. Questi, adattandosi, dichiarano la loro resa e la sconfitta li rende più aggressivi e crudeli⁸⁸. La resa sembra definitiva, come scrive nel famoso articolo sulla scomparsa delle lucciole uscito il primo febbraio del 1975. E' innegabile il carattere omoerotico e sessuale della parola *lucciola*, con la quale Pasolini pensa ad un mondo che aveva conosciuto prima in Friuli e poi a Roma. Le lucciole sono il simbolo di un amore e amicizia innocente, come scrive a Franco Farolfi negli anni quaranta. Queste lucciole, che fanno boschetti di fuoco dentro i boschetti di cespugli, sono invidiate da Pasolini perché si amano e si cercano con amorosi voli e luci, mentre il poeta si sente arido e svuotato⁸⁹. Ma non si è più negli anni cinquanta, sono ormai da dimenticare quelle interminabili notti lungo il Tevere in cerca di ragazzi sottoproletari belli e docili. La nuova gioventù è crudele e fa paura, lo stesso Pasolini lo diceva ad alcuni suoi amici durante le cene organizzate dall'anfitrione Laura Betti.

Ma proprio quando la resa sembra totale, ecco il colpo di coda tutto compreso nelle ultime immagini del film e nel dialogo tra i due aguzzini Claudio e Maurizio:

Claudio: Sai Ballare?

Maurizio: No.

Claudio: Dài, proviamo?

Maurizio: E proviamo un po'.

Claudio: Come si chiama la tua ragazza?

Maurizio: Margherita⁹⁰.

⁸⁸ Pier Paolo Pasolini. *Il mio cinema*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2015, pp. 224-225.

⁸⁹ LE I, p. 36.

⁹⁰ PC II, p. 2060.

Ecco il non preannunciato epilogo: mentre i due giovani collaborazionisti, annoiati e assuefatti dalla carneficina, si scambiano queste poche battute, cambiano la frequenza della radio d'epoca che trasmette i *Carmina Burana* di Orff e improvvisano qualche passo di valzer sulla canzonetta degli anni quaranta *Sono tanto triste* (**fig. 16**). Il ballo è un chiaro riferimento alle sale in cui Pasolini e i suoi amici friulani si accalcavano nelle notti casarsesi, *Amado mio* ad esempio si apre sul ballo popolare all'aperto dove imperversa il boogie-woogie. La sala da ballo, oltre al prato e alla stalla, è un importante luogo della geografia amorosa e conviviale di Pasolini che qui viene esplicitamente rievocato, come aveva già fatto nella scena iniziale del cortometraggio *La ricotta*. Nonostante Pasolini abbia messo in scena l'orrore disumanizzato, resta la possibilità di un'innocenza, simboleggiata dal dialogo di questi due adolescenti o, per meglio dire, di questi due angeli di chagalliana memoria che l'assuefazione al male non ha disumanizzato del tutto.

Questa scena ricorda il IX capitolo de *Il Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino. Il capitolo è completamente diverso dagli altri e staccato dall'intera vicenda del romanzo, uno spazio di cui Calvino si appropria per svolgere, attraverso i pensieri e la voce del commissario partigiano Kim, le sue riflessioni sul significato della lotta armata e soprattutto della storia⁹¹. In particolare la parte finale del capitolo che si conclude così:

Domani sarà una grande battaglia. Kim è sereno. «A, bi, ci», dirà. Continua a pensare: ti amo, Adriana. Questo, nient'altro che questo, è la storia⁹².

Alla radice della storia calviniana, così come per Pasolini c'è un sentimento di pietà creaturale che è rappresentato dalla scoperta dell'amore. Nonostante *Salò* sia un film apocalittico alla fine c'è un vero e proprio ribaltamento e si assiste a una sorta di redenzione che ci viene offerta dai due ragazzi, molto simili per aspetto a Ninetto Davoli che ha sempre rappresentato per Pasolini il candore e la leggerezza, che ballano sulle note di una canzone degli anni quaranta.

Quello che Pasolini vuole mostrare è che, nonostante tutto, le lucciole sopravvivono ma solo se serbiamo ciò che Paul Celan ha chiamato «l'angolo di

⁹¹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, op. cit., pp. 236-239.

⁹² I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano, 2006, p. 120.

inclinazione visuale del creaturale» contro tutte le ideologie e il loro riduzionismo a un'unica prospettiva⁹³. In questo aspetto Pasolini è molto benjaminiano: questi due ragazzi rappresentano un'alterità temporale, fanno parte di un passato che ha il compito di redimere il presente e il futuro. Per questo motivo si può parlare di redenzione più che di nostalgia: l'angelo della storia vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto attraverso il passato, questo è il nucleo ardente del pensiero di Pasolini.

La parte finale del film è un chiaro ricordo del Friuli e dell'infanzia intesa come momento edenico di felicità sensoriale e passionale. Lo dimostra il fatto che all'improvviso dalla radio si ascolta parte di una poesia tratta dai *Cantos* di Ezra Pound:

La parola paterna è compassione;
Filiale, devozione;
La fraterna, mutualità;
Del *tosatel* la parola è rispetto⁹⁴

È proprio la parola *tosatel* la chiave di volta del discorso. Questo termine ha lo stesso valore della parola *rosada*, rappresenta cioè una lingua poetica, del desiderio e dell'amore che possiede la verginità espressiva della lingua orale primitiva⁹⁵. La parola ha un legame indissolubile con Casarsa che è il *ninìns lontàns che sìghin*. Infatti il termine *tosatel* richiama quello di fanciullo, che nelle *Poesie a Casarsa* ha un alto numero di citazioni dal punto di vista del significante – *ninì, fantasùt, donzel, frut, fantàt, fi, frutin* e *fantasùte* –, e ne indica la sua centralità. Nelle poesie friulane Pasolini torna fanciullo e si trova circondato da fanciulli soprattutto la domenica nel tempo della festa. La parola *tosatel* vuole innanzitutto ricordare questo: il periodo innocente e spensierato del poeta.

Tosatel ha non solo lo stesso valore linguistico di *rosada*, ma anche lo stesso significato sessuale. Infatti *rosada* ricorda la “teta veleta”, ossia l'incavo delle gambe di alcuni ragazzi da cui il bambino Pasolini era attratto, così come *tosatel* è una sineddoche che rappresenta il tutto per una parte, cioè la nuca dei ragazzi e che si collega al discorso che Pasolini fa nel primo articolo che uscirà sul *Corriere della sera* incentrato sul tema dei capelli.

⁹³ P. Celan, *La verità della poesia: il meridiano e altre prose*, Einaudi, Torino, 2008 e B. Maj, *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*, Quodlibet, Macerata, 2007, pp. 15-56.

⁹⁴ E. Pound, *Cantos*, Mondadori, Milano, 2013, pp. 1337-1339.

⁹⁵ P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2001, p. 62.

La collaborazione di Pasolini al *Corriere della sera* comincia con un articolo di natura estetica, che esce all'inizio del 1973 dal titolo *Contro i capelli lunghi*. Il pretesto è la vista di due ragazzi capelloni nella hall di un albergo di Praga che dà la possibilità a Pasolini di fare un discorso sul linguaggio dei capelli. Benché negli anni sessanta potevano essere considerati di sinistra, ecco che già nel 1972 si assisteva a un profondo equivoco causato da questi capelloni, perché ormai era diventata una moda e tutti avevano i capelli lunghi. Da un discorso di natura estetica si passa a uno di natura etica nel momento in cui comincia a scrivere di una serata passata a Isfahan, dove si vedono ragazzi che si vedevano in Italia alla fine degli anni cinquanta: giovani dignitosi e umili, con le loro belle nuche, i loro visi limpidi sotto i fieri ciuffi innocenti. Una sera, camminando lungo il viale principale della città, Pasolini si imbatte in due esseri mostruosi che si aggirano tra tutti quei ragazzi antichi, bellissimi e pieni di dignità umana. Non sono proprio dei capelloni, ma hanno i capelli tagliati all'europea, ossia lunghi dietro. Quei capelli hanno un loro proprio linguaggio e infatti sono lì per dire che quei due giovani non appartengono al numero di morti di fame, poveracci sottosviluppati che animano le strade di Ishfan. Quei capelli mostrano una mentalità piccolo-borghese in un mondo che invece sarebbe dovuto essere incolume e intatto rispetto questo tipo di invasione⁹⁶. Questo mondo è rappresentato proprio dalla pulizia delle nuche dei ragazzini sottoproletari che animano la notte di Isfahan e che si lega anche sessualmente alla parola *tosatel*. Ai ragazzi coi capelli corti dedicherà *La nuova gioventù*:

[...] A cui
ch'al si taja i ciavièj
e al si presenta cu'l suf

e la cadopa pura
dal fantàt fuàrt e libar,
jo i ghi darài chistu libri,
parsè ch'al potrà capì

la so novità: obediensa
e disobediensa, insièmit.

⁹⁶ P.P. Pasolini, *Scritti*, op. cit., pp. 9-10.

E po' se impuàrtia? L'amoùr, par zujà,
al à doma che un prat.

A chistu zòvin (ch'a no'l tornarà
mai pì tal mond) jo i ghi regali
chistu libri scrit dos voltis,
vivùt e rivivùt, cuàrp drenti un cuàrp⁹⁷.

La parola *tosatel*, insieme ai due ragazzi che ballano, umanizza il contesto di *Salò*, portando quella grazia che aveva trovato nei bellissimi ragazzi eritrei con le loro nuche pulite.

Ma è lo stesso Ezra Pound a rappresentare un mondo che sta scomparendo. Pasolini nutre una grande stima nei confronti del poeta americano. Lo incontra a Venezia nell'autunno del 1968 per un'intervista e qui il poeta americano gli dice che attraverso il padre e la mitica figura del nonno, ha rappresentato quel mondo contadino tanto amato anche da Pasolini. Questo mondo lo rappresenta attraverso l'idealizzazione della cultura cinese che nasce da quel mondo contadino arcaico da cui provengono i contadini moderni americani.

Pound è voluto restare dentro il mondo contadino e i suoi *Cantos* sono proprio una marcia all'indietro nel cuore di questo mondo. Tutti i suoi versi esaltano con furente nostalgia le leggi e l'unità culturale di questo mondo agreste. Pasolini lo paragona a Dino Campana, il poeta selvaggio con una poesia dal tratto cubista e surrealista. Diversi sono i punti in comune, ad esempio come Pound ha un retroterra contadino, infatti dietro di lui c'è Marradi, la povera Romagna dei primi anni del novecento, il latifondo e il bracciantato, il socialismo e l'anarchia. Pasolini e il suo Friuli edenico, la selvaggia Roma e il Terzo Mondo pieno di grazia si congiungono idealmente a questi due poeti. Proprio perché contro l'unilinearità della storia, l'astoricismo di cui parla Jacques Lacan a proposito della cultura americana può essere utilizzato per spiegare l'opera di Pound. Ciò che lo ha spinto a trasferirsi in Europa e poi proprio in Italia è un trauma che lo ha reso perfettamente inadattabile a questo mondo. Questo trauma è consistito nella

⁹⁷ P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, op. cit., p. 178. A chi si taglia i capelli e si presenta col ciuffo e la nuca pura del giovane forte e libero, io darò questo libro, perché egli potrà capire la sua novità: obbedienza e disobbedienza, insieme. E poi cosa importa? L'amore, per giocare, ha soltanto un prato. A questo giovane (che non tornerà mai più nel mondo) io regalo questo libro scritto due volte, vissuto e rivissuto, corpo dentro un corpo.

scoperta di un mondo contadino all'interno di un mondo industrializzato. Il poeta americano ha capito che il mondo contadino e il mondo industriale sono due realtà inconciliabili: l'esistenza di una vuol dire la scomparsa dell'altra⁹⁸. Pasolini ragiona negli stessi termini apocalittici anche se, come abbiamo visto, lascia aperto uno spiraglio al vento della speranza.

⁹⁸ P.P. Pasolini, *Descrizioni*, op. cit., p. 386.

2. L'acqua e gli alberi: tempo della madre versus tempo del padre

2.1 *Tempo della festa e tempo del sacrificio: Pasolini e Pavese*

In *Poesie a Casarsa* il tempo della festa e quello della morte si sovrappongono di continuo. Le stesse campane hanno una duplice valenza: da un lato rappresentano la temporalità festiva della domenica, dall'altro i suoi rintocchi, che ricorrono ossessivamente, sono il simbolo della morte e del sacrificio, come nel *Cint da li campanis*:

Co la sera a si pièrt ta li fontanis
il me pais al è colòur smarìt.
Jo i soj lontàn, recuardi li so ranis,
la luna, il trist tintinulà dai gris.
A bat Rosari, pai pras al si scunis:
jo i soj mùart al ciant da li ciampanis.
Forèst, al me dols svualà par il plan,
no ciapà pòura: j i soj u spirt di amòur
che al so pais al torna di lontàn⁹⁹.

In una lettera mostra la forza mortuaria del suono delle campane:

Ogni volta che sento suonare a morto, e chiedo notizie di quel morto, o ricostruisco la sua vita (fanciullo, giovanetto, bagni nel fiume, la Processione con la candela in mano), e mi pare impossibile non vedere tutta la vita da oltre il punto della morte, vederla già passata e compiuta, gesto per gesto, una catena di giorni tutti immaginabili, di sorpresa in sorpresa, di meraviglia in meraviglia [...]

Ogni campana a morto mi fa soffrire come se fosse morto un mio caro, tanto rispetto e amore porto per la vita, che vedo anche quella di uno sconosciuto, direttamente come se mi fosse stata con concretezza vicina¹⁰⁰.

⁹⁹ P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, op. cit., p. 31. Quando la sera si perde nelle fontane, il mio paese è di colore smarrito. Io sono lontano, ricordo le sue rane, la luna, il triste tremolare dei grilli. Suona Rosario, e si sfiata per i prati: io sono morto al canto delle campane. Straniero, al mio dolce volo per il piano, non aver paura: io sono uno spirito d'amore, che al suo paese torna di lontano.

¹⁰⁰ LE I, pp. 170-171.

Il campanile è quindi anche simbolo del tempo gioioso della festa ed è spesso protagonista nella descrizione dei paesaggi friulani¹⁰¹. La chiesa è il luogo di riunione e di incontro che segna le date fondamentali dell'esistenza umana. Pasolini si avvicina all'amato Proust che scrive come, grazie alla sopravvivenza dei riti, la chiesa sia l'unico spazio che vive ancora integralmente la propria vita, l'unica rimasta in rapporto con lo scopo per cui è stata costruita. La chiesa rappresenta un'epoca passata, è frutto di un lavoro collettivo e, al tempo stesso, un insieme di simboli che suggeriscono un'intera civiltà. L'usignolo, che rappresenta le chiese, va difeso perché difenderlo significa proteggere il regno della spiritualità e del sacro. Pasolini deve essere collocato dal lato delle «chiese assassinate». Finissima è l'intuizione di Paolo Volponi quando, a proposito della raccolta *L'usignolo della chiesa cattolica*, parla di un vasto senso poetico, con il dolore campagnolo attaccato alle chiese, come i passerì.

Il tempo della festa e quello del sacrificio sono presenti anche nel romanzo friulano *Il sogno di una cosa*, scritto da Pasolini tra il 1949 e il 1950 ma pubblicato nel 1962. Il romanzo, che racconta la storia di tre giovani figli di braccianti, Nini, Milio ed Eligio, si inserisce perfettamente all'interno di un mondo sentimentale uguale a quello di *Poesie a Casarsa*. Il racconto inizia con una festa dove i tre protagonisti si incontrano per la prima volta¹⁰². La descrizione coloristica della festa le conferisce un carattere fortemente pittorico e ricorda i balli a cui partecipava il giovane Pasolini insieme ai suoi amici. Il tempo festivo si contrappone a quello del sacrificio presente alla fine del libro dove troviamo il corpo di Eligio disteso sul letto d'ospedale, che ripropone l'immagine di una giovinezza consumata e interrotta prima del passaggio alla maturità secondo l'archetipo del *nini muart*. La morte di Eligio è annunciata dalla tristezza delle sorelle Faedis che vengono obbligate dagli adulti di casa a togliersi i vestiti della festa.

Eligio è partito per la Jugoslavia in cerca di un lavoro, ma in preda a un attacco di malinconia torna al paese natale dove si sente un completo estraneo. Come Eligio, anche Pasolini non ha accesso al tempo della festa. Per lui arriva sempre il lunedì che è la fine di una festa alla quale non è mai stato invitato. In *El cuòr su l'acqua* esprime il suo senso di solitudine mentre tutti si divertono:

¹⁰¹ P.P. Pasolini, *Un paese*, op. cit., p. 187.

¹⁰² P.P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milano, 2009, p. 9.

Xe Domenega! Mi son so'o
 in una barcheta sul Lemene.
 El Burìn el xè de veudo.
 Tuti i fa festa e mi so'o
 meso nuo sul cuòr del Lemene
 scaldo i me strassi al sol de veudo.
 No go un scheo, son paròn so'o
 dei me cavei de oro sul Lemene
 pien de pissigoe de veudo.
 El xe pien de pecai el me cuòr so'o¹⁰³.

Pasolini, nel dialetto di Valvassone, scrive una poesia dal titolo *Mi contenti* dove dice di accontentarsi di guardare la gente durante la sera del sabato, che rappresenta il giorno di festa:

Ta la sera ruda di Sàbida
 mi contenti di jodi la int,
 fòr di cìasa h'a rit ta l'aria.
 Encia il me côr al è di aria
 e tai me vuj a rit la int
 e tai me ris a è lus di Sàbida.
 Zòvin, i mi contenti dal Sàbida,
 puòr, i mi contenti da la int,
 vif, i mi contenti da l'aria.
 I soj usât al mal dal Sàbida¹⁰⁴.

All'inizio del romanzo i protagonisti vivono il tempo mitico dell'eterno ritorno, quello del mondo contadino friulano. Dopo essere tornati dalla Jugoslavia sono automaticamente esclusi da questo mondo idilliaco e si trovano nelle stesse condizioni del Narciso-Pasolini.

La morte di Eligio è un vero e proprio sacrificio per bloccare il tempo lineare e progressivo della storia. Già nella seconda parte della poesia *Biel zuvanin* Pasolini

¹⁰³ P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, op. cit., p. 129. E' domenica! Io sono solo in una barchetta sul Lemene. Il Borino pare di velluto. Tutti fanno festa e io solo mezzo nudo nel cuore del Lemene scaldo i miei stracci al sole di velluto. Non ho un soldo, sono padrone solo dei miei capelli di oro sul Lemene pieno di pesciolini di velluto. È pieno di peccati il mio cuore.

¹⁰⁴ Ivi, p. 123. Nella nuda sera del Sabato mi accontento di guardare la gente che ride fuori di casa nell'aria. Anche il mio cuore è di aria e nei miei occhi ride la gente e nei miei ricci è la luce del Sabato. Giovane, mi accontento del Sabato, povero, mi accontento della gente, vivo, mi accontento dell'aria. Sono abituato al male del Sabato.

aveva proposto il tema del rapido intristirsi e invecchiare del giovane contadino nell'esperienza dello sfruttamento lavorativo in città e della disoccupazione:

Biel zuvinìn el steva ad or dal Tilimènt
e il cianùt al baiava encia lui contènt.
Passa par lì il paròn: «Hèila, biel zuvinìn,
i ti lu paj sent franc chel legri cuorisìn».
«Po' sì, sì, sior paròn, par sent francs ti lu dai,
sarài legri in stes, se pur no ridarài».
Co son passàs sièt mèis, biel uvivìn al sta
ad or dal Tilimènt, cu'l so cianùt cuciat.
Passa par lì la siora e a jot i so biej ris
ch'a sluzin al soreli coma il flòur dal narcis.
«Chej to rissòs di oru, se tu ti mi iu dàs,
biel zuvivnìn, ti ciati un post di lavorà».
«Ciòitju duciu, siora, che nu i sin puarès
e encia senza ris i sin cuntèns in stes».
E dut contènt al va sul punt dal Tilimènt
a puartà ta la schena chej gran blocs di simènt.
Co a son passàs sièt mèis il punt al è finit
e il zuvinìn tal còur sempri pì al è ferit.
«Se i fatu cà a Trièst, biel zòvin vergognòus?»
«I soj disocupàt e i puarti la me cròus».
«Dami la to salùt, ch'i ti fai lavorà».
«Ciapa la me salùt, i ài pur di mangià».
Sunàit, puoris ciampanis, sunàit l'Aimaria,
che il zuvinìn al torna plen di malincunia.
Sunàit, puoris ciampanis, sunàit il Matutìn
che oramai al è veciu chel biel zuvinìn¹⁰⁵

¹⁰⁵ TP I, pp. 127-128. Bel giovanino stava sull'orlo del Tagliamento e il suo cagnolino abbaiva, anche lui contento. Passa per di lì il padrone: «Ehilà, bel giovanotto, te lo pago cento lire, quel tuo cuoricino allegro». «Ah sì, signor padrone, per cento lire te lo do, sarò allegro lo stesso anche se non riderò». Quando sono passati sette mesi, bel giovanino se ne sta sull'orlo del Tagliamento, col cagnolino accucciato. Passa per lì la signora, e vede i suoi bei ricci, che rilucono al sole come il fiore del narciso. «Quei riccetti d'oro se tu me li dai, bel giovanino, ti trovo un posto per lavorare». «Prendeteli tutti, signora, ché noi siamo poveretti, e anche senza ricci siamo contenti lo stesso». E tutto contento se ne va al ponte del Tagliamento, a portare sulla schiena quei blocchi di cemento. Quando sono passati sette mesi, il ponte è finito e il giovanino sempre più nel suo cuore è ferito. «Cosa fai qui a Trieste, bel giovane intimidito?». «Sono disoccupato, e porto la mia croce». «Dammi la tua salute, che ti faccio lavorare». «Prenditi la mia salute, devo pure mangiare». Suonate, povere campane, suonate l'Avemaria, che il giovanino torna pieno di malinconia. Suonate, povere campane, suonate il Mattutino, che ormai è vecchio il bel giovanino.

Anche nella poesia *Viers Pordeon e il mont* si assiste alla cacciata dei giovani dall'Eden friulano e Pasolini compone la lamentazione funebre per la scomparsa di un mondo aurorale:

A son restàs ta i vitrinis
i fis a vuardà cui vuj clars
in ta la lus da li cusinis,
sensa pì jodi i fogolàrs,
né li tras infumantadis,
né la tàula onta, né i zèis
né li dàlminis lassadis
abàs da li frutis s-ciampafis
in ciambra cu l'odòur dai tèjs.
A vuardin cu li so siarpetis
Cui so vistìs di fiesta scurs,
bessoj o in doi, o ta li caretis,
ta na dì di Maj, dongia i murs
da la Glisia o da la Ciantina.
Ma a no jodin so mari pleta
a spacà i stecks di na fassina,
cuntra il zenoli, di matina
bunora, ic e la flama quieta.
Se ta chè musis blanci e rosa
a lus chel ridi, chel, e no n'altri,
chel fa luturàn e dolisiòus,
a è parsè ch'a son di cà, da l'Alta,
nassùs ta chis-ciu puòrs paìs;
la ciera tai fis a è fres-cia
coma s'al fos nòuf il timp anti
dai vecius: legris, cu un vistìt
di vura, e un vistìt di fiesta.
A san doma che chistu mòut
di essi zòvins, di fa l'amòur,
di stà tal ciamp o dongia il fòucc;
chista ciera a è so, parsè lòur
a son doma che di chista ciera.
Epur son stas paràs lontan.
Coma tai spics la primavera
la zoventùt da l'Alta a era
in lòur: ma no era so il so pan.

Tal sercli net da li pupilis
 dai zovinùs in cieris lontanis
 il sigu nòuf da li sisilis,
 il veciu ciant da li ciampanis
 a colin senza scaturìju.
 «Ah Diu – a dis la mari – se tars!»
 e dis-ciapinela pal sulisu
 a cor a vistisi par zì ju
 in Glisia pai ciamps zà clars.
 A torna ch’a son un puc pì clars.
 A stissa il fòuc, a met a boj
 il lat, a distira tai bars
 li intimelis blancis, i ninsoj.
 A ciantin intor li òdulis.
 I fis sot il so biel suf biont,
 a vuardin senza pì jodilis:
 a àn dismintiàt li so sfiòndis
 zint ju viers Pordenon e il mont¹⁰⁶.

E’ proprio il sacrificio umano a decretare l’arresto di questa drammatica situazione. In una struttura da romanzo di anti-formazione bisogna morire per non diventare adulti. La morte arriva per salvare la loro purezza incontaminata, prima di essere completamente corrotti dal mondo e dal tempo borghesi. L’esclusione del popolo dalla storia viene sentita come uno stato vergine e primitivo che si mantiene proprio grazie a quella esclusione. Il mondo popolare e selvaggio è contrapposto a quello corrotto della civiltà razionalistico-borghese. Il loro sacrificio risulta inevitabile, come

¹⁰⁶ TP I, pp. 129-132. Sono restati nei vetri delle credenze i figli a guardare con gli occhi chiari nella luce delle cucine, senza più vedere i focolari, né le travi nere di fumo, né la tavola unta, né le ceste, né gli zoccoli lasciati abbasso dalle ragazze scappate in camera con l’odore dei tigli. Guardano con le loro sciallette, coi loro vestiti scuri di festa, soli o in due, o sulle carrette in un giorno di Maggio, vicino ai muri della Chiesa o della Cantina. Ma non vedono la loro madre piegata a rompere gli stecchi di una fascina, contro il ginocchio, la mattina presto, lei e la fiamma quieta. Se in quei visi bianchi e rosa riluce quel riso, quello, e non un altro, quel fare spavaldo e tenero, è perché sono di qui, dell’Alta, nati in questi poveri paesi; la terra nei figli è fresca come se fosse nuovo il tempo antico dei vecchi: allegri, con un vestito di lavoro e un vestito di festa. Sanno soltanto questa maniera di essere giovani, di fare l’amore, di stare nel campo o vicino al fuoco; questa terra è loro, perché essi sono soltanto di questa terra. Eppure sono stati cacciati lontano. Come nelle spighe la primavera la gioventù dell’Alta era in essi: ma non era loro il loro pane. Nel terso cerchio delle pupille di quei giovinetti in terre lontane, il nuovo grido delle rondini, il vecchio canto delle campane, cadono senza riscuoterli. «Ah Dio – dice la madre – che tardi!» e scalza sul pavimento corre a vestirsi per scendere in Chiesa tra i campi già chiari. Torna a casa che sono un po’ più chiari. Attizza il fuoco, mette a bollire il latte, distende sulle siepi le federe bianche, i lenzuoli. Cantano intorno le allodole. I figli sotto il loro bel ciuffo biondo guardano senza vederle: hanno dimenticato le fionde, andando giù verso Pordenone e il mondo.

Ettore in *Mamma Roma* che muore in carcere in una posizione che ricorda il Cristo morto del Mantegna (**fig. 17**) perché la madre, interpretata da una struggente Anna Magnani, desidera per il figlio una vita piccolo-borghese. Muore Accattone dopo aver abbandonato il suo mondo amorale per provare a lavorare. La stessa sorte tocca a Genesio in *Ragazzi di vita*.

La figura di Genesio è paradigmatica perché è un martire di una religione dell'innocenza bandita da un mondo troppo crudele. Il romanzo di Pasolini si struttura sulla contrapposizione tra le due figure di Genesio e del Ricetto, che inizialmente rischia la vita, buttandosi nel Tevere, per salvare una rondine, simbolo dell'Italia umile. Poi però resta del tutto indifferente mentre Genesio sta affogando, perché ormai entrato a far parte a pieno titolo del mondo degli adulti.

La stessa contrapposizione tra tempo della festa e tempo del sacrificio è condensata nel cortometraggio *La ricotta*. Il film inizia con alcuni ragazzi che ballano il boogie-woogie, ricordo delle serate di festa in Friuli (**fig. 18**), ma si chiude con il sacrificio di Stracci sulla croce e di conseguenza con la scomparsa del mondo arcaico e selvaggio del sottoproletariato romano. La sua morte avviene di fronte l'indifferenza totale della borghesia che fellinianamente continua a banchettare come se nulla fosse accaduto.

Nonostante Pasolini dica di non nutrire un particolare interesse per le Langhe e ancora di meno per Pavese, è indubbio che più di un tema lo lega allo scrittore piemontese¹⁰⁷. Innanzitutto il mito dell'infanzia. Questo tema in Pavese s'incontra di frequente e può essere ricondotto al ricordo dell'infanzia trascorsa in mezzo alle langhe assolate. Questi ricordi che sorprendono il poeta mentre vaga lungo i viali nelle notti torinesi ricorrono in molte poesie e non sono privi di tenera nostalgia. Nel racconto *Il paradiso perduto* parla dell'infanzia e dell'adolescenza come un mito di un'età dalla pienezza meravigliosa. L'infanzia è intesa come volontà di dominare il tempo storico, il tempo distruttore. Nella poesia *Civiltà antica*, titolo che rimanda a Vico e Leopardi, Pavese suggerisce che le occupazioni degli adulti, presi dalla monotonia quotidiana, impediscono di osservare ciò che invece non sfugge agli occhi di un bambino. Il ragazzo della poesia è solo e si accorge che tutti gli uomini e le donne non vedono quello che lui vede perfettamente. Come scrive lui stesso in uno scritto dal titolo A

¹⁰⁷ F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 129-186.

proposito di certe poesie non ancora scritte, l'avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina simile la città risulta completamente priva di senso. Infatti trova soltanto la solitudine e cerca di rimediarci col sesso e la passione che servono soltanto a sradicarlo e gettarlo ancora più lontano da campagna e città, in una più tragica solitudine che è la fine stessa dell'adolescenza. Questo motivo è costante e ben presente nella poesia *Ulisse*:

Stamattina, è scappato il ragazzo, e ritorna
questa notte. Starà sogghignando. A nessuno
vorrà dire se a pranzo ha mangiato. Magari
avrà gli occhi pesanti e andrà a letto in silenzio:
due scarponi infangati. Il mattino era azzurro
sulle piogge di un mese.

Il ragazzo, che torna fra poco, non prende più schiaffi.
Il ragazzo comincia a esser giovane e scopre
ogni giorno qualcosa e non parla a nessuno.

Non c'è nulla per strada che non possa sapersi
stando a questa finestra. Ma il ragazzo cammina
tutto il giorno per strada. Non cerca ancor donne
e non gioca più in terra. Ogni volta ritorna.
Il ragazzo ha un suo modo di uscire di casa
che, chi resta, s'accorge di non farci più nulla¹⁰⁸.

Pasolini volge lo sguardo al mondo dell'adolescenza intesa come passaggio in direzione dell'autonomia dell'età adulta. Elsa Morante, che come Pasolini ha cantato il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, utilizza il termine realtà in due modi opposti: da una parte c'è la triste realtà quotidiana, quella dell'età adulta e dall'altra la realtà della vera vita rimbaudiana, ossia l'età selvaggia della fanciullezza, a cui lei vuole appartenere come altri letterati italiani:

Credo che la realtà, in effetti, sia molto più vicina nell'infanzia che dopo. Io non ho rapporti con gli adulti, perché mi è impossibile, e tutti i miei amici, Pasolini, Penna, lo stesso Moravia, sono rimasti tutti dei "fanciulli". L'adulto si allontana dalla realtà con gli anni. Ci si interessa alla carriera, al denaro, tutte cose

¹⁰⁸ C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2008, p. 64.

assolutamente assurde, irreali. E poiché il mio scopo è quello di cercare di comprendere la verità, di esprimerla, e vivo per questo, altrimenti a quest'ora non avrei più alcuna ragione di stare al mondo, io credo che il solo modo di guardare la realtà sia quello degli occhi dei giovani, non ancora smussati¹⁰⁹.

È proprio Elsa Morante che traccia una linea immaginaria che unisce la poetica pasoliniana a quella pavesiana. Come per Casarsa, Pavese fa delle Langhe un luogo mitico e assoluto, il luogo della ripetizione che sottostà alle leggi dell'eterno ritorno dell'uguale. Non è un caso che in un film che Pavese avrebbe dovuto realizzare sul Piemonte per un progetto della Rai sulle regioni italiane, tutto sarebbe dovuto accadere almeno due volte¹¹⁰.

Come l'idealizzazione dell'infanzia anche i due tempi della festa e del sacrificio uniscono più che dividere le poetiche dei due scrittori. Nella *Luna e i falò* ci sono due giorni di festa dai quali Anguilla resta escluso, come succede a Pasolini nel mondo friulano. Il primo lo vive in modo disperato rimanendo a casa perché senza scarpe, l'altro invece da reietto dovendo guidare la carrozza delle figlie del padrone.

Il tema più importante è sicuramente quello del sacrificio. Come ha scritto Italo Calvino riferendosi alla *Luna e i falò*, Pavese è ossessionato dai sacrifici umani: Anguilla, come Eligio nel *Sogno di una cosa*, torna al suo paese natale alla ricerca delle radici perdute ma, rendendosi conto della sua totale estraneità a tale mondo, dà fuoco al casolare con dentro lui, gli animali e la famiglia.

Questa religione della morte è stata approfondita dall'espressionismo che per primo ha mostrato la drammatica lotta tra padri e figli. La poetica espressionista, che Walter Siti scopre nell'opera pasoliniana, afferma l'importanza del sacrificio come via alla vera conoscenza della realtà fuori del tempo. C'è una vera e propria sacralizzazione della morte, non deve dunque stupire che Pasolini si richiami costantemente a Cristo e alla croce¹¹¹. Ma se per Pavese il sacrificio umano diventa emblema di un vincolo tra mito e dovere, conducendo i giovani dall'innocenza al peccato e poi al sacrificio necessario e non espiatorio secondo una legge orale che non promette nessuna salvezza futura, cosicché il sacrificio non è la salvezza, né l'atto gratuito di un giusto, ma il

¹⁰⁹ G. Bosetti, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, Metauro, Pesaro, 2004, p. 383

¹¹⁰ E. Perrella, *Dittico: Pavese, Pasolini*, SugarCo, Milano, 1979, p. 67.

¹¹¹ G. Pozzetto, «Lo cerco dappertutto». *Cristo nei film di Pasolini*, Ancora, Milano, 2007, pp. 5-8.

simbolo di una morte necessaria. Per Pasolini la morte rappresenta una catarsi, morendo i suoi giovani protagonisti si arrestano all'età dell'adolescenza senza compromettersi con quella adulta. C'è l'idea di una rigenerazione del tempo storico attraverso il ripristino del tempo del mito. Pasolini parla del tempo della festa che conferisce valore all'esperienza collettiva del sesso e nel suo ambito si scopre vera la realtà dei grandi simboli della notte, della terra, della luna e del sangue. Ma ne parla con nostalgia perché ne resta fuori. Per entrambi sembra impossibile salvare il tempo storico mediante la tecnica rituale dell'antica festa.

La Luna e i falò tenta di rappresentare questa infanzia mitica, che si ritrova anche in *Ragazzi di vita*. Nel *Mestiere di vivere* Pavese cita Karl Philipp Moritz, scrittore tedesco appartenente al movimento preromantico dello *Sturm und Drang*, che afferma come nell'infanzia si ritrovino le tracce di uno stato anteriore della vita che rappresenta una fuga dal reale. Pavese e Pasolini, che hanno un'aspirazione tipicamente proromantica, si avvicinano al pensiero di Moritz. Entrambi hanno riflettuto sul mito e in particolare sulla sua riscrittura. Nel rapporto con il passato è ravvisabile lo stesso sentimento di nostalgia e di perdita che si ha nel mito. Nell'interpretazione che Furio Jesi dà dell'opera di Pavese nel libro *Letteratura e mito*, molto probabilmente conosciuto da Pasolini, la riflessione pavesiana sul mito è influenzata dalla lettura degli autori che pubblica per la «collana viola» dell'Einaudi. Pavese recupera il kereysano archetipo del mito che avviene sempre alle origini, come nell'infanzia. Quindi parlare di mito significa parlare di un qualcosa che è completamente fuori dal tempo. Per Pavese infanzia significa primitivismo che, di conseguenza, è legata allo stato selvaggio e naturale. Anche per Pasolini i suoi ragazzi di vita rappresentano, parafrasando Tolstoj, «un selvaggio in seno alla società», ossia portatori di valori intatti rispetto al mondo adulto.

L'esperienza primordiale rende la terra d'infanzia un luogo unico, un paesaggio-tipo che viene consacrato dai due autori come un santuario. I paesaggi pasoliniani e pavesiani vivono un sentimento del tempo che procura un'idea di eternità assoluta. Lo scopo è l'abolizione del tempo storico. L'eterno ritorno delle stagioni deve dare carattere ciclico al tempo rurale, da cui deriva poi questa ricerca del mito nel selvaggio. I romanzi *Bella estate*, *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole*, che ricordano *La meglio gioventù* e *Il sogno di una cosa*, lamentano la fine di una dimensione collettiva e

festiva nella quale il mito svolgeva una funzione rigeneratrice. A differenza di Pavese in Pasolini, che riprendendo il mito popolare di Gramsci esplora il mondo edenico del Friuli, quello pre-storico delle borgate romane e quello selvaggio dell'Africa, c'è l'erotizzazione di questo mito. Il sottoproletariato e il Terzo Mondo assumono per lui il senso di un altrove, di un luogo miticamente assoluto, in cui avrebbe potuto ritrovare il paesaggio materno friulano, il suo mito originario dell'infanzia. Il sacrificio diventa il simbolo di una morte stoica, attraverso la quale si cerca di riaccedere a una esperienza collettiva del mito, preclusa all'uomo moderno perché non riconosce più il linguaggio mitologico imminente nella natura.

I due scrittori cercano quello che Baudelaire ha definito l'«attimo estatico», cioè un'esperienza che per avere valore metafisico deve sfuggire il tempo. In Pavese e Pasolini il fenomeno originale appare alle soglie di quell'esperienza infantile e di quei paesaggi dell'infanzia verso i quali sperano di tornare.

I ragazzi di vita, gli angeli di Casarsa e Anguilla hanno come vera madre la natura. C'è una vera e propria felicità adamitica nel periodo dell'infanzia. L'età vichiana del mito e della poesia si ricollega all'umanità fanciulla e alla vita primitiva, al rammarico del tempo perduto e di una perduta armonia con la natura virginea. Si delinea così un'equazione tra il fanciullo e il primitivo e si vengono a creare dei cronotopi, ossia delle armonizzazioni di spazio e tempo in un racconto, come i prati di Casarsa. Il cronotopo del prato-infanzia si rispecchia in quello della foresta-infanzia di Rimbaud. La foresta e il prato simboleggiano il ritorno alla natura, alla buona madre; così come nel Comisso della *Passeggiata nel bosco della mia infanzia* si assiste a una regressione verso l'infanzia. Il fanciullo vive una preistoria atemporale, in netta contrapposizione con la Dopostoria teorizzata da Pasolini negli anni sessanta. Celebrare il paradiso dell'infanzia significa rimpiangere la condizione primordiale di cui si conserva un vago ricordo, cioè il mondo prima della colpa. L'infanzia figura come un'età adamitica che esprime il *nostos* di una purezza primigenia.

Per un'associazione puramente poetica e per nulla critica ma comunque interessante perché pone in questione la presenza in molti scrittori italiani del novecento del dissidio tra passione e ideologia, Nuto, una sorta di Virgilio per Anguilla nella *Luna e i falò*, sembra racchiudere le due anime di Pasolini e Pavese. Egli infatti è un marxista che crede nelle fasi della luna come condizione alle varie operazioni

agricole e nei fuochi di San Giovanni che svegliano la terra, in lui convivono senza mai annullarsi o superarsi la storia rivoluzionaria e l'anti-storia mitico-rituale. Nel personaggio pavesiano si trova il punto di unione tra il comunismo e il recupero di un passato preistorico e atemporale. Lo stesso Pasolini sottolinea la compresenza in lui di razionalismo e irrazionalismo nella risposta che dà a un lettore di *Vie Nuove* il 3 dicembre del 1964. Manca poco meno di un anno alla conclusione della rubrica e lo scrittore mette in luce uno dei temi fondamentali della sua personalità: la contrapposizione tra razionalismo occidentale, cui appartiene anche il marxismo, e il pensiero selvaggio del Terzo mondo. Opposizione che svilupperà due anni dopo nel film *Uccellacci e uccellini*:

Quanto a me, vorrei certo poter essere un poeta-operaio. Ma infinite resistenze moralistiche ed estetiche me lo impediscono, pretestualmente. Ho l'alibi che il mondo delle mie esperienze è un altro, ormai (quello che viene chiamato «terzo mondo», e con cui il mondo industrializzato si pone in quel nuovo rapporto, il neocolonialismo, che è così utile a capire tutti e due i termini che lo compongono ecc. ecc.). Il diventare poeta-operaio richiederebbe da me una tale vocazione da buttar per aria tutta la mia vita passata e presente: un vero e proprio atto di ascesi¹¹².

Nel maggio del 1965 Pasolini presenta tre soggetti cinematografici, *L'aigle*, *Faucons et moineaux* e *Le corbeau*, dai quali ha intenzione di ricavare il suo prossimo film. *L'aigle*, l'unico soggetto presentato su *Vie Nuove*, non verrà incluso nella versione finale di *Uccellacci e uccellini*, però è il più significativo per il nostro discorso. In questo soggetto, girato con Totò, si assiste alla sua trasformazione da borghese laico e razionale a persona che cerca di immedesimarsi con l'aquila e volare via. Totò rappresenta la crisi stessa di Pasolini: nel finale il protagonista vola via, tentando di trovare nella regressione animale, nel recupero di una immaginazione irrazionale, una via di scampo dalle proprie idee politiche. Pasolini è diviso tra una convinzione razionale che si trova nel marxismo e un sentimento di necessità dell'irrazionale. In lui è presente questa alterità, simbolo del mito edenico dell'infanzia casarsese, che ha il potere di sconvolgerlo.

¹¹² SPS, p. 1036.

Chi si accorge per primo di questo antistoricismo che caratterizza la poetica di molti scrittori italiani della seconda metà del novecento è Franco Fortini, che in un'intervista con Enzo Golino nel 1974 gli confida che, seppur contrario a quelle forme di storicismo volgare che immaginano la storia come una perfetta sequenza di causa ed effetto, di tempo lineare e continuo, non può in alcun modo sostenere il fronte dell'anti-storia, nelle cui fila si trovano scrittori come Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Giorgio Manganelli, Pier Paolo Pasolini e Cesare Pavese. Fortini, da marxista, non può accettare «questo piatto dove galleggiano resti di Nietzsche, Heidegger, Valéry, Rilke, Guènon, Camus, Gandhi e un po' di zen», che fa venire voglia di dire: «grazie, ho già pranzato»¹¹³. In questa intervista a Fortini è racchiuso lo scontro tra marxismo ortodosso e marxismo eterodosso, che si basa su razionalizzazioni inconsce di sentimenti alle cui origini non c'è nulla di razionale.

In *Letteratura americana* ed altri saggi c'è un passo che calza a pennello per Pasolini. È il punto dove Pavese scrive che gli eroi fanciulli o adolescenti di tanta narrativa indicano come il fascino della realtà è rimasto aurorale e il personaggio si rifiuta di vedersi maturare e operare nella mischia umana assumendone le responsabilità.

Questa memoria atemporale è molto simile a quella del sogno, a quella della rêverie, ossia il sogno ad occhi aperti. È solo il fantasticare che porta alla scoperta di una totalità originaria e indivisibile presente nel bambino, che il poeta può far tornare alla luce eliminando la frattura traumatica che si instaura nell'età adulta.

Tutta l'opera pasoliniana è scritta all'interno di uno spazio ben preciso, fondamentale per riscoprire questo cosmo originario dell'infanzia: uno «spazio dionisiaco» come lo definisce lui stesso sul *Tempo*. Pasolini cercando di rispondere alla domanda di un lettore sulla possibilità che si possa essere creatori coscienti in un mondo in cui non vale il principio di non contraddizione e gli altri principi aristotelici, sostiene che deve esserci un terreno comune al mondo del sogno e a quello della veglia, appunto questo «mondo dionisiaco» che non deve essere dimenticato. Risponde al lettore cominciando a parlare di un suo sogno, dove torna forte quell'alterità che è dentro di lui, già rappresentata dallo scimmione dello *Specchio insistente*, che lo ha reso un uomo diverso nella sfera pubblica e in quella privata:

¹¹³ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, pp. 146-149.

«Oh Spietato, io sono Bus, io sono Kyria». E' un verso che ho sognato stanotte. Un vecchio quasi –endecasillabo (con la sua dieresi). Non so proprio cosa significa questa mia declinazione doppia di generalità, evidentemente allusiva: simile, per analogia, alla dantesca declinazione «negativa» di generalità: «Io non Enea, io non Paolo sono». Come se nel sogno volessi dire che io sono come questo e come quello, cioè due personaggi importanti e significativi, diversi da me: e lo dicevo a un tale «Spietato», che, questo lo so (anzi, lo sapevo nel sogno), era l'Uomo¹¹⁴.

Si domanda come sia possibile sognare versi quindi continuare l'attività poetica anche nel sogno. Ci deve essere un luogo che unisce il mondo del sogno e quello della veglia, un luogo che dà la possibilità di sognare a occhi aperti:

Ma come è possibile essere facitori coscienti, e sia pure un po' pazzi e antiquati, sia pure un po' troppo ebbri, in un mondo in cui non vale il principio di non contraddizione e gli altri principî aristotelici? Bah, ci deve essere un terreno comune al mondo del sogno e al mondo della veglia, dove valgono gli stessi principî e sono solo i registi che mutano. Diciamolo, c'è un mondo dionisiaco: che non può essere separato nettamente e quindi accantonato¹¹⁵.

Tutta l'opera pasoliniana è scritta all'interno di questo «spazio dionisiaco», come dimostra la poesia *Romancerillo*:

Dut il me vivi
al è passàt.
Jo i eri nina,
tu ti eris muàrt.
Ah parsè tòrnitù
adès tal sun
da tanciu àins
dismintiat?
Dut il me vivi
al è passàt.
Tu ti sos nini,

¹¹⁴ SPS, p. 1203.

¹¹⁵ Ivi, p. 1204.

nu si insumiàn¹¹⁶.

Le immagini di Casarsa che Pasolini trattiene nella sua memoria derivano da una sua rielaborazione fantastica di quel Friuli passato che la madre gli aveva raccontato. Tutti i ricordi materni vengono filtrati dalla sua immaginazione.

Questo spazio trova la sua massima espressione nel cinema di poesia, dove coincidono inconscio individuale e inconscio collettivo. Lo strumento linguistico su cui si impianta tutto il suo cinema è di tipo irrazionalistico, ha una natura onirica¹¹⁷. In questo spazio Pasolini opera la sua illusione antistorica. Questo luogo si oppone a quello proprio dello storico che separa il passato dal presente e da dove produce il suo discorso per dominare il fatto linguistico. In Pasolini invece, come abbiamo già visto, il passato e il presente convivono, anzi il passato interessa soltanto perché vive nel presente. È proprio il cinema, col suo onirismo, il luogo dove verificare l'attualità del passato, le cui tracce sono visibili sui corpi degli attori e nei luoghi dei vari set. In questo spazio della revêrie c'è la presenza di tracce di una assenza, ossia del passato che Pasolini cerca nella fisicità e nella pulsione dei corpi dei ragazzi. Il cinema diventa il documento di tale assenza che è chiamata ad esprimersi. Per Pasolini il sogno, che lo allontana dalla poetica del neorealismo, assume un'importanza fondamentale per mettere in evidenza l'aspetto irrazionale e inconscio dell'essere umano.

Come nel sogno nella poesia *Pianto della scavatrice*, tanti personaggi pasoliniani trovano nel mistero di un sogno la traccia di un destino incomprensibile non sottoposto alle leggi della ragione, come succede allo stesso Pasolini che spesso mette per iscritto i suoi sogni, molto vicino da questo punto di vista all'amico Fellini. Nel cinema pasoliniano spesso i sogni annunciano la morte, ossia la sospensione del tempo storico: il sogno di morte per Accattone, la visione primitiva e distruttiva per Medea, la disperazione per Otello-Ninetto in *Che cosa sono le nuvole*.

La confessione di questa scrittura basata sul sogno è affidata a *Versi del Testamento*, una delle poesie più rappresentative della raccolta *Trasumanar e organizzar*, che rappresenta con efficacia la dinamica dello scrivere pasoliniano. Un occhio in perenne movimento, simile alla macchina da presa, che percorre un deserto in

¹¹⁶ P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, op. cit., p. 42: Tutto il mio vivere è passato. Io ero fanciulla, e tu eri morto. Ah, perché torni adesso nel sonno, da tanti anni dimenticato? Tutto il mio vivere è passato. Tu sei fanciullo, e noi sogniamo.

¹¹⁷ F. Dorigo, *Pasolini da Marx a Freud*, in «Rivista del cinematografo», 4, 1970, Roma, pp. 135-141.

totale e completa solitudine, mentre il mondo resta lontano, sostituito da un paesaggio disumano, quasi astratto e depurato dalla ripetizione del rito sessuale fino a trasformarsi in vero e proprio archetipico apparire e scomparire di una forma che muta. Così i paesaggi edenici del Friuli, le desolate borgate di Roma e i colorati deserti dell'Africa sono visti con un occhio interno, ossia con gli occhi chiusi di un sognatore o visionario:

La solitudine: bisogna essere molto forti
per amare la solitudine; bisogna avere buone gambe
e una resistenza fuori del comune; non si deve rischiare
raffreddore, influenza o mal di gola; non si devono temere
rapinatori o assassini; se tocca camminare
per tutto il pomeriggio o magari per tutta la sera
bisogna saperlo fare senza accorgersene; da sedersi non c'è;
specie d'inverno; col vento che tira sull'erba bagnata,
e coi pietroni tra l'immondizia umidi e fangosi;
non c'è proprio nessun conforto, su ciò non c'è dubbio,
oltre a quello di avere davanti tutto un giorno e una notte
senza doveri o limiti di qualsiasi genere.

Il sesso è un pretesto. Per quanti siano gli incontri
- e anche d'inverno, per le strade abbandonate al vento,
tra le distese d'immondizia contro i palazzi lontani,
essi sono molti – non sono che momenti della solitudine;
più caldo e vivo è il corpo gentile
che unge di seme e se ne va,
più freddo e mortale è intorno il diletto deserto;
è esso che riempie di gioia, come un vento miracoloso,
non il sorriso innocente o la torbida prepotenza
di chi poi se ne va; egli si porta dietro una giovinezza
enormemente giovane; e in questo è disumano,
perché non lascia tracce, o meglio, lascia una sola traccia
che è sempre la stessa in tutte le stagioni.

Un ragazzo ai suoi primi amori
altro non è che la fecondità del mondo.

È il mondo che così arriva con lui; appare e scompare,
come una forma che muta. Restano intatte tutte le cose,
e tu potrai percorrere mezza città, non lo ritroverai più;
l'atto è compiuto, la sua ripetizione è un rito. Dunque
la solitudine è ancora più grande se una folla intera
attende il suo turno: cresce infatti il numero delle sparizioni –
l'andarsene è fuggire – e il seguente incombe sul presente

come un dovere, un sacrificio da compiere alla voglia di morte.
Invecchiando, però, la stanchezza comincia a farsi sentire,
specie nel momento in cui è appena passata l'ora di cena,
e per te non è mutato niente; allora per un soffio non urli o piangi;
e ciò sarebbe enorme se non fosse appunto solo stanchezza,
e forse un po' di fame. Enorme, perché vorrebbe dire
che il tuo desiderio di solitudine non potrebbe esser più soddisfatto,
e allora cosa ti aspetta, se ciò che non è considerato solitudine
è la solitudine vera, quella che non puoi accettare?
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 cani¹¹⁸

2.2 Gli alberi della savana: le sopravvivenze del passato

La tesi e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco la vera

Trinità dell'uomo né prelogico, né logico, ma reale

Pier Paolo Pasolini, *Maria Callas*

Alla fine della *Divina mimesis*, opera che sarebbe dovuta essere una nuova commedia dantesca ambientata nel mondo moderno della Dopostoria, Pasolini include un'interessante *Iconografia ingiallita*. Una foto in particolare desta l'attenzione del lettore: il voluto accostamento tra l'immagine della Chiesa di Casarsa col suo campanile e la fotografia di un villaggio africano con in primo piano alcuni bambini che guardano in modo meravigliato verso la macchina fotografica (*fig. 19*).

Questo avvicinamento, che mostra una linea di continuità tra l'elemento dell'infanzia friulana e l'esperienza africana, rappresenta quello che Walter Siti definisce un «tentativo di chiudere in un'unità circolare l'insanabile dissidio tra gli anni quaranta-cinquanta e gli anni sessanta, vissuti come disputa tra speranza e smarrimento». Nella sovrapposizione di immagini della *Iconografia ingiallita* si rivela la concezione storica di Pasolini. Le fotografie si presentano come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente dove l'immagine più recente non cancella quella più datata. In un'ottica antihegeliana, con chiari riferimenti al Proust della

¹¹⁸ TP II, p. 118.

Recerche e alla filosofia del tempo di Bergson, diventano fondamentali le sopravvivenze del passato, di quel passato che giunge dal Friuli ossia dall'origine che, parafrasando un'aforisma di Karl Krauss, diventa la meta.

Nel 1961 Pasolini teorizza questa idea di sopravvivenza del tempo passato nella contemporaneità. Dal 4 giugno del 1960, grazie all'invito di Antonello Trombadori, tiene la rubrica *Dialogo con i lettori* sul popolare settimanale comunista *Vie nuove*. In questo breve pezzo il poeta parla della sua doppia ideologia, specchio vivente di quello che succede al tempo storico. Da una parte quella politica, da individuare nel marxismo, dall'altra quella estetica, che proviene dalla sua cultura decadente ed estetica. Mentre l'ideologia politica è proiettata, come il tempo lineare, verso il futuro, l'ideologia estetica, come il tempo circolare, contiene il passato e ci torna.

In Pasolini, come dimostra la sua *Iconografia ingiallita*, sopravvivono tracce di un passato che hanno in Casarsa contemporaneamente il suo punto d'inizio e quello di arrivo. In lui c'è una vera e propria fusione tra il presente e il passato, tra la sua ideologia politica e le sopravvivenze e contraddizioni storiche e concrete di un individualismo particolaristico. Per questo motivo il marxismo pasoliniano è eterodosso perché caratterizzato da una parte estetico-decadente da far risalire alle tracce in lui di un passato riconducibile ai suoi anni giovanili. Una di queste sopravvivenze è rappresentata visivamente dagli alberi, uno dei simboli materni più importanti e protagonisti assoluti del film-documentario *Appunti per un'Orestide africana*.

Questo film-documentario rappresenta un nodo fondamentale nella poetica pasoliniana. Gli *Appunti* avrebbero dovuto far parte di un film dedicato al Terzo mondo e diviso in cinque episodi sull'India, l'Africa, i paesi arabi, l'America del Sud e i ghetti neri degli Stati Uniti. Fin dall'inizio degli anni sessanta, dopo il tradimento dei suoi ragazzi di vita desiderosi di condividere gli ideali e valori piccolo-borghesi, Pasolini vede nell'Africa un modello alternativo di sviluppo che ridà vita al Friuli contadino degli anni quaranta. Sulla scia della conferenza di Bandung, il poeta adopera questo termine come *senhal* geografico che comprende la fisicità dei regni della fame, dell'odore di pecora del mondo¹¹⁹ che gli ricorda il profumo del glicine di Casarsa. Il film mostra come Pasolini abbia intrattenuto rapporti complessi e caotici con la storia. Il sentimento della storia è vissuto dal poeta come un modo per mostrare e allacciarsi a un

¹¹⁹ SPS, pp. 1572-1573.

tempo pre-storico e pre-logico, con la scoperta del Terzo Mondo l'antico comincia veramente a ossessionare il contemporaneo.

Pasolini conosce bene l'*Orestea* di Eschilo, avendola tradotta nel 1960 su richiesta di Vittorio Gassmann che doveva portarla in scena al teatro di Siracusa. In quella traduzione aveva reinterpretato liberamente la tragedia antica, che aveva assunto un valore antiletterale. Anche il film riprende questa rielaborazione ideologico-passionale, unendo l'ideologia politica e la concezione decadente e irrazionale che convivono nella sua anima. Questa rilettura è condizionata dalla lettura del testo di George Thomson *Eschilo e Atene*, pubblicato da Einaudi nel 1949. La lettura di Thomson è antiretorica e anticlassicista e la tragedia eschilea viene interpretata attraverso l'etnologia sociale. Così, tenendo in forte considerazione l'opera di Thomson, il problema fondamentale di Eschilo diventa capire in quale modo la società tribale, tutta chiusa come in un reliquario nelle sue tradizioni, abbia potuto trasformarsi e contribuire alla formazione della democratica città-stato.

Pasolini si appropria di questa questione e la sposta nella seconda metà del novecento. Come l'Italia del *boom* economico aveva visto la fine del amato mondo rurale, l'Africa, reduce dall'esperienza coloniale, negli anni sessanta si trova in una situazione di transizione tra un mondo arcaico originario e uno sviluppo democratico fondato sull'adozione di modelli economici politici e culturali estranei alla cultura tribale africana, come quelli proposti dal liberismo anglosassone. Lo scontro tra mondo moderno e mondo primitivo lo ha mostrato sia visivamente che attraverso la poesia. Si pensi al poema scritto per il film *Medea* dal titolo *Lungo le rive dell'Eufrate*:

Beata Resafa non ancora raggiunta dai pali della luce,
ché quanto ad Aleppo,
l'ansia del consumo fa dei maschi di questa città
tanti bovaristi, in attesa di un Bourghiba.
Dappertutto i segni della Scomparsa.
Beata Resafa, ancora lontana nel verdognolo del deserto!
La valle di Haran, oltre le terrazze dei colli erosi
- dipinti da commoventi pennellattine di miniaturisti –
resisterà ancora poco, alla Scomparsa: il mare di grano
ben abbarbicato alla terra mostra sicuri segni di viabilità:
già cisternette di cemento dominano gli orizzonti,
[vincendo i tumuli.

convivere il mito con la storia e diventa quasi un dovere il prendere posizione, il mostrare da che parte ci si schiera¹²¹.

Ma il più pasoliniano è sicuramente il secondo regista, il greco Theo Angelopoulos che nel 1975 gira *La recita*. Il film è una trasposizione moderna dell'Orestide di Eschilo, ma è soprattutto per l'idea che ha di cinema che si avvicina molto a Pasolini. Grazie al racconto dei rapporti tra i personaggi del mito degli Atridi, Angelopoulos è riuscito a gettare uno sguardo sul periodo storico della sua Grecia dalla fine degli anni trenta all'inizio degli anni cinquanta. L'idea di storia del regista greco è molto benjaminiana: la storia degradata è recuperabile solo sotto forma di metafora, di analogia o allegoria. In fondo la storia è già nel mito, inscritta in tutta una tradizione culturale che basta riportare alla luce per ritrovare il modello originario. *La recita*, come gli *Appunti*, mostra una cultura che dal mito degli Atridi alla storia contemporanea ha continuato a esprimersi secondo l'identico modello formale e le stesse categorie di pensiero.

Rivisitando il profano di oggi, rappresentato dalla storia, con lo schermo e il filtro magico del sacro di ieri, Angelopoulos ha potuto alludere a quella alterità che nel mito è assente, ma che oggi è la lotta di classe e la rivoluzione¹²². Anche Pasolini, recuperando il mito di Oreste, mette in evidenza i suoi assenti: l'infanzia e l'Eden materno di Casarsa. Non è un caso che Alberto Moravia abbia detto che l'amico sentiva l'Africa con la stessa simpatia poetica e originale con la quale aveva sentito i contadini friulani e le borgate sottoproletarie romane.

Dopo i titoli di testa, la prima immagine degli *Appunti* è già una dichiarazione d'intenti per capire l'intero film. Pasolini riprende il suo viso che si specchia in una vetrina di un negozio (**fig. 20**). In questa sorta di sdoppiamento è racchiusa tutta l'idea che svilupperà negli *Appunti*. Quando la camera si allarga e scompare il suo viso, lo spettatore si rende conto che una parte di Pasolini guarda affascinata dentro la vetrina del negozio che vende frigoriferi, simbolo del capitalismo occidentale, l'altra parte invece rimane folgorata dalla vista di alcuni alberi che si muovono seguendo il vento africano, gli stessi che erano stati la prima cosa che Edipo bambino aveva visto aprendo gli occhi (**figg. 21 e 22**). La scena, come in *Edipo re*, si universalizza.

¹²¹ G. Marcia, *Lo schermo liberato: il cinema di Miklos Jacsò*, Libero Scambio, Firenze, 1982.

¹²² S. Arecco, *Anghelopoulos*, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

Frazer dedica un capitolo del suo *Il ramo d'oro*, uscito in Italia nel 1964, al culto degli alberi che ha sicuramente influenzato Pasolini. Come l'Europa prima della nascita di Cristo, così l'Africa contemporanea è ancora coperta da un'immensa foresta primigenia, caratterizzata da profonda solitudine e silenzio. Gli alberi sono santuari naturali depositari del tempo mitico e religioso che si oppone a quello della storia. Secondo il culto animista hanno un'anima e per questo devono essere venerati, è vietato abatterli. Questo è il rischio che vede Pasolini con la decolonizzazione e il sopraggiungere del progresso. La popolazione dei Wanika in Africa orientale considera la distruzione di un albero alla stregua del matricidio, perché l'albero dà vita e nutrimento come la madre al figlio¹²³. Così anche nella cultura africana c'è un legame stretto tra l'albero, che con le sue immense radici rappresenta il contatto con il mondo ctonio¹²⁴, e la figura materna.

Pasolini vuole mostrare la profonda contraddizione dell'uomo in lotta tra passato e futuro. Con questo sdoppiamento l'io pasoliniano si distacca per vedere e comprendere meglio la realtà africana e lo fa da un punto di vista obliquo, subalterno e marginale. Fin dagli anni quaranta ha la tendenza ad osservare dall'esterno il proprio corpo, come scrive in una lettera indirizzata a Farolfi nel 1943 dove sembra descrivere da fuori i gesti di lui ventunenne ormai non più adolescente. È proprio questa la questione fondamentale anche alla fine degli anni sessanta: Pasolini si sdoppia e guarda da una parte il suo futuro e quello del mondo, e non vede che macerie, dall'altro il suo passato e quello del mondo contadino friulano e africano, legato a una ritualità che li fa vivere nel mito della ciclicità, con le sue rovine che simboleggiano la purezza del tempo storico. Questo sdoppiamento è rafforzato dai primi piani che realizza su diversi ragazzi africani, attraverso i quali vede un se stesso diverso che si appropria di una classe sociale diversa dalla sua. Gli alberi, in quel processo metonimico già visto con Stella e Bruna, sono presenti anche dietro questi primi piani, in particolare dietro un masai che potrebbe interpretare Agamennone e dietro il probabile Pilade, che, come gli alberi, rappresentano questo passato ancestrale (*figg. 23 e 24*).

Gli alberi sono strettamente collegati ad una riflessione sul tempo storico. Nel *Sofista* Platone, parlando della conversazione dialettica, conia i tre generi del

¹²³ J. Frazer, *Il ramo d'oro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2015, p. 140.

¹²⁴ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998, pp. 42-44.

Medesimo, dell'Altro e dell'Analogo¹²⁵ che possono essere utilizzati per analizzare il concetto di tempo. Ciascuno di questi momenti rappresenta un tentativo della filosofia della storia per spiegare il concetto sfuggente di temporalità. Il passaggio da una categoria all'altra risulta dall'impossibilità di ciascuna di risolvere l'enigma della rappresentazione del tempo storico¹²⁶. Nella sua visione poetica della storia, Pasolini considera il passato e le sue sopravvivenze sotto il segno del Medesimo e dell'Altro. Sono proprio gli alberi a rappresentare queste due categorie.

Il passato deve essere interpretato attraverso il genere del Medesimo perché è capibile solo se persiste nel presente, così la presenza degli alberi mostra come l'antichità tribale africana sopravviva nell'Africa decolonizzata, così come il mondo materno-friulano e delle borgate romane persistono nel presente italiano degli anni sessanta. In Pasolini il passato si rieffettua, rendendo possibile non solo la trasposizione del mito greco antico nell'Africa contemporanea, ma anche il Friuli nell'Africa della decolonizzazione, come dimostra la foto nella sezione *Iconografia ingiallita* della *Divina Mimesis*.

Quello che Pasolini realizza con i suoi film è appunto questa sopravvivenza del passato nel presente. Il passato diventa la metafora del presente, il presente l'integrazione figurale del passato¹²⁷. Come abbiamo già visto, Pasolini riprende la lezione di Ernst Bloch che spiega come non tutti vivano allo stesso modo l'attualità. Ci sono alcuni esseri umani che portano in loro qualcosa di anteriore che si mescola al tempo presente. Il modo in cui un essere umano vive il proprio tempo dipende dalla classe sociale a cui appartiene: epoche più antiche continuano a vivere nei ceti più antichi. Ancora una volta il problema è classista. Quando questi ceti antichi vogliono cambiare la propria classe sociale, il loro substrato va perduto e questo è ciò che Pasolini vuole evitare.

Pasolini mette in scena questa storia intensiva che ha per oggetto una dinamica instabile di latenze e risvegli, un groviglio inestricabile di tempi. Proprio per questo motivo gli *Appunti* possono essere affrontati prendendo in prestito il concetto di «sopravvivenze» come è stato coniato dallo storico dell'arte Aby Warburg, che lo aveva visto rappresentare in alcuni riti della popolazione indiana dei Pueblo. Infatti il lavoro

¹²⁵ Platone, *Sofista*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 179-211 (254b-259d).

¹²⁶ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. III, Jaca Book, Milano, 1998, pp. 213-240.

¹²⁷ P.P. Pasolini, *Il sentimento della storia*, in «Cinema Nuovo» (205), 1970, pp. 172-173.

di Pasolini, soprattutto in *Edipo re*, *Medea* e negli *Appunti*, può essere illuminato da una frase detta da Warburg su questo popolo del Nuovo Messico:

In qualità di storico delle civiltà, ciò che mi interessava era come riuscisse a sopravvivere, nel mezzo di un paese che aveva fatto della cultura tecnica una mirabile arma di precisione nelle mani dell'uomo razionale, un'enclave di uomini primitivi e pagani i quali, pur affrontando con assoluto realismo la lotta per l'esistenza, proprio in relazione all'agricoltura e alla caccia continuavano a praticare con incrollabile fiducia rituali magici da noi solitamente ritenuti con disprezzo solo un segno di arretratezza¹²⁸.

La decisione di intraprendere un viaggio tra gli indiani Pueblo lo pone a contatto con un mondo di emozioni primitive e violente che influisce in seguito sulla sua interpretazione dell'antichità classica e del Rinascimento.

In tutta la sua opera Pasolini cerca nel presente le tracce di questo passato mitico e antico e se in Italia un certo mondo era ormai andato perduto del tutto, in Africa spera che si salvi insieme alla sua cultura e ai suoi valori, molto simili a quelli che aveva trovato nel Friuli degli anni quaranta. Il processo di decolonizzazione dell'Africa non deve portare alla distruzione del proprio passato sacro e tribale, ma alla convivenza con il presente in un rapporto di fratellanza dialettica. Questa è l'utopia pasoliniana, un'utopia che si trasformerà in distopia con *Salò* e *Petrolio*.

Il ritorno dell'antichità può essere visto come lo sforzo da parte di Pasolini di scoprire il ritorno sintomatico del passato che vive nel presente. Gli alberi sono appunto quelle sopravvivenze del passato (*das Nachleben der Antike*) che continuano a vivere e migrare nel presente. Un approccio simile alla storia si ritrova nel *Satyricon* di Fellini¹²⁹, che è ossessionato dal fatto che «la polvere dei secoli avesse mantenuto vivo il battito di un cuore che sembrava spento»¹³⁰. Questa intuizione nutre il *Satyricon*, dove il cineasta ha voluto trasmettere il pensiero secondo il quale l'antica Roma esistesse ancora. In questo film mostra la persistenza di una vita passata latente ma ancora viva, così come Pasolini in *Medea* ha l'ambizione di rappresentare il persistere del passato nel presente. Questo tipo di riflessioni, che fanno di Pasolini e Fellini due investigatori sulle

¹²⁸ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, op. cit., p. 12.

¹²⁹ A.V. Houcke, *Le retour de l'antique dans le cinéma italien moderne: de Warburg à Fellini et Pasolini*, *Mise au point*, 3, 2011. Consultato il 21/12/2016. URL: <http://map.revues.org/922>

¹³⁰ F. Fellini, *Il libro dei sogni*, op. cit., p. 160.

tracce di queste sopravvivenze, sono molto simili a quelle che fa Warburg nelle sue ricerche sulla pittura di Botticelli e Dürer.

Ad esempio Fellini non si fa alcuno scrupolo ad abbattere il gioco della temporalità nelle immagini registrate dalla cinepresa, trasformando le prostitute della Via Appia antica nelle loro controparti dell'età imperiale. Così il regista riminese mostra la possibilità per alcune immagini di riportarne alla mente altre molto più antiche. Pasolini evidenzia, come aveva già fatto ne *La Rabbia*, questa coesistenza del passato e del presente e lo fa lavorando sulle immagini. Negli *Appunti* c'è più di un richiamo al film del 1963, ad esempio il fondo sonoro dell'ultima sequenza ritrova i canti popolari russi e il documentario termina sul gesto ancestrale e preistorico dei contadini africani.

Come nell'immagine del poeta sul Monte Testaccio, anche in questo caso lo sguardo distante e straniato, rappresentato da lui che si guarda nella vetrina del negozio, dà la possibilità di osservare le sopravvivenze del passato nel mondo moderno e di conseguenza il loro dinamismo vitale. Rivelatore di questo atteggiamento è l'attenzione che Pasolini rivolge alla metafora della trasformazione delle Erinni in Eumenidi, rappresentata con la danza Wa go-go e la festa di matrimonio. In questo modo Pasolini scopre il complesso intreccio della temporalità come mostra Warburg nella sua opera *Mnemosyne*.

Pasolini aveva già utilizzato questo procedimento mitopoetico della tragedia greca nel *Pilade*, perfetta continuazione degli *Appunti*, che gli serve per creare ex novo un mito inedito da legare alla storia italiana del secondo novecento. Fin dall'inizio infatti i versi del coro sulla fine di Egisto e Clitennestra rievocano la morte di Mussolini e Claretta Petacci impostando il parallelo con la recente storia italiana:

CORO

I corpi di Clitennestra e di Egisto
sono rimasti per molti giorni
qui, nella piazza, sotto il sole.
Li abbiamo guardati, abbiamo ricordato
il nostro passato, l'antico regime.
Il filo di sangue che usciva
dalle loro bocche di morti
si è pian piano annerito; gli occhi

di quelle loro teste bianche di polvere
hanno perduto pian piano ogni luce.
come poi accade in questi casi
col silenzioso consenso di tutti,
qualcuno infine si decise a sotterrarli.
Così la piazza centrale della città
ha finito col ritornare quella di sempre¹³¹.

Anche in questo caso è ancora un concetto warburghiano a venire in aiuto per interpretare l'immagine iniziale di Pilade, quello di «pathosformel». Le raffigurazioni dei miti lasciate dall'antichità vengono intese come testimonianze di stati d'animo divenuti immagini, in cui le generazioni posteriori cercano le tracce permanenti delle commozioni più profonde dell'esistenza umana¹³². Benché l'idea di Pasolini sia molto diversa da quella onirica di Fellini, avvicinandosi maggiormente al cinema-verità di Jean Rouch con le sue analisi etnologiche e antropologiche; entrambi hanno un'idea molto simile di sguardo. È proprio questo tentativo di cercare sui volti e i corpi i risvegli di un passato ad accomunare i due cineasti. La parola che li avvicina è proprio quella benjaminiana di anacronismo: questi corpi assumono uno spessore memoriale dato dall'intenso intreccio temporale che li segna. Questi corpi e sguardi sono arcaici e primitivi e sono immagini, come quelle analizzate da Warburg, che danno pathos. Ma per entrambi l'esplorazione delle sopravvivenze del passato nel presente deve essere considerato un tentativo di entrare in contatto con il loro tempo, nato dalla catastrofe della seconda guerra mondiale, per riformulare così il rapporto con la modernità. Il passato non rappresenta una fuga reazionaria verso il passato, ma è un modo per riflettere sul proprio tempo.

Pasolini accetta solo due forme di periodizzazione storica, caratterizzate da altrettante rivoluzioni: la rivoluzione agricola, da cui deriva la civiltà arcaico-contadina e la rivoluzione industriale che sottomette la natura ai propri bisogni in nome della produzione e segna un radicale cambiamento nel rapporto tra uomo e natura, nel quale la seconda viene del tutto sottomessa. Ma agli occhi di Pasolini è fondamentale che la civiltà industriale non assorba quella rurale, ma vi si sovrapponga come stratificazione superiore, lasciandone però intatti i dati originari e primari.

¹³¹ TE, p. 359.

¹³² C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in C. Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi Torino, 1986, pp. 29-106.

In questo modo a una concezione lineare e progressiva della storia, che porterebbe alla sostituzione del mondo contadino con quello industriale, si sovrappone un'idea di storia formata geologicamente, ossia costruita su una stratificazione di tempi che non si annullano mai ma che persistono in un delicato equilibrio. Solo così la tradizione, quella rappresentata dal mondo mitico e rurale, data la sua sacralità rimane irriducibile a quella profana, sottraendosi a ogni possibile processo di secolarizzazione della storia

In questa visione, il passato e il presente persistono e restano inalterati, non si assiste ad alcun superamento di natura hegeliana. Per Pasolini prevale una visione ieratica e immobile della realtà. La sua storia è anti-dialettica e anti-hegeliana, come dice a Jean DufLOT.

La natura non conosce superamenti, ogni cosa che è in essa si giustappone e coesiste. Mentre parla con il critico francese si rende conto dell'ambiguità che vive in lui e con sfrontatezza la mette in piazza dicendo che, come storicista e marxista, dovrebbe pensare alla storia come evoluzione, come continuo superamento del passato; ma per il suo vissuto, soprattutto per l'esperienza friulana, non può accettare che il passato venga superato.

Nel film un'immagine è emblematica per capire la funzione degli alberi come simbolo della compresenza di mondo antico e mondo moderno. Verso la fine degli *Appunti* alcuni alberi, simbolo di questo passato mitico e sacrale, spuntano davanti all'Università di Dar Es Saalam, simbolo di razionalità che nel film avrebbe dovuto rappresentare Atene (**fig. 25**). Gli alberi sono quel tempo perduto, il tempo del ricordo friulano che ogni giorno di più cade in oblio, perché logorato, affranto e travolto dalla modernità.

Ma questi alberi rappresentano il passato anche sotto la categoria dell'Altro, per la loro interpretazione negativa del passato. Gli alberi, simbolo del passato come Altro, rappresentano le Erinni, le furie irrazionali della città di Argo e le Eumenidi, le divinità religiose che si presentano in sogno nella città di Atene. Pasolini sostiene che non è possibile cancellare il sacro e l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, e la tradizione, anche se sublimata – le Eumenidi – rimarrà sempre come traccia di un tempo originario che è impossibile annullare. Così dando valore all'alterità storica di questo passato ancestrale, Pasolini restituisce la distanza temporale tra passato e presente nello stesso

momento in cui la cancella. Gli alberi, perduti nel silenzio della foresta, mostruosi e terribili, diventano lo scarto, il residuo rispetto ai modelli occidentali e rappresentano la diacronicità temporale del mito. Sono il simbolo di una cultura tradizionale che deve essere valorizzata perché espressione di un mondo autentico e non contaminato.

Gli alberi, simbolo di contro-storia e immagine di un tempo diverso, ossia quel passato friulano che Pasolini va cercando fin dal suo primo incontro col mondo delle borgate romane, erano già presenti nella sceneggiatura de *Il padre selvaggio*. Agli occhi di Davidson, il protagonista dell'opera, gli alberi sono il confine tra la cultura bianca, occidentale e razionalistica, e la cultura di colore arcaica, popolare, preindustriale e preborghese:

Davidson cammina, solo, rapido, per la pista rossiccia, verso il suo villaggio. A un tratto – senza nessuna ragione – si accorge di qualcosa: vede, per la prima volta, la foresta del suo villaggio natale, che tante volte aveva visto, certo, nella sua infanzia.

È una scoperta che egli fa (guidato, forse, dalla coscienza che ne aveva preso col suo tema poetico a scuola....) e si incanta a guardare, davanti a sé... Non è che un'immagine qualsiasi dell'interno dell'Africa: col suo fondo rosa, su cui si disegnano i capricciosi e funerei profili degli alberi equatoriali. E i rumori, le voci bestiali. L'ansia preumana che vi regna, con la sua pace di morte¹³³.

Gli alberi diventano così simbolo della ciclicità del tempo, legato ai suoi valori e soprattutto ai suoi riti. Non è un caso che Pasolini, mentre spiega che gli alberi rappresenteranno le Erinni, riprenda un rito di preghiera per gli antenati legato a un concetto naturale e ciclico di morte che così non viene espulsa dal mondo percettivo dei viventi (**fig. 26**). Ancora una volta è presente il tema del rito, che ha la funzione di sospendere momentaneamente il succedersi degli eventi.

Ma la coabitazione tra le antiche divinità primordiali e il nuovo mondo risulta impossibile. Basti vedere le reazioni di alcuni studenti universitari africani dopo aver visto il film. Pasolini cattura alcuni primi piani di ragazzi che sorridono, dimostrando l'inadeguatezza del suo progetto. Pressati dalle domande del cineasta, alcuni ragazzi non riescono a capire l'attinenza tra il mito di Oreste e l'Africa attuale; altri invece sposterebbero il progetto all'Africa degli anni cinquanta, perché ormai il passo verso la

¹³³ P.P. Pasolini, *Il padre selvaggio*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 31-32.

modernità è stato fatto ed è inevitabile. Così l'immagine iniziale del viso di Pasolini, il suo sdoppiamento, assume un altro significato. Si mette davanti alla macchina da presa come a dire: sono pronto a qualsiasi critica e obiezione, ancora una volta il suo corpo è gettato nella lotta. Le domande che rivolge agli studenti sono in realtà retoriche, perché è già consapevole dell'inattualità del suo progetto.

Sarà proprio la rappresentazione cinematografica di un altro mito, quello di Medea, a decretare definitivamente l'impossibilità dell'utopia pasoliniana di una convivenza tra passato e presente. *Medea* è realizzato un anno dopo gli *Appunti*, in questo caso mostra come non ci sia alcuna soluzione al conflitto tra irrazionalismo, rappresentato da Medea, e razionalismo, di cui si fa portavoce Giasone. La scena finale è il punto di rottura di questo rapporto: Medea uccide i figli avuti da Giasone e brucia la casa in cui hanno vissuto, come fa Anguilla nella *Luna e i falò* (**fig. 27**). Le fiamme, divampando in tutta casa, rappresentano il fuoco ancestrale e mitico che dividerà per sempre il mondo primitivo di Medea da quello moderno del suo consorte. La cinepresa riprende Giasone che corre verso il fuoco, mentre da lontano una spiritata Medea urla:

Perché cerchi di passare attraverso il fuoco? Non potrai farlo. È inutile tentare...
se vuoi parlarmi, puoi farlo, ma senza avermi vicino né toccarmi¹³⁴.

Giasone, disperato, chiede di poter piangere la morte dei figli innocenti, ma Medea chiosa dicendo:

No, non insistere ancora. È inutile, niente è più possibile ormai¹³⁵.

Medea è interpretata dalla donna più importante nella vita di Pasolini: Maria Callas. Solo lei poteva pronunciare parole così piene di rabbia e risentimento, perché rappresenta in tutto il suo splendore l'arcaicità della bellezza femminile. Durante le riprese del film, Pasolini la ritrae più volte. In questi quadretti, realizzati con un pastiche materico che lo avvicina al gesto alchemico, c'è un'aspirazione drammatica alla verità e alla bellezza del sacro (**fig. 28**). La Callas viene rappresentata come un idolo miceno, la cui ieracità si dilata grazie al colore che questo profilo non riesce a nascondere.

¹³⁴ PC I, p. 1288

¹³⁵ Ibidem

Cosa resta da fare a Pasolini? In fondo, da lettore del *Matriarcato* di Bachofen e quindi influenzato dal tema della Grande Madre, gli alberi rappresentano la società matriarcale che viene sostituita da quella patriarcale. Pasolini si oppone con tutte le sue forze a questo mondo dei padri. Allora non gli resta che continuare nella sua regressione, andare ancora oltre lungo i gradi dell'essere. Magari riproponendo quella fotografia ingiallita che si trova nella sua mente: lui e sua madre sono a Sacile, dove tutto è cominciato, nel lontano 1929:

Ogni volta che mi chiedono di raccontare qualcosa su mia madre, di ricordare qualcosa di lei, è sempre la stessa immagine che mi viene in mente. Siamo a Sacile, nella primavera del 1929 o del 1931, la mamma e io camminiamo per il sentiero di un prato abbastanza fuori dal paese; siamo soli, completamente soli. Intorno a noi ci sono cespugli appena ingemmati, ma con l'aspetto ancora invernale; anche gli alberi sono nudi e, attraverso le distese dei tronchi neri, si intravedono in fondo le montagne azzurre. Ma le primule sono già nate. Le prode dei fossi ne sono piene. Ciò mi dà una gioia infinita che anche adesso, mentre ne parlo, mi soffoca. Stringo forte il braccio di mia madre (cammino infatti a braccetto con lei) e affondo la guancia nella povera pelliccia che essa indossa: in quella pelliccia sento il profumo della primavera, un miscuglio di gelo e di tepore, di fango odoroso e di fiori ancora inodori, di casa e di campagna. Questo odore della povera pelliccia di mia madre è l'odore della mia vita¹³⁶.

È una regressione sincronica e diacronica insieme: sincronica perché all'interno del suo essere, ossia indietro verso la sua infanzia, diacronica perché si dirige verso le origini, in direzione della cultura contadina arcaica, verso quella che egli definirà come la barbarie splendidamente simboleggiata dalla figura di Medea. E se non bastasse, provare ad andare ancora oltre magari arrivando a guardare la propria giovane madre col pancione in attesa della sua nascita, come accade a Narciso.

¹³⁶ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano, 2005, p. 41.

2.3 In principio era l'acqua

Mia madre mi inflisse la vita

F.-R. De Chateaubriand

«Maledetto fu il giorno in cui nacqui»

Così parlava Geremia e continuò:

«E' nella mangiatoia, non sul Golgota,

il vero sacrificio del Signore.

Scegliamo di morire, non di nascere,

mettiamo al mondo i figli, non noi stessi:

e chi vorrebbe infliggersi una pena

talmente disumana? Solo Cristo

ebbe la forza di darsi la vita

come il suicida che si dà la morte.

Non la Crocifissione, ma la Culla

è segno di martirio, lutto, scandalo:

non il Legno su cui versare il sangue,

bensì la Grotta nella quale accoglierlo».

(Valerio Magrelli, *Natale delle Ceneri: un monologo*)

In un libro di stampo psicanalitico dedicato alle metafore ossessive nella letteratura, il critico Charles Mauron sostiene come gli scrittori inseriscano nelle proprie opere delle immagini che ricorrono in modo continuo¹³⁷. Nel caso di Pasolini l'elemento fondamentale e ossessivo è l'acqua, intesa come liquido amniotico nella speranza di un ritorno all'utero materno.

Subito dopo aver girato *Che cosa sono le nuvole?*, Pasolini torna in Marocco per cominciare le riprese del suo film più autobiografico: *Edipo re*. Con questo film affronta il suo personale complesso di Edipo. Come tre anni prima aveva sovrapposto la figura della madonna a quella della madre Susanna, questa volta egli stesso diventa Edipo, interpretato nel film da Franco Citti. Superando l'interpretazione freudiana e quella marxista, Pasolini si rifà all'*Edipo a Colono* di Sofocle, il cui vero tema è la colpevolezza dell'innocenza. Edipo è l'uomo che conosce fin dall'inizio il proprio destino, ma combatte contro ciò che sa perché non accetta il male che è dentro di lui. Proprio per questo motivo chiude spesso gli occhi.

¹³⁷ C. Mauron, *Delle metafore ossessive*, il Saggiatore, Milano, 1966, pp. 43-64.

La prima parte del film è emblematica: una pietra miliare indica la città di Tebe e subito dopo la cinepresa si sofferma su una levatrice che dà alla luce un bambino preso in braccio dalla madre, interpretata da Silvana Mangano. Sulle note del *Dissonnanzen Quartet* di Mozart la scena si apre su alcuni alberi che annunciano che il bambino ha aperto gli occhi per la prima volta (**fig. 29**). Gli alberi hanno un'importanza primordiale perché, come dice Jung nel suo *Simboli della trasformazione*, è un simbolo materno. Il bambino quindi apre gli occhi ed è subito legato al mondo della madre.

Dopo questa tenera scena, la macchina da presa si sofferma sotto il balcone di casa da cui pende la bandiera italiana con lo stemma sabaudo. Sopra c'è un giovane ufficiale, con una posa mussoliniana, che guarda con severità e invidia il bambino. Ha paura che il figlio sia arrivato per prendere il suo posto, per spodestarlo dal trono. Arriva la notte e i due genitori tornano allegri da una festa, il bambino li sente dall'altra stanza in intimità ed è in questo preciso momento che Pasolini espone la verità che Edipo fin da subito conosce e che però non riesce a sopportare. Per capirla bisogna citare alcuni versi di una poesia raccolta in *Strincarm'in d'na parola* di Cesare Zavattini:

Vita, via, cos'è? Meglio tacere
non vorrei disturbare quei due là
che si stanno chiavando in mezzo all'erba¹³⁸.

Nel 1974 Pasolini recensisce con toni elogiativi la raccolta di poesie di Zavattini. Rimane piacevolmente colpito da queste poesie in dialetto e italiano perché dicono cose che gli stanno molto a cuore e che lo tormentano fin dagli anni friulani. In questa poesia Zavattini, come l'Edipo-Pasolini, subisce una regressione fino alle più lontane origini infantili.

Grazie a questo componimento poetico è possibile capire che la verità di Edipo è questa voglia di tornare nell'utero materno. Sentire i propri genitori mentre fanno l'amore significa per il bambino non essere ancora nati, tornare al momento del concepimento. Si trova davanti alla scena primordiale: il coito tra il padre e la madre, ossia quella fusione dei loro due corpi in uno solo. Proprio perché non riesce a sopportare questa immagine, Edipo si accecherà e tutta la seconda parte del film è

¹³⁸ P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, op. cit., p. 405.

dedicata al suo viaggio allucinato in compagnia di Tiresia, che rappresenta un regresso verso il mondo prenatale. Alla fine del film *Edipo* si ritrova sul prato in cui da bambino aveva aperto gli occhi per la prima volta. Una nuova soggettiva sugli alberi annuncia l'epilogo: Edipo è giunto dove la sua vita è cominciata. Tutta l'opera pasoliniana può essere condensata in questo eterno vagabondare verso la reinfezione, verso la madre.

La stessa tematica dell'acqua, intesa come ritorno all'utero, è ben visibile in alcune immagini del film *Teorema*. L'angelo, interpretato da Terrence Stamp, che ha sconvolto con la sua presenza una famiglia borghese, ha in mano le *Illuminationes* di Rimbaud (**fig. 30**). Pasolini vuole mostrare come la poesia sia l'unico momento di rottura, di sospensione del tipo di esistenza in cui l'uomo è immerso. Come ha scritto Walter Benjamin, la poesia diventa una porta per il mondo messianico e offre uno sguardo diverso sulla realtà. Ma non solo, significa anche che permane nell'anima umana un nucleo infantile, una infanzia immobile ma sempre viva, fuori dalla storia, nascosta agli altri esseri umani, che è reale solo negli istanti di vera illuminazione, ossia nella sua esistenza poetica. La serva Emilia, interpretata da Laura Betti, è l'immagine di questa poesia che esiste nella sacralità dimessa e nell'amore comunitario del vecchio mondo contadino. Sarà infatti l'unica che si salverà in questa storia di distruzione borghese, facendosi seppellire viva mentre piange (**fig. 31**).

L'immagine è densa di significato. Facendosi seppellire in terra, mostra l'importanza delle sue radici contadine, la salvezza le deriva proprio dall'appartenere a un «passato altro» quello che invano i dominatori hanno tentato di far cessare e di distruggere. Emilia ricorda l'*Ofelia* del preraffaelita John Everett Millais (**fig. 32**). Il tema dell'acqua, fondamentale nel dipinto di Millais, è presente anche nella scena di *Teorema* grazie alle lacrime che zampillano dagli occhi di Emilia e che ricordano la fontana di Casarsa cantata da Pasolini:

Fontana di aga dal me país.
A no è aga pì fres-cia che tal me país.
Fontana di rustic amòur¹³⁹.

Emilia non solo ricorda la fontana casarsese di rustico amore, ma anche Castalia, la ninfa che, insidiata da Apollo, lo evita trasformandosi in polla d'acqua. Consacrata

¹³⁹ TP I, p. 9: Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. Fontana di rustico amore.

alle Muse, la sorgente tramuta in poeta chi vi beve. La serva di *Teorema* diventa simbolo di un'acqua fresca che diventa la freschezza della primavera, dell'età della giovinezza e rappresenta quel mondo contadino puro e vergine mostrato da Pasolini nelle poesie friulane. Emilia è l'acqua fresca che muove un sogno di rinnovamento, in essa ci si tuffa nell'acqua per rinascere rinnovati. L'acqua risveglia e ringiovanisce il viso. Nell'acqua sono riposti i miti della nascita, l'acqua nella sua forza materna e al di là della morte. L'immagine di Emilia sepolta, o quasi in atto di autoseppellirsi, con il pianto che esce dal suo viso, riporta alla mente l'idea di una fonte viva che proviene da quella parte dell'umanità ancora incontaminata. Quella pozza d'acqua di pure lacrime può essere collegata al grido nel deserto di Girotti nella parte finale del film (**fig. 33**).

Emilia si fa inoltre simbolo delle morti per annegamento, tema caro a Pasolini fin dalle *Poesie a Casarsa* quando traduce in friulano la quarta parte di *The waste Land* di Elliot dedicata proprio alle morti in acqua:

Phlebas al è muart da quindis dis,
a no'l sa pì il sigu dai pluvies,
né il motu sidìn dal mar,
né il pierdi o il fuadagnà.
Ne curìnt sot il mar
a roseà i so vuès murmurànt.
A rondolòns lui al passa i tims
di duta la so esistensa,
ju, tai revòcs. Cristiàn o pagàn,
tu ch'i ti tens il temòn e i ti jòs
là ch'a sòflin i vins
pensa a chel Phlebas
ch'al è stat alt e biel coma te¹⁴⁰.

In questa combinazione di acqua e terra che sommerge Emilia c'è l'idea di scomparire nell'acqua profonda o in un orizzonte lontano, fondersi nella profondità o nell'infinito. Questo è il destino umano che prende forma nella storia delle acque. L'acqua è un essere totale, ha un corpo, un'anima e soprattutto una voce. Esiste una

¹⁴⁰ TP I, p. 1463: Fleba il Fenicio, morto da quindici giorni, dimenticò il grido dei gabbiani, e il flutto profondo del mare. E il guadagno e la perdita. Una corrente sottomarina gli spolpò le ossa in sussurri. Mentre affiorava e affondava traversò gli stadi della maturità e della gioventù entrando nei gorghi. Gentile o Giudeo o tu che volgi la ruota e guardi nella direzione del vento pensa a Fleba, che un tempo è stato bello e ben fatto al pari di te.

continuità tra la parola dell'acqua e quella umana, il linguaggio umano ha una liquidità, si pensi alla voce di Pasolini molto dolce, liquida, giovanile, ma anche al brusio di quelle voci, quasi perdute, a cui Pasolini tenta di ridare vita. Forse più di ogni altro elemento, l'acqua è una realtà poetica completa. Infatti solo in questo «spazio dionisiaco» è possibile dare vita a questa immaginazione materiale liquida, che sarebbe tanto piaciuta a un filosofo come Gaston Bachelard.

L'acqua è sia sostanza della vita che sostanza di morte, ancora una volta in Pasolini la vita e la morte si compenetrano. Come ha scritto Jung, affidando il morto alle acque questo è rimesso alla madre per essere rinfantilizzato. Così la morte nelle acque è la più materna delle morti. Il desiderio primario dell'uomo è appunto che la morte e la sua fredda morsa diventino il grembo materno. E' proprio l'infantilismo a favorire la *revêrie* del «complesso di Ofelia»¹⁴¹, rappresentato da Emilia.

Il tema dell'annegamento è rappresentato anche dalla figura di Narciso che si specchia nel fiume e, guardandosi, ha il desiderio di essere risucchiato dalle acque. L'immagine poetica è rafforzata da quella visuale quando Pasolini disegna un quadro che rappresenta Narciso (**fig. 34**) e che ricorda quello di Caravaggio (**fig. 35**). Narciso è come Madina nel racconto *L'acqua* di Massimo Bontempelli. La ragazzina, dopo qualche settimana in città, ritorna al bosco natale per dirigersi verso la cascata dov'è nata e dissolversi nell'acqua. Il destino ciclico di questa figlia dell'acqua, come per Narciso, esprime il timore del mondo adulto, del mondo della storia, il rifiuto della civiltà borghese e l'attaccamento a una condizione primitiva simboleggiata dalla sua nudità.

Il tema della morte nelle acque è così persistente nell'opera pasoliniana che sarà presente anche in *Petrolio*, in particolare nel racconto autobiografico presente nell'Appunto 99. Il protagonista, il Dio di Saulo, esplicito richiamo a suo padre, caccia il figlio, Pasolini stesso, dal giardino dell'Eden. Dopo la cacciata, il figlio diventa scrittore e decide di scrivere una storia scindendo il padre in due persone: un uomo e una donna. Non contento del risultato, decide di riunirlo e di smembrarlo disperatamente in mille personaggi. Questi personaggi sono i protagonisti che si oppongono all'unico vero antagonista della vicenda, il romanziere cacciato dall'Eden.

¹⁴¹ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, Red Edizioni, Milano, 2006, pp. 84-108.

La stessa operazione fatta col padre, la fa su di lui cominciando a vivisezionarsi in svariati personaggi, tutti simboli del suo sfaccettato io.

Il racconto è incentrato sulla lotta tra il padre e il figlio. Ma mentre progetta questa storia, lo scrittore sente il desiderio di morire, come «si muore di parto: morire come in effetti si muore, eiaculando nel ventre materno». Con questo desiderio di morte parte per la Calabria, la terra natale dei suoi genitori di cui ricordava, come in un'antica *revêrie*, il mare che aveva visto un'unica volta da bambino. Una volta arrivato, si denuda ed entra in acqua per farsi fagocitare dall'immenso mare:

Mi spinsi dunque fino al punto in cui non toccavo più coi piedi e, poiché non so nuotare, mi bastava, a quel punto, fare un piccolo salto in avanti e lasciarmi andare. Così feci, e così mi trovai immerso completamente dentro l'acqua.

Che visione di suprema bellezza si parò davanti ai miei occhi! La luce, lì sotto era diffusa e nel tempo stesso piena come di lampi e vortici, dolcissimi, e di ombre trasparenti, che disegnavano intorno un immenso paesaggio paradisiaco. Dunque non ero, come credevo, a poche decine di metri dalla costa, ma proprio negli abissi marini: il fondo, che le luci e le ombre accennavano fluttuando, era quello inesplorato dell'oceano. Tutto intorno a me era tiepido, oltre che morbidamente luminoso: e la respirazione era meravigliosamente facile e leggera. In quell'immensità io salivo e discendevo, facevo lenti giri su me stesso, beatamente: non potrei dire che stavo nuotando, il mio lento guizzare là dentro assomigliava piuttosto a un volo senza ali ... Ecco, la mia storia è tutta qui. Essa – è decisamente il caso di dirlo – “*desinit in piscem*”: ma per essere allucinatoria, non dovete credere che essa sia meno reale¹⁴².

L'appunto 99 di *Petrolio* ricorda il racconto di Franz Kafka *La condanna*. Kafka racconta la storia di un giovane commerciante, Georg Bendemann, che ha terminato di scrivere una lettera a un amico d'infanzia, in cui gli comunica il suo futuro matrimonio. Georg va nella buia stanza dove vive il vecchio padre per dargli notizia di questa comunicazione all'amico. Ma il loro incontro si trasforma in una lotta mortale, al termine della quale il padre emette la sua sentenza di condanna: il figlio è un essere diabolico che con il progettato matrimonio ha profanato il ricordo della madre morta, tradito l'amico lontano e tentato di soggiogare il padre. Il finale de *La condanna* è significativo: sentendosi trascinato con forza verso l'acqua del fiume, si butta giù dal ponte per morire affogato. Buttandosi in acqua il desiderio del ragazzo è quello di

¹⁴² P.P. Pasolini, *Petrolio*, Mondadori, Milano, 2015, pp. 449-450.

tornare nell'utero materno, riaccostarsi alla madre. Questo finale non può essere capito senza far riferimento a un punto ben preciso della *Lettera al padre*, nel quale Kafka si lamenta perché il padre non gli ha trasmesso il retaggio della tradizione ebraica, allontanandolo irrimediabilmente dalla Legge. Quello che fa Georg, buttandosi in acqua, è proprio di tornare all'interno dell'ebraismo, che si trasmette per via matrilineare, ma anche di rientrare nella madre per morire da bambino innocente. Come per *La condanna*, anche *Petrolio*, ma in realtà tutta l'opera pasoliniana, è la fusione allegorica e la variante di due racconti primari: la cacciata dall'Eden (*Genesi* 3, 6-19) e il sacrificio di Isacco (*Genesi* 22).

La struttura portante di *Petrolio* è la messa in scena di due pulsioni tra loro opposte e complementari. La pulsione di morte e la pulsione di reinfetazione, o ritorno al prima dell'origine. Nel romanzo uno degli elementi metaforici e simbolici della reinfetazione è l'incesto, esercitato prima nel grembo materno e successivamente su altri membri della famiglia, come le sorelle e la nonna. Ma le due pulsioni sottendono un unico esito: l'annullamento del soggetto.

Nell'Appunto sugli Argonauti, il loro viaggio verso est, verso la nascita della luce e della civiltà, è legato alla pulsione del ritorno al prima dell'origine. In questo viaggio si assiste a una rottura tra due civiltà agli antipodi, da una parte quella arcaica e contadina dall'altra quella moderna e tecnologica. Invece il viaggio dei Godoari verso occidente, ossia verso la fine della civiltà, lungo la Dopostoria, rappresenta la pulsione di morte. Gli stessi due Carli incarnano uno la pulsione di morte, basti pensare al pratone della Casilina, e l'altro la pulsione al ritorno prima dell'origine¹⁴³.

Pasolini stesso è un argonauta: in che altro modo interpretare il viaggio intrapreso nel 1959 per la rivista *Successo*, dove percorre la costa italiana al volante di una Fiat Millecento, se non un viaggio da Occidente a Oriente, ossia dal mondo del padre a quello della madre? Questo diario di viaggio si intitolerà *La lunga strada di sabbia*. Pasolini parte dalla Liguria per terminare il viaggio a Trieste, nel suo amato Friuli. Prima di arrivare a Trieste si ferma a Riccione, dove ricorda le sue estati quando da bambino andava con la madre e il fratello sulla riviera adriatica. Come Proust, Pasolini realizza un vero e proprio ritorno alle origini attraverso suoni, odori e ricordi.

¹⁴³ S. Agosti, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, op. cit., 2002.

Ma il tutto è intriso di profonda malinconia, perché è consapevole di non poter riavere quel tempo della sua giovinezza:

Ora cominciano le spiagge della mia infanzia e della mia adolescenza: non saranno più scoperte, ma verificate.

A Riccione, andavo in villeggiatura quand'ero ginnasiale. Arrivo: non riconosco quasi più niente. La *nouvelle vague* dei bagnanti e degli industriali, ha dato alla spiaggia una nuova violenza, un nuovo senso, in cui trionfano i giovani di ora, che, del nuovo, sanno tutto.

Il vialetto centrale, con le due file di alberi verdi verdi, la sua angustia proto-novecentesca, i suoi bar fitti come eserciti schierati, è rimasto pressappoco uguale. Mi siedo a un tavolo e, dopo tanti anni che non lo facevo, prendo un gelato.

Allora, quando, con intima gioia, il gelato lo prendevo tutti i giorni, tutto era qui più assoluto e più eterno le giornate erano lunghissime, delle entità dotate di vero valore e di vera durata: il periodo delle vacanze era un periodo della vita. Ciò che capitava era sempre un messaggio, o aveva un significato puro e pieno¹⁴⁴.

La perdita dell'Eden è anche legata ai treni, protagonisti inconsapevoli dei momenti più importanti della vita di Pasolini. È proprio un treno che in un giorno nebbioso di gennaio del 1950 porta Pasolini e la madre via da Sacile verso Roma. Quel treno chiude la stagione più bella del poeta, quella della giovinezza nelle terre paniche del Friuli. Quello stesso treno che è cantato da Pasolini nella poesia *La miei zoventùt*:

Vegnèit, trenos, ciamàit chis-ciu fantàs ch'a ciàntin
cui so blusòns inglèis e li majetis blancis.
Vegnèit, trenos, puartàit lontàn la zoventùt
a sercià par il mond chel che cà a è pierdùt.
Puartàit, trenos, pal mond paràs via dal paìs,
chis-ciu legris fantàs a no ridi mai pì¹⁴⁵.

La partenza da Sacile chiude un ciclo della sua vita ma soprattutto della sua opera. La sua poesia con il surrealismo idilliaco delle *Poesie a Casarsa* passa alla

¹⁴⁴ P.P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, Contrasto, Milano, 2015, p. 148.

¹⁴⁵ P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, op. cit., p. 169. Venite, treni, caricate questi giovani che cantano coi loro blusoni inglesi e le magliette bianche. Venite, treni, portate lontano la gioventù, a cercare per il mondo ciò che qui è perduto. Portate, treni, per il mondo, a non ridere mai più, questi allegri ragazzi scacciati dal paese

poesia civile delle *Ceneri di Gramsci*. Quel treno lo immerge completamente nella storia, fino a quel momento tenuta a distanza dal mito di un Friuli incontaminato.

Un altro treno che ha segnato la vita di Pasolini è quello preso dall'amato fratello Guido. In un giorno d'estate vede partire il fratello per la Carnia, dove si sarebbe unito alla Brigata Osoppo comandata da Francesco De Gregori. Mentre il treno si allontana lentamente dalla stazione, Pasolini vive in sé lo struggimento psichico e fisico per non aver avuto il coraggio di prendere lui stesso parte alla Resistenza, rimanendone escluso come un figlio illegittimo. Sublima questa colpa nella tragedia *I Turcs tal Friul*, dove racconta il dissidio di due fratelli in cui è facile scorgere proprio Guido e Pier Paolo. Questo senso di colpa, da aggiungere agli altri già presenti nella personalità del poeta, si fa ancora più concreto dopo la morte del fratello a Porzùs e poi proprio a Roma, prima nel modesto appartamento a Ponte Mamolo poi in quello borghese all'Eur, quando sorprende più di una volta la mamma in lacrime con gli occhi persi nel vuoto, oltre la finestra, verso il cielo.

La morte del fratello segna tutta l'opera di Pasolini, come dimostrano diverse lettere scritte agli amici nella seconda metà degli anni quaranta. Guido torna come mito sotto le molteplici fattezze romanzesche dei giovanetti morti, come Genesio e Eligio. Con la sua morte Guido porta con sé un'intera stagione, segnata dall'amicizia intellettuale e spirituale tra Pasolini, Luciano Serra, Franco Farolfi, Agostino Bignardi, Sergio Telmon e Carlo Manzoni. Il sipario di una stagione si chiude definitivamente, venendo a mancare quella pura luce che avrebbe dovuto guidare l'Italia dopo la fine della guerra. Quella luce che Pasolini, uomo dell'ombra, canta parlando proprio del fratello.

Anche per provare a tornare a quel periodo, bloccandosi nel tempo mitico della giovinezza come il fratello Guido, anzi andando ancora più indietro, Pasolini in tutta la sua opera descrive il tentativo di ritorno nell'utero materno. Uno dei primi scrittori che si accorge di questa volontà di reinfetazione in Pasolini è Elsa Morante, legata a lui da un'attrazione assoluta per il primitivo e il barbarico intesi come sacralità dell'esistenza, vitalità e rifiuto delle legge borghesi. Pasolini offre numerosi elementi al protagonista del romanzo della Morante *Aracoeli*, edito da Einaudi nel 1982, racconto in prima persona di un omosessuale che va in Andalusia in cerca del paese della madre. Il protagonista intraprende questo viaggio durante il ponte dei morti del 1975, giorni in cui

muore Pier Paolo Pasolini. Il viaggio è un cammino all'indietro, verso il punto del principio, come gli abitanti di Rarotonga nel libro di Gabriele Baldini *Memorietta sul colore del vento* che muoiono passando dalla vecchiaia all'infanzia:

E indietro, ancora più indietro nel tempo. Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È il giorno e l'ora della mia nascita, mia prima separazione da lei, quando mani estranee mi strappano dalla sua vagina per espormi alla loro offesa. E s'è udito, allora, il mio primo pianto: quel tipico pianto di agnellino, che secondo i dottori avrebbe una semplice spiegazione fisiologica, per me balorda. Io so difatti, che il mio è stato un vero pianto, di lutto disperato: io non volevo separarmi da lei. Devo averlo già saputo che a quella nostra prima separazione sanguinosa ne seguirebbe un'altra, e un'altra fino all'ultima, la più sanguinosa. Vivere significa: l'esperienza della separazione: e io devo averlo imparato fino da quel 4 novembre, col primo gesto delle mie mani, che fu di annaspare in cerca di lei. Da allora in realtà io non ho mai smesso di cercarla, e fino da allora la mia scelta era questa: rientrare in lei. Rannicchiarmi dentro di lei, nell'unica mia tana, persa oramai chi sa dove, in quale strapiombo¹⁴⁶.

Lo stesso Pasolini mette al corrente di questo suo desiderio di ritorno all'origine, recensendo il libro di Stanislaw Niewo *Il prato in fondo al mare*. Il romanzo è un immaginario diario di bordo che racconta la tragica fine di un avo dell'autore, Ippolito Niewo, avvenuta a causa del naufragio del vascello Ercole su cui si era imbarcato a Palermo nel marzo del 1861 per portare a Torino la contabilità della spedizione dei Mille. Pasolini fa una lettura psicoanalitica del libro: Stanislaw Niewo scrive un romanzo del rimpianto dell'utero e della vita del feto nel mondo marino prenatale. La persona cercata con una passione ossessiva è un bisnonno, dal cui germe è nata la vita dell'autore, che si trova in un tempo primo non solo rispetto al nipote, ma rispetto a tutta l'umanità¹⁴⁷. Il naufragio di Ippolito Niewo è il simbolo di un trauma della nascita del bisnipote Stanislaw. In realtà l'autore cerca se stesso feto al fine di regredirvi dentro, cioè per morirvi. L'autore del libro ha lo stesso desiderio di Pasolini, che svela come spesso ha sognato di essere nelle profondità del mare, nuotandoci con un lento e capriccioso volare senza ali come quello dei pesci. È proprio in queste distese fluttuanti di acqua, filtrate da luci saettanti, che il poeta si sente veramente felice. Non c'è sogno

¹⁴⁶ E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 17-18.

¹⁴⁷ P.P. Pasolini, *Descrizioni*, op. cit., pp. 584-585.

più chiaro di questo: si tratta proprio di un regresso verso l'utero e nel liquido amniotico, cioè un ritorno alla meravigliosa condizione prenatale marina¹⁴⁸.

Solo tenendo in considerazione questo sogno ossessivo, è possibile capire la sua posizione sull'aborto. Il 19 gennaio del 1975 sulle colonne del *Corriere della Sera* scrive un articolo dal titolo *Sono contro l'aborto*. Nel pezzo si scaglia contro il referendum sull'aborto proposto dal partito radicale, perché lo considera una legalizzazione dell'omicidio. Scrive di sapere che il bambino è già esistente nella sua felice immersione nelle acque materne e che l'aborto sopprime la creatura proprio all'inizio di questo periodo di somma felicità. È un articolo scritto da chi è ancora legato in modo indissolubile al ventre materno. Credere che il pezzo sia stato scritto solo per difendere l'amore omosessuale, ostacolato dall'aborto che avrebbe dato maggiore libertà a quello eterosessuale, è fuorviante. È l'accusa che gli muove l'amico Alberto Moravia che lo rimprovera di essere un cattolico con un blocco sessuale che lo ha reso diverso. Pasolini gli risponde, sempre sul *Corriere della Sera*, parlando di sacralità della creatura nel grembo materno. Questa sacralità è legata al mondo che ha sempre amato in modo struggente, ossia quello popolare e povero, nel quale ogni nascita è garanzia per la continuità dell'uomo. Il 25 gennaio dello stesso anno scrive al direttore di *Paese Sera*, che lo aveva attaccato sempre per le sue posizioni sull'aborto, consigliandogli di leggere *Thalassa* di Ferenczi, che diventa la chiave di lettura per capire l'universo pasoliniano.

Ferenczi, allontanatosi dalle teorie freudiane, sostiene come non solo la mente ma anche il corpo abbia un linguaggio, un sapere e un patrimonio di ricordi e scrive che la vita intrauterina rappresenta una ripetizione dell'esistenza delle più semplici forme di vita oceanica. Quando, nelle età passate, una specie vivente era emersa dal mare, per continuare la sua evoluzione sulla terraferma, aveva sperimentato un vero e proprio dramma, di cui quello della nascita non era che una ripetizione. L'uomo avverte con dolore non solo la nostalgia del ritorno nel grembo materno, come sosteneva anche Otto Rank, ma anche quella del ritorno alla propria primordiale esistenza nelle profondità marine. Il bambino sperimenta il parto in modo angoscioso, come frantumazione dell'unità originaria. Questa spiegazione in chiave psicanalitica è ben rappresentata da un altro sogno che Pasolini descrive, ossia l'immagine di una tenda bianca, trasparente, che pende immobile da una finestra che dà su un vicolo piuttosto scuro. Su questa

¹⁴⁸ P.P. Pasolini, *Descrizioni*, op. cit., p. 582.

immagine tornerà anche nelle *Lettere luterane* quando dirà a Gennariello che «la prima lezione me l'ha data una tenda. Tutti noi abbiamo nella mente un'immagine, che è la prima, o tra le prime, della nostra vita. Quell'immagine è un segno e, per l'esattezza, un segno linguistico dunque, se è un segno linguistico, comunica o esprime qualcosa». Non c'è bisogno di spiegare cosa questo segno linguistico rappresenti. Il desiderio del Narciso-Pasolini è quello di lacerare quella tenda per potersi reinserire in quel vicolo lungo e buio. In lui vive l'angoscia della castrazione e quella di morte testimoniata da una nevrosi infantile che lui stesso racconta: un bruciore agli occhi durante la gravidanza della madre, sostituito dopo la nascita del fratello da un sintomo cardiaco. Questa nevrosi indica in modo inequivocabile la sua tensione verso l'alterità, rappresentata dalla madre, che ha il fascino di un sapere remoto e ormai perduto.

Se l'acqua ha un carattere materno e femminile allora la natura, quella friulana poi quella romana e infine quella del Terzo Mondo, è una proiezione della madre. L'acqua racchiude in sé un sentimento filiale, l'amore verso la madre. Come nella poesia *I fiumi* di Ungaretti Pasolini è stato plasmato da diversi fiumi nella sua vita. A Sacile il Livenza, a Casarsa il Tagliamento, a Cremona il Po, a Bologna il Reno e infine a Roma il Tevere. In due lettere parla in modo libero dell'importanza dell'acqua dolce nella sua vita che rappresenta per la sua dolcezza la vera acqua mitica:

Ho continuato ad andare al Reno, più blando e bianco che mai, e vi ho passato uno fra i più lunghi meriggi della mia vita. Suonava una campana (mentre io ero disteso sulla spiaggia tiepida) i cui rintocchi blandamente affannosi giungevano dalla direzione del mio ginocchio sinistro, da colline nebulose e quasi cimmeriche¹⁴⁹.

E ancora in una lettera all'amato Tonuti, dove dà l'idea della forza del silenzio dell'acqua che ovatta tutto ciò che c'è attorno, come nella scena finale di *Teorema* quando il padre si trova nel deserto. Anche in quel caso l'immagine è metafora di un ritorno all'origine, perché il deserto rappresenta la condizione eccezionale di chi esce dalla storia, ossia dalle convenzioni, e viene profondamente modificato da questa esperienza. Pasolini, come il padre in *Teorema*, si chiude in un mondo indifferenziato:

¹⁴⁹ LE I, p. 136.

Ieri mi è accaduta una cosa commovente. Mentre aspettavo sopra un ponte sul Tevere alcuni amici (era notte), mi è venuta l'idea di scendere lungo una scala che giungeva al livello dell'acqua. Eseguii subito quanto avevo pensato, e mi trovai sopra un lembo di sabbia e di fango. C'era un gran buio: sulla mia testa si distinguevano le arcate del ponte e, lungo le rive, i fanali un numero infinito di fanali. Ero a circa venti metri sotto il livello della città, e i suoi frastuoni mi giungevano sordi, come da un altro mondo. Proprio non credevo che nel cuore di una metropoli bastasse scendere una scala per arrivare alla più assoluta solitudine. I tram passavano stridendo sulla mia testa, ma io ero a quattr'occhi col Tevere, col secolare Tevere, che trascinava le sue onde melmose e i suoi riflessi verso il Tirreno. Ma lo strano era questo, che io non pensavo di essere vicino al Tevere di adesso ma a quello di duemila anni fa, e mi pareva di vedere, con una precisione allucinante, Orazio Coclite che lo attraversava a nuoto¹⁵⁰.

L'acqua materna è limpida, cristallina e azzurra. I colori in Pasolini sono epifanie della sacralità della vita. La presenza dell'azzurro è concentrata nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* dove diventa simbolo dell'innocenza, dell'ingenuità e della purezza del mondo prenatale di Casarsa. E' il colore di un universo esistenziale che precede la nascita della coscienza:

Rimanda o svia il timido fanciullo
con la sfrenata arte della gioia
divertimento o noia,
e il padre è impotente con quel FIORE.
Non ha colpa l'azzurro
d'essere azzurro, e poi
a che serve punirlo? Non ha cuore.
E allora, o Genitore,
uccidimi: o vuoi che Ti derida
ancora con leggere
ingenuità? (E' davvero
un fanciullo che ti lancia questa sfida)¹⁵¹

L'azzurro è la traccia di un passato che ritorna a ricordare la trascendenza di un mondo in cui si è fatta esperienza della divinità e sacralità del reale, è la «parola nuda, sola nel silenzio del cielo»¹⁵².

¹⁵⁰ LE I, p. 236.

¹⁵¹ TP I, p. 486.

¹⁵² P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, op. cit., p. 66.

Il tema dell'acqua e delle varie forme che assume nel paesaggio, soprattutto casarsese, domina tante pagine pasoliniane:

Rimane [...] un resto inesauribile di mistero che si è cristallizzato nel nome: Casarsa. Quando lo pronuncio concentro in una sola parola la leggenda della mia infanzia, degli anni cui non sapevo parlare. [...] la coscienza e la noia possono ora aver spogliato Casarsa dei suoi colori, ma c'è una tinta incancellabile, che, man mano che gli anni passano, nereggiava sempre più intensa nella Casarsa d'un tempo. C'è al di là della linea della mia memoria, questa immagine ossessiva di una macchia d'umido [...]

Ma se tento di aprire come un ventaglio questa percezione di umidità, se entro in essa come in un labirinto tenacemente profumato di salici bagnati, di fango, di carbone e di campi, ecco che un po' alla volta la macchia informe si dirada come una nebbia e io entro nel nudo dell'umidità, fino a rasentare quella Verità che ci si nasconde da tanti anni e che mi svelerebbe il senso di Casarsa. Ma già si delineano nella memoria i luoghi e le ore nei quali è precipitato tutto il mio tempo perduto.

Che facevo io il 12 marzo 1929? Ecco una domanda a cui non potrei mai rispondere se non implicitamente, se non provocando in me le due o tre immagini incerte, instabili e soffuse di un indicibile incanto poetico, che nascono intorno alla mia impressione *umida* e impietrita nel colore dell'erba vespertina. Vedo il ciglio di un fosso lambito da un'acqua leggerissima, grigia, tutta piena del fresco del cielo che vi si specchia capovolto e percorso da nuvole nere; oppure un muro scrostato e cadente con la stradicciola che lo rasenta e due o tre ciuffi d'erba verde cupa e malata. Poi un poco alla volta il paesaggio si modifica, si ingrandisce e si precisa; è una casa di sassi senza intonaco e anneriti dal fumo, davanti a cui si stende una piccola proda d'erba verdissima e folta: infatti nell'angolo tra la parete principale e la sporgenza della cappa del camino e la spazzacucina, nereggiava una pozzanghera immobile, la cui malinconica fissità è di tanto in tanto turbata dallo scroscio di un filo d'acqua nera che vi cade dal secchiaio attraverso un tubo, praticato nel muro sconnesso, e terminante con una tegola rovesciata. Lì è tutto il residuo mistero, lì si riassume il senso di Casarsa. Giunto a questo punto mi fermo, o, semmai, regredisco [...] ¹⁵³.

Quest'acqua materna pura e incontaminata si contrappone a un'acqua invece sporca, cosparsa di cocci e di immondizia, che esala un odore acuto e nauseante, che fa la sua apparizione perturbante in un altro sogno del poeta.

¹⁵³ RR II, pp. 165-167.

Il sogno è ambientato in una periferia dalla quale è possibile dominare il tramonto. L'atmosfera del sogno è fantastica. Dopo un'iniziale attenzione verso questa città al tramonto, il personaggio del sogno è colpito da un torrentello e fa il gesto di chinarsi sull'acqua riprendendo uno dei temi principali delle poesie friulane, il gesto di Narciso che si specchia:

Allora distolsi lo sguardo da quella città, e mi chinai sul torrentello. Subito un pensiero trafisse il mio essere. Mi parve di capire (o ricordare?) «qualcosa». Le rive del fosso erano sporche, cosparse di cocci e di immondizia; ne esalava un odore nauseante e acuto. Ma l'acqua al contrario aveva alcunché di limpido, tenero e azzurrino¹⁵⁴.

Per capire questo ossimoro sensoriale tra olfatto e vista bisogna proseguire nella lettura del sogno, quando Pasolini ha la folgorazione mnemonica che gli fa associare il corso d'acqua e la città a un ricordo che resta però indefinibile:

Così, scoperta la causa della mia emozione, la potei provocare più volte, e analizzarla. La chiarezza della scoperta, la gioia, l'importanza estrema del ricordo mi sfuggivano ancora; tuttavia ormai non disperavo di impadronirmene. Infatti quando meno me l'aspettavo, ricordai che in un periodo antichissimo, per tutto il resto ignoto, della mia vita, mi ero trovato in quel luogo con mio padre¹⁵⁵.

La rivelazione del sogno è proprio la presenza del padre che rende maleodorante l'odore del torrente cristallino, la cui acqua ricorda quella della fontana di Casarsa. Un'ambientazione materna viene scalfita dalla presenza del padre. Anche in questo caso il contrasto tra mondo materno e mondo paterno è netto¹⁵⁶.

Questo sogno del 1946 deve essere messo in relazione con il sogno presente nel *Pianto della scavatrice* che invece ha una connotazione positiva perché è presente solo la figura materna. Il luogo descritto è esplicitamente un luogo materno:

E infatti
cammino per una strada che avanza
tra i primi prati primaverili, sfatti

¹⁵⁴ P.P. Pasolini, Pier Paolo, *Un paese*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 127-128.

¹⁵⁶ RR II, pp. 1302-1304.

in una luce di paradiso...
 Trasportato dall'onda dei passi,
 questa che lascio alle spalle, lieve e misero,
 non è la periferia di Roma: «*Viva
 Mexico!*» è scritto a calce o inciso
 sui ruderi dei templi sui muretti ai bivii,
 decrepiti, leggeri come osso, ai confini
 di un bruciante cielo senza un brivido.
 Ecco, in cima a una collina
 fra le ondulazioni, miste alle nubi,
 di una vecchia catena appenninica,
 la città, mezza vuota, benché sia l'ora
 della mattina, quando vanno le donne
 alla spesa – o del vespro che indora
 i bambini che corrono con le mamme
 fuori dai cortili della scuola.
 Da un gran silenzio le strade sono invase:
 si perdono i selciati un po' sconnessi,
 vecchi come il tempo, grigi come il tempo,
 e due lunghi listoni di pietra
 corrono lungo le strade, lucidi e spenti.
 Qualcuno, in quel silenzio, si muove:
 qualche vecchia, qualche ragazzetto
 perduto nei suoi giuochi, dove
 i portali di un dolce Cinquecento
 s'aprono sereni, o un pozzetto
 con bestioline intarsiate sui bordi
 posti sopra la povera erba,
 in qualche bivio o canto dimenticato¹⁵⁷.

In questo sogno sembra che il padre sia assente. In realtà, come nelle *Poesie a Casarsa*, rimane sulla soglia. Pasolini non lo fa entrare nel sogno, come invece era successo nel 1946. Infatti prima del sogno si possono leggere i seguenti versi:

Mi stringe contro il suo vecchio vello,
 che profuma di bosco, e mi posa
 il muso con le sue zanne di verro
 o errante orso dal fiato di rosa,

¹⁵⁷ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, op. cit., pp. 82-83.

sulla bocca: e intorno a me la stanza
è una radura, la coltre corrosa
dagli ultimi sudori giovanili, danza
come un velame di pollini...¹⁵⁸

Dietro questa figura bestiale non si può non scorgere il padre Carlo Alberto, che però resta fuori dal sogno dove predomina la componente materna.

Pasolini è così tanto ossessionato dall'acqua che ha in mente di scrivere un romanzo sul mare in ricordo del suo primo amore letterario, quel Emilio Salgari che aveva scritto come i funerali in mare fossero meno tristi di quelli di terra, perché era come tornare nelle acque materne¹⁵⁹.

Da bambino leggeva controvoglia Verne e odiava Conrad, ma in Salgari trova un mare puro, tinto di un unico colore e sempre perfettamente funzionale, non solcato da navi a vapore ma da golette, brigantini e vascelli. Quel mare è il regno dell'arbitrio interiore, il contenitore dei ricordi dell'infanzia, oltre al liquido amniotico in cui Pasolini avrebbe voluto tornare scalando i gradi dell'essere. Di questo progetto ambizioso e magmatico ci è rimasta solo *Operetta marina*, racconto che è in primo luogo rievocazione di memorie infantili.

Il romanzo del mare sarebbe dovuto essere insieme storia di Pasolini e storia del mare, o esplorazione, nel segno del mare, della propria infanzia e della nascita del mondo. Questo progetto nasce riprendendo spunti che avevano trovato modo di manifestarsi già in Friuli. A un «romanzaccione della sua infanzia sacilese» allude nel 1947 il protagonista dell'ultimo racconto dei *Parlanti* e di «una storia del mare» parla ancora nel 1948, fra gli sviluppi dell'incompiuto *Re dei Giapponesi*. È proprio in questo romanzo che in un sogno si intravede il desiderio di Pasolini di un ritorno nel mare-madre:

[...] Caddi subito addormentato. Ma non voglio trascurare – prima di procedere nel racconto di questa vicenda dolorosa – un ultimo particolare di quella felice giornata ... Fu un sogno lungo e unico: mi trovavo in fondo al mare, in una semioscurità venata di splendori caldi, glauchi; erbe acquatiche e alghe cariche di squisitezze e fascino che non si potrebbero esprimere se non con un linguaggio di uomini eternamente felici, ondeggiavano mosse da una brezza sottomarina

¹⁵⁸ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, op. cit., p. 83.

¹⁵⁹ E. Ferrero, *Disegnare il vento. L'ultimo viaggio del capitano Salgari*, op. cit., p. 11.

che tuttavia non turbava la loro maestà serena, la loro rigidità di metalli preziosi. Io nuotavo. Ma cos'era mai quel mio nuotare! Era un volo senz'ali e quindi più molle e sinuoso, quasi immobile nelle sue evoluzioni tiepide, voluttuose, provocanti e pigre. Fendevo la corporeità luminosa della penombra, carezzando col petto e le braccia le alghe freschissime. Pesci divini guizzavano intorno a me. Anch'essi fendevano l'ombra iridescente con pigre volute, ghirigori viziosi, quasi interrogando e irritando la propria voluttà. Eppure io avevo una meta: era la superficie del mare che, come un tetto sfolgorante d'una luminosità piatta, bianca e violenta, si stendeva sopra il mio capo rabbrivendo, talvolta, e lasciando quindi immaginare non so che azzurro leggendario, un azzurro da [...] orientali, da golfi paradisiaci. Lentissimamente giunsi quasi a toccare con le mani quel tetto abbagliante, dietro al quale c'erano il vuoto, l'aria, gli spazi. Ma com'era dolce trattenersi dentro il tepore dell'Oceano, nel chiuso di quel grembo ridente! Ed ecco che ad un tratto mi accorsi che sopra il mio capo, ancora lontana, passava un'ombra. Rivolsi verso di essa i godimenti del mio nuoto, e dopo poco tempo la raggiunsi. Era la chiglia di una giunca. Ma era incrostata di un'infinità di perle, conchiglie, coralli, che la imprigionavano come in una ragnatela fredda e terza, sedimento di un tempo trascorso nel puro silenzio degli Oceani¹⁶⁰.

La novità sta nell'idea di fondere autobiografia, sempre presente nell'opera pasoliniana, e storia del mare sulla base di un nesso fondamentale: da bambino Pasolini aveva chiamato «teta veleta» i suoi primi turbamenti sessuali. Grazie a Contini, aveva scoperto che in greco *thetys* significava sesso ed era il nome dato dagli antichi geologi al mare da cui si era formato il Mediterraneo. A questo si deve aggiungere l'identificazione fra l'emozione erotica e l'emozione legata, da fanciullo, alle fantasticherie marine. Ne derivano, prima della fine del 1951, un racconto cosmogonico e storico, *Coleo di Samo*, la cui dedica «noi veniamo dal mare e non dal cielo» è significativa della poetica pasoliniana.

Nel 1950 *Operetta marina* venne giudicato dalla giuria del Premio Taranto un finissimo racconto proustiano. L'interesse risiede proprio nel tentativo di imprimere la cifra stilistica della *recherche* di Proust sulla rievocazione di alcuni anni dell'infanzia trascorsi a Sacile e Cremona, dove il bambino Pasolini è formato dai fiumi Po e Livenza. Proprio a Salgari sono dedicate pagine quasi commosse di immedesimazione nelle avventure, nei personaggi, nei territori di un mondo immaginario ma tanto reale nella fantasia di un bambino. In questo romanzo è presente quel mito dell'infanzia che

¹⁶⁰ RR I, pp. 1361-62.

caratterizza tutta l'opera di Pasolini. Egli è attratto dalle rive del Po e della Livenza, che raggiunge spesso con alcuni suoi compagni, accomunato con loro dall'aspirazione all'avventura tipica dell'adolescenza. Sulle rive di questi fiumi si assiste a un vero e proprio idillio infantile. A Cremona, lungo le rive del Po, Pasolini va a scrivere i suoi endecasillabi insieme all'amico Gianni Formica. Il Po e la Livenza, ipostatizzazione della figura materna, si trasformano in un mare irreale e tropicale. Il rapporto con il mare per Pasolini si colloca in una sfera privilegiata che non soffre la normale scansione temporale degli eventi. Questo mare salgariano, di cui cerca le tracce anche nel suo viaggio sulle coste italiane nel 1959, si contrappone al mare volgare e attuale.

In *Operetta marina* raggiunge una delle caratteristiche salienti della narrativa di Salgari, che in tutta la sua vita non fu in grado di separare realtà quotidiana e trasfigurazione letteraria. Entrambi sono vittima di una sorta di pseudologia fantastica:

Perché quei posti restassero fissi in un'Italia di solo spazio, bisognava che durante quei tre anni cremonesi vivessi una infanzia di puro capriccio, senza altro interesse che un ipocritamente delirante accanimento nel rendere mitica la realtà, con accensioni di insensata gioia nello scoprire un argine, una proda, più deserti e lontani degli altri¹⁶¹.

C'è un'esaltazione delle rive fangose della Livenza, teatro di ludiche escursioni in compagnia di amici e amiche. Se in *Poesie a Casarsa* il tema fondamentale è quello del rito e dell'eterno presente dato dalla temporalità immobile di una religione naturale, in *Operetta marina* è invece quello del gioco. Ma il gioco e il rito non sono due macchine distinte, bensì un'unica macchina che si articola su profonde correlazioni. Anche il gioco, come il rito, produce l'annullamento del tempo diacronico, grazie alla creazione di un «paese dei balocchi» in cui le ore corrono come baleni. Questo «paese dei balocchi» riporta in superficie l'infanzia, il solo periodo di grande libertà. Questi brevi quadri d'infanzia ricordano il cinema neorealista, in particolare certi film di Luigi Comencini, perché danno importanza agli attimi di distrazione, all'incanto dell'inconsapevolezza che fanno dei bambini i soggetti privilegiati, perché si perdono più facilmente degli adulti nelle loro fantasie. Con *Operetta marina* Pasolini vuole toccare e far toccare senza timidezza e senza paura il bambino sepolto in ognuno di noi.

¹⁶¹ P.P. Pasolini, *Operetta marina*, Guanda, Parma, 2015, pp. 140-141.

Il mare salgariano rappresenta proprio quello «spazio dionisiaco» che si esprime nei giochi e nelle fantasie del dormiveglia. Il bambino Pasolini si lascia andare in queste acque come se fosse in una grande culla ripiena di liquido amniotico, o come rannicchiato in un immenso corpo materno. In queste trepide, allucinate visioni marine non solo la mente ma tutto il corpo trova sollievo, abbandonandosi a un dolce, appagante naufragio nel mare. Durante questi giochi viene trasportato in un altrove¹⁶².

Come il suo Accattone, Pasolini in sogno vede il giorno della sua morte quando si potrà ricongiungere con gli altri fanciulli, che con lui abitavano Casarsa, e riabbracciare sua madre per tornare feto dentro di lei. Recupera così la propria giovinezza, abbandonando la storia e percorrendo a ritroso il tempo per vivere ancora nel mito del paese nel quale è cresciuto:

Ta na sitàt, Trièst o Udin,
ju par un viàl di tèjs,
di vierta, quan'ch'a mùdin
il colòur li fuèjs,
i colorài muàrt
sot il soreli ch'al art
biondu e alt
e i sierarài li sèjs,
lassànlu lusi, il sèil.
Sot di un tèj clìpit di vert
i colarài tal neri
de la me mùart ch'a dispièrt
i tèjs e il soreli.
I bièj zuvinùs
a coraràn ta chè lus
ch'i à iena pierdùt,
svualànt fòur da li scuelis
cui ris tal someli.
Jo i sarài 'ciamò zòvin
cu na blusa clara
e i dols ciavièj ch'a plòvin
tal pòlvar amàr.
Sarài 'ciamò cialt
e un frut curìnt pal sfalt

¹⁶² Il termine è ripreso da E. Gioanola, *La malattia dell'altrove*, Jaca Book, Milano, 2013.

clìpit dal viàl
mi pojarà na man
tal grin di cristàl¹⁶³.

Ferdinando Scianna realizza una foto che sintetizza la poetica pasoliniana. Ci sono fotografi che fermano l'attimo fuggente e altri che dilatano con lo scatto la realtà, Scianna appartiene a questo secondo tipo di fotografi. Nelle sue foto cerca di scoprire lati nascosti, sviscerare fondi oscuri che l'immagine accenna soltanto. Negli anni novanta va sulle tracce dei paesaggi giovanili di Pasolini e a Casarsa decide di immortalare un paesaggio emblematico (**fig. 36**). Da un buco nel muro, fotografa nella fotografia, si apre uno splendido scenario: in primo piano un albero, simbolo della madre, adagiato su un bellissimo prato; sullo sfondo il fiume, altra metafora del corpo materno, che lascia intravedere dietro di sé il borgo di Casarsa. Scianna sembra fotografare la Casarsa dei ricordi e dei sogni di Pasolini.

In questa foto ci sono tutti i simboli che Pasolini mostra nella sua opera: l'albero, l'acqua e il prato. Sarà proprio su un prato simile a quello di Casarsa che verrà trovato il corpo di Pasolini. A Ostia si assiste così al ritorno nel mare di Pier Paolo, finalmente sereno perché può riabbracciare la madre e tutti i suoi fanciulli-angeli.

¹⁶³ TP I, p. 78. In una città, Trieste o Udine, per un viale di tigli, quando di primavera le foglie mutano colore, io cadrò morto sotto il sole che arde, biondo e alto, e chiuderò le ciglia lasciando il cielo al suo splendore. Sotto un tiglio tiepido di verde, cadrò nel nero della mia morte che disperde i tigli e il sole. I bei giovinetti correranno in quella luce che ho appena perduto, volando fuori dalle scuole, coi ricci sulla fronte. Io sarò ancora giovane, con una camicia chiara e coi dolci capelli che piovono sull'amara polvere. Sarò ancora caldo, e un fanciullo correndo per l'asfalto tiepido del viale, mi poserà una mano sul grembo di cristallo.

3. Pasolini etnologo

3.1. *L'impronta dell'altro*

*C'è molto buio tutt'intorno a noi e a volte
sembra di vivere in un Paese e in un pianeta di
morti. Che chi lo può e lo vuole tenga almeno
accesa la sua lucina. Poi si vedrà*
Antonio Moresco

Michel de Certeau, che ha operato tra la metà degli anni sessanta e gli inizi degli anni ottanta in un clima di ripensamento dello statuto epistemologico della storiografia e dell'etnografia, è utile per capire il pensiero etnologico di Pasolini, perché ha speso la maggior parte della sua riflessione sul concetto di alterità.

In un saggio dal titolo *L'assente della storia* de Certeau parla dell'importanza delle «tracce dell'altro». Si sofferma su questo tema parlando di uno degli ultimi miti occidentali, insieme a *Totem e tabù* di Freud, il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. Il romanzo tratta la questione dell'occidentalizzazione del mondo. Robinson Crusoe, infatti, conquista la propria autorità imponendo la ragione classificatrice all'interno del disordine dell'isola, dove si trova naufrago. Defoe descrive una vera e propria colonizzazione: Robinson tenta di assimilare l'alterità selvaggia, rappresentata da Venerdì, e lo fa proponendo ideali fabbricati secondo un metodo occidentale.

È proprio questa la questione che vuole porre de Certeau: cosa succede quando il sapere occidentale scrive l'Altro? Il discorso del potere colonizza il corpo dell'Altro, è una scrittura conquistatrice. La pratica storica e la scrittura etnologica si istituiscono a partire dall'iscrizione dell'alterità all'interno di un linguaggio dominante. La scrittura è la forma in cui l'Occidente organizza il proprio rapporto con l'Altro e, soprattutto, con la parola dell'Altro.

Ma nel romanzo questa colonizzazione razionale viene infranta alla vista di un'impronta di un piede sulla sabbia che rappresenta la presenza/assenza di Venerdì. Quello che de Certeau mostra è il valore positivo e materiale assunto dall'alterità, con cui è fondamentale fare i conti. Inoltre mette in evidenza l'importanza della storia e dell'antropologia nella riconciliazione tra due anime in contrapposizione: quella

razionale, ossia la pratica economico-produttiva, e quella irrazionale, il sogno nel senso freudiano del termine.

La storia, come scriveva anche Michelet, narra un corpo privo di parole, perché ormai passato. Un corpo che dà la parola ma al quale la parola non viene data, producendo così una «metafora dell'assente». Ma cosa succede quando l'altro, lo straniero, riemerge con tutta la sua fisicità? In questo caso è importante che la sua traccia venga catturata, ma non solo dalla storia e dall'etnologia anche dalla narrazione – romanzesca e filmica in primo luogo. E' proprio vedendo l'impronta di questa alterità che il narratore esce alterato ma non muto. C'è una vera e propria articolazione dell'altro nella scrittura, che mette in scena l'orma di un piede nudo impresso sulla sabbia¹⁶⁴.

È chiaro che non tutta la produzione narrativa è in grado di dare voce a questa impronta lasciata sulla sabbia. L'unica letteratura in grado di fare ciò è quella che offre una lettura estensiva o immersiva della questione, cioè ricca dal punto di vista antropologico e fenomenologico – quindi anche economico, sociale e politico. Solo quella dotata di una certa virtù, permettere al lettore e al narratore stesso l'esperienza della familiarizzazione dell'alterità¹⁶⁵, non nel senso di un'assimilazione o integrazione dell'altro, ma di un vero e proprio coinvolgimento con l'alterità.

E' esistita in Italia una letteratura che ha rappresentato aspetti del cambiamento causati dal passaggio da un'Italia premoderna a un'Italia moderna con relativa scomparsa di un certo tipo di alterità umana. Sono testi letterari che hanno una forte componente antropologica e fenomenologica e che possono spiegare l'importanza rivestita dagli scrittori nell'indagine del rapporto tra tradizione e innovazione.

Tra gli anni cinquanta e sessanta si assiste a quella che Pasolini definisce una «mutazione antropologica», un cambiamento radicale in quello strato di società che veniva considerato un'alterità rispetto all'idea di un'Italia borghese e razionale. Diversi scrittori diventano i cantori di questa società di transizione, scrivendo in un momento ben preciso della storia d'Italia, ossia il passaggio da una società di tipo rurale ad una capitalistica e massificata che comporterà profondi mutamenti che coinvolgeranno le

¹⁶⁴ M. Certeau, *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, pp. 182-191.

¹⁶⁵ D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano, 2007, p. 18.

economie, le culture, le produzioni, i consumi, i soggetti sociali e gli immaginari collettivi.

A questo nuovo modo di rapportarsi e di rappresentare la realtà partecipa anche il cinema, sia di finzione, sull'onda del successo crescente del neorealismo, sia soprattutto documentario, finalmente libero dalle maglie strette della censura di regime. Il cinema diventa strumento di denuncia per raccontare l'Italia nella sua multiformità e nelle sue contraddizioni, scandagliando il paesaggio antropologico e sociologico e le sue trasformazioni quotidiane. Ne risultano opere che, pur nella loro eterogeneità, riescono a far emergere le lacerazioni e le disparità sociali presenti nell'Italia moderna, rivelando altresì il ritratto di «umanità altra» che, sempre tenuta ai margini della storia ufficiale, sta per essere definitivamente distrutta in nome del neocapitalismo, di un «progresso senza sviluppo». Si propone così con forza il bisogno di raccontare l'Italia al presente e al passato, nella sua ricchezza e cultura materiale. Si pensi ai documentari di Giuseppe Ferrara e Ermanno Olmi, di Del Fra e Micchicché (*Allarmi siam fascisti!*), di Mingozzi (*Con il cuore fermo Sicilia*) e De Seta. Ma anche le inchieste realizzate da un gruppo di registi riuniti intorno a Zavattini (*Le italiane e l'amore, I misteri di Roma*) o lo stesso Pasolini (*Comizi d'amore*) che mostrano un deciso allargamento di interessi antropologici e sociologici, oppure a una influenza più diretta sul lavoro registico di opere come quelle di Ernesto De Martino sulla magia del Sud, di Danilo Dolci sulla mafia in Sicilia e di Cagnetta sul brigantaggio in Barbagia¹⁶⁶.

Modello per questi scrittori è il romanzo di Carlo Levi *Cristo si è fermato ad Eboli* pubblicato da Einaudi nel 1945. Con questo libro Levi ha preparato la strada alle riflessioni di De Martino, che ha elaborato strumenti intellettuali e concettuali poi utilizzati dallo stesso Pasolini¹⁶⁷. Negli anni Cinquanta De Martino sia stato anche animatore vivace e punto di riferimento del nascente documentario etnografico, introducendo in maniera sistematica e non accessoria l'uso di mezzi di produzione meccanica della realtà – cinema e fotografia – nella ricerca antropologica e contribuendo così allo sviluppo dell'antropologia visuale, di cui Pasolini farà largo uso nelle sue opere cinematografiche.

¹⁶⁶ G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 491-492.

¹⁶⁷ M.A. Bazzocchi, *L'Italia vita dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2012, p. IX.

Nel 1963, in occasione della ripubblicazione di *Cristo si è fermato ad Eboli*, Levi scrive una lettera a Giulio Einaudi, mettendo l'accento sul fatto che il suo libro è la storia del rapporto con un'alterità che sconvolge il suo mondo raziocinante:

Certo, l'esperienza intera che quel giovane (che forse ero io) andava facendo, gli rivelava nella realtà non soltanto un paese ignoto, ignoti linguaggi, lavori, fatiche, dolori, miserie e costumi, non soltanto animali e magia, e problemi antichi non risolti, e una potenza contro il potere, ma l'alterità del presente, la infinita contemporaneità, l'esistenza come coesistenza, l'individuo come luogo di tutti i rapporti, e un mondo immobile di chiuse possibilità infinite, la nera adolescenza dei secoli pronti ad uscire e muoversi, farfalle dal bozzolo; e l'eternità individuale di questa vicenda, la Lucania che è in ciascuno di noi, forza vitale pronta a diventare forma, vita, istituzioni, in lotta con le istituzioni paterne e padrone, e, nella loro pretesa di realtà esclusiva, passate e morte¹⁶⁸.

Levi si confronta con la Lucania, mondo magico e misterioso, che, come scrive a Einaudi, «è dentro di noi». L'Altro è infatti da identificare con l'*umheimliche* freudiano, qualcosa di familiare che è già insito in noi ed è pronto a esplodere. Proprio per paura di questo perturbante familiare, il fascismo mette fuori dalla storia i contadini lucani, così come fa con quelli di Casarsa, ma senza riuscire ad annullarli e in questo l'idea di Levi, ossia di un fascismo di natura piccolo-borghese, è molto simile a quella che Pasolini proporrà nel documentario *La forma della città*.

L'opera di Levi può essere considerata un'esperienza di iniziazione: un uomo di città viene a contatto con una dimensione di immobilità contemplativa. Lo scrittore mostra lo scontro tra il mondo politico-razionale e quello magico. Come Pasolini a contatto con il Friuli materno, le borgate romane e il Terzo Mondo, Levi si trova in una situazione di vita-non vita. Le parti del romanzo incentrate sulla catarsi al confino avvengono sempre quando è sepolto in terra, come accade a Emilia in *Teorema*. Levi, come il poeta di Casarsa, vive una situazione di passaggio, di confine, di esilio, non solo politico ma anche e soprattutto esistenziale. In questa dimensione c'è l'assimilazione, costante nel libro, di mondo umano e mondo naturale, che rivela una funzione mistica con la vita in ogni sua forma, intesa come la superstite religione della gente del luogo, anteriore al razionalismo sul quale sembra fondata la civiltà attuale.

¹⁶⁸ C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino, 2014, p. XVIII.

I contadini lucani descritti da Levi vivono tra ricerca della libertà individuale e caduta in un indistinto originario, una sorta di inconscio collettivo, simboleggiato in Pasolini dal riso dei padri negli occhi dei suoi fanciulli-angeli. Quello che affascina l'autore in ogni manifestazione della vita dei contadini è la cadenza rituale; il porsi del gesto, dell'atto, della parola di fronte a una sorta di eternità coincidente con gli schemi ancestrali e sempre ripetuti in cui si esprime la vita. È questa la vera sacralità presente in quel mondo. La civiltà contadina è posta al limite dell'indistinzione, vive e perdura in quell'ambigua regione nella quale per la prima volta l'individuo si distacca, si forma e prende coscienza di sé e intorno a lui è sempre presente e incombente il senso del sacro, della originaria indistinzione¹⁶⁹. Verso la fine del romanzo, il lettore assiste all'iniziazione del protagonista. Durante una specie di *revêrie* Levi si integra completamente nel mondo lucano, che in realtà è sempre stato dentro di lui. Anche Pasolini cercherà di immergersi e integrarsi nei mondi marginali con cui viene a contatto¹⁷⁰.

Cristo si è fermato ad Eboli ha una forte matrice antropologica perché accoglie un pensiero che non separa ma accoglie tutte le differenze, un pensiero lontanissimo da quello razionalistico e calcolatore del Robinson di Defoe e che spiega l'idea centrale che Levi ha dell'Italia:

Tutto sta insieme in questa terra, dove ogni cosa rimane senza perdersi, dove i secoli si sovrappongono, e il pagano e il cristiano, l'arcaico e l'antico, e il medievale e il moderno non solo stanno l'uno accanto all'altro, ma coincidono, sì che ogni cosa è una ricapitolazione, una summa di tutte le altre; e le contraddizioni diventano identità¹⁷¹.

Chi meglio di tutti ha compreso la visione della storia antihegeliana di Carlo Levi è Italo Calvino, che nel 1967 si occupa del romanzo. Presentandolo parla di «compresenza di tempi, la sua peculiarità consiste proprio nel fatto che è testimone della presenza di un altro tempo all'interno del nostro tempo. Il protagonista del romanzo di Levi si trova in un Sud magico e stregonesco, dove scopre che quelle che per lui sono le ragioni fondamentali non valgono in questo mondo, che mette in gioco altre ragioni più

¹⁶⁹ M. A. Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, op. cit., p. 19.

¹⁷⁰ C. Levi, *Cristo si è fermato ad Eboli*, op. cit. pp. 198-199.

¹⁷¹ C. Levi, *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, Donzelli, Roma, 2000, pp. X-XI.

complesse e nello stesso tempo più elementari. Ma è proprio in questo mondo fuori dalla storia che Levi vede una potenziale forza determinante, quella rivoluzione contadina che poi si sposterà in un quadro afroasiatico e latinoamericano, come mostra anche Pasolini nei due documentari *La rabbia* e *Appunti per un'Orestide africana*. Levi e Pasolini tentano di mostrare una temporalità multipla che convive all'interno del nostro paese.

Entrambi si inseriscono nel dibattito intellettuale dell'epoca sul folklore come espressione di un'autonomia culturale *altra*. Il tentativo è quello di restituire dignità ad alcune categorie sociali trascurate dalla storiografia ufficiale, contribuendo allo stesso tempo alla salvaguardia di un patrimonio culturale arcaico in pericolo. Le opere di questi autori hanno, da un lato, il coraggio di denunciare le miserie, le arretratezze, la dimensione selvaggia di una certa parte d'Italia; dall'altro lato svelano la creatività, la capacità dell'elaborazione del mito, la ricchezza del rituale, insomma tutta la potenza dell'immaginazione magica che la miseria poteva sublimare e che alla miseria permetteva di sopravvivere e che rappresenta un ulteriore elemento di novità rispetto al cinema neorealista¹⁷².

Un altro intellettuale che ha influenzato questi autori è Antonio Gramsci. In particolare due quaderni mostrano più di altri la base su cui si è fondata la narrazione di stampo antropologico-fenomenologica nella seconda metà del novecento in Italia. Il Quaderno 25 dal titolo *Ai margini della storia (Storia dei gruppi sociali subalterni)* e il Quaderno 27 *Osservazioni sul «Folklore»*.

Nel Quaderno 25 Gramsci si sofferma sul concetto di egemonia culturale, sostenendo come per una élite sociale i gruppi subalterni hanno sempre qualcosa di barbarico che li spaventa. Proprio per questo motivo i gruppi subalterni subiscono sempre l'iniziativa dei gruppi dominanti, anche quando si ribellano e insorgono, e le ferite subite si trovano sui loro corpi, sguardi e gesti¹⁷³.

Gramsci accusa anche la chiesa che con il Concilio di Trento si è definitivamente staccata dalle masse degli umili per servire i potenti e proprio per questo Pasolini esalta quella religione cristiana contadina che è rimasta naturalistica,

¹⁷² G. Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar Bari, 2007, p. 21.

¹⁷³ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. III, Gerratana, Valentino (a cura di), Einaudi, Torino, 1975, pp. 2283-2284.

grazie alla permanenza di elementi pagani – si pensi al segno della croce al contrario che si fa Accattone. Gramsci crede che per ridare valore e forza alle classi subalterne, a questa alterità in seno alla società, si dovrebbe creare una vera e propria fusione tra intellettuali e popolo. Gli intellettuali dovrebbero pretendere di rappresentare il popolo solo quando il rapporto è fondato su un'adesione organica in cui il sentimento-passione diventa comprensione e quindi sapere, diventando così il mediatore tra l'élite e il popolo, ossia quell'altro diventa ciò che ritorna, svelandoci qualcosa di noi.

Nel Quaderno 27 Gramsci afferma che si deve studiare il folclore intendendolo come una concezione del mondo e della vita di determinati strati della società in contrapposizione alle concezioni del mondo ufficiali. Definisce il folclore un agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia, la maggior parte delle quali si trovano proprio in documenti superstiti mutili che l'etnologia stessa studia¹⁷⁴. Gramsci vede l'unica possibile salvezza in ciò che resiste alla modernità o che ne resta ai margini. La cultura subalterna o folclorica diventa una vera e propria cultura di contestazione che si oppone ai ceti dominanti. Inoltre sostiene l'esistenza di una vera e propria morale del popolo, costituita da imperativi che sono molto più forti e tenaci rispetto a quelli della morale ufficiale¹⁷⁵. Per questo motivo è contrario alla distruzione di queste culture ed è convinto che il folclore non debba essere considerato alla stregua di una stranezza o di un elemento esotico, ma come qualcosa da prendere terribilmente sul serio:

Conoscere il folclore significa pertanto per l'insegnante conoscere quali altre concezioni del mondo e della vita lavorano di fatto alla formazione intellettuale e morale delle generazioni più giovani per estirparle e sostituirle con concezioni ritenute superiori [...] E' certo che per raggiungere il fine occorrerebbe mutare lo spirito delle ricerche folcloristiche oltre che approfondirle ed estenderle. Il folclore non deve essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio. Solo così l'insegnamento sarà più efficiente e determinerà realmente la nascita di una nuova cultura nelle grandi masse popolari, cioè sparirà il distacco tra cultura moderna e cultura popolare o folclore. Un'attività di questo genere, fatta in profondità, corrisponderebbe nel piano intellettuale a ciò che è stata la Riforma nei paesi protestanti¹⁷⁶.

¹⁷⁴ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, op. cit., p. 2311.

¹⁷⁵ Ivi, p. 2312.

¹⁷⁶ Ivi, p. 2314.

Il concetto che unisce l'opera di Gramsci a quella di De Certeau è l'oblio, ossia la paura per la scomparsa della cultura orale e del mondo dei vinti. Entrambi mostrano come l'alterità venga trasformata in differenza, cioè colui che vive in un luogo altro e senza tempo viene inserito in una storia. Non c'è quindi restituzione all'Altro della propria storia, non viene riconosciuto come soggetto di storia ma gli viene assegnato un posto che è solo un punto in una storia non sua.

Ciò che serve è una scrittura che riesca a riportare alla luce il senso dell'Altro. Questo è il fine che si è prefissata certa letteratura, quindi un discorso dell'Altro che non si enunci come discorso sull'Altro, ad esempio l'indiano che parla nel linguaggio del sapere occidentale o le possedute che parlano il linguaggio dell'Inquisizione sulla possessione. Queste opere vogliono riscoprire e dar voce al silenzio traumatico dell'Altro, che in fondo è il silenzio del nostro rimosso o inconscio¹⁷⁷.

Pasolini ha riflettuto per tutta la sua opera sulla questione delle sopravvivenze dell'alterità e del discorso colonizzatore dell'altro e sull'altro. Il problema che lo tormenta fin dalle sue prime raccolte di poesia è quello di recuperare le flebili tracce della voce di coloro che sono rimasti ai margini, i residui rispetto a una concezione della storia lineare e progressiva. Da questo punto di vista può essere avvicinato agli ideali dello sperimentalismo etnografico che tenta di reinserire la parola altra nel testo mediante uno stile di costruzione dialogica e polifonica. Proprio questa dialogicità e polifonia relativizzano la presenza dell'autore nel testo e attenuano il potere di manipolazione della parola altra.

Dal punto di vista narrativo e stilistico Pasolini parla di «discorso libero indiretto», *topos* che utilizza per relativizzare se stesso e mantenere viva la voce dell'alterità. La nozione di «discorso libero indiretto» coinvolge tutta l'opera pasoliniana. In uno scritto del 1948 dal titolo *Il coetaneo ideale e perfetto* Pasolini si pone il problema, secondo una poetica di stampo simbolista, del rapporto di conoscenza che poteva nascere dal contatto ravvicinato con un giovane friulano di classe sociale diversa dalla sua:

¹⁷⁷ Sul tema del ritorno del rimosso si veda F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 74-89.

Poi, fatalmente, questa prospettiva affonda in un tempo fortunato, si restringe e si circoscrive intorno a un'unica figura: è la figura di un giovane, il cui nome prende incerti bagliori (suggerimenti visivi che indicano con frammentarie divinazioni la sua fisionomia) dalle sillabe di *Jacu*, di *Pauli*, di *S'ciefin*, di *Meni* ... contro la compattezza della sua persona, nata dalla fisionomia di tante famiglie chiuse nell'orbita di un focolare, la mia simpatia urta inutilmente, non penetra, non passa il limite; se c'è in lui ancora un'immagine di me stesso da cui io mi sia ulteriormente distaccato per rimpianto, non la riconosco che in parte, e del resto la nostalgia l'ha già ricoperta di mistero¹⁷⁸.

Qualsiasi sforzo di avvicinamento risulta infondato e deludente, così per Pasolini l'unica soluzione consiste in un'operazione esistenziale di mimesi linguistica. Come già per Marcel Proust, linguaggio specifico significa inevitabilmente individuo specifico, in questo modo la lingua dà materialità all'altro:

Ma se la simpatia non è sufficiente a farmi toccare con la mano quel centro senza forma e spiegazione, ma ardente di vita, c'è tuttavia in me una connivenza, una complicità di coetaneo, per mezzo della quale mi pongo dentro di lui, gomito a gomito, e sento nascere i suoi pensieri e le sue prole incantevolmente intrisi di imperfezione. La vita dei sentimenti rampolla in lui in un friulano che è l'equivalente del sole, dell'asfalto, dei campi deserti, della piazza vibrante di colori¹⁷⁹.

Queste idee non si fermano all'interno del mondo friulano ma vengono riutilizzate negli anni romani, in particolare nel romanzo *Ragazzi di vita* quando la nozione di verismo si unisce alla meditazione sullo stile di Gadda, ossia alla pratica del *pastiche*. In uno dei primi articoli pubblicati a Roma, *Ragazzo e Trastevere*, ripropone la questione già affrontata nel 1948 chiedendosi com'è possibile mostrare cosa c'è dentro il cuore di un ragazzo di Trastevere¹⁸⁰:

Io, per me, vorrei poter sapere quali sono i congegni del suo cuore attraverso i quali Trastevere vive dentro di lui, informe, martellante, ozioso. I suoi due occhi sono come due suggelli: due ceralacche nere impresse sul grigio del viso dove non c'è luce che emerga dall'iterno, largamente compensata, del resto, da quella

¹⁷⁸ RR I, p. 1339.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ M.A. Bazzocchi, Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 94.

esteriore del cielo di Roma. Il suo cuore è come una tenia che digerisca in un istante milioni di grida, sospiri, sorrisi ed esclamazioni; che abbia digerito, senza che il suo possessore se ne rendesse mai conto e ne usufruisse, un'intera generazione di coetanei poco più che creta e poco meno che Apolli. Dietro di lui il Tevere è un abisso disegnato su una carta velina¹⁸¹.

L'intento di Pasolini è quello di mimetizzarsi nella lingua dell'altro, perché la lingua è l'equivalente dei luoghi e delle cose frequentate da questa alterità¹⁸². In Pasolini c'è una lettura morale e corporale della storia che, come nel caso di Jules Michelet, vuole parlare la lingua della gente, la lingua inaccessibile dell'altro. La storia assume così una connotazione sensuale: il corpo diventa il fondamento del discorso e del sapere, del sapere come discorso. Grazie alla corporeità, la storia scivola verso il simbolico, verso una forma metaforica.

Per Pasolini un rapporto strabico e inattuale con il proprio tempo, con la contemporaneità, consiste proprio nel parlare attraverso l'alterità, subendone o accettandone le modifiche psicologiche e sociologiche che ne conseguono. In lui è vivo il mito romantico del popolo, che conduce ad una regressione romantica nel parlante. Dopo aver ricordato la mimesi linguistica gaddiana («regressione dell'autore nell'ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico») specifica che il suo realismo nasce da un vero e proprio atto d'amore, per cui questa regressione linguistica e culturale, che serve per evitare un discorso colonizzante verso l'alterità, ne implica una sociale: una scelta nata da ragioni estetiche può portare con sé un recupero oggettivo ed etnografico del mondo esplorato, del mondo dell'alterità.

Il "metodo di lavoro" viene illustrato in un articolo omonimo uscito su "Città aperta" dell'aprile-maggio 1958. Per ironizzare sulle sue abitudini diventate ormai di dominio pubblico, Pasolini ricorda uno sketch di Franca Valeri dove viene presa di mira una scrittrice che tiene chiuse nell'armadio due serve meridionali e le tira fuori per farle parlare quando ha bisogno di chiarire i suoi dubbi linguistici. Anche se irriverente, l'esempio gli piace; lui aggiunge solo di sentire un rapporto con i «parlanti» (cioè con i personaggi dei suoi romanzi romani) fondato sulla necessità. Per Pasolini è importante la scelta di un "egli" appartenente a un mondo dotato di caratteristiche reali e quindi diverso dall' "io" che lo racconta: «Io credo nell'esistenza reale del mio personaggio,

¹⁸¹ RR I, p. 1384.

¹⁸² P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, op. cit., p. 82.

Tommaso Puzzilli: quindi egli, ma per farlo parlare, vivere, esistere concretamente, regredisco in lui, fino a una mimesi ch'è quasi fisica identificazione, quindi io». Il discorso libero indiretto è un *egli-io* che parla, un personaggio che si esprime nella sua lingua attraverso l'autore che dà voce all'Altro, sia esprimendosi nel dialetto angelico del Friuli sia nel romanesco amorale e diabolico dei ragazzi di vita.

In *Empirismo eretico* Pasolini mette alla prova il suo concetto di discorso libero indiretto, analizzando la tradizione narrativa italiana da Ariosto alla neoavanguardia attraverso la *Commedia* di Dante, esempio assoluto di contaminazione linguistica connessa a una coscienza sociologica¹⁸³. Ariosto livella il linguaggio della tradizione cavalleresca a quello borghese-ironico della sua lingua; mentre Dante si serve di materiali linguistici gergali ma inserendoli nel tessuto linguistico dominante della sua opera che rimane altissimo e privo di ironia. Dante è capace di contaminare la sua lingua con quella dei personaggi mantenendosi però equidistante dall'intero sistema linguistico dell'opera:

La coscienza sociologica interviene anche qui: cioè prima di tutto nel rapporto rivoluzionario tra lingua alta e lingua parlata, cioè tra il latino della cultura teologica e il fiorentino della borghesia comunale. La scelta linguistica è il primo sintomo di una coscienza sociale: essa è infatti la scelta del mondo moderno (la borghesia comunale) contro il mondo vecchio (clericale-universalistico). La mimesis dei vari possibili linguaggi è prefigurata tutta in questa prima scelta¹⁸⁴.

Il problema del discorso borghese è quella di non saper riconoscere altre esperienze vitali, riconducendole così tutte a una sostanziale analogia con la propria. Questo procedimento viene considerato da Pasolini una vera e propria offesa verso gli altri uomini in condizioni sociali e storiche diverse. Per lui diventa fondamentale rivivere le parole di questa alterità, cosicché l'autore ha la possibilità di conoscere il mondo di un'altra classe sociale solo attraverso il personaggio e la sua lingua, oltre al suo corpo e quindi al sesso. Non deve quindi attribuire a personaggi appartenenti a un'altra classe sociale la sua lingua e soprattutto la sua morale. In questo discorso c'è il rifiuto di una omologazione del mondo al mondo borghese e anche un'opposizione

¹⁸³ P.P. Pasolini, *Empirismo*, op. cit., p. 84.

¹⁸⁴ Ivi, p. 86.

all'amico Moravia, che tende ad omologare ogni psicologia alla psicologia borghese, e una preferenza teorica per Gadda che invece riproduce la lingua degli altri per simpatia.

La parte finale del discorso è molto importante, perché Pasolini mette in evidenza la crisi del discorso libero indiretto dovuta alla nascita negli anni sessanta delle avanguardie. Prima di questi anni lo scrittore aveva la possibilità di rinunciare alla propria lingua solo facendo rivivere il discorso di un altro pre-storico rispetto a lui. Invece, negli anni sessanta, grazie anche alla pop art, si adottano i modi linguistici di chi è più avanti nella storia, ossia della massa della società neocapitalistica¹⁸⁵. Le avanguardie parlano attraverso la voce di un *homo technologicus* che rifiuta il presente e il passato accettando unicamente il futuro. Così la lingua della tradizione, che Pasolini definisce la lingua A, contaminata dalla lingua dell'altro, è destinata a scomparire:

Quella sezione molto vasta della società italiana che è il sottoproletariato (nella fattispecie romano, ma idealmente comprendente sia quello delle capitali del Sud, sia quello del Sud contadino), che era investita di un così cocente interesse negli anni cinquanta, ora, benché nessuno dei suoi problemi sia risolto, e le sue condizioni di vita siano praticamente le stesse, è fuori dal fuoco dell'interesse. E non per ragioni meschine, per una frenesia di attualità. Ma perché l'interesse si è spostato, per una tale oggettiva e imponente mole di ragioni storiche e sociali, verso altri problemi (quelli della completa industrializzazione dell'Italia, in evoluzione verso gli alti livelli neocapitalistici, e verso il sogno in via di realizzazione della tecnocrazia), che è naturale che tutti gli altri problemi scadano e si presentino come arcaici¹⁸⁶.

Negli anni sessanta Pasolini si ritrova senza più la lingua che ha utilizzato per mostrare il sottoproletariato. Non c'è più quel margine di libertà che era stato assicurato, almeno fino alla fine degli anni cinquanta, dall'uso di diversi livelli linguistici. Si mette così alla ricerca di un nuovo tipo di linguaggio che possa parlare di questa sopravvivenza e lo trova nel cinema, il vero linguaggio della realtà. Nel cinema la voce dell'alterità resta intatta tra gli interstizi del discorso dominante; non viene annullata, ma resta incontaminata ed è pronta a esplodere, a far sentire tutta la sua forza.

L'idea di Pasolini mette in gioco il rapporto tra cultura subalterna e cultura borghese. La sua idea di dialetto e di discorso indiretto libero si avvicina ad alcune

¹⁸⁵ P. P. Pasolini, *Empirismo*, op. cit., p. 95.

¹⁸⁶ Ivi, p. 100.

teorie degli anni settanta. Un anno dopo la sua morte esce per Einaudi *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg, che con un'impostazione di stampo gramsciano evidenzia l'importanza della «storia dal basso» e del rapporto tra cultura ufficiale e cultura popolare. La prefazione si apre non a caso con la citazione di Bertold Brecht «Chi costruì Tebe dalle sette porte?».

Il libro narra la vicenda di un contadino e mugnaio di Montereale del Friuli, tale Domenico Scandella detto Menocchio, che fa parte dello sterminato numero di persone di cui la storia spesso non si occupa. La sua idea di cosmo è un miscuglio di influssi dalla Bibbia, da altri testi conosciuti, ma anche da elementi della cultura popolare antichissimi. Il discorso di Menocchio non riesce a essere imbrigliato all'interno di quello ufficiale della Santa Inquisizione. Questa concezione folclorica della nascita del cosmo si contrappone alla storia ufficiale. Come Gramsci, Ginzburg vede il folclore come rivolta, come una concezione del mondo pertinente alle classi subalterne e in opposizione alla «concezione alta».

Il folclore, come atteggiamento di resistenza, è presente anche nel libro di de Certeau nel 1970 *La possession de Loudon*. Il discorso delle possedute viene trattato come se fosse un lapsus freudiano. Il discorso ufficiale, quello della verità ancorata alla fede, si squilibra, perché si insinua il dubbio dato dal «discorso diabolico» che non riesce a soggiogare. Le possedute usano quella che de Certeau definisce «l'arte dei deboli», ossia tattiche frammentarie che si contrappongono alle strategie usate dal sistema. Ci deve essere una relazione tra il linguaggio altro e quello del sistema se non si vuole che il primo venga annullato e conseguentemente distrutto.

Pasolini sembra legato alle più aggiornate correnti dell'antropologia culturale contemporanea e avrebbe sicuramente apprezzato l'antropologia aperta di James Clifford¹⁸⁷, ma anche la poetica della relazione teorizzata da Édouard Glissant. Il concetto fondamentale dell'intellettuale di Martinica è quello di creolizzazione: si abbandona l'idea che l'identità di un essere umano sia valida e riconoscibile solo se si esclude l'identità di un altro essere. Pasolini si avvicina e non ha paura di relazionarsi all'altro rappresentato dai ragazzi-angelo di Casarsa, dai sottoproletari romani e dagli africani. Glissant oppone alla radice unica dell'identità quella del rizoma, prendendo in prestito il termine da Guattari e Deleuze. In questo luogo rizomatico si assiste

¹⁸⁷ J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

all'incontro tra una radice e un'altra. Il pensiero pasoliniano può essere definito, con le parole di Glissant stesso, «arcipelagico». Ascoltare l'altro significa accettare che la verità dell'altrove, cioè Casarsa, Roma e il Terzo Mondo, si opponga alla verità dominante. Nel suo «spazio dionisiaco» Pasolini vuole mostrare come l'altro non sia il nemico, anzi incontrarlo non vuol dire diluirsi¹⁸⁸. Per realizzare il loro compito la letteratura e il cinema devono essere intesi come una vera e propria scoperta dell'alterità.

In *Accattone* Pasolini mette in atto una provocazione, come aveva già fatto in *Ragazzi di vita*, ossia mettere in scena ciò che la società aveva rimosso da secoli, la vita degli scarti, dei residui, di quegli uomini portatori di una miseria preborghese e condannati a vivere ai margini delle istituzioni vigenti nella società. Girando *Accattone*, mette le mani in una ferita aperta nella coscienza borghese, mostrando l'esistenza di due Italie con relativa compresenza di tempi diversi: da una parte quella ufficiale e dall'altra quella misera e deprecabile. Pasolini descrive un mondo davvero preistorico, ma nel senso di precedente alla condizione borghese di Essere-nella-Storia. Ciò che mette in scena è la disperazione della condizione sottoproletaria destinata a confondersi, a diventare voce del coro e scomparire. Pasolini invece tenta di dare materialità a queste voci, cerca di reinserire la parola altra all'interno di una società che invece la stigmatizza e la isola. Nell'epos del sottoproletariato, intatto dalla logica dominante, c'è il germe di una storia futura, intesa come rottura dei valori imposti dalla classe dirigente. Il sottoproletariato romano, così come i ragazzi-angeli di Casarsa, rappresentano un affascinante corpo popolare che diventa un riferimento erotico, poetico e politico fondamentale per Pasolini¹⁸⁹. Questo corpo lascia una serie di impronte nei tuguri, nelle baracche e negli edifici fatiscenti costruiti oltre i nuovi quartieri periferici romani, come quelle lasciate sulla sabbia da Venerdì, turbando la Roma borghese di cui fa parte lo stesso Pasolini.

Con la leggerezza del flâneur, che lo avvicina al Baudelaire dei *Tableaux parisiens* e all'Ennio Flaviano de *La solitudine del satiro*, Pasolini va alla ricerca di queste impronte, aggirandosi nei quartieri poveri di Roma dove la «morale è a suo modo

¹⁸⁸ É. Glissant, *Poetica della relazione. Poetica III*, Quodlibet, Macerata, 2007, pp. 41-42.

¹⁸⁹ G. Trento, *Il corpo popolare secondo Pasolini*, in «Studi Pasoliniani», 7, 2013, pp. 65-78.

epica»¹⁹⁰ e «vi si trovano malvagità incurabili e bontà angeliche – spesso in una stessa anima»¹⁹¹. Lo sguardo di Pasolini è nostalgico come quello del Baudelaire benjaminiano. L'ingegno del poeta francese è un ingegno allegorico, Parigi, per la prima volta, diventa oggetto della poesia lirica. Lo sguardo dell'allegorico, che colpisce la città, è lo sguardo dell'estraniato. È lo sguardo del flâneur, il cui modo di vivere avvolge ancora di un'aura conciliante quello futuro, sconsolato dell'abitante della grande città. Il flâneur si trova sulla soglia, sia della grande città che della borghesia. L'una e l'altra non lo hanno ancora travolto¹⁹² e si mette dalla parte degli asociali, degli emarginati. Questo sguardo melanconico è causato dal fatto che Baudelaire rimane colpito dal rinnovamento urbanistico e dalla speculazione edilizia attuata da Haussmann.

Pasolini vede la stessa mutazione negativa una volta arrivato a Roma. Se le migrazioni interne, la motorizzazione, la paleotelevisione, l'espansione dei consumi, la scolarizzazione di massa, hanno avuto luogo già negli anni del *boom*, tra il 1958 e il 1963, esse esplodono come contraddizioni nei quindici anni successivi. Si viene così a creare una soglia dove può agire il flâneur che Giulio Bollati, riferendosi agli scrittori che l'hanno attraversata, ha chiamato «landa sconosciuta della modernizzazione»:

In Volponi la modernità industriale si interiorizza in un misterioso impulso all'unità di pensiero, senso e materia, Pasolini si cala – come un Baudelaire intenerito – negli inferni urbani e suburbani indotti da quella; Calvino la traduce in ingegnose ed evasive metafore scientifiche¹⁹³.

Pasolini stesso fa diventare Roma oggetto della poesia lirica. Le tracce della città eterna sono disseminate nei suoi versi. Nella sua opera c'è una vera e propria «riapparizione poetica di Roma»:

Dio, cos'è quella coltre silenziosa
che fiammeggia sopra l'orizzonte ...

¹⁹⁰ P.P. Pasolini, *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane 1950-1966*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 112-115.

¹⁹¹ Ivi, pp. 105-108.

¹⁹² W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, op. cit., pp. 155-160.

¹⁹³ G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino, 1983, p. 211.

quel nevaio di muffa – rosa
 di sangue – qui, da sotto i monti
 fino alle cieche increspature del mare ...
 quella cavalcata di fiamme sepolte
 nella nebbia, che fa sembrare il piano
 da Vetralla al Circeo, una palude
 africana, che esali in un mortale
 arancio ... E' velame di sbadiglianti, sudice
 foschie, attorcigliate in pallide
 vene, divampanti righe,
 gangli in fiamme: là dove le valli
 dell'Appennino sboccano tra dighe
 di cielo, sull'Agro vaporoso
 e il mare: ma, quasi arche o spighe
 sul mare, sul nero mare granuloso,
 la Sardegna o la Catalogna,
 da secoli bruciate in un grandioso
 incendio, sull'acqua, che le sogna
 più che specchiarle, scivolando,
 sembrano giunte a rovesciare ogni
 loro legname ancora ardente, ogni candido
 bracere di città o capanna divorata
 dal fuoco, a smorire in queste lande
 di nubi sopra il Lazio.
 Ma tutto ormai è fumo, e stupiresti
 se, dentro quel rudere d'incendio,
 sentissi richiami di freschi
 bambini, tra le stalle, o stupendi
 colpi di campana, di fattoria
 in fattoria, lungo i saliscendi
 desolati, che già intravedi dalla Via
 Salaria – come sospesa in cielo –
 lungo quel fuoco di malinconia
 perduto in un gigantesco sfacelo.
 Ché ormai la sua furia, scolorando, come
 dissanguata, dà più ansia al mistero,
 dove, sotto quei rósi polveroni
 fiammeggianti, quasi un'empirea coltre,
 cova Roma gli invisibili rioni¹⁹⁴.

¹⁹⁴ TP I, pp. 915-918.

Roma è per il poeta-flâneur una scoperta continua, un divenire inesausto, come di chi l'abbia percorsa a piedi, di giorno e di notte, instancabile, ossesso, bramoso di appropriarsi di una realtà sconosciuta. Nelle *Ceneri di Gramsci* Pasolini parla delle officine di Testaccio, il Tevere, i tufi del macello, il mare di Fiumicino, Monteverde vecchio, i viali del Gianicolo. Ne *La religione del mio tempo* invece la visione si allarga all'opposta periferia della città, fino a Rebibbia, ai muraglioni del Verano e a Portonaccio. Oppure, di notte, le Terme di Caracalla o di giorno la Casilina.

Lo sguardo di Pasolini in questo caso è dal basso, come tutti quelli che vivono quotidianamente la città. Nelle sue passeggiate il poeta crea frammenti di traiettorie che modificano lo spazio urbano, tattiche che sfuggono alle totalizzazioni immaginarie dell'occhio dall'alto¹⁹⁵. Come nella Parigi di Haussmann, la Roma degli anni cinquanta e sessanta si definisce sostituendo un sistema sincronico, il non-tempo della modernizzazione, alle resistenze di un passato e delle tradizioni. Queste pratiche, compreso il camminare del flâneur, che un sistema urbano doveva gestire o sopprimere, sopravvivono al suo deperimento. Come ha scritto de Certeau, queste «strategie scientifiche univoche, consentite da un piano che tiene conto di tutti i dati, devono sostituire le tattiche degli abitanti che approfittano delle “occasioni” e attraverso questi colpi di mano, lapsus della visibilità, reintroducono ovunque le opacità della storia»¹⁹⁶. Nel suo vagabondare nella tentacolare Roma, Pasolini mostra i sottoproletari che diventano un'«opacità della storia» che si oppone al mondo borghese della mutazione antropologica.

Oltre ad appropriarsi della lingua dei ragazzi di borgata, Pasolini fa suo il loro sistema topografico, lo interiorizza. Aggirandosi per le periferie romane, in un girovagare simile a quello di Accattone e di Totò e Ninetto in *Uccellacci e uccellini*, trasforma o abbandona gli elementi spaziali. Crea così una discontinuità all'interno delle strategie istituzionali. Questa scoperta di luoghi ha qualcosa di memoriale e primitivo, avendo a che fare con l'infanzia. Infatti praticare o creare lo spazio romano significa ripetere l'esperienza dell'età infantile, quindi diventare altro. Così comincia il camminare che Freud paragona al lento avanzare sulla terra materna. Le borgate romane assumono così il valore di un sogno come gli spazi conosciuti e amati in Friuli.

¹⁹⁵ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, op. cit., pp. 143-167.

¹⁹⁶ Ivi, p. 147.

Antonio Delfini è uno scrittore con una sensibilità molto simile a quella di Pasolini. Il poeta si accorge delle similitudini con la scrittura dell'autore modenese, scrittore visionario, come dimostra una lettera del 1963 a Renato Gattuso, pochi mesi dopo la morte di Delfini:

Delfini – come Penna mettiamo – è un poeta vero, e come tale assolutamente libero dalla sua epoca, malgrado le tante tracce che essa lascia su di lui esplicitamente. Il libro di Delfini è splendido (rileggilo!) [...] Tu non fermarti alle apparenze di Delfini, leggi bene nella sua amarezza, nella sua smania infeconda, nella sua fatica a raggiungere quella grazia che in realtà era sempre in lui ... E' stato detto che Delfini è stato un ripiego: idioti! Io ho scelto Delfini ben prima di tutte le polemiche¹⁹⁷.

In perenne bilico tra esperienza vissuta e fantasticheria, la scrittura di Delfini racconta una storia personale tormentata e un rapporto ambivalente con la sua città natale. Come Pasolini è una figura di confine, eternamente tra inclusione e drammatica esclusione. In *Ritorno alla città*, poemetto sul genere delle prose di Baudelaire e dei vagabondaggi adolescenziali di Rimbaud, è riconoscibile questa dolorosa situazione:

Il primo giorno in cui son tornato in città era tutto grigio. [...] Avrei voluto, in quel momento, dire agli uomini tutto il mio tormento, avrei voluto udire trombe e tamburi al mio passaggio: avrei voluto qualcosa di cambiato. Perché riandando il tempo trascorso sento un nodo alla gola e vorrei che qualcosa mi distraesse. Come è poco mutevole il nostro tempo! Sempre quello. Almeno per me che appena uscito dalla stazione, ho guardato in estati la mia città piena di nebbie e son tornato a dei ricordi senza pensiero e senza perché¹⁹⁸.

Lo stesso clima di infelicità misto a gioia è ben visibile nell'opera del Pasolini-flâneur, basti pensare alla poesia *Ritorno al paese*:

Nico s'è desto ed erba va a tagliare
nella gronda dell'alba, per le oche.

Nella nebbia del sole

¹⁹⁷ SLA II, p. 2779.

¹⁹⁸ A. Delfini, *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 9-10.

non so se sono nel mio nido
antico, greve di tempo che non passa,
o in un triste esilio.

Il mio paese è di color smarrito¹⁹⁹.

L'occhio malinconico è un sintomo di questa condizione di esiliato, di emarginato, di reietto che accomuna i due scrittori, impegnati in un girovagare alla ricerca del posto per loro più accogliente.

Lo sguardo dal basso è uno sguardo profondamente allegorico. Come ha scritto Benjamin nel suo *L'origine del dramma barocco tedesco*, l'allegoria mostra una concezione differente della storia, diventando strumento che interrompe la nozione lineare di temporalità. Sono proprio i mutamenti urbani e antropologici che provocano un cortocircuito spazio-temporale in cui le memorie di un tempo passato si sovrappongono a quelle del presente²⁰⁰. La reazione malinconica di Baudelaire per la modernizzazione di Parigi è molto simile a quella nostalgica di Pasolini per Roma, come esprime nella poesia *Pianto della scavatrice*. In questo poema Pasolini, come un potente sismografo, capta gli effetti drammatici prodotti dalla mutazione a cui il paesaggio romano è sottoposto durante gli anni cinquanta. La poesia diventa l'emblema di un progredire che è anche sofferenza, perché il cammino verso il futuro si compie attraverso la lacerazione d'un passato intimamente connesso al cuore e alla coscienza dell'uomo. Come per Baudelaire l'haussmannizzazione di Parigi poteva essere catturata solo grazie allo sguardo dell'allegorista così, per comprendere il processo di distruzione di cui è vittima Roma, Pasolini rende allegorico il movimento meccanico della scavatrice, in un processo simile a quello che Fellini farà con la trivella nel film *Roma*. Il rumore della scavatrice, come un urlo barbarico e mitico che riecheggia dal passato, risuona per la città provocando un pianto ancestrale:

A gridare è, straziata
da mesi e anni di mattutini
sudori – accompagnata

¹⁹⁹ TP II, p. 538.

²⁰⁰ F. Trentin, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, in «Lo Sguardo. Rivista di filosofia», 19, 2015 (III), pp. 33-43

dal muto stuolo dei suoi scalpellini,
la vecchia scavatrice: ma, insieme, il fresco
sterro sconvolto, o, nel breve confine
dell'orizzonte novecentesco,
tutto il quartiere ... E' la città,
sprofondata in un chiarore di festa,
- è il mondo. Piange ciò che ha
fine e ricomincia. Ciò che era
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa
cortile, bianco come cera,
chiuso in un decoro ch'è rancore;
ciò che era quasi una vecchia fiera
di freschi intonachi sghembi al sole,
e si fa nuovo isolato, brulicante
in un ordine ch'è spento dolore.
Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante
di ferirci: è qui, che brucia
in ogni nostro atto quotidiano,
angoscia anche nella fiducia
che ci dà vita, nell'impeto gobettiano
verso questi operai, che muti innalzano,
nel rione dell'altro fronte umano,
il loro rosso straccio di speranza²⁰¹.

Quello che Pasolini mostra è già una realtà in profonda crisi, una realtà la cui sopravvivenza è messa in pericolo; sta mostrando la storia di una scomparsa, sancita definitivamente nel 1976 dal film di Ettore Scola *Brutti, sporchi e cattivi*. Il film mostra la fine dell'idea pasoliniana, secondo la quale il sottoproletariato romano sia una sorta di immobile e primigenia forma dell'essere non ancora contaminata dalle offerte corruttive del moderno capitalismo. Lo sguardo cattivo di Scola mostra una umanità senza possibilità di riscatto o salvezza. I personaggi, capitanati da Giacinto Mazzatella, interpretato da Nino Manfredi, non sono angeli caduti ma veri e propri demoni imbruttiti dal lungo ristagno negli ultimi gironi dell'inferno sociale. E' sempre il corpo, in particolare il viso, a mostrarci questa mutazione. Si pensi all'occhio semichiuso di

²⁰¹ TP I, pp. 848-849.

Manfredi che sottolinea la cieca avidità e la crudeltà di un'intera classe sociale, quella mitizzata da Pasolini in *Accattone*.

La morte di Accattone esemplifica la sconfitta di Pasolini. Quando Pasolini si accinge a descrivere questa cultura altra in seno a quella ufficiale, in Italia già si assiste al cambiamento dalla società politica del dopoguerra a quella nuova del *boom* economico che attraverso l'illusione dell'integrazione economica e sociale avrebbe ottenuto la sua vittoria, ossia l'omologazione a sé di tutte le residue diversità. Come ha fatto notare Georges Didi-Huberman l'opera di Pasolini riguarda il tema delle apocalissi culturali, così come quella di De Martino non esita a diagnosticare delle fini del mondo in vari fenomeni storici. E' grazie a una osservazione fenomenologica dei corpi e dei gesti che si ottiene consapevolezza di una crisi, quella «crisi della presenza» che diventa per De Martino un concetto centrale dell'intero suo approccio etnologico delle sopravvivenze pagane nel cattolicesimo.

Lo stesso Pasolini, da vero etnografo dell'alterità, fa delle osservazioni di tipo etnografico sui corpi del popolo. Ogni volta rende l'alterità in tutta la sua crudezza, la sua prossimità e, di conseguenza, in tutto il suo valore inquietante. Osserva le trasformazioni della società dei consumi nei corpi, nei volti, nei gesti, nei modi di parlare delle persone, come dimostrano alcuni fotogrammi di *Accattone* (**figg. 37 e 38**). Pasolini si dirige verso quella che Didi-Huberman definisce un'«antropologia delle sopravvivenze», ossia un memoriale dei corpi che resistono alla storia che li aliena. Ogni primo piano sul viso o sul gesto dà materialità e diviene una dichiarazione di sfida del corpo dei popoli contro il loro essere esposti alla scomparsa. Il lavoro di Pasolini può essere accomunato a quello della fotografa Dorothea Lange che ha impresso sui corpi e gli sguardi delle sue donne migranti la furia distruttiva della storia (**fig. 39**).

Pasolini si rifà a una certa visione antropologica che era cominciata nel periodo neorealista. È Cesare Zavattini il primo che tenta di immortalare le tracce di un'Italia che sta lentamente scomparendo. Decide di farlo realizzando una collana di libri fotografici intitolata *Italia mia*. In una lettera del febbraio 1952 espone il suo progetto a Giulio Einaudi, spiegando l'importanza di andare in giro a cogliere frasi sui luoghi, sulle persone che verranno fotografate²⁰².

²⁰² Cesare Zavattini a Giulio Einaudi, 28 febbraio 1952, Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia.

La collana proposta a Einaudi si ridurrà a un solo esemplare: *Un paese*, scritto dallo stesso Zavattini con la collaborazione del fotografo Paul Strand. L'idea zavattiniana è quella del film-inchiesta, ossia di un neorealismo concepito non come piatta mimesi riproduttiva del reale, ma come incontro del soggetto con il mondo circostante, come dialettica di soggettivo e oggettivo, come interrelazione tra chi riprende e chi è ripreso, tra chi è autore e chi spettatore. Zavattini ha in mente una narrazione di carattere antropologico: dovrebbe nascere un artista nuovo, poeta e antropologo più che narratore, distruggendo così il concetto stesso di opera chiusa e promuovendo al suo posto una ricerca collettiva sul campo.

Con *Un paese* la tessitura del film-inchiesta si trasferisce dallo schermo alla pagina, conservando traccia della sua genealogia cinematografica. Il libro è incentrato su Luzzara, paese natale di Zavattini che diventa il termometro dei cambiamenti storici, sociali e politici dell'Italia intera, vero e proprio laboratorio per capire le trasformazioni del Paese dopo la seconda guerra mondiale. Luzzara viene presentata come un paese reale e insieme simbolico, un microcosmo che si erge a macrocosmo, dove il particolare trattiene il generale, il presente contiene il passato, la vita include la morte e la storia si manifesta attraverso la sua iscrizione nelle forme sensibili dell'esistenza. *Un Paese* diventa così la storia delle voci da salvare e Zavattini realizza una specie di Spoon River sul Po.

L'introduzione di Zavattini è proustiana e simile a certe poesie di Pasolini. L'odore di viola che si sente lungo le strade in cui cammina e l'odore dei tortelli di zucca gli ricordano il suo paese natale, il «tunnel materno» dove gli oggetti assumono un valore profondo e onirico, sottolineando come la magia visionaria abbia radici nel folclore padano²⁰³. Le prime immagini sono quelle del paesaggio fluviale del Po che sanciscono l'entrata nel foto-racconto, così come nei film neorealisti le visioni panoramiche dei luoghi precedono spesso l'entrata in campo dei personaggi. Dopo l'introduzione, incastonata nei campi lunghi, si passa dalle immagini della natura a quelle del paese e, finalmente, ci si concentra sul ritratto degli abitanti.

La storia con la esse maiuscola si intreccia alla storia quotidiana degli abitanti di Luzzara, che si lega alla cultura contadina. Tutti i personaggi fotografati da Strand hanno fissità della posa e una sembianza quasi totemica. Bloccati nello spazio e nel

²⁰³ C. Zavattini, *Un paese*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1974, pp. 15-16.

tempo, sembrano icone mortuarie, come gli angeli di Casarsa, i borgatari romani e lo stesso Pasolini immortalato da Dino Pedriali.

Lo sguardo di Strand, con la complicità delle didascalie di Zavattini, cristallizza gli istanti della vita quotidiana e fa emergere la memoria del passato che si è stratificata sui corpi e sulle cose. Nell'opera si sente un respiro quasi etnografico, legato alla ritualità delle culture arcaiche. Le fotografie di Strand e le parole di Zavattini si dispongono come in una sequenza cinematografica: il movimento iniziale dalla natura all'uomo si chiude ad anello con il ritorno, nel finale, alla natura senza uomo. Le immagini del Po e della vita intorno al fiume assumono per il lettore e lo spettatore una forza mitologica anche per la loro capacità di evocare un periodo nevralgico della storia cinematografica nazionale. È, infatti, sulle rive del Po che si può dire inizi la battaglia per il rinnovamento in senso realistico del cinema italiano: a partire dal 1939, quando Michelangelo Antonioni pubblica su «Cinema» un famoso articolo *Per un film sul fiume Po*, che sfocerà nella realizzazione del documentario *Gente del Po* (1943-1947).

E' fondamentale, leggendo le didascalie di Zavattini, che la scrittura non si discosti troppo dalla voce degli abitanti di Luzzara. Nella modernità il problema consiste nella solitudine dell'essere umano, che ha perso la facoltà di ascoltare, l'unico modo per ricominciare a sentire sarebbe quello del silenzio. Lo stesso problema è sentito da Fellini. Nel suo *La voce della luna* il protagonista Ivo Salvini, interpretato da Roberto Benigni, chiede silenzio per poter ascoltare la voce della natura, il suo lungo e continuo tremolante brusio. Per Fellini la scena rende chiaro il suo messaggio: la salvezza arriva dall'irrazionale. La verità è inafferrabile e la salute del mondo irreperibile, così la salvezza dell'individuo è nel ricordo. Ivo Salvini, pensando alla madre che gli scaldava il letto d'inverno prima di coricarsi, dice: «Ricordare conta più di vivere!». Esiste un legame tra Ivo Salvini e il Narciso-Pasolini, in particolare nell'importanza che danno al ricordo della madre. L'atmosfera lunare del film ricorda la poesia pasoliniana *A mio fratello*, dove la luna rappresenta lo scorrere immutabile del tempo che si intreccia al tempo rettilineo dell'esistenza.

Il film è tratto da *Il poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni, un libro sulla liquidità della realtà. I due protagonisti Ivo Salvini, appena uscito da un manicomio che sente delle voci provenienti dai pozzi – voci che rappresentano il suo inconscio -, e il prefetto Gonnella, interpretato da Paolo Villaggio, che è un paranoico con manie di

persecuzione, appartengono a quella categoria di persone che vivono ai margini o che sono costrette a vivere ai margini da una società che non è in grado di accettarli. Fellini giudica le volgarità del tempo presente e *La voce della luna* è l'ultima espressione della sua resistenza artistica al postmoderno e al consumismo dilagante. In diverse parti del film fa riferimento alla tragicità del contemporaneo, ad esempio nel ristorante dove si sta festeggiando un matrimonio c'è il murales della squadra del Milan con l'immagine di Silvio Berlusconi. Oppure nella bellissima immagine dei tetti delle case, coperte di antenne televisive. Fellini ci vuole dire che ormai la volgarità della televisione domina nelle case degli italiani, come aveva già cominciato a fare con *Ginger e Fred*. Anche con il suo ultimo film, vero e proprio testamento spirituale, Fellini si lega a Pasolini.

3.2 Una regressione infinita

Medea comincia con la presenza in scena di un centauro, altro animale che insieme allo scimmione dello *Specchio insistente* dice molto sulla vita e l'opera di Pasolini. All'inizio del film il centauro è l'insegnante di Giasone bambino e gli spiega che tutta la realtà è sacra e che nella natura non vi è nulla di naturale. Poi il centauro ricompare quando Giasone e Medea sono a Corinto, ormai alla fine della loro avventura. Questa volta è raddoppiato in un uomo intero e in un centauro vero e proprio, per indicare che ciò che è sacro si conserva accanto alla sua forma sconosciuta. In un'intervista a Jean DufLOT Pasolini spiega questa compresenza tra l'essere sacro e l'essere profano:

Del resto, nell'irreligiosità, nell'assenza di ogni metafisica, Giasone giunge al punto di essere lui il nesso con la nostra storia moderna. All'inizio, quando era bambino, Giasone vedeva nel centauro un animale favoloso, pieno di poesia. Poi, man mano che passava il tempo, il centauro è diventato ragionatore e saggio, ed è finito col divenire un uomo uguale a Giasone. Alla fine i due centauri si sovrappongono, ma non per questo si aboliscono il superamento è un'illusione, nulla si perde²⁰⁴.

Queste parole sono riproposte da Pasolini in chiave poetica nella poesia *Callas*:

²⁰⁴ SPS, p. 1480.

la tesi e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco
la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico,
ma reale. Sii, sii scienziato con le tue sintesi
che ti fanno procedere (e progredire) nel tempo (che
[non c'è])
ma sii anche mistico curando democraticamente
nel medesimo tabernacolo, con sintesi, tesi e antitesi.
La storia non c'è, diciamo, c'è la sostanza: che è
[apparizione²⁰⁵.

La sua visione della storia è profondamente poetica e anche se capisce che essa è un'evoluzione, un continuo svelamento dei dati, è altrettanto consapevole però che tali dati non vengono mai eliminati, ma sono permanenti. In quello specchio d'acqua a Casarsa quindi Narciso non vede solo lo scimmione ma anche il centauro, simbolo della sacralità dell'infanzia. Pasolini difende il periodo dell'infanzia dell'essere umano, quello più sacro e innaturale perché è la parte che resiste alla profanazione del potere. Narciso-Pasolini la rincorre, cerca di raggiungerla e riagguantarla. Ricerca, seguendo la lezione di Vico, le tracce di un'ideale età primitiva che rimangono per sempre nell'animo profondo del nostro essere.

Medea è un film intimamente vichiano. Pasolini parla della *Scienza nuova* per la prima volta nel 1947, che insieme allo *Zibaldone* di Leopardi sono «libri la cui lettura non è sostenibile che a riprese», ma «davanti a cui abbiamo sempre sentito la pura reazione del batticuore, e di cui non temiamo di confessare di non aver letto più di una pagina alla volta, e forse meno, sentendoci incapaci di sopportare la verità, l'ardente atmosfera della verità»²⁰⁶. Probabilmente Pasolini legge *La scienza nuova* negli anni universitari, nell'edizione curata da Antonio Banfi, esponente di quel razionalismo critico che avrebbe condotto alle teorie esistenzialiste. Non può non essere attratto dalle idee di Vico, pensiero arcaico che riafferma i valori della poesia, della fantasia e dell'ingegno come facoltà che producono metafore in contrapposizione allo spirito razionalistico.

La filosofia vichiana ha un carattere arcaico perché vuole parlare della fanciullezza del mondo, della sapienza poetica e del mito. Vico identifica mito e poesia

²⁰⁵ ТР II, р. 262.

²⁰⁶ SLA I, pp. 268-269.

e usa il termine «poetico» come sinonimo di «mitico» e di «primitivo». Questa fanciullezza del mondo, la cui sapienza poetica non può essere interpretata in base alla logica della ragione, fa un uso metaforico del linguaggio. Questo uso, caratteristico delle età primitive, precede l'uso letterale della lingua, così come la poesia precede la prosa. Il filosofo napoletano mostra la natura mitico-fantastica e magica dell'umanità primitiva, la stessa che mette in scena Pasolini nella sua opera. Questo mondo prelogico e prerazionale è l'argomento di ricerca fondamentale anche di Ernesto De Martino, che studia un'epoca magica in cui i confini tra uomo, natura e tra soggetto e oggetto sono ancora incerti. Questo mondo, che ha l'aura del sogno, è presente nei tanti ricordi di Pasolini bambino che gioca lungo le rive del Po a Cremona, oppure nei lunghi bagni tra le rogge del Trasimeno.

Vico propone una scienza del sensibile: una scienza della comprensione narrativa o immaginativa ottenuta grazie alle fantasie della mente. Il più sublime lavoro della poesia è dare senso e passione alle cose insensate, cioè rendere le cose inanimate significative per mezzo della nostra immaginazione, come fanno i bambini o comunque gli esseri umani di un mondo aurorale come i ragazzi di Casarsa e i borgatari di Roma. Altri autori vicini a Pasolini approcciano il pensiero vichiano. Antonio Delfini, come scrive nei suoi *Diari* nel 1929, è lettore di Vico così come Fellini. Celati in una *lectio* dal titolo *Italian Male* dice che il regista riminese è consapevole del pensiero di Vico e nulla è più vicino alla sua presa di posizione poetica. Il tema fondamentale è sempre quello dell'infanzia, che Fellini, Pasolini e Delfini hanno guardato come un periodo in cui l'uomo vive ancora in una specie di animismo che abbraccia tutte le cose. Come spiega Fellini in un'intervista, il bambino o quello che rappresenta, un mondo virgineo e aurorale, è qualcosa di strano e di insolito, che è ancora consapevole di cose con le quali non si ha più contatto e che conosce cose che si sono dimenticate, forse cancellate per sempre dalla memoria. I fanciulli di Casarsa e i ragazzi di vita di Pasolini rappresentano questo mondo che è scandaloso perché perturbante. Lo stesso Benjamin pone l'accento sul lato eversivo dei bambini quando, ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, scrive:

Il lettore ripensa al bambino sporco e si domanda: forse che si insudici di ceneri semplicemente perché la società non offre alla sua passione per la sporcizia la

possibilità di farne un uso utile e positivo? Soltanto per essere una pietra dello scandalo, per opporsi, come un oscuro avvertimento, all'ordine sociale?²⁰⁷

Auerbach, autore che Pasolini ha sotto braccio nelle scorribande con Fellini, nel 1936 scrive su Vico e sulla sua scoperta di questo mondo magico. Secondo lui, il merito del filosofo napoletano è stato proprio quello di dare un'immagine concreta della struttura spirituale dell'uomo primitivo nell'atmosfera razionalista dell'Illuminismo.

Ma è con il 1968, in piena contestazione, che Vico viene definitivamente riabilitato. Lo fa un filosofo eterodosso come Pietro Piovani che smantella il paradigma crociano del nesso tra Vico e Hegel. Partendo proprio dalle *Lezioni sulla filosofia della storia* del filosofo tedesco, Piovani rileva che proprio dalla celebre pagina sulla luce crepuscolare degli inizi della storia appare come la luce che Hegel cerca è quella del tramonto, mentre a Vico sta a cuore quella dell'alba, ossia l'origine. Così il simbolo della filosofia vichiana non è l'hegeliano uccello notturno di Minerva, ma l'aquila mattutina. Anche la metafora della quercia e della ghianda, che per Hegel mostra quanto sia per l'uomo insufficiente la conoscenza della ghianda e come sia invece necessario a partire dalla conoscenza della quercia sviluppata, è letta bene da Piovani in chiave anti-vichiana, perché Vico vorrebbe invece conoscere la natura della quercia ricostruendola nel suo sviluppo a partire, appunto, dalla ghianda.

Pasolini non era a conoscenza di questo saggio di Piovani, che parla per Vico di «storicismo eroico», concetto che potrebbe essere utilizzato anche per l'opera pasoliniana. Ma quello che interessa è vedere come negli anni in cui comincia a girare *Medea* sono nell'aria diverse teorie che ribaltano le conoscenze che si avevano della filosofia vichiana soprattutto attraverso il filtro di Benedetto Croce. Vico diventa così un anticipatore di filosofie antistoricistiche o di storicismo critico come quelle di Droysen, Dilthey ma soprattutto Heidegger, il cui *Essere e tempo* fu letto con passione da Pasolini. È lo stesso poeta che, con intuizione e senza un minimo di preparazione, capisce come l'immagine crociana di Vico sia fuorviante.

Vico fa la sua comparsa nelle pagine pasoliniane nel 1947, in un articolo dal titolo *L'ispirazione dei contemporanei*. In queste pagine Pasolini considera Vico poeta

²⁰⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1974, p. 159.

dell'umanità primitiva, accostando il respiro irrazionale dei poeti puri a quello da cui è nata la poesia delle origini, come «la tratteggiava il Vico»:

La presenza di questo nuovo elemento, la coscienza della poesia, distrugge le illusioni romantiche, annulla quella irrazionalità che era sempre rimasta latente in ogni poesia anteriore, e che si era attuata più che altrove in quelle opere primitive, così vagheggiate dai romantici, e così incomprese. L'irrazionale dei poeti puri è più vicino di qualsiasi altro a quello della poesia delle origini, come la intendeva e la tratteggiava Vico.²⁰⁸

Queste poche pagine scritte da Pasolini a venticinque anni sono importanti per capire il suo lavoro. Scrive questo articolo nel suo «periodo ermetico», infatti ad un certo punto avvicina la poesia alla musica e cita Luciano Anceschi, allievo di Banfi che aveva curato la *Scienza nuova*:

Novalis, Coleridge, Shelley, Keats scoprono come ricerca a sé il mezzo esteso dell'arte, la parola, che è suono, colore. Già Burke aveva pensato: «La poesia è sempre una sostituzione di cose con suoni». Ed ancora Novalis: «L'indicazione per mezzo dei suoni e dei segni è un'astrazione degna di ammirazione. Con tre lettere mi si mostra Dio». E Shelley: «C'è un doppio rapporto dei suoni coi pensieri e con le cose che essi rappresentano...». «Una percezione – chiarisce l'Anchesi (Autonomia ed eteronomia dell'arte) – dell'ordine di questa relazione fu sempre trovato comune ad una percezione dell'ordine dei pensieri: c'è una specie di *rapporto costante* tra pensiero e musica, tra parola e suono»²⁰⁹.

Nelle *Poesie a Casarsa*, espressione di quel mondo magico e mitico che è il Friuli, è fondamentale la musicalità e Pasolini vuole fare come Novalis, cioè scrivere come si compone musica. Man mano che si allontana dal Friuli e passano gli anni la parola poetica perde questo tratto primitivo e fanciullesco, tanto è vero che le ultime poesie sono esperimenti in prosa. Ritrova questo linguaggio poetico nel cinema che fonde la concretezza delle immagini prelevate dalla realtà con la dimensione del sogno. Ancora una volta entra in scena lo «spazio dionisiaco», dove è possibile trovare i rottami del suo passato e di quello dell'umanità intera.

²⁰⁸ SLA I, p. 204.

²⁰⁹ Ivi, p. 204-205.

La parola «rottame», di stampo vichiano, viene usata da Pasolini quando rievoca, nei suoi studi sulla poesia popolare, alcune canzoni della tradizione piemontese. Ma anche nei *Sopralluoghi in Palestina* quando di fronte alla delusione provocata da tanta modernità che inquina le terre della predicazione di Cristo, dice che il «mondo biblico riaffiora come un rottame»:

Non una città così estremamente moderna, addirittura neocapitalistica come Nazaret, o come la Gerusalemme israeliana, però una grossa cittadina, moderna, piena di macchine, di pali telegrafici, come vedi. E... qui nasce l'eterno problema della mia ricerca, che alla fine del viaggio è diventata una specie di ossessione. Quella, cioè, di trovare una Betlemme che sia il surrogato di Betlemme. Ritrovare cioè una cittadina, un villaggio che abbia conservato attraverso i millenni la propria integrità. A dire il vero ho trovato ben poco in questo senso, sia in Israele che poi in Giordania. Il mondo biblico appare, sì, ma riaffiora come un rottame²¹⁰.

Vico diventa la via di fuga da una crisi, al centro del discorso poetico durante gli anni sessanta. La sua presenza è ben visibile nella poesia *Il glicine* che chiude *La religione del mio tempo*. Questi glicini crescono sulle pareti dei quartieri ricchi e sono profondamente irreali. Tutta la poesia è segnata dalla rassegnazione, infatti questi fiori non aderiscono pienamente all'esistenza come facevano tra le rogge o nei campi friulani dove rappresentavano la vita spontanea e popolare. È proprio il glicine, simbolo di caducità, a rendere violenta in Pasolini la scoperta dell'abisso tra il proprio corpo, in cui è sedimentato il periodo della sua giovinezza, e la storia:

[...] dinnanzi a questa fisica
miseria non può che ritornare
ogni storico atto irrazionale ...

Io non so cosa sia
questa non-ragione, questa poca-ragione:
Vico, o Croce, o Freud, mi soccorrono,
ma con la sola suggestione
del mito, della scienza, della mia abulia²¹¹.

²¹⁰ PC I, p. 670.

²¹¹ TP I, p. 1056-1057.

C'è il desiderio di perdere la propria razionalità, ossia di lasciarsi trasportare dai sensi in un "altrove" in cui forte è la fantasia e debole il raziocinio. Questo altrove è il luogo privilegiato per la sua poesia e il suo cinema. Come per Vico, in Pasolini c'è un senso ciclico della storia rappresentato in modo esplicito in una poesia dedicata a *Israele*, luogo in cui il poeta annota:

Ho visto, con bianche mani di intellettuale
un ebreo adoperare arnesi d'agricoltore.
Che senso ha fare questa esperienza
ora che proprio il mondo contadino muore,
da preistoria fatto storia (con tutto
ciò che voi, con Greci, Fiorentini,
Europei avete
dato, perché fosse storia dell'uomo)
-per cedere il posto a una Nuova Preistoria?²¹²

Ma questa ciclicità si sta perdendo. Lui stesso si sente un «rottame dell'antichità» e sebbene nel 1963 ha ancora le passioni del 1943, è consapevole che quel passato fondato sulla spontaneità di un contatto religioso con il mondo si è oramai dissolto, e proprio questo è il tema principale di *Medea*:

«Ché
io, del Nuovo
Corso della Storia
-di cui non so nulla- come
un non addetto ai lavori, un
ritardatario lasciato fuori per sempre-
una sola cosa comprendo: che sta per morire
l'idea dell'uomo che compare nei grandi mattini
dell'Italia, o dell'India, assorto a un suo piccolo lavoro,
con un piccolo bue, o un cavallo innamorato di lui, a un piccolo
recinto, in un piccolo campo, perso nell'infinità di un greto o di una valle,
a seminare, o arare, o cogliere nel brolo vicino alla casa
o alla capanna i piccoli pomi rossi della stagione
tra il verde delle foglie fatto ormai ruggine,
in pace ... L'idea dell'uomo ... che in Friuli ...

²¹² TP I, p. 1422.

o ai Tropici, vecchio o ragazzo, obbedisce
 a chi gli dice di rifare gli stessi gesti
 nell'infinita prigionia di grano o ulivi,
 sotto il sole impuro, o divinamente vergine,
 a ripetere uno a uno gli atti del padre,
 anzi, a ricreare il padre in terra,
 in silenzio, o con un riso di timido
 scetticismo o rinuncia a chi lo tenti,
 perché nel suo cuore non c'è posto
 per altro sentimento
 che la Religione»²¹³.

Pasolini evoca Vico anche nei suoi discorsi sulla lingua, in particolare nello scritto *Dal laboratorio* dove riafferma l'importanza della musicalità della parola. Sente la necessità di aggiungere, «per un intimo fascino vichiano e poetico della cosa»²¹⁴, ai termini saussuriani di *langue* e *parole* un terzo elemento che serve ad analizzare il linguaggio: il «momento puramente orale della lingua»²¹⁵. L'oralità – qui Pasolini ha in mente il dialetto casarsese e la parlata romana – è in grado di recuperare quel momento essenziale dell'uomo in cui la lingua è ancora «grido della bestia e delle necessità fisiche, degli istinti»²¹⁶. Così la lingua orale acquisisce quella categoria della preistoria che permane nel nostro inconscio e in tutto questo «c'è aroma di Vico»²¹⁷.

Pasolini valorizza la narrazione orale delle classi subalterne, come aveva già fatto Walter Benjamin. Il filosofo tedesco aveva proclamato la fine delle esperienze comunicative della modernità che sancivano la morte della narrazione e dell'esperienza stessa. Emergevano nuovi tipi di informazione, più standardizzata, svincolata dai comunicanti, quindi astratta e altra rispetto alla concretezza della vita. L'oralità, intesa come affabulazione e racconto, è calata nella dimensione collettiva. L'informazione dà invece importanza esclusivamente al fatto in sé, che si consuma rapidamente e ha valore solo se nuovo. Benjamin definisce la narrazione come capacità di mostrare la propria esperienza originaria, con riferimento a un sapere che passa di bocca in bocca e si nutre delle tradizioni e dei vissuti soggettivi. Da questo punto di vista, anticipa alcune riflessioni che farà Lyotard tra anni settanta e ottanta sul declino del sapere narrativo.

²¹³ TP I, p. 1206.

²¹⁴ SLA I, p. 1334

²¹⁵ Ivi, p. 1333.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem.

L'informazione, o comunque un certo tipo di linguaggio che si rifà alla modernità industrializzata, è sempre più slegata dalla tradizione e dall'esperienza originaria, venendo così meno la facoltà di scambiarsi esperienze. Per Pasolini, riprendendo le teorie vichiane, è fondamentale che la scrittura non si allontani troppo dalla voce di una tradizione.

Non c'è solo aroma di Vico, ma anche di Freud, in particolare del suo saggio *Il poeta e la fantasia*. Lo psicologo viennese parte dalla domanda su quale sia l'origine e il contenuto delle fantasie poetiche e cerca di dare una risposta partendo proprio dall'infanzia. Nel momento in cui il bambino è costretto da alcuni obblighi sociali, il principio di realtà reclama una serie di rinunce, in particolare il gioco e la beata solitudine. Investito da questa esigenza, il bambino deve uniformarsi ai comportamenti imposti dalla società degli adulti e dalla civiltà in cui vive. Questa situazione, vissuta come una vera e propria lacerazione, respinge la fantasia in una sorta di ghetto psichico. Ma è proprio la fantasia, fomentando i desideri, che mantiene in vita una forma di ribellione contro il principio di realtà. È l'arte, la poesia principalmente, che permette al fantasticare di manifestarsi. La poesia sublima la realtà riportando in vita la dolcezza dell'infanzia. Questo ci dice Edipo che suona il flauto alla fine dell'*Edipo re*, oppure Davidson nel *Padre selvaggio* quando scrive a scuola una poesia dopo lo shock causato dal ritorno nel villaggio della sua tribù, con i suoi riti crudeli ma necessari. Come le feste la poesia può essere considerata una violazione quasi religiosa di un divieto che impone di fantasticare. Parafrasando Hegel, Freud afferma che l'arte è la «domenica della vita». Ed è proprio con la poesia e il cinema che Pasolini vuole rifar suonare le campane della chiesa di Casarsa, ridare senso a un tempo che sembra ormai perduto e che invece tenta di recuperare.

In tutta l'opera pasoliniana si ritrova il suo universo intellettuale e affettivo, i suoi desideri ma soprattutto ciò che la realtà sociale e storica gli ha precluso. Come nella *revêrie* è ben presente l'elemento egoistico della fantasia, tutta la sua opera muove da un'assenza, rappresentata dal Friuli, e dal desiderio di ritrovarla.

Da questo punto di vista diventa fondamentale la scena del sacrificio in *Medea* che Pasolini segue con sguardo etnografico. Il sacrificio riconduce al tema del rito, quindi di conseguenza a quello del gioco. Entrambi annullano il tempo storico. Egli, sotto l'influsso di *Mito e realtà* di Mircea Eliade, vuole così cercare di dominare il

tempo. Nello scenario magico-rituale del sacrificio umano per il raccolto si rigenera il mondo. Questa scena, subito dopo la lezione del centauro al Giasone bambino, mette in evidenza l'importanza della conoscenza delle origini di ogni cosa, che conferisce un dominio magico su di essa. Ma se dietro il rito c'è il gioco, il vero primordiale umano è proprio l'infanzia. Nella scena del sacrificio è presente l'inconscio del poeta strutturato come una mitologia privata. *Medea*, come *Edipo re* e gli *Appunti di un'Orestide africana*, rappresentano il trauma infantile di Pasolini, la sua rottura col Paradiso, che avviene con la cacciata da Casarsa quindi con la fine dei giochi e con la scoperta della propria omosessualità che vive come una colpa. Pasolini cerca di riattualizzare questa beatitudine dell'origine tornando indietro, verso il tempo dell'origine. La scena rappresenta quella barbarie vichiana che fa tornare alla mente la nostalgia del sacro, come dice a Jean Duflot:

Semplicemente, nella logica della mia etica, perché la barbarie è lo stato che precede la civiltà, la nostra civiltà: quella del buon senso, della previdenza, del senso del futuro. Capisco che ciò possa sembrare irrazionale e perfino decadente. Me ne rendo conto nel momento stesso in cui ne parlo, ma non cambia nulla. Bisogna sapere che la mia formazione politica si è compiuta in compagnia di «decadenti» quali Rimbaud, Mallarmé ecc. A questo decadentismo bisogna restituire il suo senso storico, senza moralismo. E in questo senso non è né negativo né positivo. È semplicemente l'espressione di un rifiuto, dell'angoscia dinanzi alla vera decadenza generata dal binomio Ragione-pragma, divinità bifronte della borghesia²¹⁸.

Il sacro fa riferimento al mito dell'infanzia e del ritorno alle origini. Così la barbarie si mescola al tema psicoanalitico e onirico del ritorno indietro. Questo ritorno è legato al tema della regressione. La barbarie è legata a questo regresso infinito verso la Terra-Madre, è questo che rappresentano il sacrificio umano in *Medea* o l'interramento della serva Emilia in *Teorema*.

La barbarie intesa come ritorno all'infanzia intreccia le vite di Pasolini ed Elsa Morante²¹⁹. Pasolini fa riferimento a quel dialogo avuto con l'amica sul «meraviglioso

²¹⁸ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, Roma, 1983, pp. 86-87.

²¹⁹ M. Fusillo, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, in «Studi novecenteschi», XXI, numeri 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 97-129.

barbaro» e in tale ossimoro si vedono rispecchiate le parole morantiane pronunciate da Edipo nella sua *La serata a Colono*:

Si sa che queste sono tutte dicerie barbare e fanfaluche.
Ma io vedo nelle chiacchiere dei barbari e nelle balle infantili²²⁰.

Le biografie e le passioni della Morante coincidono con quelle di Pasolini, in particolare l'amore per ciò che è popolare e antico e il legame con le età barbariche e infantili dove tutto è mosso da rituali, magie e da una visione religiosa del mondo. Sono legati proprio per questo desiderio di ritorno alle origini, verso terre in cui sentire ancora i ritmi di una primitività che trasfigura il mondo con la fantasia. La barbarie è per entrambi legata a nuclei tematici come l'infanzia, il sogno, l'eros, il corpo, la musica e il mito. Pasolini, come del resto la Morante, nella prima fase della sua produzione mira a recuperare e rappresentare questa costellazione, mentre nella seconda fase, più ideologizzata, denuncia la perdita irrecuperabile di questo universo. Come Carlo Levi nel suo *Cristo si è fermato ad Eboli*, sono incapaci di misurare il tempo perché rapiti da una «stupefazione estatica»²²¹ che li rende particolarmente attenti agli spazi che raccontano la ritualità, intesa come eterno ritorno dell'uguale. Il loro legame è talmente stretto che Franco Fortini è persuaso dal fatto che le ultime opere di Pasolini vadano lette come una sorta di dialogo con la Morante.

Il punto di massimo contatto tra i due avviene grazie a due testi morantiani degli anni sessanta: il saggio *Pro o contro la bomba atomica*, ma soprattutto *Il mondo salvato dai ragazzini*, che esce per Einaudi nel 1968. L'infanzia e la barbarie compaiono in quei versi toccanti di *Addio* dedicati allo scomparso pittore Bill Morrow, conosciuto e amato dalla Morante agli inizi degli anni sessanta a Roma e suicidatosi buttandosi da un grattacielo a New York, ma adattabili anche a Pasolini:

Tu lo sapevi che le fanciullezze sulla terra
sono un passaggio di barbari divini²²².

²²⁰ E. Morante, *La serata a Colono*, in *Opere*, vol. II, Cecchi, C. e Garboli, C. (a cura di), Mondadori, Milano, 1990, p. 102.

²²¹ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Opere*, op. cit., p. 27.

²²² Ivi, p. 16.

Lo spazio della ritualità, di questo ritorno alle origini, è in Pasolini quello dionisiaco, luogo della *revêrie*²²³, ossia il fantasticare nella sua piena e inconscia libertà che conduce alla scoperta della originaria e indivisa totalità del bambino con il cosmo, che solo il poeta può riscoprire eliminando la frattura traumatica che si instaura con l'età adulta.

Si rivela così un'infanzia archetipica, che sottende ogni infanzia individuale e che allude a un essere antecedente. Pasolini, come poeta e fanciullino, instaura nella solitudine un rapporto diretto con il cosmo eterno: l'età della ragione e il principio di realtà infrangono questo rapporto e impoveriscono il tono affettivo. Poesia e *rêverie* ci restituiscono a questo mondo magico. Questo discorso può rispecchiare l'introduzione esplicativa di *La canzone degli F.I. e degli I.M. in tre parti*, in cui i Felici Pochi si contrappongono agli Infelici Molti. Pasolini aveva parlato di questa introduzione in toni entusiastici in una lettera a Silvana Mangano.

I Felici Pochi sono dei diversi, simbolo di quella fanciullezza vergine e incontaminata rappresentata dai suoi ragazzi-angelo di Casarsa e dai sottoproletari romani. Nati dal cosmo vivono ovunque, nei luoghi dell'ufficialità, «ma assai più spesso tornano/in certi orienti (barbari) e oscure zone (deprese)»²²⁴ e riescono a possedere il dono di quella vera felicità sconosciuta agli Infelici Molti. Questi sono la maggioranza della popolazione, resi vecchi dall'assenza dell'autentico che li circonda, da chiamare irrealtà.

In effetti si dovrebbe parlare di «principio di irrealtà», più che di realtà, per descrivere il mondo in cui vivono Pasolini e Elsa Morante. Questo termine è mutuato da Pasolini e lo si può rintracciare in un dialoghetto che intrattiene con Franco Citti, a cui chiede:

Tu in quale realtà vivi? Nella realtà che è nel cuore dei puri o nella realtà che è ingiustizia (e che Elsa Morante e io chiamiamo irrealtà?)²²⁵.

E soprattutto in alcuni versi del *Poeta delle ceneri*:

Bisogna dire più alto che mai il disprezzo

²²³ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1972, pp. 109-154.

²²⁴ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Opere*, op. cit., p. 138.

²²⁵ P.P. Pasolini, *Le belle bandiere: dialoghi 1960-1965*, Editori Riuniti, Roma, 1996, p. 527.

verso la borghesia urlare contro la sua volgarità,
sputare sopra la sua irrealtà che essa ha eletto a realtà,
non cedere in un atto e in una parola
nell'odio totale contro di esse le sue polizie,
le sue magistrature, le sue televisioni, i suoi giornali:
e qui
io, piccolo borghese che drammatizza tutto,
così ben educato da una madre dalla dolce e timida anima
della morale contadina,
vorrei tessere un elogio
della sporcizia, della miseria, della droga e del suicidio²²⁶.

Il mondo popolare e selvaggio viene contrapposto alla corruzione della civiltà razionalistico-borghese. Questa contrapposizione si aggiunge all'opposizione tra mito e storia. Il discorso sulla barbarie e sulla regressione è legato a quello dell'animalità, della ferinità selvaggia. I ragazzi di vita di Pasolini, come gli angeli di Casarsa, vivono in un mondo subumano dove c'è un'assoluta coesistenza tra umano e natura. I cani latrano in romanesco e i ragazzi utilizzano idiomi e gridi animaleschi, lottano tra di loro proprio come i cani. Anche in *Menzogna e sortilegio* la storia si chiude con un canto al selvaggio gatto Alvaro in una comunione tra donna e animale «fra il popolo/barbaro del Paradiso»:

Fra le mie braccia è il tuo nido,
o pigro, o focoso genio, o lucente,
o mio futile! Mezzogiorni e tenebre
son tue magioni, e ti trasformi
di colomba in gufo, e dalle tombe
voli alle regioni dei fumi.
Quando ogni luce è spenta, accendi al nero
le tue pupille, o doppiero
del mio dormiveglia, e s'incrina
la tregua solenne, ardono effimere
mille torce, tigri infantili
s'inseguono nei dolci deliri.
Poi riposi le fatue lampade
che saranno al mattino il vanto
del mio davanzale, il fior gemello

²²⁶ TP II, p. 1271.

occhibello.

E t'ero uguale!
Uguale! Ricordi tu
arrogante, mestizia? Di foglie
tetro e sfolgorante, un giardino
abitammo insieme, fra il popolo
barbaro del Paradiso. Fu per me l'esilio,
ma la camera tua là rimane,
e nella mia terrestre fugace passi
giocante pellegrino. Perché mi concedi
il tuo favore, o selvaggio? [...]²²⁷

Anche in *Cristo si è fermato ad Eboli* c'è l'assimilazione costante di mondo umano e mondo animale. Ad esempio i maiali con il «viso di vecchietta avidi e libidinosi», il paese-serpente, le cicale immobili come le donne alle porte degli usci. Questa assimilazione rivela una funzione mistica con la vita in ogni sua forma, che è la superstite religione della gente del luogo, anteriore al razionalismo sul quale sembra fondata la civiltà attuale.

In una conversazione con John Holliday, Pasolini dice di non aver amato tanto il cinema di Ejzenštein, se si esclude *Lampi sul Messico*. Come succede a Pasolini in Friuli e a Roma, è proprio a contatto con la cultura messicana, caratterizzata dalla coesistenza di tradizioni e iconografie provenienti da stratificazioni storiche diverse, che il regista russo conosce un mondo arcaico e primitivo che gli darà la possibilità di fare alcune riflessioni sul tema della regressione. In questo recupero del passato Pasolini non solo si rifà a Ejzenštein, ma anche a *Totem e tabù* di Freud che mostra le concordanze tra la vita mentale dei selvaggi e quella dei nevrotici, a *Mentalità primitiva* di Levy-Bruhl che scrive della permanenza di tracce della mentalità primitiva nell'uomo contemporaneo e anche a Mauss e Bataille per la loro idea della sopravvivenza di una economia del dono e della *depense*²²⁸.

Dopo il suo viaggio in Messico Ejzenštein scrive *Teoria generale del montaggio*, che uscirà nel 1937, dove elabora la sua concezione non-lineare e

²²⁷ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino, 2014, pp. 705-706.

²²⁸ A. Somaini, "Pensare con la memoria". *Regressione e pensiero primitivo nell'estetica di Ejzenštein*, in «Locus Solus. Memoria e immagini», Grespi, B. (a cura di), n. 7, Bruno Mondadori, Milano, pp. 151-181.

polcronica della storia che si avvicina a quella di Pasolini come viene espressa all'inizio nella *Rabbia* con queste parole: «dovremmo ricominciare daccapo, da dove non c'è certezza».

Il processo storico non procede in modo lineare, bensì secondo un percorso fatto di continui ritorni all'antico. Pasolini è angosciato dalla scomparsa dell'antica innocenza contadina e sottoproletaria e la sua riflessione sul senso della storia mostra come per una nazione ricominciare la sua storia significhi ridare l'umiltà di assomigliare con innocenza ai propri padri. Come in Ejzenštein, c'è un recupero dell'arcaico, una regressione verso forme di rappresentazione religiosa considerate come primitive – sacrificio umano in *Medea*, il sogno di Accattone con il segno della croce al contrario tipico di una religione di stampo naturalistico.

Questa marcia a ritroso nel tempo dà un effetto di straniamento nello spettatore. Come per il regista russo l'incontro con la cultura messicana diventa la scoperta di un mondo nel quale esiste la stratificazione, la coesistenza e il montaggio di tempi diversi e in cui l'arcaico mantiene la propria vitalità ibridandosi con il moderno; così succede a Pasolini nel suo incontro prima con Casarsa, poi con le borgate romane e infine col Terzo Mondo. In questi mondi riscopre quel pensiero prelogico, tipico dell'età dell'infanzia, fondato sulla «legge di partecipazione», come la definisce Levy-Bruhl, e sul venir meno delle distinzioni tra individuo e gruppo e tra soggettivo e oggettivo. Da questo punto di vista Pasolini si avvicina a quel surrealismo etnografico²²⁹ che negli anni trenta ha mostrato, grazie alla rivista *Documents* edita da Bataille, l'incontro-scontro della modernità con il primitivo che rappresenta la trasgressione e l'eterogeneità.

Come Bataille, Pasolini fa un uso critico e destabilizzante dei materiali etnografici, impiegati per minare dalle fondamenta alcune delle categorie di pensiero dominanti. Ma nello stesso tempo, come Gauguin, idealizza la condizione primitiva dei suoi ragazzi-angeli e dei borgatari, proiettando su di loro la propria fantasia di un viaggio a ritroso nel tempo. Bataille vede nell'arcaico e nel primitivo il piacere all'alterazione. Alla radice di questi due concetti c'è la logica dell'informe. Non è un caso che Pasolini abbia scelto il mondo edenico di Casarsa e quello melmoso delle

²²⁹ J. Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, in «Comparative Studies in Society and History», vol 23, n. 4, October 1981, pp. 539-564.

borgate romane. Entrambi i luoghi vivono prima della distinzione, sono sia subumani che informi. In lui c'è una vera e propria idealizzazione dell'arcaico e del primitivo.

Negli anni sessanta egli realizza, così come molta arte povera, opere per opporsi alla spettacolarizzazione, sferra l'attacco all'irrealtà che sta trasformando lo spettatore. La produzione di questa irrealtà nasce dal lavoro dei nuovi mass media che rappresentano una rottura nella storia. Egli privilegia il passato agricolo e sub-proletario, un sentimento religioso primitivo, il corpo come luogo di sessualità pura e vita semplice, il Terzo Mondo non solo come fuga ma come possibile alterità geografica e storica. Crea così una fonte di resistenza all'irrealtà²³⁰.

Ma se diventa impossibile sconfiggere l'irrealtà, ecco che la regressione fa un passo ancora più indietro, verso il ventre materno, quella *Mutterleibsversekung* a cui Ejzenštein dedica un capitolo del suo *Metod*. Non resta che abbandonarsi al confortante abbraccio della madre.

3.3 *L'arcaico è attuale?*

*Quale autore e inventore di questa Visione,
devo dire che l'anacronismo può ritrovare realtà e attualità, ma non avviene per caso.
È la necessità del permanere del Passato nel protervo tempo moderno, che lo rende eloquente.*
Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Appunto 65 bis

L'articolo *Il sentimento della storia*, scritto da Pasolini nel 1970 mostra come Pasolini non abbia un atteggiamento astorico, come molti suoi detrattori sostengono e hanno sostenuto, ma solo una diversa concezione della storia. Un'idea di storia intrisa di razionalismo illuministico e irrazionalismo mistico, che la rende molto affascinante. Alla fine di questo articolo scrive:

Il sentimento della storia è una cosa molto poetica, e può essere suscitato dentro di noi, e commuoverci fino alle lacrime, da qualunque cosa: perché ciò che ci attrae a tornare indietro è altrettanto umano e necessario di ciò che ci spinge ad andare avanti²³¹.

²³⁰ L. Carminati, *Il cinema come happening: Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana negli anni Sessanta*, Postmedia, Milano, 2010, p. 26.

²³¹ SLA II, p. 2820.

Queste poche parole, che chiudono l'articolo, hanno un tono benjaminiano. Un audace accostamento tra questi due pensatori era stato fatto la prima volta il 15 novembre del 1991 durante la parte finale di una conferenza dal titolo *Walter Benjamin e il moderno*, tenutasi al Goethe Institut di Roma. Verso la fine prende la parola il drammaturgo tedesco Heiner Müller che, dopo la lettura del suo poema *Der glücklose Engel* dedicato a Benjamin, inizia a leggere la poesia di Pasolini *Profezia*. Un po' di tempo dopo, durante un'intervista, ribadirà questa associazione:

A Roma ho letto una poesia di Pasolini piuttosto lunga che è stata scritta nel 1961 e che s'intitola *Profezia*. La poesia termina sorprendentemente con toni benjaminiani²³².

In quella poesia il tono benjaminiano è ben visibile nel momento in cui Pasolini profetizza milioni di migranti che sbarcheranno in Italia, ossia preannuncia l'entrata rivoluzionaria di una temporalità altra nel tempo borghese:

... deponendo l'onestà
delle religioni contadine,
dimenticando l'onore
della malavita,
tradendo il candore
dei popoli barbari,
dietro ai loro Alì
dagli Occhi Azzurri – usciranno da sotto la terra per rapinare –
saliranno dal fondo del mare per uccidere, - scenderanno dall'alto del cielo
per espropriare – e per insegnare ai compagni operai la gioia della vita –
per insegnare ai borghesi
la gioia della libertà –
per insegnare ai cristiani
la gioia della morte
- distruggeranno Roma
e sulle rovine
deporranno il germe
della Storia Antica.
Poi col Papa e ogni sacramento
andranno come zingari
su verso l'Ovest e il Nord

²³² M. Ponzi, *L'angelo malinconico: Walter Benjamin e il moderno*, Lithos, Roma, 2001, pp. 13-14.

con le bandiere rosse
di Trotsky al vento ...²³³

Pasolini aveva letto Benjamin. Nella sua biblioteca c'è una copia della prima edizione italiana del 1962 di *Angelus novus*. Il poeta assomiglia proprio all'angelo benjaminiano che potrebbe essere descritto come un «angelo delle rovine» (**fig. 40**):

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta²³⁴.

Questo angelo si avvicina ad alcune apparizioni angeliche presenti nell'opera di Pasolini, basti pensare a Stella in mezzo ai cumuli di scarti urbani, monnezza e ciarpame. Inoltre ricorda la definizione che Pasolini ci offre di lui stesso attraverso la bocca di Orson Welles, il suo alter-ego nel cortometraggio *La ricotta*. Dopo aver risposto alle quattro domande del giornalista, che rappresenta quella cultura borghese cinica, violenta e ignorante che Pasolini rifiuta, il regista lo richiama e gli legge questa poesia:

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini e sulle Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,

²³³ TP I, p. 1291.

²³⁴ W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, op. cit., p. 80.

cui io assisto per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più²³⁵.

In questa ambientazione da Dopostoria, piena di rovine che definiscono la percezione straniata che marca la modernità e che ricorda *The Waste Land* di Eliot, solo la poesia può rimettere in piedi una rappresentazione del mondo attraverso un mucchio di immagini infrante. Pasolini come un angelo si aggira alla ricerca dei suoi fratelli e si definisce «più moderno dei moderni». L'espressione avvicina ancora una volta Pasolini a Benjamin. I loro angeli mostrano un punto di vista obliquo e marginale, che non coincide perfettamente con il contemporaneo ed è grazie a questo anacronismo che vedono e afferrano meglio degli altri le contraddizioni della modernità. Essere «più moderni dei moderni» significa sì odiare il proprio tempo, ma nello stesso tempo sapere di appartenergli in tutto e per tutto e quindi di non poterlo sfuggire ma soltanto di poterlo vivere fino in fondo.

La poesia letta da Orson Welles ne *La ricotta* pone la questione di che cosa significhi essere contemporanei. Per capire l'angelo di Benjamin e quella forza del passato che è Pasolini, occorre far riferimento a una definizione di contemporaneità data per la prima volta nel 1928 dal sociologo Mannheim nel libro *Le generazioni*, ripresa pochi anni fa da Giorgio Agamben, ossia «contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo»²³⁶. Ma per vedere questo buio, come nel teatro delle ombre, è necessario avere dietro di sé una luce pura e potente. Pasolini ha questa luce, rappresentata dalla figura del fratello Guido, presente fino alla fine anche in *Salò* quando si sente in sottofondo la canzone alpina del 1940 *Il ponte di Perati*. Nel 1957, nello scritto *Fine dell'engagement*, Pasolini nota come la Resistenza, intesa non solo come fenomeno storico ma anche come espressione di quella che aveva definito «la meglio gioventù», aveva insegnato a credere nuovamente nella storia, ma purtroppo questi ideali si perdono proprio negli anni sessanta. È la luce del fratello Guido a mostrargli il buio del suo presente, l'irrealtà della Dopostoria. Lo spiega nella

²³⁵ TP I, p. 1099.

²³⁶ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, op. cit. p. 3.

poesia scritta per l'anniversario della sua morte, *La Resistenza e la sua luce*. A dieci anni dalla violenta fine del fratello Guido che torna come mito sotto le molteplici fattezze romanzesche dei giovinetti morti, scrive questa poesia. La apre e la chiude il luogo della scomparsa, silenzioso e abbagliante, sigillato in un bianco e un azzurro funebri. Come evocata dalla memoria collettiva dell'anniversario, ricompare l'eterea figura del fratello, rapida – secondo il suo nome di battaglia – a salire sui monti. Pier Paolo appare allora un Orfeo al contrario che, con la forza della propria poesia, voglia invertire il tempo e far voltare Guido, richiamandolo alla dolcezza della famiglia e degli studi, poiché in alto la chiarezza del cielo equivale alle tenebre dell'Ade:

Così giunsi ai giorni della Resistenza
senza saperne nulla se non lo stile:
fu stile tutta luce, memorabile coscienza
di sole. Non poté mai sfiorire,
neanche per un istante, neanche quando
l'Europa tremò nella più morta vigilia.
Fuggimmo con le masserizie su un carro
da Casarsa a un villaggio perduto
tra rogge e viti: ed era pura luce.
Mio fratello partì, in un mattino muto
di marzo, su un treno, clandestino,
la pistola in un libro: ed era pura luce.
Visse a lungo sui monti, che albeggiavano
quasi paradisiaci nel tetro azzurrino
del piano friulano: ed era pura luce.
Nella soffitta del casolare mia madre
guardava sempre perdutamente quei monti,
già conscia del destino: ed era pura luce.
Coi pochi contadini intorno
vivevo una gloriosa vita di perseguitato
dagli atroci editti: ed era pura luce.
Venne il giorno della morte
e della libertà, il mondo martoriato
si riconobbe nuovo nella luce...

Quella luce era speranza di giustizia:
non sapevo quale: la Giustizia.
La luce è sempre uguale ad altra luce.
Poi variò: da luce diventò incerta alba,

un'alba che cresceva, si allargava
sopra i campi friulani, sulle rogge.
Illuminava i braccianti che lottavano.
Così l'alba nascente fu una luce
fuori dall'eternità dello stile ...
Nella storia la giustizia fu coscienza
d'una umana divisione di ricchezza,
e la speranza ebbe nuova luce²³⁷.

I concetti chiave che legano Benjamin e Pasolini sono quelli di regressione e anacronismo. Il regredire pasoliniano, dall'italiano al dialetto friulano e poi a quello romano o della bandiera rossa a straccio, è un regredire primitivo, persino nella politica, come dimostra la poesia *Alla bandiera rossa* del 1956:

Per chi conosce solo il tuo colore, bandiera rossa,
tu devi realmente esistere, perché lui esista:
chi era coperto di croste è coperto di piaghe,
il bracciante diventa mendicante,
il napoletano calabrese, il calabrese africano,
l'analfabeta una bufala o un cane.
Chi conosceva appena il tuo colore, bandiera rossa,
sta per non conoscerti più, neanche coi sensi:
tu che già vanti tante glorie borghesi e operaie,
ridiventa straccio, e il più povero ti sventoli²³⁸.

Benjamin si allontana da un concetto cronologico e lineare di storia, per proporre un'idea del procedere storico dove passato e presente sono intimamente legati. Questo è evidente nella sezione N dei *Passages* dove il filosofo tedesco scrive che l'oggetto della storia deve essere strappato dal continuum della successione storica. Una concezione simile emerge anche in una delle sue tesi sul concetto di storia:

Al concetto di un presente che non è passaggio, ma in bilico nel tempo ed immobile, il materialista storico non può rinunciare. Poiché questo concetto definisce appunto il presente in cui egli per suo conto scrive storia. Lo storicismo postula un'immagine «eterna» del passato, il materialista storico

²³⁷ TP I, p. 944-945.

²³⁸ Ivi, p. 1014.

un'esperienza unica con esso. Egli lascia che altri sprechino le proprie forze con la meretrice «C'era una volta» nel bordello dello storicismo. Egli rimane signore delle sue forze: uomo abbastanza per far saltare il *continuum* della storia²³⁹.

Benjamin fornisce un'idea del presente come campo in cui rovine, frammenti e memorie coesistono nei loro diversi strati. Anche Pasolini sfida il concetto lineare di temporalità, come scrive ne *Il sentimento della storia*:

Nei miei film storici io non ho mai avuto l'ambizione di rappresentare un tempo che non c'è più: se ho tentato di farlo, l'ho fatto attraverso l'analogia: cioè rappresentando un tempo moderno in qualche modo analogo a quello passato. Ci sono ancora dei luoghi del terzo mondo dove si fanno dei sacrifici umani: e ci sono ancora tragedie dell'inadattabilità di una persona del terzo mondo al mondo moderno: è questo persistere del passato nel presente che si può rappresentare oggettivamente²⁴⁰.

Anche se il cinema, come hanno spiegato Barthes e Jacobson, è essenzialmente metonimico, i film di Pasolini sono metaforici. Il passato diviene infatti metafora del presente in un rapporto complesso, perché il presente è integrazione allegorica del passato. Questo modello temporale regressivo è presente nella *Trilogia della vita*, che rappresenta il medioevo e il passato come luoghi poetici nei quali l'omologazione e la catastrofe antropologica non sono ancora operanti e che mostra la vitalità sopravvivenza del sottoproletariato. Soprattutto fa vedere come il corpo e l'eros siano possibilità umane che il passato ancora conserva, così come mantiene in vita quella leggerezza che significa vivere con ingenuità al di sopra di ogni nozione di colpa.

Questo tipo di storia si realizza proprio nel sogno, in quello «spazio dionisiaco» che più volte Pasolini cita e che riesce a realizzare con il cinema. Il medioevo della *Trilogia della vita* è un tempo contadino e legato alla dimensione femminile e materna della terra. C'è una vera frattura tra il sogno, inteso come la realtà, e la realtà che invece è irrealtà. Questa crepa è messa ben in evidenza da Pasolini-Giotto che al termine del *Decamerone* dice: «Ma ... Io mi domando ... perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?».

Come dice Rosaura in *Caldéron* non conta la successione della storia, ma il suo senso che spesso non è cronologico. Proprio per questo motivo Pasolini può andare alla

²³⁹ W. Benjamin, *Angelus novus*, op. cit., pp. 84-85.

²⁴⁰ SLA II, p. 2820.

ricerca del passato nel presente e nel passato può indicare il futuro. Il passato, inteso nei suoi valori arcaici e primitivi, attualizza il presente perché nel processo lineare del tempo crea degli scarti, dei salti temporali che mettono in mostra il problema della storia. In questa visione angosciante del tempo, per cui la luce del futuro non cessa un solo istante di ferire e il tempo è immobile nei giorni e nelle età, la visione del futuro è mediata dalla speranza del passato. L'accecamento di Edipo-Pasolini vuol proprio spiegare questa concezione di temporalità intrisa di passato e presente.

L'*Appunto 129c* di *Petrolio* illumina sulla concezione pasoliniana della storia. Uno scrittore ormai vecchio, indicato solo con la lettera F., dà una lezione pubblica in cui propone una revisione della dialettica hegeliana. La tesi e l'antitesi rimangono coesistenti senza mai raggiungere il punto di sintesi:

Così che il vecchio F., con la sua vocetta drammatica e austera, cominciò a recitare nel vuoto la sua enciclica sulla tesi l'antitesi e la sintesi: enciclica in cui, parte scherzosamente e in parte no, e quindi provocatoriamente, si invocava la possibilità del resto perduta di una logica "duadica", in cui tutto restasse coesistente e non "superato", e le contraddizioni non fossero che "opposizioni"; in tal caso la storia non sarebbe stata più la storia unilaterale e successiva, nata, com'è noto, dall'esegesi riformistica del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltre che delle Lettere di San Paolo. Su ciò si era fondato tutto il razionalismo occidentale moderno, proprio mentre la scienza dimostrava che il tempo non era affatto fondato su unilinearità e successività, e anzi addirittura non esisteva, tutto essendo compresente come già avevano insegnato le religioni dravidiche²⁴¹.

Il vecchio scrittore F. propone che arrivi un terzo Ebreo, dopo Marx e Freud che avevano demistificato la politica e la psicanalisi, per proporre una interpretazione materialistica dell'arte per mostrare che, come la storia, non è né innocente né una. Per questa visione del tempo storico come un reticolo di temporalità aggrovigliate in cui le cose coesistono invece di normalizzarsi in una sintesi, Pasolini è interessato al passato e a quello che ne resta come traccia.

Come per il concetto di «sopravvivenze», anche quello di «traccia» può aiutare a comprendere meglio l'opera pasoliniana. Pasolini, oltre a dedicarsi a un capillare lavoro di registrazione e restituzione linguistico-sociale, come i suoi abbozzi narrativi e le sue

²⁴¹ RR II, pp. 1800-1801.

tranciature dialogiche documentano fin dal 1950-51, cerca indizi di un tempo altro tra le rovine del presente e nelle periferie romane, come testimonia la poesia *Serata romana*:

Dove vai per le strade di Roma,
sui filobus o i tram in cui la gente
ritorna? In fretta, ossesso, come
ti aspettasse il lavoro paziente
da cui a quest'ora gli altri rincasano?
È il primo dopocena, quando il vento
sa di calde miserie familiari
perse nelle mille cucine, nelle
lunghe strade illuminate,
su cui più chiare spiano le stelle.
Nel quartiere borghese, c'è la pace
di cui ognuno dentro si contenta,
anche vilmente, e di cui vorrebbe
piena ogni sera della sua esistenza.
Ah, essere diverso – in un mondo che pure
è in colpa – significa non essere innocente ...
va, scendi, lungo le svolte oscure
del viale che porta a Trastevere:
ecco, ferma e sconvolta, come
dissepolta da un fango di altri evi
- a farsi godere da chi può strappare
un giorno ancora alla morte e al dolore –
hai ai tuoi piedi tutta Roma ...

Scendo, attraverso Ponte Garibaldi,
seguo la spalletta con le nocche
contro l'orlo rosicchiato della pietra,
dura nel tepore che la notte
teneramente fiata, sulla volta
dei caldi platani. Lastre d'una smorta
sequenza, sull'altra sponda, empiono
il cielo dilavato, plumbei, piatti,
gli attici dei caseggiati giallastri.
E io guardo, camminando per i lastrici
slabbrati, d'osso, o meglio odoro,
prosaico ed ebbro – punteggiato d'astri
invecchiati e di finestre sonore –
il grande rione familiare:

la buia estate lo indora,
umida, tra le sporche zaffate
che il vento pioviendo dai laziali
prati spande su rotaie e facciate.

E come odora, nel caldo così pieno
da esser esso stesso spazio,
il muraglione, qui sotto:
da ponte Sublicio fino al Gianicolo
il fetore si mescola all'ebbrezza
della vita che non è vita.
Impuri segni che di qui sono passati
vecchi ubriachi di Ponte, antiche
prostitute, frotte di sbandata
ragazzaglia: impure tracce
umane che, umanamente infette,
son lì a dire, violente e quiete,
questi uomini, i loro bassi dilette
innocenti, le loro misere mete²⁴².

Carlo Ginzburg enuncia il suo paradigma indiziario tre anni dopo la scomparsa di Pasolini. La traccia crea un modello epistemologico nuovo, un paradigma che «avrebbe dovuto far uscire dalle secche della contrapposizione tra razionalismo e irrazionalismo»²⁴³. La traccia è legata in maniera indissolubile al concetto di alterità che Pasolini trova, quando entra in contatto col mondo sottoproletariato romano descritto inizialmente con angosciante estraneità:

Sembrava che fino a dentro l'intimo
e miserabile sua abitazione, l'uomo fosse
solo accampato, come un'altra razza,
e attaccato a questo suo rione
dentro il vespro unto e polveroso,
non fosse stato il Suo, ma confusa
sosta.
Tuttavia chi passava e guardava
privo dell'innocente necessità,

²⁴² TP I, p. 917.

²⁴³ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, Gargani, A. (a cura di), Einaudi, Torino, 1979, p. 158.

cercava, estraneo, una comunione,
almeno nella festa del passare e del guardare.
Non c'era intorno che la vita: ma in quel morto
mondo, per lui, ricominciava la Realtà²⁴⁴.

Queste tracce sono ai margini della storia, nelle zone di periferia, tra i detriti e i rifiuti del mondo, cosicché Pasolini crea una vera e propria ontologia del rifiuto²⁴⁵ che rappresenta un punto prospettico differente di osservazione della realtà. Questa ontologia, parafrasando Freud nel suo *Il Mosè di Michelangelo*, è «un metodo apparentato con la tecnica della psicoanalisi moderna. Anche questa è avvezza a penetrare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti o rifiuti della nostra osservazione»²⁴⁶:

Ma nei rifiuti del mondo, nasce
un nuovo mondo: nascono leggi nuove
dove non c'è più legge; nasce un nuovo
onore dove onore è il disonore ...
Nascono potenze e nobiltà,
feroci, nei mucchi di tuguri,
nei luoghi sconfinati dove credi
che la città finisca, e dove invece
ricomincia, nemica, ricomincia
per migliaia di volte, con ponti
e labirinti, cantieri e sterri,
dietro mareggiate di grattacieli,
che coprono interi orizzonti²⁴⁷.

Come ha scritto Hans Magnus Enzensberger in un articolo del 1966 uscito sul *Menabò* dal titolo *Letteratura come storiografia*, «la letteratura custodisce nella penombra delle opere le tracce dei dimenticati»²⁴⁸. Pasolini cattura quelle forme di vita oppresse che vivono al di là della storia ufficiale. I suoi ragazzi di Casarsa e i suoi sottoproletari sono residui di uno spazio-tempo diverso dalla contemporaneità. Sono

²⁴⁴ TP I, p. 775.

²⁴⁵ G. Zingari, *Ontologia del rifiuto. Pasolini e i rifiuti dell'umanità in una società impura*, Le nubi edizioni, Roma, 2006.

²⁴⁶ Ivi, p. 162.

²⁴⁷ TP I, pp. 925-926.

²⁴⁸ H.M. Enzensberger, *Letteratura come storiografia*, in «Il Menabò», 9, luglio 1966, Einaudi, Torino, 1966, p. 14.

esterni alla modernità capitalistica e borghese, per questo motivo acquistano un valore rivoluzionario. Le figure pasoliniane sono come gli «stracci della storia» di Benjamin, che rompono una nozione positiva e lineare di temporalità. Come scrive in un articolo del 1962, accusa l'idea borghese di progresso:

Bisogna strappare ai tradizionalisti il monopolio della tradizione [...] Solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato; i borghesi non amano nulla, le loro affermazioni retoriche di amore per il passato sono semplicemente ciniche e sacrileghe, comunque, nel migliore dei casi, tale amore è decorativo, o “monumentale” come diceva Schopenhauer, non certo [...] reale e capace di nuova storia²⁴⁹.

Il metodo interpretativo proposto da Ginzburg è imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come la chiave per accedere alla realtà. E' proprio quello che fa Pasolini attraverso la metonimia: raccontare una storia perché è in grado di leggere, come fa il cacciatore di Carlo Ginzburg, nelle tracce una serie coerente di eventi²⁵⁰. Si pensi, ad esempio, alle figure di Stella in *Accattone* e di Bruna in *Mamma Roma*, oppure all'articolo sui capelli, dove da un indizio di natura estetica procede all'analisi della mutazione antropologica della gioventù, oppure all'articolo *Analisi linguistica di uno slogan*, nel quale parla della pubblicità dei *Jeans Jesus* di Oliviero Toscani per fare una riflessione sul cambiamento del linguaggio in Italia:

Sembra folle, ma un recente slogan, quello divenuto fulmineamente celebre, dei «Jean Jesus»: «Non avrai altri jeans all'infuori di me», si pone come un fatto nuovo, una eccezione nel canone fisso dello slogan, rivelandone una possibilità espressiva, e indicandone una evoluzione diversa da quella che la convenzionalità – subito adottata dai disperati che vogliono sentire il futuro come morte – faceva troppo ragionevolmente prevedere²⁵¹.

Pasolini mette in scena quelli che freudianamente possono essere considerati dei lapsus, si pone dal punto di vista del rimosso sociale. Nell'opera pasoliniana si assiste a quello che Francesco Orlando ha definito il «ritorno del represso». Grande lettore di *Mimesis* di Auerbach, il francesista aiuta a comprendere questo concetto nel suo *Gli*

²⁴⁹ P.P. Pasolini, *Le belle bandiere: dialoghi 1960-65*, op. cit., p. 234.

²⁵⁰ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, op. cit., p. 167.

²⁵¹ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, op. cit., p. 13.

oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Il rapporto dell'uomo con le cose sta per il rapporto della cultura umana con i referenti di realtà, e la presenza di un'accozzaglia di cose immonde o logore, squallide o nocive in tanta letteratura coeva al dominio della razionalità capitalistica assume il valore di un esemplare ritorno del represso. Si tratta di una vastissima riprova della vocazione della letteratura «a contraddire nel suo spazio immaginario l'ordinamento reale»²⁵². La stessa cosa fa Pasolini nella sua opera, ossia mette in crisi la realtà italiana del *boom* economico attraverso il disvelamento di un mondo che la società tenta di tenere nascosto.

Tra il 1968 e il 1972 Carlo Ginzburg è protagonista, insieme a Enzo Melandri, Guido Davide Neri, Gianni Celati e Italo Calvino, del progetto per la Rivista *Ali Babà*, mai realizzata. Il progetto poggia su un'idea forte di letteratura, incentrata sulla narrativa, anzi sull'enciclopedia di archetipi e sul repertorio del narrabile che sono la premessa di ogni racconto. All'estremo opposto, la riflessione si concentra sulle specifiche modalità del narrare, sia nelle forme del discorso verbale – il “parlato” dei primi libri di Celati – che di quello non verbale – i tarocchi del *Castello dei destini incrociati*. Esso è quanto di più vicino la cultura italiana abbia prodotto a una concezione modernamente antropologica dell'immaginario letterario²⁵³. Inoltre fa riferimento a una serie di temi collegati attorno il nucleo delle tracce, dei residui e dei frammenti a cui si accede tramite la regione dell'archeologia e di una concezione morfologica della storia. Negli stessi anni Pasolini scrive l'articolo *Il sentimento della storia*, è quindi innegabile che in quel preciso momento della storia italiana si elaborano concezioni del tempo storico alternative a quello lineare di stampo hegeliano.

Sebbene Celati non abbia mai parlato di Pasolini e non sia avvenuto nemmeno il contrario, benché *Comiche* e *Le avventure di Guizzard* siano apparsi quando il poeta era ancora attivo come critico militante, e nonostante la posizione di Celati sia nettamente antiideologica e non possa che ignorare, se non proprio avversare in modo esplicito, gli esperimenti di Pasolini sul parlato, sui linguaggi della koinè, sulla trasposizione in poesia del bolo giornalistico-socio-politologico – in parte, *Poesia in forma di rosa* e tutto *Trasumanar e organizzar*; su alcune idee riguardanti la teoria della storia si avvicinano e possono essere d'aiuto per una comprensione reciproca.

²⁵² F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino, 2015, p. 10.

²⁵³ G. Scarpa, *Italo Calvino*, op. cit., pp. 57-63.

Gianni Celati scrive una raccolta di appunti preparatori per la rivista che poi sarebbero diventati un breve saggio uscito nel 1975 col titolo *Il bazar archeologico*²⁵⁴. L'idea di Celati è quella di proporre una storia alternativa, un tempo non omogeneo e discontinuo pieno di rovine e di oggetti di scarto:

Ed è il senso d'una storia critica: quello di risalire al di là delle selezioni di rilevanza compiute dalla tradizione, rimettere in gioco l'oggetto *enfoui*, l'oggetto parziale e frammentario, e studiarlo al pari del monumento insigne. Al frammentario e al discontinuo, all'escluso e al dimenticato è affidato il compito di contestare l'illusione d'uno sviluppo lineare continuo della storia umana, e quindi le esclusioni compiute in nome di questa idea di sviluppo: riportare lo sguardo su accadimenti e culture e gruppi e pratiche di cui non calcoleremmo l'esistenza, limitandosi alla selezione che la storia ha compiuto per noi²⁵⁵.

La stessa cosa può essere letta nelle scorribande picaresche di Ricetto e i suoi compari nella periferia romana bruciata dal sole, tra «valanghe d'immondezza, case non ancora finite e già in rovina, grandi sterri fangosi, scarpate piene di zozzeria»²⁵⁶. In particolare il loro passaggio al Ferrobedò, vero e proprio mercato di cianfrusaglie e oggetti della guerra che ricorda proprio il bazar archeologico di Celati. Il primo capitolo di *Ragazzi di vita* si sviluppa proprio all'interno di questo enorme spazio di oggetti residuali, dove Ricetto e i suoi compari diventano scarti tra gli scarti.

In tutta l'opera pasoliniana il tempo storico si trasforma in spazialità, un luogo dove il poeta può mostrare i residui di un'umanità non ancora intaccata dall'ideologia borghese. Anche Celati ha la stessa concezione di una spazialità del tempo storico:

Non c'è ragione di fare della Storia un campo temporale invece che spaziale, quando alla ricerca della propria identità si sostituisce la constatazione della pura exteriorità rispetto a noi stessi, alle nostre origini. È proprio in quegli spazi emarginati o semplicemente ignorati dalla memoria-tradizione, che risiede il diverso senza il quale la Storia è tautologia. Il diverso si trova negli angoli di strada, nei ripostigli ignorati dalla memoria temporale, ed è dunque una nozione spaziale²⁵⁷.

È proprio tra questi spazi che Pasolini, come un flâneur, si aggira.

²⁵⁴ G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 195-227.

²⁵⁵ Ivi, op. cit., pp. 202-203.

²⁵⁶ TR I, p. 524

²⁵⁷ G. Celati, *Finzioni occidentali*, op. cit., p. 221.

Italo Calvino è da considerare una sorta di asse mediano tra due punti inconciliabili e non comunicanti, quali Celati e Pasolini sembrano in apparenza l'uno rispetto all'altro. Infatti il testo di Celati andrebbe letto assieme a uno scritto di Calvino dal titolo *Lo sguardo dell'archeologo*, nato sempre per la rivista *Alì Babà* poi incluso in *Una pietra sopra*. Anche in questo breve saggio c'è un punto che ricorda l'operazione di Pasolini sulla storia, in particolare con la rielaborazione del mito in *Appunti per un'Orestide africana*:

la Storia, cioè la scelta d'un soggetto denominato l'Uomo, volta a volta definito dai suoi predicati, - hanno patito troppe crepe e falle per pretendere di tenere ancora tutto insieme come se niente fosse. L'urto che li sfascia - l'antagonista di quel preteso soggetto - si chiama ancora Uomo, ma quanto mutato da quello che credeva d'essere: è il genere umano dei grandi numeri in crescita esponenziale sul pianeta, è l'esplosione della metropoli, è la fine dell'eurocentrismo economico-ideologico, è il rifiuto da parte degli esclusi, degli inarticolati, degli omessi d'accettare una storia per loro fondata sull'espulsione, l'obliterazione, la cancellazione dei ruoli²⁵⁸.

Ma se sembra esserci un filo che collega intimamente Calvino a Pasolini, subito dopo si assiste al loro decisivo allontanamento:

avvertenza: altro è essere pronti a retrocedere per meglio saltare, altro è idoleggiare (ideologizzare) la regressione; anche nel giorno in cui meno siamo sicuri (sperimentalmente) di che cosa sia progresso, la regressione resta il nome d'un pericolo preciso (sperimentato)²⁵⁹.

Qui l'avversario di Calvino è proprio Pasolini e altri scrittori, tra cui Volponi e Morante, considerati antistorici e irrazionalisti. Nell'articolo è l'unico punto davvero ideologico, l'unica parte che Calvino aveva deciso intenzionalmente di lasciare dopo che Celati aveva letto la prima stesura dell'articolo e aveva convinto lo scrittore torinese a introdurre aggiustamenti soprattutto nelle parti più dottrinali.

Calvino e Pasolini si scontreranno dalle pagine del *Corriere della Sera* sul concetto di storia e di sopravvivenza dell'antico nel presente. Nel 1974 Pasolini scrive che quello che lui rimpiange è un mondo contadino prenazionale, preindustriale e

²⁵⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980, p. 263.

²⁵⁹ Ivi, p. 264.

illimitato che non rappresenta per lui un'«età dell'oro», come invece aveva scritto polemicamente Calvino, bensì quella che Chilanti chiama l'«età del pane», ossia i contadini sono consumatori di beni estremamente necessari²⁶⁰. Ancora una volta Pasolini mostra come sia ben consapevole di non poter fuggire il presente, ma come sia fondamentale cercare una strada alternativa al consumismo piccolo-borghese che lui trova in quel mondo contadino che faceva della ristrettezza il suo unico credo.

Già nel 1973, recensendo *Le città invisibili*, dove molti temi archeologici discussi per la rivista erano stati rielaborati in chiave semiotica, Pasolini parla del distacco ormai insanabile dall'amico:

[...] Calvino ha cessato di sentiersi vicino a me. L'ha capito subito. All'inizio degli anni Sessanta, qualcosa si spaccava, e io e lui eravamo sulle parti opposte della spaccatura²⁶¹.

Ma poi, man mano che la recensione continua, Pasolini si addolcisce. Si rende conto in realtà che più di una cosa li accomuna. Soprattutto quella lettura archeologica che lega indissolubilmente *Le città invisibili* al suo *Il fiore delle mille e una notte*, su cui stava lavorando proprio nel periodo in cui scrive queste poche pagine sul libro dello scrittore torinese. Entrambe le opere mostrano delle anomalie all'interno della realtà, anzi riescono a farle vedere proprio perché si proiettano nel mondo dei sogni, in particolare rendendo manifesto un tempo storico inconciliabile con quello lineare e progressivo:

Sì, nella *letteratura archeologica di Calvino*, è saltato fuori il platonismo, sotto il cui segno quella letteratura è nata. Tutte le città che Cavino sogna, in infinite forme, nascono invariabilmente dallo scontro tra una città ideale e una città reale: questo scontro ha il solo effetto di rendere surrealistica la città reale, ma non si risolve storicamente in nulla. I due opposti non si superano in un rapporto dialettico! La lotta tra essi è ostinata e disperata quanto inutile: il tempo fa da paciere trascinando tutto con sé in una dimensione completamente illogica, che risolve i problemi diluendoli all'infinito, distruggendoli fino a farne dei *rottami* a loro volta *surreali*.

Per me, che sto lavorando a *Le mille e una notte*, leggere questo libro è stato quasi inebriante: e non è un caso o un fatto personale. Proprio *Le mille e una*

²⁶⁰ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, op. cit., p. 53.

²⁶¹ P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, op. cit., pp. 58-59.

notte sono il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia: e come ogni racconto de *Le mille e una notte* è il racconto di una anomalia del destino, così ogni descrizione di Calvino è la descrizione di una anomalia del rapporto tra mondo delle Idee e Realtà (che è poi il Destino nella civiltà occidentale). *L'invenzione poetica consiste nell'individuazione di tale momento anomalo.*

Nelle descrizioni delle città di Maurilia, di Zobeide, di Ipaia, di Eutropia, di Ottavia, di Ersilia, di Bauci, di Pirra, di Moriana, di Bersabea, di Raissa, di Marozia, tale individuazione dell'anomalia è talmente perfetta che pare essere avvenuta da sé: abbiamo davanti a noi dei fenomeni di una realtà *surreale* di cui Calvino pare essere veramente il semplice descrittore. Come può essere accaduto questo, quando è ben chiaro che, secondo la logica, e anche la pratica (per chi ce n'abbia un poco) tale operazione appare, a tavolino, estremamente difficile, se non impossibile? Come si fa a ripetere il miracolo del narratore de *Le mille e una notte*, la sua esaltante attendibilità nel raccontare le anomalie del codice del destino? In fondo – invece – la cosa si spiega abbastanza semplicemente: anzi, è la prima cosa che avrei dovuto dire parlando di questo libro: Calvino non inventa nulla, tanto per inventare: semplicemente si concentra su un'impressione reale – uno dei tanti choc intollerabili, che meriggi o crepuscoli, mezze stagioni o canicole, ci causano negli angoli più impensati o più famigliari delle città note o ignote in cui viviamo – e, pur sentendolo in tutta la sua qualità struggente di sogno, lo analizza: i pezzi separati, smontati, di tale analisi, vengono riproiettati nel vuoto e nel silenzio cosmico in cui la fantasia ricostruisce, appunto, i sogni. È sempre dunque una base di sensibilità reale che fornisce materia per i vertici poetici e ideologici di Calvino²⁶².

In questo caso Pasolini prende un abbaglio. Sicuramente la lettura archeologica, legata a una visione stratigrafica della realtà e alla possibilità che strati più bassi possano risalire e rendersi visibili, avvicina i due letterati, come dimostra l'uso massiccio delle dissolvenze ne *Il fiore delle mille e una notte*. Ma l'accostamento non va oltre. Nelle *città invisibili* come nello *Sguardo dell'archeologo* il paradosso di Calvino è quello di far convivere la raccolta di elementi disordinati dentro una forma estremamente razionale, problema che invece Pasolini vuole far deflagrare. L'archeologia calviniana si tiene ancorata a un mondo di oggetti e di forme e sterilizza il discorso da una corporeità che gli riesce ostica, mettendo in evidenza il suo anti-antropocentrismo che lo rende poco avvezzo a trattare i sentimenti umani. L'archeologia di Calvino è molto simile a quella di Primo Levi, soprattutto nel suo *Segni sulla pietra*,

²⁶² P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, op. cit., pp. 63-64.

dove una concezione stratigrafica della storia è legata agli oggetti e non agli esseri umani:

I marciapiedi della mia città (e, non ne dubito, quelli di qualsiasi altra città) son pieni di sorprese. I più recenti sono di asfalto, e questa è una follia: più ci si inoltra sulla via dell'austerità, più appare stupido usare composti organici per camminarci sopra. Forse non è lontano il tempo in cui l'asfalto urbano verrà riesumato con le cautele che si adottano per staccare gli affreschi; verrà raccolto, classificato, idrogenato, ridistillato, per ricavarne le frazioni nobili che esso potenzialmente contiene. O forse i marciapiedi di asfalto saranno sepolti sotto nuovi strati di chissà quale altro materiale, sperabilmente meno prodigo, ed allora i frutti archeologici vi troveranno incastrati, come gli insetti del pliocene nell'ambra, i tappi-corona della Coca Cola e gli anellini a strappo della birra in lattine, ricavandone dati sulla qualità e quantità delle nostre scelte alimentari²⁶³.

Se si pensa alla poesia *Serata romana* il distacco è netto. Pasolini tra sguardo o bazar propende sicuramente per questo secondo termine. Il suo sguardo non è archeologico, non è interessato agli oggetti materiali o immateriali, ma etnologico, ossia è interessato alle voci degli esclusi, degli emarginati, ai loro gesti, in una parola alla loro corporeità²⁶⁴, come si vede nella scelta del re Harun per *Il fiore delle mille e una notte*:

Dentro lo stadio c'era una tribuna vuota (destinata alle autorità): qui, in fila, come in un dipinto primitivo, c'era una serie di bellezze da togliere il fiato, erano le riserve in tuta rossa della squadra locale. Tra queste riserve uno, coi suoi bruni lineamenti dolcemente dolorosi, la sua antica timidezza, la sua spavalderia di ragazzo povero, la sua fisicità alta, snella, tutta espressa in un corpo che era di giovane, non di ragazzo (benché sempre gentili e apprensivi, gli eritrei non restano ragazzi, ma diventano giovani) al mio richiamo subito venne, ascoltò e disse di sì²⁶⁵.

Sebbene con un'idea di corpo molto differente, anche Celati nei suoi romanzi, da *Comiche a Lunario del paradiso*, registra la voce dei residui dell'umanità. È proprio questa concezione etnologica e antistoricista da viandante che avvicina Pasolini a Celati. Entrambi vogliono riempire questo tempo omogeneo e vuoto con i residui e gli scarti che

²⁶³ P. Levi, *L'altrui mestiere*, in *Opere*, vol. II, Belpoliti, M. (a cura di), Einaudi, Torino, 1997, pp. 687-688.

²⁶⁴ M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore: variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Metauro, Pesaro, 1993.

²⁶⁵ P.P. Pasolini, *Il mio cinema*, op. cit., p. 199.

sono sopravvissuti alle trasformazioni dell'Italia. Questo tempo altro, inteso come un tempo arcaico e primitivo, attualizza il nostro presente perché ne mostra contraddizioni e problematiche.

Immagini



Figura 1: Chia. Pasolini dipinge più volte il ritratto di Longhi



Figura 2: Marc Chagall, *Sulla città*, 1918



Figura 3: Pier Paolo Pasolini, Paesaggio con testa, 1943



Figura 4: Stella in Accattone



Figura 5: Giorgio Morandi (1890-1964)



Figura 6: Pier Paolo Pasolini, Mamma Roma, 1962 (36:59)



Figura 7: Carlo Levi, Pasolini e Accattone, 1962



Figura 8: Carlo Levi, La santarcangelese, 1936

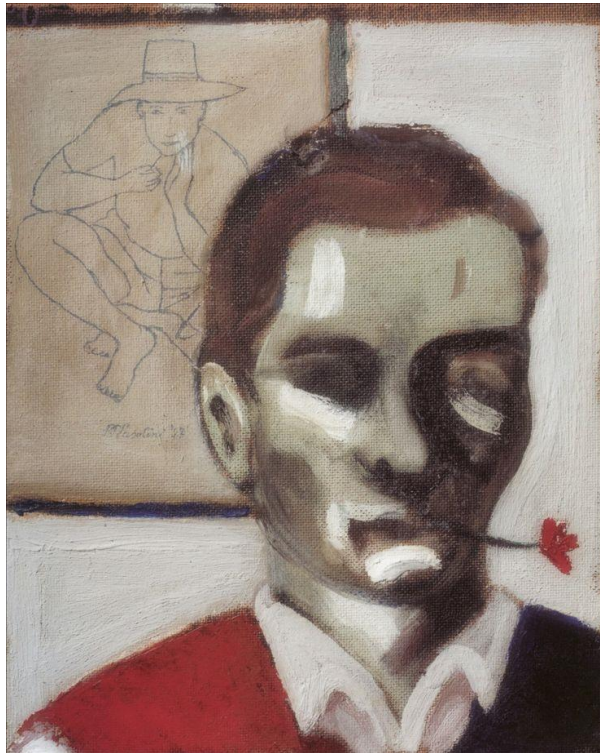


Figura 9: Pier Paolo Pasolini, Autoritratto col garofano in bocca, 1941



Figura 10: Pier Paolo Pasolini, Testaccio Monte dei Cocci, 1961



Figura 11: Chia. Pasolini nudo. Foto di Dino Pedriali



Figura 12: Corpo di Pasolini trovato a Ostia il 2 novembre del 1975



Figura 13: Corpo di Aldo Moro ritrovato in una R4 il 9 maggio del 1978



Figura 14: Sabaudia. Pasolini. Foto di Dino Pedriali

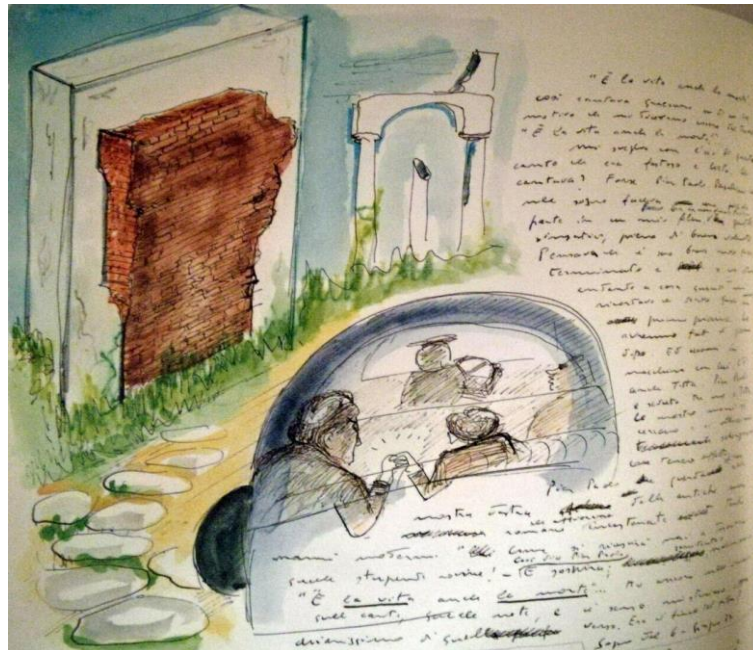


Figura 15: Sogno di Fellini (1968)



Figura 16: Pier Paolo Pasolini, Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975 (1:50:39)

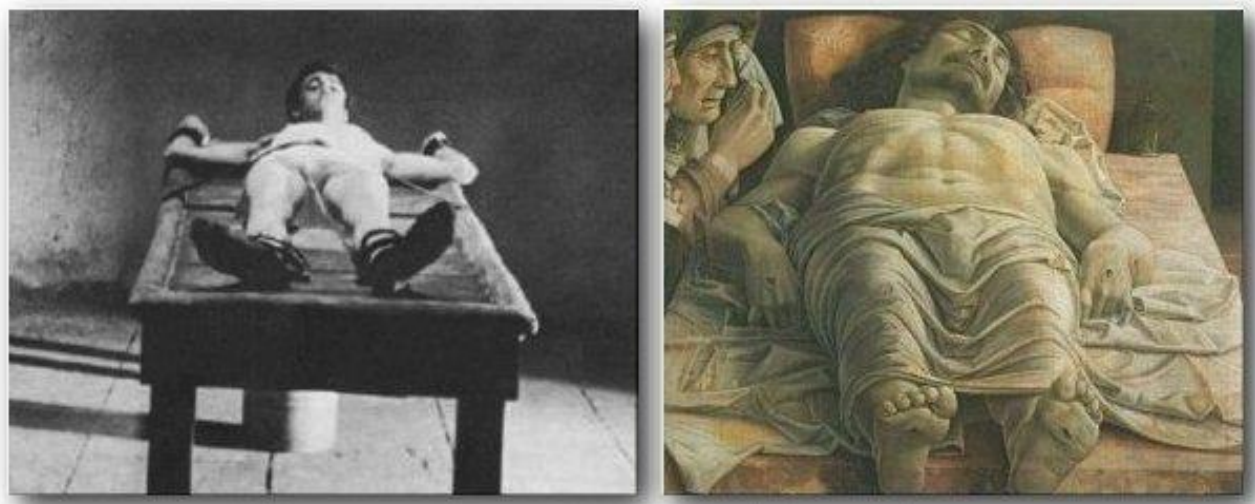


Figura 17: La morte di Ettore e il Cristo Morto del Mantegna



Figura 18: Pier Paolo Pasolini, La ricotta, 1963 (1:05)

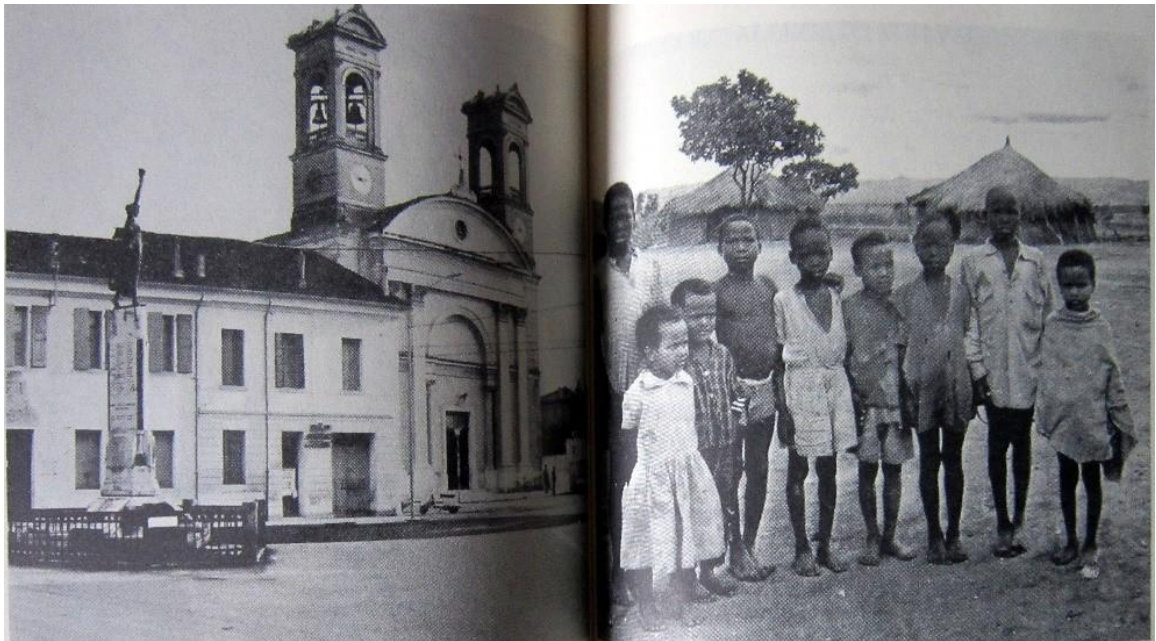


Figura 19: Pier Paolo Pasolini, *Iconografia ingiallita da Divina Mimesis*, 1975



Figura 20: Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un'Orestide Africana*, 1969 (00:53)



Figura 21: Pier Paolo Pasolini, Appunti per un'Orestide africana, 1969 (1:02)



Figura 22: Pier Paolo Pasolini, Appunti per un'Orestide africana, 1969 (21:12)



Figura 23: Pier Paolo Pasolini, Appunti per un'Orestide africana, 1969 (5:26)



Figura 24: Pier Paolo Pasolini, Appunti per un'Orestide africana, 1969 (5:32)



Figura 25: Pier Paolo Pasolini, Appunti per un'Orestide africana, 1969 (47:47)



Figura 26: Pier Paolo Pasolini, Appunti per un'Orestide africana, 1969 (41:35)



Figura 27: Pier Paolo Pasolini, Medea, 1970 (1:44:34)



Figura 28: Disegni su Maria Callas realizzata da Pasolini



Figura 29: Pier Paolo Pasolini, Teorema, 1968 (2:20)



Figura 30: Pier Paolo Pasolini, Teorema, 1968 (32:30)



Figura 31: Pier Paolo Pasolini, Teorema, 1968 (1:31:21)



Figura 32: John Everett Millais, Ophelia, 1851-52



Figura 33: Pier Paolo Pasolini, Teorema, 1968 (1:33:43)



Figura 34: Pier Paolo Pasolini, Narciso, 1941

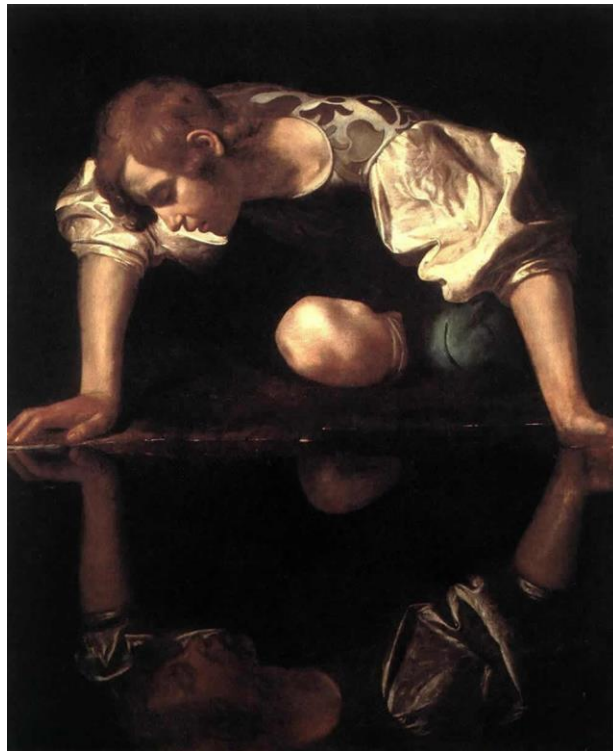


Figura 35: Caravaggio, Narciso, 1597-99



Figura 36: Ferdinando Scianna, Casarsa Landscape, 1995

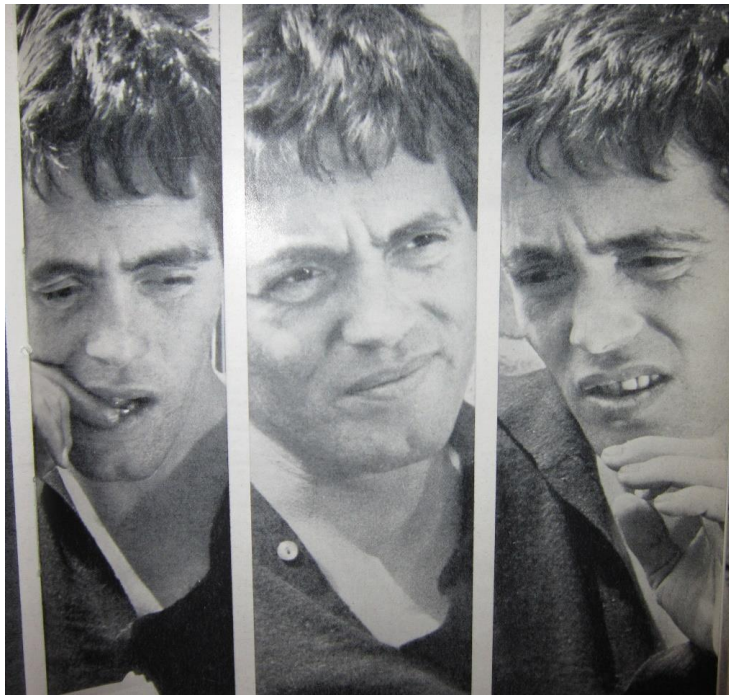


Figura 37: Franco Citti in Accattore di Pier Paolo Pasolini

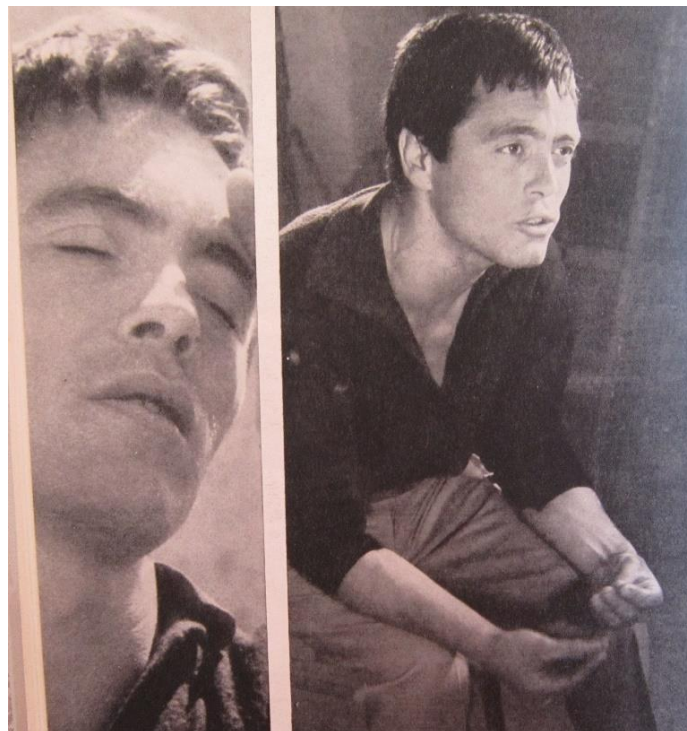


Figura 38: Franco Citti in Accattone

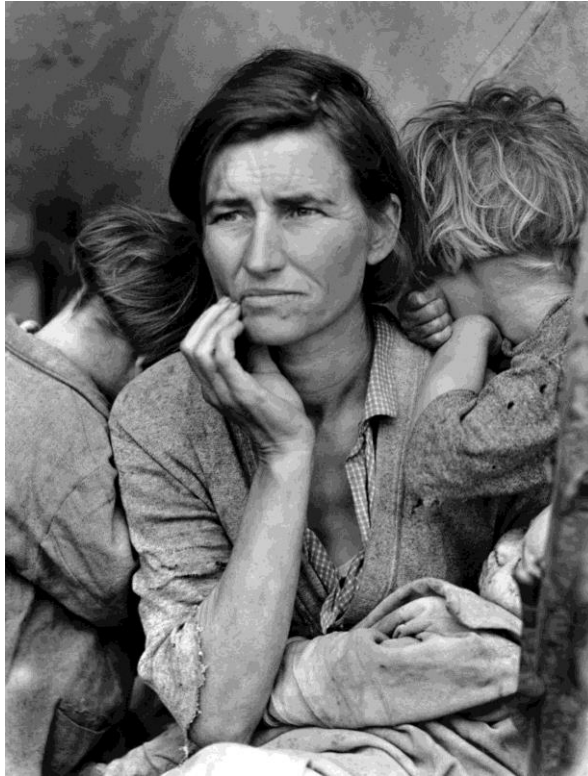


Figura 39: Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936



Figura 40: Paul Klee, Amgelus novus, 1920

Tavola delle sigle

- LE I *Lettere, 1940-1954*, Naldini, N. (a c. di), Einaudi, Torino, 1986.
- LE II *Lettere, 1955-1975*, Naldini, N. (a c. di), Einaudi, Torino, 1988.
- PC I *Per il cinema*, tomo I, Siti, W.; Zabagli, F. (a c. di), Mondadori, Milano, 2001.
- PC II *Per il cinema*, tomo II, Siti, W.; Zabagli, F. (a c. di), Mondadori, Milano, 2001.
- RR I *Romanzi e racconti, vol. I, 1946-1961*, Siti, W.; De Laude, S. (a c. di), Mondadori, Milano, 1998
- RR II *Romanzi e racconti, vol. II, 1962-1975*, Siti, W.; De Laude, S. (a c. di), Mondadori, Milano, 1998.
- SLA I *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I, Siti, W.; De Laude, S. (a c. di), Mondadori, Milano, 1999.
- SLA II *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, Siti, W.; De Laude, S. (a c. di), Mondadori, Milano, 1999.
- SPS *Saggi sulla politica e sulla società*, Siti, W.; De Laude, S. (a c. di), Mondadori, Milano, 1999.
- TE *Teatro*, Siti, W.; De Laude, S. (a c. di), Mondadori, Milano, 2001.
- TP I *Tutte le poesie*, tomo I, Siti, W. (a c. di e con uno scritto), Mondadori, Milano, 2003.
- TP II *Tutte le poesie*, tomo II, Siti, W. (a c. di e con uno scritto), Mondadori, Milano, 2003.

Filmografia

Accattone, 1961

Mamma Roma, 1962

La ricotta, 1963

Uccellacci e uccellini, 1966

Edipo re, 1967

Teorema, 1968

Medea, 1969

Appunti per un'Orestiade africana, 1970

Il fiore delle mille e una notte, 1974

Salò o le centoventi giornate di Sodoma, 1975

Bibliografia

1.1 Letteratura primaria

Calvino, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano, 2006.

Id., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2001.

Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1980.

Delfini, Antonio, *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Einaudi, Torino, 2008.

Id., *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, Einaudi, Torino, 2013.

Eliot, Thomas S., *La terra desolata*, Feltrinelli, Milano, 2010.

Flaiano, Ennio, *La solitudine del satiro*, Adelphi, Milano, 1996.

Kafka, Franz, *La condanna*, Maj, B. (a c. di), Quodlibet, Macerata, 2008.

Levi, Carlo, *Cristo si è fermato ad Eboli*, Einaudi, Torino, 2014.

Id., *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, Donzelli, Roma, 2000.

Levi, Primo, *Opere*, vol. II, Belpoliti, M. (a c. di), Einaudi, Torino, 1997.

Masneri, Michele, *Addio, Monti*, Minimum Fax, Roma, 2013.

Morante, Elsa, *Aracoeli*, Einaudi, Torino, 1982.

Id., *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Einaudi, Torino, 2010.

Id., *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 1995.

Id., *La storia*, Einaudi, Torino, 2014.

Id., *Opere*, vol. II, Cecchi, C. e Garboli, C. (a cura di), Mondadori, Milano, 1990.

Pasolini, Pier Paolo, *Amado mio, preceduto da Atti impuri con uno scritto di Attilio Bertolucci*, Garzanti, Milano, 1982.

Id., *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano, 2016.

Id., Id., *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma, 1992.

Id., *Il mio cinema*, Edizioni Cineteca, Bologna, 2015.

Id., *Il padre selvaggio*, Einaudi, Torino, 1975.

Id., *Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, Roma, 1983.

Id., *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milano, 2014.

Id., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, Gulinucci, Michele (a. cdi), Liberal, Roma, 1995.

Id., *La lunga strada di sabbia*, Contrasto, Roma, 2014.

Id., *La nuova gioventù*, Garzanti, Milano, 2016.

Id., *Lettere*, Naldini, N. (a c. di), 2 voll., Einaudi, Torino, 1986-1988.

Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 2009.

Id., *Per il cinema*, Siti, W. e Zabagli, F (a c. di), con scritti di Bertolucci, B., Martone, M. e Cerami, V., 2 voll., Meridiani Mondadori, Milano, 2001.

Id., *Petrolio*, Mondadori, Milano, 2015.

Id., *Poesie*, Garzanti, Milano, 2015.

Id., *Poeta delle ceneri*, Archinto, Milano, 2010.

Id., *Polemica, politica, potere. Conversazioni con Gideon Bachman*, Costantini, Riccardo (a c. di), ChiareLettere, Milano, 2015.

Id., *Povera Italia: interviste e interventi, 1949-1975*, Kaos, Milano, 2013.

Id., *Romàns*, Guanda, Parma, 2014.

Id., *Romanzi e racconti: 1946-1961*, Siti, W. e De Laude, S. (a c. di), 2 voll., Meridiani Mondadori, Milano, 1998.

Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Siti, W. e De Laude, S. (a c. di), con un saggio di Segre, C., 2 voll., Meridiani Mondadori, Milano, 1999.

Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Siti, W. e De Laude, S. (a c. di), con un saggio di Bellocchio, P.G., Meridiani Mondadori, Milano, 1999.

Id., *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane, 1950-1966*, Einaudi, Torino, 1995.

Id., *Teatro*, Siti, W. e De Laude, S. (a c. di), Meridiani Mondadori, Milano, 2001.

Id., *Tutte le poesie*, Siti, W. (a c. di), 2 voll., Meridiani Mondadori, Milano, 2003.

Id., *Un paese di temporalì e di primule*, Guanda, Parma, 2014.

Pavese, Cesare, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2014.

Id., *La bella estate*, Einaudi, Torino, 2015.

Id., *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2008.

Id., *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2014.

Pecoraro, Francesco, *La vita in tempo di pace*, Ponte alle Grazie, Milano, 2013.

Penna, Sandro, *Poesie*, Garzanti, Milano, 2010.

Pound, Ezra, *I cantos*, Mondadori, Milano, 2013.

La qualità dell'aria. Storie di questo tempo, Lagioia, Nicola; Raimo, Christian (a c. di), Minimum Fax, Roma, 2004.

Raimo, Christian, *Le persone, soltanto le persone*, Minimum Fax, Roma, 2014.

Rimbaud, Arthur, *Opere*, Mondadori, Milano, 2005.

Schiller, Friedrich, *Poesie filosofiche*, SE, Milano, 2014.

Ungaretti, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2016.

Volponi, Paolo, *Corporale*, Einaudi, Torino, 2014.

Id., *Memoriale*, Einaudi, Torino, 2004.

1.2 Letteratura secondaria

Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza*, Einaudi, Torino, 2001.

Id., *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma, 2008.

Id., *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 2008.

Id., *Pascoli e il pensiero della voce*, in Pascoli, G., *Il fanciullino*, Nottetempo, Roma, 2012, pp. 7-27.

Id., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2012.

Agosti, Stefano, *La parola fuori di sé: scritti su Pasolini*, Manni, San Cesario di Lecce, 2004.

Album Pasolini, Mondadori, Milano, 2005.

Arcangeli, Francesco, *Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino, 1964.

Arecco, Sergio, *Anghelopoulos*, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

Argan, C.G.; M. Fagioli, *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia*, vol. I, Einaudi, Torino, 1972, pp. 731-789.

Augé, Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.

Augieri, Carlo Albero, *Sul senso affabulante: Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione orizzontale della storia*, Milella, Lecce, 2001.

Bachelard, Gaston, *L'intuizione dell'istante – La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, 2010.

Id., *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1993.

Id., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red Edizioni, Milano, 2006.

Id., *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, Red Edizioni, Milano, 2007.

Id., *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Red Edizioni, Milano, 2007.

Bachofen, Johann Jakob, *Il matriarcato: ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Einaudi, Torino, 2016.

Bandini, Fernando, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in *Tutte le poesie*, Siti, W. (a c. di), vol. I, Meridiani Mondadori, Milano, 2003, pp. XV-XLVIII.

Bazzocchi, Marco Antonio, *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Id., *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.

Id., *L'immaginazione mitologica: Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Pendragon, Bologna, 1996.

Id., *L'Italia vista dalla luna: un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.

Id., *La parte nascosta del mito*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Felice, Angela e Gri, Gian Paolo (a c. di), Marsilio, Venezia, 2013, pp. 55-62.

Id., *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.

Bellezza, Dario, *Morte di Pasolini*, Mondadori, Milano, 1995.

Id., *Ricordo di Pasolini*, Edizioni Via del Vento, Pistoia, 2004.

Belpoliti, Marco, *Gli atti impuri di Pier Paolo Pasolini*, in *Atlante della letteratura italiana*, Luzzatto, Sergio e Pedullà, Gabriele (a c. di), vol. III, *Dal Romanticismo ad oggi*, Einaudi, Torino, pp. 764-769.

Id., *Pasolini in salsa piccante*, Guanda, Parma, 2010.

Benedetti, Carla, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

Benjamin, Walter, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995.

Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1974.

Id., *I Passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000.

Bertoni, Alberto, *Scrittori da un ducato in fiamme. Delfini, D'Arzo e il Novecento*, Corsiero editore, Reggio Emilia, 2016.

Bloch, Ernst, *Eredità di questo tempo*, Mimesis, Milano, 2015.

Bollati, Giulio, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino, 1983.

Bosetti, Gilbert, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, Metauro, Pesaro, 2004.

Brodskij, Josif, *Conversazioni*, Adelphi, Milano, 2015.

Id., *Dall'esilio*, Adelphi, Milano, 2010.

Brunetta, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Latera, Roma-Bari, 1991.

Cacciari, Massimo, *Pasolini provenzale?*, Micromega, 4, 1995.

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

Calabrese Conti, Giuseppe, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano, 1994.

Carminati Luca, *Il cinema come happening: il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Postmedia, Milano, 2010.

Id., *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Carotenuto, Aldo, *L'autunno della coscienza: ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

Cassano, Franco, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

Celan, Paul, *La verità della poesia: il meridiano e altre prose*, Einaudi, Torino, 2008.

Celati, Gianni, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, 2001.

Cesare Pavese Ernesto De Martino. *La collana viola. Lettere 1945-1950*, Angelini, Pietro (a c. di), Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

Chagall delle meraviglie, Zevi Ceppi, C.B.; Meyer, M. (a c. di), Skira, Milano, 2007.

Chiore, Valeria, *Il poeta, l'alchimista, il demone: la dottrina tetraivalente dei temperamenti poetici di Gaston Bachelard*, Il Melangolo, Genova, 2004.

Citati, Pietro, *Ritratto di Pasolini*, in *Il tè del Cappellaio matto*, Adelphi, Milano, 2012, pp. 210-218.

Clifford, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

On Ethnographic Surrealism, in «Comparative Studies in Society and History», vol 23, n. 4, October 1981, pp. 539-564.

Comencini, Luigi, *Italia 1945/1948*, Humboldt Books, Milano, 2016.

Corpus XXX: Pasolini, Petrolio, Salò, Messina, Davide (a c. di), Clueb, Bologna, 2012.

Crespi, Alberto, *Storia d'Italia in 15 film*, Laterza, Roma-Bari 2016.

Crisi della ragione, Gargani, A. (a c. di), Einaudi, Torino, 1979.

Dare tempo al tempo. Variazioni sul tema nella poesia italiana del Novecento, Gattinoni, A.; Marchini, G. (a c. di), Giulio Perrore Editore, Roma, 2016.

D'Agostino, Gianna, *Pasolini e la discontinuità del tempo storico*, in «Il Ponte», LXX, n. 5, maggio 2014, pp. 99-111.

D'Ascia, Luca, *La lingua scritta della realtà. Studi sull'estetica di Pier Paolo Pasolini*, Pendragon, Bologna, 2012.

D'Elia, Gianni, *L'eresia di Pasolini*, Effige, Milano, 2005.

De Benedictis, Maurizio, *Linguaggi dell'aldilà. Pasolini e Fellini*, Lithos, Roma, 2000.

Id., *Pasolini la croce alla rovescia: i temi della vita e del sacrificio*, De Rubeis, Anzio, 1995.

De Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001.

Id., *La scrittura dell'altro*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.

Id., *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano, 2006.

Id., *Storia e psicanalisi. Tra scienza e finzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

De Martino, Ernesto, *Furore, simbolo, valore*, il Saggiatore, Milano, 2013.

Id., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

Id., *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 2013.

Di Cilia, Nicola, *In principio era il verbo (e il verbo era presso la madre)*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Felice, Angela e Gri, Gian Paolo (a c. di), Marsilio, Venezia, 2013, pp. 221-236.

Didi-Huberman, Georges, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

Id., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

Donà, Massimo, *Parole sonanti. Filosofia e forme dell'immaginazione*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2014.

Eliade, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma, 2010.

Id., *Mito e realtà*, Borla, Roma, 2010.

Id., *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.

Enzensberger, Hans Magnus, Letteratura come storiografia, in «Il Menabò», 9, Luglio 1966, Einaudi, Torino, 1966, pp. 7-23.

Esposito, Roberto, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino, 2010.

Fabbri, Paolo, *Fellinerie: incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 2011.

Fellini, Federico, *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano, 2007.

Ferenczi, Sándor, *Thalassa: saggio sulla teoria della genitalità*, Raffaello Cortina, Milano, 2014.

Ferrero, Ernesto, *Disegnare il vento. L'ultimo viaggio del capitano Salgari*, Einaudi, Torino, 2011, p. 11.

Ferretti, Gian Carlo, *Letteratura e ideologia: Bassani, Cassola, Pasolini*, Editori Riuniti, Roma, 1974.

Id., *Mio padre quando sono nato ...*, in Nuovi Argomenti, 1981, pp. 123-133.

Id., *Pasolini: l'universo orrendo*, Editori Riuniti, Roma, 1976.

Fimiani, Mariapaola, *L'arcaico e l'attuale. Lévy-Bruhl, Mauss, Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Fortini, Franco, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993.

Id., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

Fototesti. *Letteratura e cultura visuale*, Cometa, Michele; Coglitore, Roberta (a c. di), Quodlibet, Macerata, 2016.

Frazer, James G., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

Freud, Sigmund, *Opere 1886 – 1921*, Newton Compton, Roma, 2009.

Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena, 2012.

Id., *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Carocci, Roma, 2007.

Galli, Giorgio, *Pasolini comunista dissidente: attualità di un pensiero politico*, Kaos, Milano, 2010.

Galluzzi, Francesco, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma, 1994.

Giglioli, Daniele, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano 2007.

Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino, 2006.

Ginzburg, Carlo, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino, 2002.

Id., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1999.

Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986.

Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano, 1998.

Gioanola, Elio, *La malattia dell'altrove*, Jaca Book, Milano, 2013.

Glissant, Edouard, *Poetica della Relazione. Poetica III*, Quodlibet, Macerata, 2007.

Golino, Enzo, *Pasolini: il sogno di una cosa: pedagogia, eros, letteratura dal mito alla società di massa*, Bompiani, Milano, 1992.

Id., *Tra lucciole e Palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*, Sellerio, Palermo, 2005.

Gordon, Robert S.C., *Pasolini. Forms of subjectivity*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

Gragnolati Manuele, *Amor che move: linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Il Saggiatore, Milano, 2013.

Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, 1975.

Halliday, Jon, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma, 2014.

Harmon, Wiliam, *T.S. Eliot, Anthropologist and Primitive*, in «American Anthropologist», New Series, vol. 78, n. 4, 1976, pp. 797-811.

Hill, Sally, *La morte e la memoria: Pasolini e la fotografia*, in *Locus Solus. Memoria e immagine*, Grespi, Barbara (a c. di), vol. 7, Bruno Mondadori, Milano, 2009, pp. 119-149.

Inattualità di Pasolini, «Aut Aut. Rivista di filosofia e di cultura», gennaio-marzo 2010, Il Saggiatore, Milano, 2010.

Io sono l'altro degli altri. L'ebraismo e il destino dell'Occidente, Ruggeri, G. (a c. di), Giunti, Milano, 2010.

Jesi, Furio, *Bachofen*, Bollati Boringhieri, 2005.

Id., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1981.

Jewell, Keale, *Pier Paolo Pasolini: una storicità poetica*, Empiria, Roma, 1997.

Joubert-Laurencin, Hervé, *Pasolini: portrait du poète en cinéaste*, édition Cahiers du cinéma, Paris, 1995.

Kezich, Tullio, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2007.

Lacan, Jacques, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino, 2008.

La Porta, Filippo, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Le Lettere, Firenze, 2002.

Letteratura e psicanalisi, Bodei, R. (a c. di), Zanichelli, Bologna, 1974.

Levy-Bruhl, Lucien, *La mentalità primitiva*, Einaudi, Torino, 1966.

Löwith, Karl, *Significato e fine della storia: i presupposti teologici della filosofia della storia*, Il Saggiatore, Milano, 1989.

Magaletta, Giuseppe, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Quattro Venti, Urbino, 1997.

Maj, Barnaba, *L'estetica del Moderno. Pier Paolo Pasolini e la "grande trasformazione" dell'Italia*, in *La Libellula*, n. 3, anno 3, Dicembre – 2011, pp. 12-20.

Id., *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*, Quodlibet, Macerata, 2003.

Id., *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*, Quodlibet, Macerata, 2007.

Manganelli, Giorgio, *Mammifero italiano*, Adelphi, Milano, 2007.

Mannheim, Karl, *Le generazioni*, il Mulino, Bologna, 2008.

Manzoli, Giacomo, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Pendragon, bologna, 2010.

Maraini, Dacia, *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*, Rizzoli, Milano, 1998.

Maraschin, Donatella, *Pasolini. Cinema e antropologia*, Peter Lang, Bern, 2014.

Marchi, Gian Paolo, *La spada di sambuco: cinque percorsi salgariani*, Fiorini, Verona, 2000.

Marcia, Giulio, *Lo schermo liberato: il cinema di Miklos Jacsò*, Libero Scambio, Firenze, 1982.

Mauron, Charles, *Delle metafore ossessive*, il Saggiatore, Milano, 1966.

Meacci, Giordano, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Minimum Fax, Roma, 2015.

Il mito greco nell'opera di Pasolini, Fabbro, E. (a c. di), Forum, Udine, 2004.

Moses, Stéphane, *La storia e il suo angelo: Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Anabasi*, Milano, 1993.

Murri, Serafino, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano, 1995.

Naldini, Nico, *Breve vita di Pasolini*, Guanda, Parma, 2009.

Id., *Nei campi del Friuli*, Scheiwiller, Milano, 1984.

Id., *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989.

Nietzsche, Friedrich, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano, 1973.

Nievo, Stanislao, *Il prato in fondo al mare*, Marsilio, Venezia, 2010.

Nostalgia. Storia di un sentimento, Prete, Antonio (a c. di), Raffaello Cortina, Milano, 1992.

Orlando Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino, 2015.

Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1992.

Paci, Enzo, *L'esistenzialismo*, CEDAM, Padova, 1943.

Pascoli, Giovanni, *Il fanciullino*, Nottetempo, Roma, 2012.

Palmieri Nunzia, *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, Quodlibet, Macerata, 2016.

Parigi, Stefania, *Accattone*, Lindau, Torino, 2008.

Pier Paolo Pasolini corpi e luoghi, Mancini, Michele; Perella Giuseppe (a c. di), Theorema, Roma, 1981.

Pasolini e l'antico: i doni della ragione, Tondini, Umberto (a c. di), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.

Pasolini e la poesia dialettale, Borghello, Giampaolo e Felice, Angela (a c. di), Marsilio, Venezia, 2014.

Pasolini Roma, Ballò, Jordi; Chiarcossi, Graziella (a c. di), Skira, Milano, 2014.

Pedriali, Dino, *Pier Paolo Pasolini*, John & Levi, Monza, 2011.

Perrella, Ettore, *Dittico: Pavese, Pasolini*, SugarCo, Milano, 1979.

Petrignani, Sandra, *Addio Roma*, Neri Pozza, Vicenza, 2013.

Platone, *Sofista*, Einaudi, Torino, 2009.

Poeti italiani del Novecento, Mengaldo, Pier Vincenzo (a c. di), Mondadori, Milano, 2013.

Pozzetto, Gabriella, *Lo cerco dappertutto: Cristo nei film di Pasolini*, Ancora, Milano, 2007.

Rank, Otto, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, SE, Milano, 2001.

Remotti, Francesco, *Per un'antropologia inattuale*, Elèuthera, Roma, 2014.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina Editore, Milano, 2003.

Id., *Tempo e racconto*, vol. III, Jaca Book, Milano, 1998.

Rimini, Stefania, *La feria e l'assenza: performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Bonanno, Acireale, 2006.

Rizzante, Massimo, *Il geografo e il viaggiatore: variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Metauro, Fossombrone, 1993.

Rizzarelli, Maria, *I profumi di Casarsa e la celeste carnalità della poesia di Pasolini*, in *Contributi per Pasolini*, Savoca, Giuseppe (a c. di), Olschki, Firenze, 2002, pp. 159-176

Santato, Guido, *Paesaggio simbolico e paesaggio poetico nel Friuli di Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio*, El Ghaoui, Lisa (a c. di), Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009, pp. 95-114.

Id., *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione storica*, Carocci, Roma, 2012.

Sapelli, Giulio, *Modernizzazione senza sviluppo: il capitalismo secondo Pasolini*, Mondadori, Milano, 2005.

Scarpa, Domenico, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano, 1999.

Scholem, Gershom, *Il nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano, 1998.

Id., *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano, 1996.

Sciannameo, Gianluca, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2007.

Sertoli, Giuseppe, *Le immagini e la realtà: saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze, 1972.

Sertore, Serena, *Pasolini, il dialetto e la poesia spagnola*, in *Studi Pasoliniani*, n. 5, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2011, pp. 111-123.

Scholem, Gershom, *Il nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano, 1998.

Sichera, Antonio, *La consegna del figlio: Poesia in forma di rosa di Pasolini*, Milella, Lecce, 1997.

Id., *Poesia senza Narciso: parole e simboli del Pasolini friulano nella prima Domenica uliva* in *Contributi per Pasolini*, Savoca, Giuseppe (a c. di), Olschki, Firenze, 2012, pp. 197-216.

Siciliano, Enzo, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano, 2012.

Sobrero, Alberto M., *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, CISU, Roma, 2015.

Somaini, Antonio, "Pensare con la memoria". *Regressione e pensiero primitivo nell'estetica di Ejzenštejn*, in *Locus Solus. Memoria e immagine*, Grespi, Barbara (a c. di), vol. 7, Bruno Mondadori, Milano, 2009, pp. 151-181.

Spurr, David, *Myths of Anthropology: Eliot, Joyce, Levy-Bruhl*, in «PMLA», vol. 109, n. 2, 1994, pp. 266-280.

Tempora multa. Il governo del tempo, Mimesis, Milano, 2013.

Toen, Melinda, *Le sentiment de l'histoire dans l'oeuvre de Pier Paolo Pasolini: une poétique en prise avec le temps*. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2012. Français.

Tricomi, Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini: un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma, 2005.

Vatteroni, Sergio, «*Il mistero del nome*». *Sull'essenza della poesia nel giovane Pasolini*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Canettieri, Paolo, Punzi, Arianna (a c. di), vol. II, Viella, Roma, 2014, pp. 1751-1760.

Vico, Giambattista, *La scienza nuova*, BUR, Milano, 2008.

Volponi, Paolo, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2009.

Walicki, Andrzej, *Marxisti e populisti: il dibattito sul capitalismo*, Jaca Book, Milano, 1973.

Warburg, Aby, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998.

Wittgenstein, Ludwig, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Adelphi, Milano, 1975.

Zanzotto, Andrea, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, De Giusti, Luciano (a c. di), Marsilio, Venezia, 2011.

Id., *Pier Paolo Pasolini*, in *Poesia italiana. Il Novecento*, vol. II, Garzanti, Milano, 1980, pp. 841-847.

Id., *Scritti sulla letteratura*, vol. II, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 139-164.

Zigaina, Giuseppe, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 2005.

Zinato, Emanuele, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata, 2015.

Zingari, Guido, *Ontologia del rifiuto. Pasolini e i rifiuti dell'umanità in una società impura*, Le Nubi Edizioni, Roma, 2006.