

Pier Paolo Pasolini

SOMMARIO: 1. Notizie biografiche. Le diverse attività: un accenno al cinema. Le prime prove poetiche in dialetto friulano. La prosa narrativa, italiana e romanesca. *Ragazzi di vita* e *Una cosa violenta*. - 2. Pasolini critico e poeta: sua rilevanza culturale. «Officina»: il contrasto tra storia e psicologia. La necessità di superare decadentismo e neorealismo, attraverso la mediazione dialettica. - 3. Il problema della mediazione come viene risolto da Pasolini nel *Le ceneri di Gramsci*. La contraddizione tra natura e ragione: l'emergenza della nozione della morte. La soluzione del problema stilistico. - 4. *La religione del mio tempo*: poesia e romanzo. Il ripiegamento su se stesso: la delusione della storia. La frattura tra essere e dover essere. L'aggressione della realtà borghese. La definitiva impossibilità della mediazione razionale. - *Bibliografia*.

1. — Pier Paolo Pasolini è il personaggio più controverso del panorama letterario di questi ultimi anni, — se non altro per la sua molteplice produzione: poesia, romanzo, critica, cinema. L'ultima attività, la cinematografica, ormai sembra assorbirlo completamente, e vietargli la lirica in versi. Il cinema, peraltro, lo ha lanciato presso gli intenditori come artista di punta, a fianco a Jean-Luc Godard, con film come *Accattone*, *La ricotta*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *Uccellini e uccellacci*. Un cinema, quello di Pasolini, che pur riprendendo temi della sua poesia e della sua narrativa, o le occasioni della sua vocazione al *pastiche* visuale, si è imposto per una eccitante novità di forma. Da ultimo Pasolini ha dedicato la sua attenzione anche alla teorica del film, tentando la elaborazione di una grammatica cinematografica, che gli ha raccolto il consenso di parecchi giovani indirizzati alla stessa ricerca, sotto le indicazioni della semiologia di Roman Jakobson o Roland Barthes (v. i numeri 1967 di «Cinema e Film», o gli interventi di Pasolini su «Nuovi Argomenti, nuova serie»).

Ma il problema di Pasolini non è nato dal suo cinema: piuttosto egli è stato fin dai suoi esordi letterari personaggio provocatorio, per la cultura italiana e il suo pubblico.

Nato a Bologna il 5 marzo 1922, da padre ravennate e madre friulana, la sua adolescenza è fatta di viaggi: Parma, ancora Bologna, Belluno, Cremona, Reggio Emilia, Conegliano. Di nuovo Bologna per

l'università: e nel '43 sfolla al paese materno, Casarsa, e vi resta fino al '49 (nel frattempo si sarà laureato). Col '49 si trasferisce a Roma, avendo già iniziato la sua attività letteraria. È a Roma, in frizione col nuovo ambiente — fa l'insegnante in borgata, — che il suo temperamento poetico fiorisce del tutto e si sviluppa. Nascono quasi contemporaneamente progetti dei romanzi, poemetti in versi, i primi lavori filologici sui dialetti italiani. Ciò l'antologia *Poesia dialettale del Novecento*, compilata con Mario Dell'Arco, ma preceduta da un amplissimo e ormai imprescindibile studio pasoliniano (1952), e una seconda, *La poesia popolare italiana* (1955-1960²). È da questa attenzione al mondo 'dialettale', sottosviluppato culturalmente e moralmente, che nascono i primi suggerimenti a Pasolini scrittore. Dialettale è l'esordio di Pasolini poeta, il dialetto friulano, o lingua materna, — come egli stesso dice. È Casarsa che lo ispira, la vita di ragazzo trascorsa in Friuli. Campi d'erba, fiumi, balli di paese, furlane: primi brividi amorosi di ragazzi, patemi mistici.

Fantusuta, se i fatu
sblanciada dongia il fôuc,
coma una plantura
svampida tal tramontî

Sono versi cantanti, che paiono dettati in un respiro, con l'ansia lievemente esclamativa della giovinezza. L'estasi narcisista è il dato più evidente della loro tematica: un'estasi esibita senza ambiguità, trascritta in termini di *Antologia Palatina*, di idillio, dove la figurazione mitologica classica è sostituita dai domestici contenuti cattolici. Due esempi. Per il narcisismo non turbato da complicazioni culturalistiche o decadenti:

Mi soj dit: 'Narcis!'
e un spirt cu'l me vis
al scuriva la erba
cu'l clar dai so ris.

(Mi sono detto: 'Narciso!', e uno spirto col mio viso oscurava l'erba al chiarore dei suoi ricci)

Cutuàrdis àins!
cuàrp cilat di belessa!

I tociami la me cuessa

sot li plejs limpiis de la barghessa

(Quattordici anni! corpo caldo di bellezza! Mi toccavo la coscia, sotto le pieghe limpide dei calzoni).

Per i richiami cattolici:

Davòur dal Spieli me mari frua
a zùja ta la stradela suta.
I vuj da la Madona a nasa
tra i figàrs e i roj frescs di rasa.

(Dietro lo Specchio mia madre fanciulla gioca nel viottolo asciutto. Odora gli occhi della Madonna tra i fichi e le querce fresche di resina).

Non si creda, però, che questa poesia vada ad esaurirsi in una espressività unidimensionale, come accade in genere negli esordienti, specie se condizionati da un orizzonte linguistico gergale. La prima parte de *La meglio gioventù* di Pasolini (le date, 1941-47 circa) rappresenta un interessantissimo documento ed esercizio stilistico e di linguaggio. Pasolini stesso ha chiarito poi, nel suo saggio sulla poesia dialettale del Novecento, che l'esperienza lirica non in lingua colta ha come precedente, ad esempio, il Pascoli delle *Myricae*. La liquidazione dell'*hortus conclusus* trarchesco: la rottura degli schemi monolingüistici. Questa rottura portava con sé o avrebbe portato di necessità, un'idea non più assoluta della lingua poetica. Un simile risultato il primo Pasolini in dialetto non lo raggiunge. Egli stesso ha detto che il suo dialetto tendeva a costituire una *koinè* friulana, più che aderire al parlato casarsese: e se poi ha lavorato sulle prime stesure, curando l'edizione 1954 del canzoniere, per restituire a quel parlato «la sua intera istituzionalità», il tono di linguaggio assoluto, un paradiso ritmico e sintattico raggiunto per idealità letteraria, resiste ampiamente. Il territorio di quei versi, nella loro perfezione tecnica, appartiene a un iperuranio della bellezza. Il ragazzo vi si aggira cercando di assicurare alla propria sensibilità una visione che è puro specchio di se stessa. Il narcisismo dei contenuti esiste, in definitiva, proprio perché scaturisce da un narcisismo stilistico, la cui trama nascosta, invece che pascoliana, sul versante prosodico, è di ascendenza provenzale addirittura (si veda la dedica del volume a Gianfranco Contini «con 'amor de oinh'», o l'occhiello che lo apre, tratto da Peire Vidal).

Soltanto che un simile artificio rende il Pasolini dialettale, disponibile a una più complessa ispirazione: più complessa di quella che si riscontra in qualsiasi altro poeta, anche dialettale, a lui coetaneo, o comunque paragonabile. Lo stile crea tra Pasolini e il suo strumento una distanza ove egli ha ampia possibilità di manovra, e operare una rottura realmente liberatoria sul piano espressivo, oltre che critico. Lo si può verificare nella seconda parte de *La meglio gioventù*: in cui emerge la necessità del poemetto, o la obiettivazione delle emozioni in tessuti più ampi. I poemetti

del *Romanesco* (1947-53) ricostruiscono storie di famiglia, creano o ambiscono a creare personaggi. Il poeta si doppia in altri giovinetti, distrutti nella storia (le guerre napoleoniche, Caporetto...), quasi a scoprire la propria possibilità di vita, e di poesia, nella definizione che di un volto può dare soltanto in maniera univoca la morte.

Si tratta di un Pasolini che si prepara ai versi 'italiani' che precedono la composizione de *Le ceneri di Gramsci*: un Pasolini indubbiamente minore, ma che va letto nella prospettiva del suo futuro di scrittore. È qui che egli compie il salto dal dialetto come lingua assoluta, al dialetto come dilatazione espressiva ed esperienza stilistica *autre*. Accanto a questo, c'è stata un'attività poetica in lingua con *L'usignolo della chiesa cattolica* (1958), dove sono riunite le poesie 'italiane' fino a tutto il 1949. E i due momenti si intrecciano e completano tra loro, spiegandosi e fondendosi: ma si tratta di palinsesti letterari di derivazione, delicati, finissimi talvolta. L'accento specifico arriva invece con le prime prose 'romane', che se pure scritte in lingua, preparano il *pastiche* romanesco dei *Ragazzi di vita*. Vedi, cioè, «Squarci di notti romane», «Il biondomoro», «Gas», «Giubileo», «Notte sull'Es», «Studi sulla vita del Testaccio», tutti frammenti del 1950-51 (oggi raccolti in *Ali dagli occhi azzurri*, 1965) (1). Pagine ricche di suggerimenti futuri scritte con una *verve* accattivante, in cui già serpeggia il tema pasoliniano per eccellenza: cioè, il contrasto tra la simpatia per una materia corrotta, e statica, e un mondo di idealità civili e morali sentite profondamente anche se ingenuamente.

Pasolini, d'altronde, non era nuovo alla prosa di romanzo. Tra il 1949 e il '50 aveva scritto un idillio che doveva vedere la stampa più tardi, *Il sogno di una cosa* (1962), dove se anche in Friuli, il mondo dei ragazzi (ancora non 'di vita') è sondato e rappresentato con l'amore e la dolcezza di uno scrittore nato alla pagina da origini squisitamente pascoliane. I ragazzi che vi si muovono sono poetici, timidi e melanconici come creature scagliate nell'esistenza da una forza fatale imperscrutabile. La loro dolcezza ancora non si è mutata nella sovrecitata vitalità dei ragazzi romani, ma prepara il risvolto nostalgico di questi ultimi, la loro disposizione alla canzone, al grido alla notte, a una disperata e irraggiungibile felicità.

Ecco, dunque, prima *Ragazzi di vita* (1955), e poi *Una vita violenta* (1959). I due romanzi sono complementari, e si connettono visibilmente al film *Accattone* (1961). Con esso costituiscono un tutto unico, nonostante

(1) Si tenga conto poi che il primo capitolo di *Ragazzi di vita* appare su «Pitagore-letteratura», col titolo «Il ferrobedò», nel giugno 1951.

la diversità del mezzo espressivo. Fu Alberto Moravia, recensendo il film, a segnalare il nesso (2).

L'idea critica di Moravia coglie nel segno, nel senso che l'esigenza più che espressionistica, che presiede all'esplosione del linguaggio narrativo, così come si ritrova nei due romanzi 'romaneschi' di Pasolini, presuppone un'esigenza di rappresentazione che scavalca la parola; la trascina verso altro che non sia essa. Tenta di offrirne sempre una traduzione per eccesso, di violenza, al di là della pagina, regolata da leggi che sono eternome alla letteratura.

Questo fa dei due libri, esempi assai singolari. Con essi Pasolini dimostra, inconsapevolmente quasi, di rifiutarsi a un rapporto con il segno linguistico, quale quello fornito dalla narrativa: ma strumentalizzando la narrativa stessa a questa esigenza. Finché non si profilerà la prospettiva del cinema. Cioè, l'eversione completa del segno-parola: Pasolini sceglierà il segno-oggetto. Questa conversione è, in definitiva, lo sbocco sintomatico del neorealismo letterario italiano, la sua fine, e la sua catarsi: il dimostrare la sua sfiducia nella letteratura in quanto tale. Intanto attuato da un critico e filologo, e poeta, tra i più singolari del Novecento.

La novità del Pasolini romanziere sta soprattutto nella motivazione fornita all'uso narrativo del dialetto romanesco. Come si sa, tanto *Ragazzi di vita* che *Una vita violenta* sono scritti in un gergo recuperato dalla viva voce dei parlanti di borgata: un romanesco non tradizionale, trasteverino, ma composito di ascendenze dialettali più diverse, secondo la varietà delle provenienze degli abitanti delle borgate. Che furono ciociari, 'burini' e meridionali in genere. Partito alla ricerca dell'espressione «pura» della vita, laddove essa appare non contaminata dal morbo che la società le infligge, — ed è morbo borghese, morbo di classe, — Pasolini fa romanzo lasciando che parli quella realtà indesiderata, ai margini, che per lui porta sulle spalle «lo straccetto della speranza». È il mondo dei diseredati per eccellenza, i sottoproletari romani: una categoria, più che una classe, che sono «vita in sé», al di là di qualsiasi condizionamento. Un recupero, questo del gergo romanesco, che vuole essere anzitutto ideologico, prima che estetico. E a questo proposito si potrebbe facilmente obiettare come Pasolini coltivi l'illusione romantica che la vita si esprima in compiuta immacolatezza: e che vi siano i depositari di tale immacolatezza. Saremmo fuori delle esperienze più brucianti della cultura novecentesca: fuori del freudismo, del marxismo, diventati ormai per l'intellettuale imprescindibili strumenti di conoscenza. Solo che Pasolini ha capacità evocative non comuni e,

(2) Cfr. «L'Espresso», 1° ottobre 1961, p. 22.

fuori delle vicende della cultura, i suoi ragazzi possaggono quella tale carica di verità che li impone indebolmente alla nostra immaginazione.

Non è un mistero il perché di questa impostazione. Tutto si spiega se solo andiamo a considerare la tecnica con cui Pasolini arriva a tanto. È la sua intelligenza del dialetto che glielo consente: è a livello linguistico che lo scrittore si assicura tenacemente alla cultura moderna. Si vedano le sue risposte alle *Nove domande sul romanzo* in «Nuovi Argomenti» (maggio-agosto 1959), e particolarmente: «...per far parlare le cose, bisogna ricorrere a un'operazione regressiva: infatti le 'cose' — e gli uomini che ci vivono immersi, sia proletari, nelle 'cose' intese come lavoro, lotta per la vita — sia borghesi, nelle 'cose' intese come totalità e compattezza di un livello culturale — si trovano *dietro* allo scrittore-filosofo e allo scrittore-ideologo. Tale operazione regressiva si traduce quindi in una operazione mimetica (dato che i personaggi usano *altro linguaggio*, rispetto a quello dello scrittore, atto a esprimere un *altro* mondo psicologico e culturale). L'operazione mimetica è poi l'operazione che richiede le più abili e accanite ricerche stilistiche... In conclusione: bisogna, certo, lasciar parlare, fisicamente, immediatamente, le cose: ma per 'lasciar parlare le cose', occorre 'essere scrittori, e anche perfino vistosamente scrittori'».

La tesi che le *cose* siano *linguaggio*, risponde a un'esigenza culturale modernissima, ultima diremmo, che assorbe Marx e Freud in una dimensione affatto critica. Pasolini, fin dal '59 presentava una tematica che anni più recenti avrebbero decantata (v. le dottrine sociologico-linguistiche di Roland Barthes e di Christian Metz: — e non è un caso che, nelle sue indagini intorno al linguaggio cinematografico, Pasolini si trovi accomunato a Barthes e a Metz). È chiaro che questa tesi nei due romanzi è assorbita in racconto. Un racconto che ha apparenze naturalistiche e puramente edonistiche, come la critica militante rilevò: solo che tali apparenze, alla luce di un'indagine approfondita si dissolvono. Pasolini fa parlare i suoi personaggi nel loro gergo non per letteratura, ma per conoscenza. Ciò, la chiarificazione del mondo 'vergine' delle borgate, compiuta attraverso il suo stesso linguaggio, definisce l'opposizione di *questo* mondo *al resto* del mondo. Il limite dei due romanzi di Pasolini è di essere programmatici, ideologici: non neo-decadenti.

Infatti, il più felice dei due è *Ragazzi di vita*, dove la rappresentazione è affatto libera. Vi sono narrate le vicende di un gruppo di adolescenti, tra cui più in vista è il Ricetto, che spendono la loro vita nell'infuriale periferia di Roma: il tutto tra la fine del secondo conflitto mondiale e l'inizio degli anni cinquanta. Il sottoproletario, che Pasolini

disegna, è sempre identico a se stesso: quasi avulso dal tempo, fissato nel suo disperato gesto anarchico, in un urlo che non solleva eco. Ma in questo isolamento c'è una vera carica eversiva, rivoluzionaria: *Ragazzi di vita* diventa un libello, più che un romanzo. La serie libera dei capitoli che lo compongono sono le stazioni di un'indignazione, invece che una raccolta di racconti intorno a una serie fissa di personaggi.

Una vita violenta ambisce invece al romanzo sociale, con un personaggio a tutto tondo, Tommasino, che si presenta come sintesi di una serie di esperienze che tipizzerebbero il sottoproletario. Tommasino è iscritto a un partito neofascista, è un *ragazzo di vita*, vive come tutti i suoi simili di espedienti. Andrà in galera. Uscirà di galera 'maturo': cerca di inserirsi nella società. Fa calcoli secondo i propri bisogni: cerca di scaltrirsi di tubercolosi: in sanatorio si avvicina al comunismo. Muore durante un'inondazione, tentando di salvare dei baraccati. L'intelaiatura del libro dice molto del suo limite: è una narrazione a suo modo edificante. Edificante nel senso che l'ideologia vi gioca un ruolo coattivo: nel momento in cui incapsula e determina lo sviluppo dei fatti, li offre come esemplari. Cosicché la *realità* di Tommasino c'è negli angoli in cui l'ideologia, così usata, s'sparisce. Tommasino funziona come personaggio, come invenzione poetica, nella prima parte del libro: laddove è ancora ragazzo di vita.

2. — Per arrivare, però, a comprendere il senso intimo e la novità della figura culturale di Pier Paolo Pasolini bisogna rivolgersi alla sua produzione in versi e alla sua attività critica. L'attività critica costituisce il commento più pertinente dell'ispirazione pasoliniana. Ed è singolare sottolineare che questa attività va di conserva a quella di un gruppo di poeti e critici che si raccolse intorno al periodico bolognese «Officina» (1955-1959). Tra essi: Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Gianni Scalia, Franco Fortini. Il periodico si proponeva una revisione critica del neorealismo. Pasolini, in questo, riveste un ruolo primario. E non è possibile, perciò, prescindere da quanto «Officina» elaborò per comprendere il significato di questo suo ruolo.

Gran parte dei problemi che l'*équipe* di «Officina» si pose possono così riassumersi: il manifesto proposito di recuperare il 'mondo storico'; una implicita polemica (bersaglio il neorealismo) verso la stagione ermetica nel suo complesso ('il mondo piccolo'); la necessità di fondare una nozione di 'cultura' mediante cui intendere senza mistificazioni, e edulcoranti consolazioni, la realtà umana; un sottinteso razionalismo (cfr.

F. LEONETTI, *Il decadentismo come problema contemporaneo*, «Officina» apr. 1965).

Al neorealismo era seguita la lettura dei quaderni di Antonio Gramsci; la rilettura di De Sanctis: — un riacquisto di coscienza storica che promosse il formarsi di un'ottica differente sui problemi della vita culturale e della poesia. Quasi esse fossero finalmente riuscite a calibrarsi, a trovare peso: tentando la letteratura di scendere dal pallone cui «La Ronda» l'aveva spedita col suo cinico buon senso, il suo riduttivismo. Ancora aperti i corni, — sempre! — del nesso vita-letteratura: da «La Voce» di Prezzolini in poi.

Su cosa fu «La Voce», in «Officina» ebbero modo di ritornarci spesso. Proprio perché se il rapporto vita-letteratura dai collaboratori di Prezzolini fu vissuto drammaticamente, non fu chiara loro la sua natura dialettica. La letteratura è un veicolo attraverso cui può passare il ribollire di una esperienza informe: si comprese cioè che essa può essere altro dalla pura «letteratura», — altro da Carducci e D'Annunzio; altro dalle scelte di Enrico Falqui e altro dall'ermetismo, per i giovani Pasolini, Leonetti e Roversi, studenti insieme all'università di Bologna nel '41. Per «Officina» la questione era ancora la medesima; solo che appunto si era letto Gramsci, e Croce di nuovo (non più sotto banco al liceo, ma ancora dopo gli studi regolari), e si era capita questa intrinseca dialetticità: che mondo privato e mondo storico hanno da entrare in un rapporto che non li divori, o li elida. Fatti coscienti i giovani Pasolini, Romanò, Leonetti e gli altri, dopo il neorealismo, dopo il fallimento degli ideali della Resistenza, che urgeva la necessità di sgombrare il terreno per lo meno da alcuni equivoci. Che fosse facilonesco, o frettoloso ai fini espressivi, intendere vita e letteratura in simbiosi, o rispecchiate immediatamente (come il neorealismo aveva prospettato, erodendo ogni nozione materiale e complessa di «cultura»).

Insomma, «Officina» accertava, documentandolo sugli avvenimenti, che la letteratura e la poesia non sono fatti autarchici. Di qui, ultima ma primaria conclusione: che cultura non significa *tout court* letteratura. Vale a dire: esaminando le defezioni della letteratura fra le due guerre, si comprendeva che andava esteso (anche secondo le indicazioni gramsciane, illuminanti lo stesso Croce) il concetto di letteratura, — esso non può più essere compreso fra i termini della cosiddetta esteticità, — dovrà riassumere anche «i valori pre-estetici ed extra-estetici» (cfr. A. ROMÀNÒ, *Analisi critico-bibliografica*, 1, «Officina», mag. 1955).

Ma fu «Officina» capace di realizzare tale equilibrio? Forse tanto parlarne volle solo sottolineare una carenza, che non si esprimeva in termini

di nostalgia, ma augurali o comunque critici: per favorire una futura produttività che fosse segnata da libertà spirituale, da una consapevolezza della cosa letteraria che risultasse inedita. Uno sforzo di ragione, — le passioni, i vizi dell'abitudine esorcizzati: e mai più arcadi! La contraddizione di «Officina» sta dunque fra decadentismo e inclinazione razionale. (Tal' inclinazione non è una pura reviviscenza di illuminismo: Hegel e Marx, o Husserl, hanno ormai affondato radici nella nostra cultura, per cui il termine «ragione» indica ormai un metodo, e un atteggiamento, assolutamente complesso, non schematizzante). «Officina» provocò interessi gnoseologici (oltre che ideologici) nelle nostre lettere. Proprio in questa provocazione si annidava una buona dose di volontarismo.

3. — Pasolini fu, con *Le ceneri di Gramsci* (1957), poeta per aver coinciso con la propria natura di uomo allo spirito del momento: per aver colto mediante la sua «poesia dell'ideologia» l'ineffabile di quella contraddizione:

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
con te e contro di te; con te nel cuore,
in luce, contro di te nelle buie viscere.

Gramsci, la sua tomba, individuano il significato umanistico della ricerca (una vita integrata...), contro cui (ecco lo scandalo! lo scacco e il volontarismo) «le buie viscere» reagiscono. E le viscere valgono quella parte inconscia dell'uomo che, al di sopra della sua ragionevolezza (il «cuore», la «luce»), lo tradisce, oscuramente lo perde.

Pasolini è stato il primo ad avvertire che, al colmo della regressione espressiva provocata prima dall'ermetismo, dal neorealismo poi, andava posto il problema del «materiale» della poesia. Per prima cosa un problema di linguaggio. Pasolini era educato alla scuola di Gianfranco Contini; era fortemente sensibilizzato su Carlo Emilio Gadda, come sappiamo, sulle interazioni dialetto-lingua. Poneva la questione dell'esprimersi su terreno sperimentale. Diceva: la lingua che si ha a disposizione, senza problematizzarla, è quella di una *koinè*, «l'italiano della piccola borghesia che va al potere, della burocrazia», la lingua del fascismo, o di una artificiosa burocrazia: artificiosa per il fatto che «in Italia essa non aveva avuto le premesse storiche che invece erano state in Francia» (Gramsci trascritto da Pasolini in «La confusione degli stili», *Passione e Ideologia*, 1960, pag. 334). Per cui una lingua inservibile agli scopi che in quegli anni (il saggio risale al '57) la letteratura si prefiggeva, gramscianamente nazional-popolari. Pasolini scriveva: «C'è da chiedersi come sia mai possibile

pensare che le concrezioni letterarie del concetto 'nazionale-popolare' si debbano realizzare in una simile lingua».

Egli, dopo aver filologicamente percorso fra il '50 e il '55 il cammino della poesia popolare italiana e della poesia dialettale, aveva, in uno studio su Pascoli (per la prima volta in «Officina», n. 1, pp. 1-8), messo a fuoco la funzione di un poeta alle soglie del '900, innovativo quanto altri mai, ma rivoluzionario in modo problematico. Tutto questo lavoro al fine di rompere la fissazione a carattere petrarchesco dominante nella nostra letteratura, che con l'ermetismo, il rondismo, aveva assunto caratteri di una vera e propria sclerosi. Un linguaggio ristretto o fissato porta naturalmente con sé contenuti fissati, e perciò stessa astratti. Pascoli, per il rifiuto a rendersi cosciente dell'operazione che andava conducendo sulla lingua (le inclusioni lessicali o sintattiche dal dialetto, ad esempio), si presenta come un rivoluzionario per metà. L'importante, sottintende Pasolini, è rendersi conto ideologicamente della scelta linguistica che si fa.

Tale riduzione allo strumento stilistico valeva in lui, nel campo ristretto delle lettere, come la riduzione metodologica, marxisticamente intesa, a una purchessia struttura nelle diverse attività umane, — da ricondurre infine a quella economica. Non ci si può esprimere in senso nazionale-popolare con la lingua della piccola borghesia. E di nuovo: tutta la lingua letteraria novecentesca, in ogni sua accezione, anche polemica (ma di mera opposizione) o squisita, è da scartarsi. Una lingua, nella sua complessa articolazione, è altresì sintomo di una visione del mondo: è panorama a carattere etico-sociale. Media concretamente la realtà. A proposito, dunque, del rapporto vita-letteratura, Pasolini riusciva a condurre un'indagine non evasiva, calibrandosi a una simile problematica. La soluzione era da prospettarsi per via dialettica: per non correre il rischio di un apriorismo astratto, di pura confutazione intellettuale.

Pasolini non aveva, cioè, semplici problemi critici, o di storiografia letteraria: bensì creativi, espressivi. Istintivamente li aveva risolti agli inizi della sua attività scrivendo nel dialetto materno. Poi in prosa, componendo quella serie di *tableaux* paradalettali in romanesco, ordinati poi in *Ragazzi di vita*. Comunque, spinto dal proprio poetare in lingua, che negli anni 1952-53 prende forma compiuta (v. il poemetto *L'Appennino*), si trovò a studiare che la rottura del novecentismo poteva avvenire se la lingua, «tutta portata al livello della poesia», fosse, per dir così, «abbassata tutta al livello della prosa». Pasolini si poneva coscientemente il problema di una poesia inclusiva, onnivora. Nel '57, giugno, quasi a fianco della pubblicazione del volume *Le ceneri di Gramsci*, come a suffragio

di una ricerca conclusa, o se non conclusa definitivamente, portata a un grado di conturbante maturazione, poteva scrivere in *La libertà stilistica* («Officina», n. 9-10, alla pag. 345): «Ne deriva dall'abbassamento di cui sopra una, probabilmente imprevista, riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi o tradizionali nel senso corrente del termine, in quanto rientrati ormai naturalmente nei confini del linguaggio razionale, logico, storico, se non addirittura strumentale. Tali modi stilistici tradizionali si rendono mezzi di uno sperimentare che, nella coscienza ideologica, è assolutamente, invece, anti-tradizionalista, tale da mettere, con violenza, per definizione, in discussione la struttura e la sovrastruttura dello stato, e da condannare, con atto probabilmente tendenzioso e passionale, la tradizione, che, dal Rinascimento alla Controriforma al Romanticismo, ne ha seguito l'involuzione sociale e politica, fino al fascismo e alle condizioni attuali»⁽¹⁾.

E con questo si è ripercorsa gran parte di quella tensione alla consapevolezza che costituisce il tratto culturale distintivo di Pasolini, e della sua ispirazione. (Il largo raggio del suo vocabolario, o i modi ritmici da endecasillabo, o il suo capitolo a terzine, nascono da questo deliberato proponimento tradizionalista e anti-tradizionalista insieme). Ma è tensione minata, quasi sovvertita, da altro che a così lucidi processi razionali si accoppia, si confonde, e stinge al punto di tradurli diversamente. V'è in Pasolini, contro e al di sotto di questa tensione, una natura oscura e febbrale che procede e si esplica del tutto all'opposto («Lo scandalo del contraddirmi...»). Si potrebbe chiamare decadente questa natura, — e lo è di sicuro: ma lo è a tale incandescenza da scansare qualsiasi etichetta. Cioè, Pasolini sa bene che l'espressione vive solo a patto di tenersi legati alla realtà per un cordone ombelicale: stabilendo con essa un nutrimento segreto, volutamente inconscio. Ma proprio nella consapevolezza di questo, egli ricade in un difetto costitutivo della sua natura di uomo, per cui il contatto con la vita è parossistico, traumatico, culturalmente decadente. Con esplicita contradditorietà, svelata, dichiarata nel suo farsi, Pasolini si spinge così per la impervia strada di una poesia, come si è detto, inequivocabilmente onnivora. Onnivora d'ogni suggestione che la realtà possa offrire, tanto che i suoi versi s'infoltiscono di richiami, citazioni provenienti da ogni angolo dell'orizzonte: dalla pittura, dalla politica, dall'economia, dal cinema per ultimo. Ottenendo quel particolare effetto di levellamento delle immagini che è stato bene sottolineato: «Pasolini nomina un tram, allo stesso modo con cui nomina un platano» (C. Garboi).

⁽¹⁾ Questo saggio, come gli altri di Pasolini, ora in *Passione e Ideologia*, Milano, 1960.

Pasolini non arriva a un superamento dell'*impasse*: il suo razionalismo è solo volontaristico, il suo marxismo più desiderato che vissuto. Più nette in lui le suggestioni cristiane: più, insomma, un comunista che un marxista. Ma tutto ciò non gli resta al di sotto della consapevolezza che un poeta ha di sé nel momento dell'invenzione. Perché, qui conviene dirlo, il Pasolini critico, al tempo di «Officina» in particolare, si situa su un fronte che il Pasolini poeta non risolve del tutto: il Pasolini critico ci dà il quadro di una zona dello scandalo: in specie quella della razionalità, della speranza umanistica. Dove poi il poeta è costretto a dichiarare via via fallimento.

L'antico problema di essere e dover essere cui la poesia tenta di dare forma, nel suo caso, sembra divorato dal fuoco. Si direbbe che nel mondo di oggi non v'è spazio per un'idea di libertà, tanto questo concetto è stato sottoposto all'usura della propaganda, esteriorizzato. Tanto la sua attuazione è stata indicata volta a volta come totale, e dai fatti distrutta. Essere liberi nella storia, per quanto le filosofie ne abbiano dimostrato l'eventualità, è aspirazione utopica. La crisi che questo provoca prende forma in tutta ampiezza nella poesia di Pasolini: così che il suo medesimo sperimentare stilistico va all'unisono con essa. Lo studio della tradizione a scopi rivoluzionari caratterizza gli allievi di Gramsci: in Pasolini il recupero di stilemi e sintagmi variamente tradizionali, non squisiti, ma di proposito plurimi, raccoglie il senso di una realtà ostica, retriva, ottusa a ogni rivoluzione. Eppure questa tradizionalità di forma conquistata con lentezza, e attraverso un processo di enucleazione, è vinta dalla drammaticità dei significati. L'endecasillabo di Pasolini brancola alla ricerca di una saldatura d'accenti: così il suo capitolo in terzine. Certo, è un terrorizzato ricadere su se stesso (il «terrore» di cui ha scritto Garboli); ma tale ferita ora traspare con evidenza, ora si cauterizza nei modi della riflessione etica: — corrosa questa dall'aurorale coscienza della sua vanità. Pasolini sente nei precordi che il complesso di idee che lo commuove sta per frantumarsi, al di là della sua volontà.

Era questa la natura del momento cui coincise la natura del poeta. Esser liberi nella storia pareva una certezza in chi riponeva tanta speranza nel lavoro intellettuale: sembravano essersi infrante alcune barriere espessive, conquistata appunto una decisiva libertà stilistica che era, per ciò stesso, dei sentimenti. Ma la realtà della borghesia appare al poeta repellente: il futuro, per lui, si prospetta altrove. I ragazzi del sottoproletariato gli sembrano portare sulle spalle lo straccetto rosso della speranza. Quello straccetto è però lo specchio della sua contraddizione: il fascino che ne subisce, scavalca il filtro della ragione. Il segno di questo

è l'invenzione di *Una vita violenta*: naturalistica, decadente: in totale minore. Invenzione che certo affianca, assorbendone tutto il materiale da rapporto, la gestazione dei versi raccolti in *La religione del mio tempo* (1961). Che invece è libro assai puro, furente, centrale per intendere l'originalità con cui Pasolini ha vissuto la contraddizione fra essere e dover essere, liberandosi dal culturalismo degli anni cinquanta.

4. — *La religione del mio tempo* ha la dimensione di un romanzo in versi: vuole esprimere tutta la vita come poesia (non istaurando fra esse però alcuna identificazione). È un romanzo in versi i cui fogli vanno riordinati, — scomposti come sono per voluta negligenza.

Due ragazzi scantonano «in un sole bianco come neve»: ed è la folgorazione. Possibile che «due giornate di febbre» distanzino a tal punto le cose, gli uomini, il mondo che al primo vederli il cuore precipiti in un dolore così disarmato, come al giorno primo della creazione? Solo a vederli quei capelli uni di brillantina, «cresté di guerra, piume di falchi», danno il via a un recupero dolente, intriso di meste consolazioni, — e al pianto, non solo per ciò che non si è avuto (l'incosciente giovinezza di quell'andare illuso e sfrontato), ma anche per ciò che non si avrà mai (la pienezza intatta dei sogni). Così «Il mondo è dolore, / nient'altro: viole e prati che sa / mia madre, e in quali primavere...». Un odore che tocca diversa materia, — «la ben nota / voce della lingua folle e vera / ch'ebbi na scendo e nella vita è immota», — e a sé la vuole adeguare. Un linimento allora, che ammorbidisce gli strati d'una esistenza, li separa, li articola e schiude «le peccata». La poesia nasce casta, e con la forza dirompente della verità vissuta.

È il punto di ribadire che Pasolini è poeta in forza di un ribrezzo violento per la parola che definisce e incapsula: è poeta per aver sventato questo ribrezzo, che è fisico addirittura, e che la cultura novecentesca dei suoi anni d'università coltivata, portandolo a tenersi in squisito silenzio, secondo i moduli e le formule dell'ermetismo. Il dialetto materno, facendolo reagire «alla centralità della lingua», regredire «da una lingua all'altra», «lungo i gradi dell'essere», lo maturò. Questo era «il suo unico modo di conoscenza», perché la sua sensibilità gli provocava «un impedimento a una forma di conoscenza diretta dall'interno all'esterno, dal basso all'alto». Per cui «non potendo impadronirsene per le vie psicologicamente normali del razionale, non poteva che riemmersi in esso: tornare indietro [...]. Conoscere equivaleva a esprimere»⁽⁴⁾. Ma rotto l'involucro

(4) Cfr. il giudizio che Pasolini dà sul suo poetare in dialetto in *La poesia dialettale del Novecento* (ora in *Passione e Ideologia*, cit.).

(sottolineata la tesi che conoscersi è esprimersi), intellettivamente egli acquista la medicina (sempre al di là delle vie normali del razionale) dell'antico ribezzo. Parlare significa « parlare » magmaticamente tutto, parlare tutto l'interno come fosse l'esterno.

L'*interruption*, dunque, provocata dai due ragazzi, non è più racchiusa come un tempo (il dolce tempo dell'*Usignolo della chiesa cattolica*, tempo di febbri post-ermetiche) nella custodia di un'idea (dove « nessuna delle passioni / vere dell'uomo si rivelò »). Ma sgusciata, capovolta, le viscere risucchiate all'aria, fatta esplicita; e nel modo antico di un'ardente recriminazione, dà un profilo quasi tangibile al ricordo. I limiti di un tempo (di quel tempo) erano, seppure di vetro da cui il mondo traspariva (sempre a quel tempo appartiene il ricordato idillio *Il sogno di una cosa*), lievi miopic puberali, limiti di narciso. Un narciso affascinato da pulviscoli di sogni (citiamo dall'*Usignolo*: « Sento nelle mie orecchie / àtone di distanza / voci d'Indios che hanno / nitidissimi echi. / Tocco con la mia mano / la dura penna infissa / nel capelli corvini / d'un giovinetto indiano »). Tutto questo (sono versi datati 1946) un secco colpo di spugna ha tolto via. Da allora in poi, a cerchi concentrici, la spugna ha agito: polemiche, premi, l'ostilità pubblica in un crescendo sinistro, l'inesauribile desiderio di scommettere comunque e ad ogni costo con tutti alla luce della propria verità.

L'universo di Casarsa era il migliore dei mondi possibili. Ma la certezza della propria psicologica condizione di distacco, di diversità, Pasolini l'ha assaporata in seguito, arrivando a Roma dove l'ha preso il veritigioso respiro d'una vita (d'una immagine di vita) che i ragazzi, quei due che stanno scantonando all'angolo della via, rispecchiano. È una condizione che provoca incomprensione, ira cieca. Dopo averla appercepita, egli arriva alla gratitudine, proprio perché, per la dissociazione di cui è vittima, tende d'istinto a salvarsi non nell'approfondire le distanze, ma a scorciarle il più possibile. Il rischio che a questo punto potrebbe correre è il misticismo, l'ardente adesione alla vita *tout court*. Ma l'ideologia lo salva da un simile equivoco, lo pone in condizione di originalità. Dell'ideologia (che è il marxismo) Pasolini vive la frattura verificatasi di rimbalzo con la denuncia dello stalinismo: una frattura « tra il reale e l'ideale », fra essere e dover essere, che proprio il marxismo aveva risolto con la dialettica storica.

Coatto su una striscia di realtà, quella in cui la vita non genera, soffrendo di ciò la psicologica incapacità, la poesia gli divampa attraverso il desiderio di una mimesi con la vita che genera. « Alto leggero è il mio sentire, quale / d'un ragazzo, che, impuro, in sé il suo male, / il suo ardore

tien chiuso, e sconfinare, / sa, puro, nel mondo ». Una mimesi, cioè semprè nelle strette delle identificazioni, ma con un filo di consapevolezza critica che gli permette di considerare l'esterno come tale. Non viviamo innamici cioè che sono spazio e tempo, storia. In un mondo simile Pasolini si spende con passione: traduce in parola la propria impossibilità alla parola; gli si infrange la fede, realizza che il suo sforzo è velleità. I due ragazzi che scantonano non riscattano la sua angoscia.

La frattura fra essere e dover essere si fa profonda al punto che la mediazione tra i due termini sembra essersi dissolta: sembra, perché Pasolini riafferma sempre, nel pieno di ogni angoscia, la validità della passione. La tenaglia dei propri sensi prigionieri e soli, che talvolta gli prospettano l'effimera gioia di sentirsi lui ragazzo (« pazza vecchiaia di giovinetto »), si fa tutt'una con la violenza delle cose. « Non c'è più niente / oltre la natura — in cui del resto è effuso / solo il fascino della morte — niente / di questo mondo umano che io ami ». Quale recupero, allora, la vista dei due ragazzi ha compiuto? Uno sconsolato barbaglio di futuro, una fronda lilla di « glicine », e un aumento di sconforto, di delusione. « Qualcosa ha fatto allargare / l'abisso tra corpo e storia, m'ha indebolito, / inaridito, riaperto le ferite... ».

Certamente non un vago « qualcosa »: ma l'incomprensione, l'odio, che « sono forti / più di quanto può / sopportare un'esistenza stanca... ». E la città stessa: « Dio, cos'è quella coltre silenziosa, / che fiammeggi sopra l'orizzonte... / quel nevajo di muffa — rosa / di sangue... / È velame di shadiglianti, sudicie / foschie, attorcigliate in pallide / vene, divampanti righe, / gangli in fiamme... ». E pure i suoi abitanti, tutti dalle « infinite branche della pianta / che frondeggia alla semplice vita », alla « greggia » che assapora in « un ambiguo, disperato destino: / l'egoismo, la mistificazione, / il capriccio e la durezza del bambino ». Quell'abisso è, perciò, incolmabile (« la mia vita non ha più compensi: / non le basta la vitalità dell'aprile »), e la morte affaccia le sue pretese: il senso della morte che si spiega in Pasolini e non si pone dentro di lui impedendogli l'espressione: senso di morte la cui origine sta proprio nel venir meno di ogni rapporto fra « corpo » e « storia ». Una morte invocata: « tu mi isolai, mi dai la certezza della vita »: una certezza orrenda, di pietra, poiché riempie il tempo in maniera esclusiva e lo sconfigge.

I ragazzi sono scomparsi dietro l'angolo definitivamente. Nel caos che resta, la figura della madre può disegnarsi come « una luce di bene », pure se « tutto intorno ferocemente muore, / mentre non muore il bene che è in lei », — ma è un bene che sa di « nostalgia e rimprovero », ed ha

« la tristeza di chi è morto senza vita ». Questa la soglia estrema del romanzo. Pasolini vi ha scoperto la velleità di tanti giovanili propositi, la natura del proprio parossismo, e la sua intima giustificazione. Di fronte alla riprova della contraddittorietà del reale, alla impossibilità storica di essere e dover essere coincidano, la sua fisiologica contraddizione non si acqueta, non se ne lusinga. La ribellione anzi si fa più acuta: una ribellione che può riscontrarsi nella stessa organizzazione ritmica delle poesie: infranto l'endecasillabo e la struttura strofica, dilatato sempre più l'orizzonte linguistico. È un processo dissolvitore che spinge Pasolini sempre più nel magmatico.

Si arriva così alla *Poesia in forma di rosa* (1964), diagramma dell'anima, ritagliato a petali intorno a l'unica conclusione possibile della parabola: la vitalità ha vinto, non ha vinto la ragione. Se la vita è, è un atto d'amore, è una fede, anche in un mondo che si avvia verso una « Nuova Preistoria »:

Io me ne starò là,
come colui che suo dannaggio sogna
sulle rive del mare
in cui ricomincia la vita.
Solo, o quasi, sul vecchio litorale
tra ruderi di antiche civiltà
(.)
comincerò pian piano a decompormi,
nella luce straziante di quel mare,
poeta e cittadino dimenticato.

A questo punto la contraddizione che in termini culturali, nella diatriba rintracciata in « Officina », definita tra inclinazione razionale e decadentismo, nella poesia di Pasolini raggiunge tale ricchezza emotiva da coinvolgere implicazioni etico-politiche più complesse che non la semplice dell'*engagement*, di cui il neorealismo si era fatto promotore. Ma è necessario sottolineare che quelle implicazioni sono insieme sottoposte a un processo erosivo o dissolutorio, per cui è facile affermare che Pasolini, raggiunta un'ampia consapevolezza sociale e storica di poeta, è respinto dentro i confini di una spasmodica soggettività, — da questa cavando i motivi di una poesia che esprime l'impossibilità a uscirne: impossibilità essa stessa storica.

Quella originalità di contenuti che la critica aveva rilevato ne *Le ceneri di Gramsci* (per cui la poesia si faceva ufficio di riassorbire e inverare i gran temi decadenti che materiavano l'ispirazione pasoliniana in una forma non ermetica), per una loro interna dinamica (interna alla persona dello scrittore, non per altro rinchiusa in se stessa in un solipsistico iso-

lamento: e invece sempre portata a un confronto, e persino ad una esibizione, col reale e nel reale) si sono dispersi, hanno dimostrato una impotenza ad esistere. Tragicità così schiacciatrice da rivelarsi alla lunga un limite espressivo: mai infatti che Pasolini riesca a sollevarsi su se stesso, se non la pietà (una pietà palesata al modo di un Pascoli, come nei versi per la madre de *La religione del mio tempo*, o nelle invocazioni che rivolge agli amici, di una trepidazione che sfiora il fisiologico). Di qui una diffusa visione creaturale del mondo, cui fa riscontro un atteggiamento profetico ispirato a una cupa escatologia.

Ma è il caso, di nuovo, di sottolineare l'intensità d'emozioni che tutto ciò acquista in lui, fino a un punto di provocazione, spingendoci alla domanda: ma è veramente impossibile salvarsi nella storia oggi giorno? Siamo aggrediti da una realtà che sfaccetta questa impossibilità in tutti i sensi, che rifiuta i modi dell'intendimento razionale, che non vuole (caparbiamente non vuole) soggiacere alle più timide proteste che la ragione può sollevare. Un simile dispetto non precipita inconsultamente nei versi di Pasolini, e neppure per un predisposto disegno, ma è l'immagine complessiva che egli porge, è evento fortuito e struttura recondita: è poesia.

BIBLIOGRAFIA

OPERE. — *Poesie a Casarsa*, Bologna, 1942; *I diarii*, Casarsa, 1945; *I pianti*, Casarsa, 1946; *Dov'è la mia patria*, Casarsa, 1949; *Poesia dialettale del Novecento*, antologia in collaborazione con Mario Dell'Arco, Parma, 1952; *Tal cur di un frut*, Tricesimo, 1953; *La meglio gioventù*, Firenze, 1954; *Dal Diario (1945-47)*, Caltanissetta, 1954; *Il canto popolare*, Milano, 1954; *Ragazzi di vita*, Milano, 1955; *Canzoniere italiano*, Parma, 1955 (2^a ed.: *La poesia popolare italiana*, Milano, 1960); *Le ceneri di Gramsci*, Milano, 1957; *L'usignolo della chiesa cattolica (1943-1949)*, Milano, 1958; *Una vita violenta*, Milano, 1959; *Sonetto primaverile (1953)*, Milano, 1960; *Passione e Ideologia*, Milano, 1960; *Roma 1950*, Milano, 1961; *Scrittori della realtà*, antologia della letteratura italiana in collaborazione con Attilio Bertolucci, Alberto Moravia, Enzo Siciliano, Milano, 1961; *La religione del mio tempo*, Milano, 1961; *Accattone*, Roma, 1961; *Il sogno di una cosa*, Milano, 1962; *L'odore dell'India*, Milano, 1962; *Il vantone*, da Plauto, Milano, 1963; *Poesia in forma di rosa*, Milano, 1964; *Il Vangelo secondo Matteo*, Milano, 1964; *Alli dagli occhi azzurri*, Milano, 1965; *Uccellini e uccellacci*, Milano, 1966.

CRITICA. — Uno studio completo su P. P. Pasolini è quello di GIAN CARLO FERRETTI, « La contrastata rivolta di Pasolini », in *Letteratura e Ideologia*, Roma, 1964, pp. 163-356, cui è allegata la bibliografia critica più ampia che si abbia sul Nostro e cui rinviamo. Si aggiunga il capitolo monografico di ALBERTO ASOR-ROSA, in *Scrittori e popolo*, Roma, 1965, pp. 433-556; e ENZO SICILIANO, *Prima della poesia*, Firenze, 1965, passim.