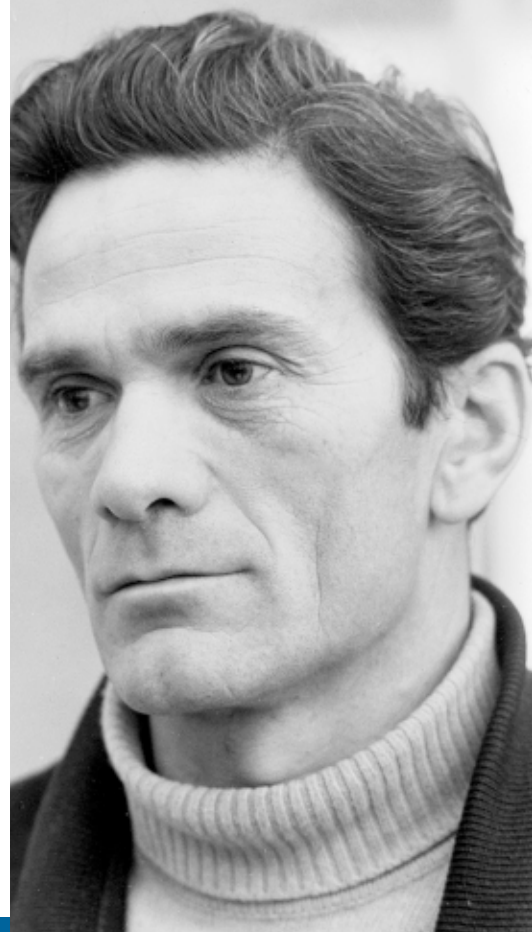


Pier Paolo Pasolini



LA VITALITÀ DI UN INTELLETTUALE CONTROVERSO

A oltre quarant'anni dalla morte, Pier Paolo Pasolini continua a essere un intellettuale controverso: attivo in vari ambiti artistici e culturali – dalla poesia alla narrativa alla saggistica al giornalismo al cinema –, coinvolto in scandali legati a prese di posizione spesso anticonformiste e all'omosessualità, ucciso brutalmente in circostanze mai chiarite in modo soddisfacente. La vitalità della sua opera è d'altra parte una sollecitazione costante a riprenderne spunti, anche nel dibattito politico oltre che in quello culturale: in Italia e fuori del nostro paese. Sentiamo spesso il suo nome, ne vediamo spesso richiamate le posizioni o alcune formule fortunate (“la scomparsa delle lucciole”, “la mutazione antropologica”); ed è doveroso saper valutare la correttezza di queste riprese: troppe volte, infatti, questo autore è stato ed è trascinato a sostegno di tesi o di atteggiamenti che non hanno nulla a che fare con lui. Per difenderlo da questo rischio, sta a noi conoscerlo veramente: andare a leggere quel che pensava, a partire da alcuni scritti saggistici che affrontano i problemi capitali che le società del capitalismo avanzato si trovano di fronte.

Un tema che oggi può costituire una ragione particolare di interesse per i lettori più giovani, e non solo per loro, è la critica del consumismo. Pasolini non la compie appoggian-

	1920	1930	1940	1950	1960	1970	
STORIA	1921 nasce il partito comunista italiano 1924 inizia ufficialmente la dittatura fascista	1936 guerra civile in Spagna 1939 inizia la Seconda guerra mondiale	1940 l'Italia entra in guerra 1943 viene firmato l'Armistizio e l'Italia passa dalla parte degli Alleati 1945 fine della guerra 1946 è proclamata la Repubblica italiana		1968 inizia la contestazione studentesca 1969 strage di Piazza Fontana a Milano	1974 strage di Piazza della Loggia a Brescia; strage dell'Italicus nei pressi di Bologna	STORIA
VITA	1922 nasce a Bologna	1930 segue il padre, che per lavoro si trasferisce in molti luoghi del Nord Italia	1942 vive in Friuli con la madre mentre il padre parte per la guerra 1945 si laurea in Lettere a Bologna e si iscrive al PCI	1950 si trasferisce a Roma con la madre	1961 inizia l'attività cinematografica con il film <i>Accattone</i> 1962 esce il film <i>Mamma Roma</i>	1975 muore assassinato a Roma	VITA
OPERE			1942 pubblica la prima raccolta di poesie in dialetto <i>Poesie a Casarsa</i>	1955 esce il romanzo <i>Ragazzi di vita</i> , ambientato nelle periferie suburbane delle borgate romane 1957 esce la raccolta di poesie <i>Le ceneri di Gramsci</i> 1959 pubblica <i>Una vita violenta</i>	1968 inizia la produzione teatrale con <i>Pilade e Orgia</i>	1970-1975 pubblica la raccolta di saggi <i>Scritti corsari</i> , scrive <i>Lettere luterane</i> e lavora al romanzo <i>Petrolio</i> , uscito postumo nel 1992	OPERE

dosi a facili moralismi, o semplicemente mostrando i meccanismi economici che collegano il consumismo ai grandi processi planetari di impoverimento e di disuguaglianza; ma si concentra soprattutto sugli effetti che il consumismo e la società che lo esprime producono sugli individui, determinando uno spaventoso processo di omologazione culturale. Questo processo distrugge le culture radicate nella realtà dell'esperienza (per esempio la cultura contadina) e costringe ciascun individuo a fare propri i valori egemonici della borghesia. Tuttavia, la ricezione passiva di questi valori non comporta l'acquisizione della ricca tradizione culturale corrispondente, così che essi vengono assunti in forma degradata. Ne consegue come risultato una società senza identità alternative al meccanismo della produzione/consumo: passivamente condizionata per mezzo della televisione e priva di ogni autenticità fondata su identità storiche. Quanto questa diagnosi pronunciata negli anni Sessanta e Settanta del Novecento fosse fondata ce lo dicono gli effetti della globalizzazione. Ma forse possiamo ancora curare lo spazio non divorato da questo meccanismo: anche esercitando la nostra autonoma capacità di pensare nel confronto con le provocazioni pasoliniane.

LA CRITICA DEL CONSUMISMO: UNA DIAGNOSI ATTUALE

1 La vita dell'intellettuale "corsaro"

Tra Bologna e il Friuli

Pier Paolo Pasolini nasce a Bologna il **5 marzo 1922**. Il **padre**, irruente e autoritario, aveva abbracciato la carriera militare. La **madre**, Susanna Colussi, proveniva da un'antica famiglia contadina, originaria di Casarsa in Friuli. L'unione tra i due non fu felice. Dopo i tre anni, racconta Pier Paolo, il padre da presenza affettuosa e protettiva diventò antagonista e tiranno e da allora **tutta la sua vita fu imperniata sulla madre**. In questo legame infrangibile con la madre il poeta adulto rintraccerà la radice del rifiuto della mascolinità e della sofferta **esperienza dell'omosessualità**. A Bologna Pasolini passa **gli anni della sua formazione**, influenzata da una sensibilità squisitamente simbolista e decadente (si laurea in Lettere nel 1945 con una tesi su Pascoli). Scoppiata la guerra, nell'inverno 1942-1943 la famiglia sfolla a Casarsa. Nasce in questo periodo *Poesie a Casarsa*, in cui Pasolini conferisce dignità di lingua scritta al dialetto friulano; tutti i versi friulani confluiranno nel 1954 in *La meglio gioventù* e infine, nel 1975, in *La nuova gioventù*. Contemporaneamente appaiono, in lingua italiana, le poesie dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*.

L'incontro con la politica e lo scandalo del 1949

Durante la guerra Pasolini matura sentimenti antifascisti; successivamente, dopo la liberazione si avvicina alla vita politica e **si iscrive (1947) e milita attivamente nel partito comunista**. La scoperta di Marx è per lui tuttavia uno stimolo all'impegno civile più che un'adesione convinta a una precisa ideologia. **Nel 1949, scoppia lo scandalo che muterà radicalmente la sua vita**. Accusato di corruzione di minori e di atti osceni in luogo pubblico, non solo è licenziato dalla scuola presso cui insegnava, ma anche immediatamente espulso dal partito per indegnità, prima ancora dell'esito del processo. È un colpo traumatico per tutta la famiglia. Casarsa diventa un inferno e **a Pasolini, rimasto senza lavoro, segnato a vista dai compaesani, non resta che fuggire con la madre a Roma**.

La scoperta di Roma

A Roma lo scrittore comincia una vita nuova. Povero, senza lavoro, è costretto nei primi anni a vivere in borgata, a Rebibbia, dove sperimenta direttamente la marginalità urbana, a contatto con quel "popolo" che diverrà protagonista dei suoi romanzi romani e dei primi film. **Roma segna anche però una rigenerazione e una liberazione dall'incubo del peccato** che gravava sul suo destino di diverso. Trova lavoro in una scuola privata a Ciampino, ancora alla periferia estrema della capitale. Ma **il nuovo lavoro che gli darà fin dal 1953 da vivere con agio è il cinema**, dove si impegna



➔ Pier Paolo Pasolini, *Autoritratto con il fiore in bocca*, 1947.



inizialmente come sceneggiatore. **Il decennio che va dal 1953 al 1961 è decisivo per la sua maturazione umana e intellettuale** e quello di più intenso lavoro. Pasolini scrive e pubblica *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), che decretano il successo letterario del romanziere, e i saggi critici di *Passione e ideologia* (1960). È l'animatore di «Officina» (1955-1959), aperta allo sperimentalismo formale e civilmente impegnata. Dal clima della rivista nascono le due più significative raccolte di versi, i poemetti delle *Ceneri di Gramsci* (1957) e della *Religione del mio tempo* (1961). **Nel 1961 Accattone inaugura la sua fortunata carriera di regista.**

La svolta
del cinema

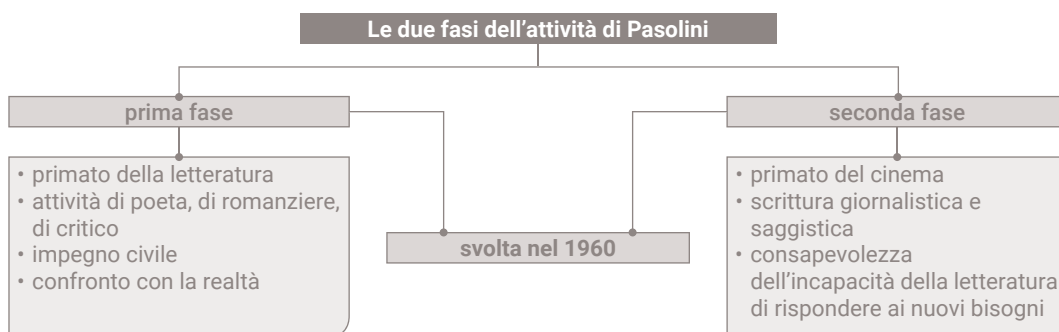
Dal 1960 la scoperta del cinema allontana Pasolini dalla letteratura e gli procura la fama internazionale. **I primi film, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), sembrano riprendere il mondo romanesco dei romanzi**, accentuandone la visione realistica e documentaria. Questa viene messa in crisi dalle scelte mitologiche e simboliche dei **film degli ultimi anni Sessanta**, dal *Vangelo secondo Matteo* (1964) a *Edipo re* (1967), a *Teorema* (1969), a *Porcile* (1969), a *Medea* (1970). Segue, dal 1971 al 1974, la *Trilogia della vita*, *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle Mille e una notte*, in cui la rappresentazione spregiudicata dell'eros attira sul regista l'**accusa di oscenità**. Ma lo scandalo significa anche successo.

La sfiducia
nella letteratura

Gli anni Sessanta mutano profondamente il panorama culturale e sociale del paese. **Con il boom economico e l'avvento della civiltà dei consumi viene meno il mito del popolo**. Viene meno la possibilità di uno sguardo altro sul mondo, che Pasolini tuttavia cercherà, ancora in modo illusorio, nelle popolazioni africane e indiane. Lo scrittore si rivolge al cinema perché ormai **non nutre più la speranza in un ruolo liberatorio della letteratura** e in una sua possibilità di ascolto. La vecchia figura di intellettuale è messa in crisi dai mass media. La poesia è un'illusione. Eppure Pasolini seguita a scrivere versi, escono infatti altre raccolte di poesie: *Poesia in forma di rosa* (1964) e *Trasumanar e organizzar* (1971), che esprimono bene il senso di questa crisi della funzione poetica. Non a caso, **nella prima metà degli anni Settanta, egli intensifica l'attività di pubblicista**. Nel 1973 comincia a collaborare al «Corriere della Sera», con caustici e provocatori interventi di polemica culturale, sociale e politica. Da qui nasceranno gli *Scritti corsari* (1975). Contemporaneamente l'autore lavora alle *Lettere luterane*, un trattatello pedagogico rivolto a Gennariello, un ipotetico ragazzo napoletano, che non farà a tempo a pubblicare. Negli ultimi mesi lavora anche a un romanzo, *Petrolio*, concepito come **implacabile atto di accusa contro la società contemporanea**, per l'intreccio di politica, affari e trame occulte che caratterizzano la storia italiana degli anni Settanta. Il romanzo, rimasto incompiuto, è apparso postumo nel 1992.

La morte

All'alba del **2 novembre 1975** Pasolini è trovato assassinato presso Fiumicino, ma sulle cause, i modi ed eventuali mandanti del delitto a tutt'oggi non è stata fatta piena luce.



LA CRITICA

La figura di Pasolini nel ricordo dello scrittore Paolo Volponi

Questo brano è tratto dall'intervento commemorativo scritto da Paolo Volponi all'indomani dell'assassinio di Pasolini. Volponi riflette sulla lezione politica e culturale di Pasolini, mettendo in evidenza la sua capacità di leggere la società contemporanea e di proporre ai lettori una «provocazione attiva», intervenendo sui temi più urgenti del presente. In questo modo, Pasolini ha raccolto e attualizzato la grande eredità intellettuale di Leopardi e di Gramsci.

[Pasolini] è stato uno dei primi intellettuali italiani a riprendere la cultura come politica. Nei momenti in cui la cultura si frazionava nella specializzazione, in cui sorgevano tante scienze e discipline umane, egli ricostituiva il senso della letteratura come storia, con la ripresa dei motivi della comunità con la ricerca in profondità della coscienza culturale e quindi politica delle masse popolari.

In quegli anni di successo egli ha lavorato molto e bene: i suoi libri di poesie restano fondamentali. Io lo considero un poeta di prima grandezza, il miglior poeta italiano dopo il nostro Giacomo Leopardi, superiore anche ai grandi poeti che pure abbiamo avuto in questo secolo. Superiore proprio per il fatto che ha riscoperto i motivi di fondo della tradizione letteraria italiana, quei motivi che in qualche modo l'accademismo¹ unitario aveva offuscato e distorto. Pasolini ha ripreso quei temi leopardiani attraverso cui si vedeva l'Italia unita come unità delle culture.

In questo senso è stata importantissima per lui la lettura che ha fatto con grande penetrazione delle opere di Gramsci. In fondo è un grande allievo di Gramsci. Non per niente ha dedicato il suo libro forse più bello, più importante, alle *Ceneri di Gramsci*, alla modesta tomba nel cimitero degli Inglesi² che lui andava spesso a visitare, proprio come omaggio affettuoso oltre che riverente alla grandissima figura di politico e di uomo di cultura. Oggi, infatti, proprio soltanto attraverso l'analisi gramsciana, riusciamo a trovare i motivi per cui si può sperare e lavorare a una unità popolare che possa riequilibrare le sorti del Paese. E anche questo Pasolini l'ha capito e l'ha capito certe volte anche in polemica con i movimenti organizzati della classe operaia, in polemica anche con il Pci, come si legge nelle poesie delle *Ceneri di Gramsci* o in quelle della *Religione del mio tempo*. [...]

Certo Pier Paolo non consentiva e non dava indulgenze.³ Non le dava nei

suoi libri, non le dava come persona, non ne voleva; non accettava abbreviazioni, non accettava la comodità dell'organizzazione; era un buon maestro sempre in dibattito con lo scolaro, in quella tensione cioè davvero innovativa, al punto da rovesciare spesso le parti. E come scolaro lui si poneva spesso, davanti a tanti interlocutori, ai lettori dei suoi libri, o in numerosi dibattiti o in tante rubriche sulla stampa, da quella di «Vie Nuove» a quella ultima su «Il Mondo».⁴

Era un affascinante conversatore; riusciva a intrattenere i pubblici di varia estrazione parlando con convinzione, dicendo delle cose semplici ma profonde, e aprendo delle discussioni dalle quali tutti ricavavano sempre qualcosa e nelle quali anch'egli spesso poteva modificare e arricchire le proprie posizioni. Era un provocatore ma in senso attivo, in buona fede e con grande generosità.

P. Volponi, *Pasolini maestro e amico*, in Id., *Romanzi e prose II*, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2002.

1 **accademismo**: la tendenza della letteratura, e più in generale dell'arte, ad osservare i canoni e le forme della tradizione in modo piatto e poco originale.

2 **cimitero degli Inglesi**: è il cimitero di Roma in cui si trova la tomba di Antonio Gramsci.

3 **indulgenze**: assoluzioni, scusanti.

4 **«Vie Nuove»...«Il Mondo»**: dal 1960 al 1965 Pasolini tiene una rubrica di «Dialoghi» con i lettori sul settimanale «Vie Nuove» e negli anni Settanta collabora con «Il Mondo». Gli articoli pubblicati su queste riviste, insieme a quelli usciti su «Tempo» e sul «Corriere della Sera», sono raccolti negli *Scritti corsari* (1975) e nelle *Lettere luterane* (1976).

LAVORIAMO SULLA CRITICA

- ◆ **1. Riassumere** ▶ Traccia sinteticamente il ritratto che dell'amico Pasolini fa lo scrittore Volponi.
- ◆ **2. Commentare** ▶ «Era un provocatore, ma in senso attivo». Che cosa significano, secondo te, queste parole?



2 Pasolini poeta: tra lo sperimentalismo di «Officina» e il rifiuto della poesia

Complessità della figura di Pasolini

DIGIT - VIDEO
R. Luperini, *La figura di Pasolini*

La grande varietà dell'impegno artistico e intellettuale nel corso di un trentennio rende assai difficile la valutazione della poesia di Pier Paolo Pasolini. Infatti le scelte poetiche sono sempre collegate all'insieme dell'attività pasoliniana ed è necessario collocarle all'interno di questa. Tanto più che lo straordinario successo dell'autore a partire soprattutto dagli anni Sessanta non si deve certamente alle opere poetiche ma a quelle narrative e soprattutto all'attività di regista cinematografico. **Per il grande pubblico il nome di Pasolini è legato a film come *Uccellacci uccellini* o *Decameron*** (ma il primo film è *Accattone*, del 1961). D'altra parte la notorietà così raggiunta consente a Pasolini di intervenire efficacemente su questioni culturali e socio-politiche, assumendo un punto di vista critico-radical nei confronti del "sistema" borghese e della «rivoluzione antropologica» operata dal capitalismo (la trasformazione del popolo e della sua cultura in massa organica alla società dei consumi). Tali posizioni vengono sostenute in particolare sulle colonne del «**Corriere della Sera**». All'inizio degli anni Settanta Pasolini è l'intellettuale ufficiale dell'opposizione culturale, il **portatore di uno scandalo politico** (il marxismo non ortodosso) e **personale** (l'omosessualità) che accoglie su di sé le contraddizioni della società contemporanea più di quanto riesca a denunciarle nella loro obiettività.

Le due fasi dell'attività di Pasolini

La prima fase, più tradizionale e letteraria

DIGIT - VIDEO
P. Cataldi, *Le ceneri di Gramsci*

Riferendosi al passaggio all'attività cinematografica (dal 1960 circa) è possibile distinguere due fasi principali nella storia di Pasolini, della durata di circa un quindicennio ciascuna.

La prima fase è quella più tradizionale: la priorità spetta indiscutibilmente all'attività letteraria, cui Pasolini si dedica nelle vesti di **poeta**, di **romanziero** e di **critico**. Al suo interno si nota un'evoluzione significativa, dal Simbolismo decadente delle prime opere (raccolte poi in *La meglio gioventù*, 1954, in dialetto friulano, e in *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, 1958) all'impegno civile e ideologico della seconda metà degli anni Cinquanta (*Le ceneri di Gramsci*, 1957 e *La religione del mio tempo*, 1961). Nelle opere più giovanili domina il tema dell'adolescenza divisa tra innocente purezza regressiva e maturità peccaminosa: alla civiltà contadina del passato si lega la prima, mentre la seconda coincide con la moderna civiltà industriale. D'altra parte il contrasto purezza/peccato ha anche una origine privata nell'**irrisolto complesso edipico del poeta**: all'infanzia corrisponde l'identificazione innocente con l'amatissima figura materna, mentre l'amore esclusivo per lei diviene colpevole dopo l'adolescenza e apre drammaticamente il destino di desideri trasgressivi e proibiti che caratterizza la vita e l'opera pasoliniana. Come si vede, fin dall'origine è presente la **duplicità pubblico/privato**, e la condizione personale diventa un modo di mettere a fuoco ed esprimere gli stravolgimenti e i conflitti della società di massa.

Le opere poetiche della maturità

DIGIT - TESTO
Supplica a mia madre
DIGIT - VIDEO
R. Luperini, *La ricerca poetica di Pasolini*

Questa duplicità acquista una consapevolezza ideologica e anche critica assai maggiore nelle **opere poetiche della maturità**, che superano il tono spesso elegiaco e impressionistico dei testi precedenti (influenzati dal naturalismo pascoliano e dall'Ermetismo). Intanto Pasolini in veste di critico letterario ha preso le distanze dalla tradizione lirica e simbolistica del Novecento, promuovendo un filone sperimentale aperto al plurilinguismo e caratterizzato soprattutto dalla tendenza narrativa (gli interventi critici pasoliniani sono raccolti in *Passione e ideologia*, che esce nel 1960). **Nascono così i poemetti narrativi in terzine** (con un riferimento ancora al Pascoli, ma nel suo aspetto più "impegnato" e dantesco, il meno fortunato nel Novecento). Il punto di vista ideologico, che risente soprattutto del pensiero di Gramsci, permette a Pasolini di affrontare i grandi problemi della società contemporanea; ciò non esclude la presenza costante delle temati-

che private. Anzi, i risultati migliori (come il poemetto *Il pianto della scavatrice*, cfr. T2, p. 000) si devono proprio all'incontro dei due piani. Anche sul piano formale ci si trova davanti a esiti di notevole rilievo e originalità, dove il verso base (l'**endecasillabo**) è stravolto in ogni direzione con grande libertà sperimentale, la stessa che si ritrova nei legami della rima. Altre volte, però, la **"passione" della soggettività** prende il posto dell'analisi e si propone direttamente come teatro dei conflitti e come loro potenziale superamento, come affermazione disperata di "vitalità", unico possibile valore positivo. Oppure la crudeltà dell'autoanalisi cede il posto alla **autocommisera-zione vittimistica** e la **trasgressione dei valori borghesi** viene presentata come unica alternativa, anche politica, alle leggi del sistema. È da questa ipotesi, d'altro lato, che prendono spunto i due romanzi di questo periodo (*Ragazzi di vita*, 1955, e *Una vita violenta*, 1959: cfr. § 3), ambientati tra i giovani del sottoproletariato romano, come i primi film degli anni Sessanta: viene valorizzata al massimo la carica positiva implicita nelle pulsioni vitali del "popolo", fino a esaltarla ideologicamente come alternativa possibile alla spietatezza economica del capitalismo.

La seconda fase,
al di là della
letteratura

Si apre così la seconda fase della ricerca pasoliniana. Le coordinate ideologiche che la caratterizzano non si limitano ora a mettere in discussione una forma o una concezione della letteratura, ma **mettono in discussione la letteratura in se stessa**, evidentemente incapace di rispondere ai nuovi bisogni della società di massa, di esprimerli e di andare loro incontro. Il cinema non è soltanto uno strumento alternativo alla letteratura, ma anche un modo di criticarla e persino di rifiutarla. Per la letteratura non sarebbe invece possibile staccarsi dalla sua condizione tradizionale, mettersi in crisi, criticarsi. Dopo la fase di passaggio delle poesie raccolte in *Poesia in forma di rosa* (1964), dove la dialettica tra ideologia e apertura autobiografica è ormai sostituita dalla pura confessione, si arriva così a **una proposta di poesia che in qualche modo coincide con il silenzio**, tanto ha rotto i ponti con la propria funzione e i propri modi tradizionali: *Trasumanar e organizzar* (1971) **presenta la condizione alienata dell'uomo-massa** facendo ormai coincidere l'esperienza vissuta del poeta con l'unica "verità", anche sociale e poli-



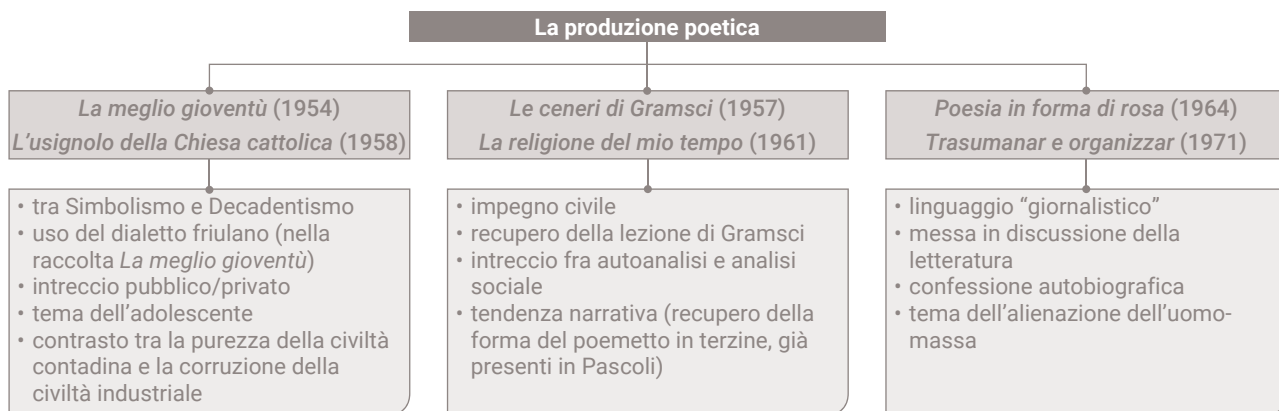
➔ Ampelio Tettamanti, *Operai di Milano*, 1955. Suzzara (Mantova), Galleria del Premio Suzzara.



tica, ancora possibile. In tal modo il solo spiraglio non ancora sbarrato dalla omologazione della società di massa è lo scarto tra la dimensione pubblica e quella privata, cioè il ritardo della seconda nell'adeguamento alla prima. La poesia, come il giornalismo, può solo sforzarsi di tenere vivo questo divario. Non deve stupire, perciò, che Pasolini possa essere stato considerato un maestro negli anni del "riflusso" e del disimpegno politico dalla fine degli anni Settanta in poi.

Lo scandalo

L'estremo messaggio pasoliniano non va certo nella direzione del ritorno all'ordine e dell'esaltazione dei valori poetici che hanno caratterizzato il quindicennio successivo alla sua morte. Esso **esprime piuttosto un disperato tentativo di scandalo** dentro il meccanismo di creazione del consenso (portato al suo parossismo nell'ultima opera cinematografica, l'incompiuto *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*) e **una definitiva rinuncia al potere consolatorio e pacificatore della poesia** (di cui è testimonianza la riscrittura in forma di feroce palinodia, negli ultimi mesi di vita, delle giovanili poesie friulane).



T1 A Rosari

OPERA *La meglio gioventù*

CONCETTI CHIAVE

- terra vs cielo, peccato vs purezza
- il rapporto tra le due versioni del testo

AVVIAMENTO ALLA LETTURA

▶ Il primo dei due testi qui presentati fa parte della raccolta *La meglio gioventù*, che comprende poesie scritte tra il 1941 e il 1953. Il secondo è un rifacimento del precedente, composto nel 1974. Il rapporto tra le due stesure è di ripresa ma soprattutto di contrasto, e implica il compimento di quella che Pasolini stesso ha chiamato «rivoluzione antropologica»: i valori della società arcaico-rurale sono stati sconvolti e annientati negli anni del boom industriale del cosiddetto "miracolo economico". La stessa contrapposizione tra la vitalità naturale e fisiologica e la repressione della morale cattolica non hanno più senso, essendo intervenuto un appiattimento (o una omologazione) che annulla, insieme, sia la repressione, sia la vitalità. È per questa ragione che, nel rifacimento del 1974, Pasolini può mettersi provocatoriamente dalla parte dei preti, intendendo difendere non l'istanza moralistica e repressiva rappresentata dalla Chiesa nel testo giovanile, ma al contrario la possibilità di quel dualismo terra/cielo, peccato/purezza che garantiva la sopravvivenza della pulsione sessuale e le dava un senso.

Vale la pena di osservare che il rapporto tra i due testi rivela appieno la ideologizzazione del dato fisiologico con la quale Pasolini affronta le trasformazioni sociali e culturali: egli aderisce in termini piuttosto esistenziali e psicologici che politici a una cultura e a una storia per altro presentate più lontane e arcaiche del vero.

Dal punto di vista formale, si noti il passaggio dal tono elegiaco e cantabile del primo testo a quello tragico e crudo (espressionistico) del rifacimento.

[PRIMA VERSIONE]

Ta la ciera la ciar a pesa
tal sèil a ven di lus.
No sta sbassà i vuj, puòr zòvin,
se tal grin l'ombrena a è greva.

- 5 Rit, tu, zòvin lizèir,
sintínt in tal to cuàrp
la ciera cialda e scura
e il frese, clar sèil.

- 10 In miès da la puora Glisia
al è pens di peciàt il to scur
ma ta la to lus lizera
al rit il distín di un pur.

A *Rosario* [prima versione]. Nella terra la carne è greve, nel cielo si fa di luce. Non abbassare gli occhi, povero giovane, se nel grembo l'ombra pesa.

Ridi tu, giovane leggero, sentendo nel tuo corpo la terra calda e scura e il fresco, chiaro cielo.

In mezzo alla povera chiesa è pieno di peccato il tuo buio, ma nella tua luce leggera ride il destino di un puro.

[SECONDA VERSIONE]

Tal cialt la ciar a pesava
tal fresc a veniva di lus,
ma vuei, frut, si ti sbassis i vuj,
no i ti jòs nè pèis nè lus tal to grin.

- 5 I ti ris, magari, ma il ridi
a no ti ven su da chel grin
dulà che un bigul frèit e sec
al è doma che un sèin tai blu-jeans.

- 10 Drenti da la puora Glisia
i ti às lassàt la to ombrena:
jo i plans insièmit cui predis
il vuèit ch'i ti às lassàt tradínt.

A *Rosario* [seconda versione]. Nel caldo la carne pesava, nel fresco diveniva di luce, ma oggi, ragazzo, se abbassi gli occhi, non vedi né peso né luce nel tuo grembo.

Ridi, magari, ma il riso non ti viene su da quel grembo, dove un cazzo freddo e secco non è che un segno nei blue-jeans.

Dentro la povera Chiesa, hai lasciato la tua ombra: io piango, insieme ai preti, il vuoto che hai lasciato tradendo.

P.P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1994.

METRICA Entrambi i testi sono formati di tre strofette di quattro versi ciascuna, liberi per metro e per rime e assonanze.



T2 Il pianto della scavatrice

OPERA *Le ceneri di Gramsci*

CONCETTI CHIAVE

- il «pianto» per la perdita del passato e per l'avanzare della «luce del futuro»
- l'adesione alla condizione operaia

Sono qui presentati l'inizio e la fine di un poemetto, datato 1956, di circa 400 versi divisi in sei parti, delle quali sono riprodotti di séguito i primi 30 versi della prima (circa un terzo) e l'intera sesta (58 versi). Il poemetto racconta di una sera estiva a Roma in cui il poeta medita sul proprio passato, cercando di vincere il pessimismo cui è tentato di abbandonarsi; narra poi del suo ritorno a casa e della notte trascorsa ancora nello sforzo di una difficile rielaborazione esistenziale, fino all'alba e al riprendere della vita, rappresentato dal rumore proveniente da un vicino cantiere edile. Qui il lavoro di un gruppetto di operai e soprattutto il rumore di una vecchia scavatrice (che sembra manifestare una disperazione quasi umana) riassumono con alta carica simbolica il senso delle parti precedenti: il dolore per la trasformazione, anche quando sia per il meglio, accanto al sentimento – che però resta sostanzialmente implicito – del fallimento storico delle rivendicazioni operaie.

I

Solo l'amare, solo il conoscere
conta, non l'aver amato,
non l'aver conosciuto. Dà angoscia

il vivere di un consumato

5 amore. L'anima non cresce più.

Ecco nel calore incantato

della notte che piena quaggiù

tra le curve del fiume e le sopite
visioni della città sparsa di luci,

10 echeggia ancora di mille vite,
disamore, mistero, e miseria
dei sensi, mi rendono nemiche

le forme del mondo, che fino a ieri
erano la mia ragione d'esistere.

METRICA Terzine di versi liberi legate da rime o, più spesso, da assonanze e consonanze, secondo lo schema della terzina dantesca (ABABCBCD...), ma non senza alcune eccezioni. Frequentissimi e assai importanti gli *enjambements*, ai quali spetta la funzione, tra l'altro, di regolare l'andamento di un ritmo che rischia sempre di sconfinare nella prosa o di sciogliersi in un troppo facile canto, e che invece riesce a restare, di solito, nei termini di un andamento narrativo di tipo epico, benché spesso frantumato e mutevole, secondo una caratteristica (rappresentata anche da certi abbandoni emotivi) tipica della lirica.

I
1-5 *Ha valore (conta) soltanto (solo) l'amare soltanto il conoscere, non l'aver amato, non l'aver conosciuto [nel passato]. Il vivere di un amore [ormai] finito (consumato) dà angoscia. L'anima non cresce [: matura] più.*

L'apertura del poemetto contiene un'aperta affermazione del vitalismo caratterizzante la personalità e l'opera di Pasolini: è una difesa del valore dell'amore e della conoscenza nel presente, valore che è tale solo nell'esperienza continua. Il collegamento con quel che segue va rintracciato soprattutto nei vv. 12-24; l'amore del poeta per la vita e per il mondo (il mondo, si vedrà, della città e dei suoi abitanti) è a un tratto messo in crisi.

6-14 *Nel calore incantato [: magico] della notte fonda (piena) che ancora risuona (echeggia) di mille [: numerose; indeterminato] vite, quaggiù tra le curve del fiume [Tevere] e le visioni sfumate (sopite = addormentate) della città [: Roma] disseminata (sparsa) di luci, ecco [che] disamore, mistero, e miseria dei sensi [: soggetto] mi rendono nemici [: odiosi] gli aspetti (le forme) del mondo [: complemento oggetto], che fino a ieri erano la mia ragione di esistere.*

In questi versi inizia a delinearsi il carattere narrativo del poemetto, attraverso l'introduzione di elementi spazio-temporali: è una notte estiva in una grande città ancora animata (dai riferimenti successivi – cfr. anche i vv. 20 sg. – si ricaverà che la città è Roma). È inoltre introdotto il punto di vista del soggetto, il quale è spinto a non riconoscersi più in quelle **forme del mondo** fino a quel momento rappresentanti il suo orizzonte esistenziale. Le cause di tale crisi di distacco sono indicate ai vv. 11 sg.: e si tratta di cause oggettive e soggettive, che delineano contemporaneamente il rigetto del poeta nei confronti dell'esterno e un rifiuto di questo nei confronti del poeta: il distacco è cioè anche il frutto di un'emarginazione oggettiva. Il termine **mistero** indica la incapacità di cogliere il senso delle cose, e le espressioni **disamore** e **miseria dei sensi** alludono al rapporto conflittuale con le proprie pulsioni sessuali e la difficoltà di viverle socialmente.

15 Annoiato, stanco, rincaso, per neri
 piazzali di mercati, tristi
 strade intorno al porto fluviale,
 tra le baracche e i magazzini misti
 agli ultimi prati. Lì mortale

20 è il silenzio: ma giù, a viale Marconi,
 alla stazione di Trastevere, appare
 ancora dolce la sera. Ai loro rioni,
 alle loro borgate, tornano su motori
 leggeri – in tuta o coi calzoni

25 di lavoro, ma spinti da un festivo ardore
 i giovani, coi compagni sui sellini,
 ridenti, sporchi. Gli ultimi avventori
 chiacchierano in piedi con voci
 alte nella notte, qua e là, ai tavolini

30 dei locali ancora lucenti e semivuoti.
 [...]

VI
 Nella vampa abbandonata
 del sole mattutino – che riarde,
 ormai, radendo i cantieri, sugli infissi
 riscaldati – disperate

5 vibrazioni raschiano il silenzio
 che perdutamente sa di vecchio latte,
 di piazzette vuote, d'innocenza.
 Già almeno dalle sette, quel vibrare
 cresce col sole. Povera presenza

10 d'una dozzina d'anziani operai,
 con gli stracci e le canottiere arsi
 dal sudore, le cui voci rare,
 le cui lotte contro gli sparsi
 blocchi di fango, le colate di terra,

15 sembrano in quel tremito disfarsi.
 Ma tra gli scoppi testardi della
 benna, che cieca sembra, cieca
 sgretola, cieca afferra,

15-30 [Io] torno a casa (**rincaso**) annoiato, stanco attraverso (**per**) neri [: bui] piazzali dove si tengono i (**di**) mercati, [attraverso] tristi [: povere] strade intorno al porto del fiume (**fluviale**), tra le baracche e i magazzini mescolati (**misti**) [: alternati] agli ultimi prati. Lì il silenzio è mortale [: completo]: ma giù, a viale Marconi, alla stazione di Trastevere, la sera appare ancora mite (**dolce**). I giovani ridenti, sporchi tornano ai loro quartieri (**rioni**), alle loro borgate, su motorini (**motori leggeri**), con i (**coi**) [: portando i] compagni sui sellini [posteriori] – in tuta o con i calzoni di lavoro, ma [già] spinti da un entusiasmo (**ardore**) festivo. Gli ultimi clienti (**avventori**) chiacchierano con voci rumorose (alte) nella notte [stando] in piedi qua e là, [e seduti] ai tavolini dei locali ancora illuminati (**lucenti**) e [già] semivuoti.

È qui introdotto con maggiore esattezza realistica il soggetto (v. 15: **rincaso**) e delineato nei particolari lo scenario della città notturna, e anche il riferimento temporale è puntualizzato al v. 25, che sembra alludere alla vigilia di un giorno di festa. Soprattutto l'attenzione si concentra sulle figure umane che ancora popolano la città. Il séguito del poemetto porterà a una graduale riaffermazione di positività proprio a partire dalla vitalità di tali figure (e si guardi, ai vv. 22-27, con quale slancio ed esuberanza sono rappresentati i

giovani). **Baracche** (v. 18): povere costruzioni generalmente in lamiera, legno o plastica, poste ai margini del tessuto urbano e spesso addensate in **borgate** (v. 23), i quartieri più periferici ed emarginati, di solito abusivi e senza infrastrutture (strade, scuole, ospedali, fognature, giardini...); lo scenario evocato da questi termini si riferisce a una realtà ancora esistente, ma grave soprattutto negli anni del boom economico, caratterizzati da un rapido inurbamento delle popolazioni rurali e da un'indiscriminata speculazione edilizia di infimo grado. **Viale Marconi...stazione di Trastevere**: luoghi romani frequentati (almeno negli anni Cinquanta) soprattutto dalle classi popolari. **Locali**: come sostantivo vale propriamente 'stanze', ma nell'uso colloquiale indica in particolare gli 'esercizi pubblici' (in questo caso ristoranti e soprattutto bar, con relativi **tavolini**).

VI

1-7 Nella calura (**vampa**) deserta (**abbandonata**) del sole del mattino (**mattutino**) – che ormai brucia di nuovo (**riarde**) sugli infissi riscaldati, colpendo obliquamente (**radendo**) i cantieri – vibrazioni disperate cancellano (**raschiano**) il silenzio che sa senza rimedio (**perdutamente**) di latte vecchio [: inacidito], di piazzette vuote, di innocenza. Torna il giorno, e il calore del sole si manife-

sta fin dalle prime ore del mattino (**vampa** e **riarde** soprattutto, ma anche **riscaldati**, esprimono questo calore estivo). Intanto un rumore percussivo e vibrante (proveniente dai **cantieri**, dove il lavoro è già ripreso: cfr. vv. 8 sg.) annulla i segni perduranti del riposo notturno, evocati dal poeta con complesse associazioni di tipo sinestetico, sono sinestesie sia l'affermazione che **il silenzio... sa** (cioè *ha sapore di*) **vecchio latte** (infatti il silenzio non ha propriamente alcun sapore), sia a maggior ragione le aggiunte successive, che implicano riferimenti a termini di paragone, privi già in sé di sapore (**piazzette vuote**) o addirittura astratti (**innocenza**), così che quel **sa** va spiegato con *fa venire in mente... ricorda sensazioni del tipo di...* Ma le sinestesie contengono un potere espressivo assai maggiore, qualificando l'aspetto puramente sensoriale e associativo dei riferimenti, come intuiti nel dormiveglia o nella rilassatezza del risveglio. Per questa ragione qui le sinestesie hanno piuttosto una connotazione di tipo realistico che simbolistico, non pretendendo di esprimere un punto di vista o di giudizio più alto e profondo, ma anzi determinato e particolare. **Radendo**: il verbo "radere" significa sia 'rasare' (soprattutto nella forma riflessiva "radersi" = 'farsi la barba') e 'distruggere' (nella locuzione "radere al suolo"), sia, come qui, 'sfiorare;



quasi non avesse meta,
 20 un urlo improvviso, umano,
 nasce, e a tratti si ripete,
 così pazzo di dolore, che, umano,
 subito non sembra più, e ridiventa
 morto stridore. Poi, piano,
 25 rinasce, nella luce violenta,
 tra i palazzi accecati, nuovo, uguale,
 urlo che solo chi è morente,
 nell'ultimo istante, può gettare
 in questo sole che crudele ancora splende
 30 già addolcito da un po' d'aria di mare...
 A gridare è, straziata
 da mesi e anni di mattutini
 sudori – accompagnata

dal muto stuolo dei suoi scalpellini,
 35 la vecchia scavatrice: ma, insieme, il fresco
 sterro sconvolto, o, nel breve confine
 dell'orizzonte novecentesco,
 tutto il quartiere... È la città,
 sprofondata in un chiarore di festa,
 40 – 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;
 45 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.

colpire di lato, indirettamente', da cui il participio presente "radente" e il gerundio "radendo".

8-15 *Quel vibrare* [: rumore vibrante] *cre-sce* [: aumenta] *con il sole* [: insieme al crescere del sole] *almeno dalle sette* [: essendo cominciato alle ore sette]. [*Provocato dalla povera presenza di una dozzina di anziani operai, con gli abiti miseri (gli stracci) e le canottiere accesi (arsi); participio passato di "ardere"*] [: bagnati] *dal sudore, le cui voci rare* [: le cui poche parole], *le cui lotte contro i blocchi di fango sparsi [qua e là], [contro] le colate di terra, sembrano annullarsi (disfarsi) in quel tremito* [: il vibrare].

Il rumore vibrante, iniziato alle sette e cresciuto a poco a poco, proviene dunque da un cantiere edile. In esso un gruppetto di operai lavora con fatica sotto il sole, quasi essendo annullato dal rumore stesso in ogni propria manifestazione vitale (parole e atti).

16-30 *Ma tra i colpi (scoppi) insistenti (testardi) della benna* [: vedi sotto], *che sembra cieca, [e] sgretola cieca, [e] afferra cieca, quasi non avesse un fine (meta), nasce e a tratti si ripete un urlo improvviso, umano, così pazzo di dolore, che subito non sembra più umano, e ridiventa* [: torna a sembrare] *uno stridore inanimato (morto)* [: meccanico]. *Poi, rinasce piano, nella luce violenta, tra i palazzi dalle finestre murate (accecati), nuovo, monotono (uguale), urlo che solamente (solo) chi è sul punto di morire (morente) può emettere (gettare = lanciare), nell'ultimo istante, in questo sole crudele che [ri]splende ancora già addolcito*

[: stemperato] *da un po' d'aria di mare...*

Si chiarisce qui quale sia l'origine delle **vibrazioni** (v. 5): esse provengono dalla **benna** e da un altro attrezzo meccanico per ora non meglio definito (al v. 35 sarà infine nominata la **scavatrice**, già introdotta però dal titolo del poemetto). Per altro si spiega anche l'aggettivo **disperate** (v. 4) riferito all'inizio di questa sesta parte alle **vibrazioni**. Il rumore straziante della scavatrice è simile a un urlo umano disperato, e a esso è affidato, nella conclusione del poemetto, il compito di esprimere il punto di vista del poeta sul senso della trasformazione provocata dalla civiltà. La **scavatrice** è antropomorizzata ovvero innalzata a simbolo del cambiamento indotto dalla civiltà. **Benna**: la grande pala meccanica in fondo al braccio delle gru, per dissodare il terreno e asportare materiale di scavo.

31-40 *A gridare è la vecchia scavatrice, straziata da mesi e anni di sudori mattutini – accompagnata dal muto gruppo (stuolo) degli scalpellini* [: operai] *che sono con lei (suoi): ma, insieme, [a gridare è] il fresco* [: recente] *buco nella terra (sterro) scompigliata (sconvolto), o [a gridare è] tutto il quartiere, nel breve confine dell'orizzonte novecentesco* [: chiuso da alti palazzi]... [*A gridare è la città, sprofondata in un chiarore di festa* [: che sembra festivo], – *è il mondo.*

L'urlo di dolore della **scavatrice** (il suo **pianto**, rifacendosi al titolo del poemetto) esprime il pianto di tutta la città, e anzi del mondo stesso, dinanzi alla fatica umana e, soprattutto, dinanzi al mutamento, alle svolte della storia. Si noti il contrasto tra il **gridare** della **scavatrice**

e l'aggettivo **muto** riferito agli operai (che porta alle estreme conseguenze il **voci rare** del v. 12). D'altra parte la **scavatrice** è **vecchia**, così come **anziani** (v. 10) sono gli operai. All'oggetto meccanico, e anzi al suo rumore, è affidato il punto di vista del poeta, che identifica la fatica degli uomini in quel grido inanimato; esso rappresenta tutta la realtà (comprese le sue ingiustizie). Dal punto di vista formale, si notino almeno le ellissi frequentissime di questi ultimi versi, le quali servono ad accrescere la drammaticità della conclusione; e un fine identico hanno, d'altra parte, anche le non rare replicazioni.

40-48 [*La scavatrice*] *piange ciò che finisce (ha fine) e ricomincia* [: le trasformazioni]. [*Piange*] *ciò che era area erbosa, spiazzo aperto, e diventa (si fa) cortile, bianco come cera, chiuso in un decoro che è* [: che esprime] *rancore; [piange] ciò che era quasi una vecchia fiera di intonaci (intonachi; è plurale raro di "intonaco") freschi storti (sghembi) al sole, e diventa (si fa) isolato nuovo, affollato (brulicante) in un ordine che è dolore represso (spento).*

Il pianto della scavatrice esprime il pianto (cioè il rimpianto doloroso) suscitato dalle trasformazioni, rappresentate dal caso esemplare della casa in costruzione. Tale lavoro comporta la distruzione del verde (v. 42) e delle casette (vv. 45 sg.) che occupavano lo spazio dove essa deve sorgere, portando con sé il **decoro** (cioè la dignità e l'eleganza) di un **cortile** che esprime il **rancore** (l'invidia e la rivalità) dei futuri abitatori, e l'**ordine** nel quale la loro sofferenza dovrà acquetarsi.

50 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

55 che ci dà vita, nell'impeto gobettiano
verso questi operai, che muti innalzano,
nel rione dell'altro fronte umano,

il loro rosso straccio di speranza.

P.P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1994.

Fiera: propriamente il termine indica i raduni periodici di compravendita, e vale quasi 'mercato'; spesso si usa per indicare una 'festa paesana' e anche 'ambiente festoso'. Qui per estensione il significato è 'rassegna variata e multicolore'. **Isolato**: gruppo raccolto di palazzi, separato per mezzo di strade dal resto del tessuto urbano (e di qui il nome).

49-58 [*La scavatrice*] *piange ciò che cambia (muta), anche [se cambia] per farsi migliore. La luce del futuro non smette (cessa) un solo istante di ferirci: [tale luce] è qui, che vive con dolore (brucia) in ogni nostro atto*

quotidiano, [è] angoscia anche all'interno della (nella) fiducia che ci dà vita, [anche] nello slancio (impeto) [di tipo] gobettiano [: vedi sotto] verso questi operai, che nel quartiere (rione) dell'altro fronte di uomini [: gli oppressi], innalzano muti il loro rosso straccio [: misera bandiera] di speranza.

Il rimpianto per i cambiamenti riguarda anche ciò che migliora, e provoca angoscia anche per le trasformazioni nelle quali si crede e si spera; ed è un rimpianto che perciò accompagna lo slancio stesso verso gli operai e l'adesione politica alla loro causa. **Gobettiano**:

con riferimento a Piero Gobetti, importante personalità politica degli anni Venti, ucciso dai fascisti, nella sua originale concezione (che univa la cultura liberale a molte esigenze dell'ideologia socialista) la classe operaia è posta al centro dell'attenzione. **Rosso straccio di speranza**: è la bandiera rossa dei partiti della sinistra, espressione anch'essa di un desiderio di trasformazione, definita dall'autore **straccio** non per disprezzo ma per indicare la povertà (e forse l'impotenza) della classe operaia (coerentemente, perciò, alla presentazione degli operai contenuta ai vv. 9-12).

ANALISI E INTERPRETAZIONE DEL TESTO

Dalla notte alla mattina

Nella prima parte del poemetto si delinea il carattere narrativo del testo, con riferimenti alla situazione (il poeta riflette mentre ritorna a casa), al tempo (è notte), allo spazio (siamo a Roma e vengono nominate zone precise della città; vv. 20-21), ai tipi umani incontrati dal soggetto (i giovani ridenti sul motorino, gli ultimi avventori; vv. 22-30). La sesta e ultima parte del poemetto presenta uno scenario mutato: è mattina e ci troviamo nei pressi di un cantiere. A un certo punto si leva «un urlo improvviso» (v. 20): solo al v. 35 il poeta chiarisce da dove esso provenga, introducendo finalmente «la vecchia scavatrice» che dà il titolo al poemetto. Il pianto della scavatrice è suscitato dalle trasformazioni che investono il mondo («Piange ciò che / ha fine e ricomincia», «Piange ciò che muta, anche / per farsi migliore»). La conclusione presenta una nota più chiaramente ideologica facendo riferimento all'«impeto gobettiano / verso questi operai, che muti innalzano / [...] / il loro straccio di speranza».

Il realismo politico di Pasolini

Nella prima parte del poemetto, si nota la presenza, tipicamente pasoliniana, di atmosfere e figure «umili», legate al sottoproletariato. A esse Pasolini attribuisce una connotazione per lo più positiva (coerentemente ai principi del marxismo), in particolare in nome dei valori della corporalità e della sensualità. Nella sesta parte, tra le prove più alte dell'arte di Pasolini, deve invece essere sottolineata l'intensa caratterizzazione simbolica della realtà rappresentata, ferma restando sempre l'adesione a una poetica realistica. Più in generale, il carattere realistico e antilirico di questo testo è rivelato anche dalla struttura narrativa del poemetto (piuttosto rara, nel Novecento italiano).

L'adesione del poeta alla condizione operaia è rivelata da molti particolari della sesta parte, nei quali viene sottolineata la miseria dei proletari (cfr. «povera», v. 9, e «stracci», v. 11), la loro fragilità (cfr. «anziani», v. 10; «arsi / dal sudore», vv. 11-12; «voci rare», v. 12; «disfarsi», v. 15), mettendone contemporane-



amente in luce un qualche umile eroismo («lotte contro...», v. 13). Questa adesione rivela tuttavia piuttosto un atteggiamento intenerito e commosso di tipo populistico che non una prospettiva di classe.

Pubblico e privato

Caratteristica di questo poemetto (e in generale di Pasolini) è l'unione di privato e di politico, compiuta dall'autore trasferendo i conflitti storici nell'ambito della propria soggettività, e vivendoli perciò come conflitti esistenziali. Lo sperimentalismo pasoliniano, che implica un'apertura della lingua e dello stile poetico alle risorse del dialetto e ai caratteri della prosa, è fatto anche di questo scambio tra dimensione soggettiva e oggettiva, tra "visceralità" e ideologia.

La devastazione del passato

In un articolo del 1963 pubblicato sul «Menabò» il critico Guglielmi osservava: «Mai l'uomo si è sentito maggiormente senza futuro come oggi quando le possibilità di futuro, grazie al meraviglioso progresso della scienza, paiono tante, prossime e suggestive». Ciò mette in discussione il senso stesso della storia e del presente: nella poesia come nella narrativa di Pasolini è drammatica la coscienza della distruzione del passato e della mutazione antropologica che attraversa l'uomo contemporaneo. La percezione del salto tra passato e presente è vissuta da Pasolini come una perdita irrimediabile e come una ferita alle radici vitali dell'esistenza. La dissoluzione del mondo contadino e della vecchia città («ciò che era / area erbosa, aperto spiazzo», vv. 41-42) promette un progresso industriale minaccioso, «un decoro ch'è rancore» (v. 44), «un ordine ch'è spento dolore» (v. 48). Su questo e di questo piange la scavatrice.

LAVORIAMO SUL TESTO

Comprensione e analisi

1. Precisa le coordinate spaziali e temporali del testo.
2. Squallore e vitalità coesistono nell'ambiente in cui si muove il poeta. A quali diverse realtà si riferiscono?
3. **Lingua e lessico** ► Quali particolari svelano la simpatia dell'autore per i ceti più umili? Rintraccia nel testo i termini che esprimono la miseria e l'eroismo degli operai.
4. Individua le figure retoriche presenti nei seguenti versi:
 - a. «disperate/vibrazioni raschiano il silenzio/che perdutoamente sa di vecchio latte» (VI, vv. 4-6)
 - b. «d'una dozzina d'anziani operai» (VI, v. 10)
 - c. «[la] benna, che cieca sembra, cieca /sgretola, cieca afferra» (VI, vv. 17-18)

Interpretazione e commento

5. **Esporre oralmente** ► Chiarisci lo stato d'animo del poeta. Perché il suo amore per la vita è messo in crisi (vv. 11-14)? Esponi la tua risposta alla classe.
6. Quale valore simbolico assume la cecità della scavatrice (vv. 17-18)? Quale il suo «urlo... umano»?
7. **Argomentare** ► Perché c'è «angoscia anche nella fiducia / che ci dà vita»? Spiega in un breve testo l'ottica contraddittoria con la quale il poeta guarda al futuro.

IL TESTO E OLTRE ► Webquest



Pasolini "personaggio pubblico"

Pasolini è stato un poeta, un narratore, un regista, un intellettuale di primo piano e, insieme, un "personaggio pubblico", che ha fatto discutere per le sue prese di posizione imprevedibili e provocatorie. La sua morte tragica lo ha trasformato in un "mito", in una vittima di quel presente degradato, contro cui si era rivolta la sua protesta disperata e controcorrente. Fai una ricerca e raccogli materiale sulla sua attività artistica e intellettuale (alle informazioni e ai testi riportati in questo capitolo puoi aggiungere i documenti, le testimonianze, gli articoli di giornale, le interviste, le fotografie, i video che trovi in rete). Seleziona il materiale e organizzalo in un progetto coerente; quindi crea un prodotto multimediale intitolato *Pier Paolo Pasolini "personaggio pubblico"*. Puoi decidere se realizzare:

- un ipertesto;
- una mappa concettuale;
- una galleria di immagini, con eventuale aggiunta di audio e testi;
- un video, utilizzando spezzoni di filmati reperibili in rete;
- un prodotto multimediale che combini le diverse tipologie elencate nei punti precedenti.

Presenta il tuo lavoro in classe e discuti della figura intellettuale e dell'opera di questo grande protagonista del Novecento con il docente e i compagni.



LIBERI di interpretare

Ambiguità del progresso

Il prezzo del cambiamento

Siamo nel 1956, anno del “miracolo economico”. Fra la notte e l’alba, in una borgata romana in trasformazione, Pasolini cammina, meditando sulle cose che vede intorno a sé. Il quartiere, tutto «calce e polverone», è ridotto a un cantiere immenso e degradato. I «blocchi di fango», le «colate di terra» occupano lo spazio, cancellando quello che era: «aperto spiazzo», «arca erbosa», «vecchia fiera di freschi intonachi sghembi al sole». Sullo «sterro sconvolto» sono già al lavoro gli operai: muratori, manovali, scalpellini. Portano materiali, lottano col sudore e col sole, alzano i muri dei futuri cortili, degli isolati nuovi. In mezzo a questo spazio brulicante si muove anche una vecchia scavatrice, a scatti, ciecamente afferrando, sgretolando cose. La macchina attira l’attenzione del poeta perché, di colpo, la macchina diventa altro: una presenza umana e paurosa, che grida di dolore, che nello stridore straziato delle sue viscere di ferro esprime una protesta impotente e disperata.

Il quartiere romano, la capitale, il mondo intero sono soggetti a un’immane cambiamento. È per questo che la scavatrice piange. Della trasformazione in atto essa è lo strumento materiale, ma anche la coscienza critica. Il suo grido lacerante svela l’ambivalenza del progresso, che è cambiamento ma anche ferita, costruzione ma anche spoliazione, scempio, perdita, morte.

L’ordine dei nuovi alloggi cancella il caos della vecchia borgata, le conferisce un “tono” cittadino, ma abbatte anche il verde, esige la recinzione degli spazi, la soppressione degli usi sociali ormai estranei alla cultura urbana di massa.

Il cambiamento – anche quando sia per il meglio – ha un prezzo. Con la scavatrice, «piange ciò che ha / fine e ricomincia», «piange ciò che muta, anche / per farsi migliore».

Andare incontro al nuovo: ciecamente o a occhi aperti?

La poesia di Pasolini esce in un momento decisivo della storia italiana del secondo dopoguerra. Il nostro paese, superando un ritardo di decenni, subisce la rivoluzione industriale e capitalista, allineandosi insieme al resto dell’Europa al modello americano. Sono gli anni del “miracolo economico”, che fa registrare il miglioramento generale delle condizioni di vita, ma anche l’incremento smisurato del ritmo e del volume dei cambiamenti. In questo contesto, *Il pianto della scavatrice* – che analizza un dettaglio dell’immenso cantiere dell’Italia di allora – viene letta come un manifesto sulla modernità, cioè un



discorso e una presa di posizione dell'intellettuale rispetto al cambiamento epocale in corso.

Molti criticano la posizione di Pasolini, bollandola come nostalgica e regressiva, viziosa cioè da un sentimento di rimpianto verso il passato e di chiusura verso il nuovo. Alcuni lo accusano di rimpiangere "l'Italietta fascista", di essere cioè un conservatore che vuole lasciare il paese nella sua arretratezza e nel suo ritardo, ancorato al suo passato rurale anziché proiettato verso il futuro. Bisogna essere fiduciosi nel cambiamento – dicono – che ha portato l'acqua in casa, la corrente elettrica, alloggi migliori, la lavatrice, l'automobile, l'autostrada. Pasolini, invece, è una voce fuori dal coro, con la sua levata di scudi contro la modernità e la sua difesa anacronistica di un passato di scomodità e miseria che nessuno desidera più.

Altri intendono diversamente lo spirito della poesia e la apprezzano per l'atteggiamento critico che Pasolini vi esprime. Non si tratta di essere a favore o contro la modernità – nella modernità siamo già dentro, tornare indietro non si può, per cui il problema è autorisolto – ; si tratta di capire quale atteggiamento assumere rispetto al nuovo che avanza. Pasolini insegna a guardare oltre le apparenze, a vedere il dritto e il rovescio del progresso, con lucidità: ciò che luccica e appare ordinato, decoroso e ripulito può nascondere un'insidia ed essa va smascherata. Il cambiamento comporta un guadagno e una perdita, e di entrambi dobbiamo essere consapevoli. L'accettazione della modernità non può prescindere dalla messa a fuoco, anche dolorosa, degli effetti laceranti che essa comporta.

Timore e fiducia

Pasolini, nella sua vita (e ben oltre la sua fine), ha sempre acceso dibattiti. La sua voce, appassionata e polemica, il taglio civile dei suoi testi costituiscono una sollecitazione costante per la comunità dei lettori, un invito alla riflessione e alla presa di posizione. Pasolini ci invita a interrogarci e a schierarci.

Il pianto della scavatrice non fa eccezione. Pone un problema (Cosa significa progresso?) e descrive una realtà che aiuta a spiegare il problema e a trovare una risposta.

Intanto dobbiamo chiederci quale sia la posizione di Pasolini. Hai visto come si sia diviso l'ambiente degli studiosi. Poi dobbiamo chiederci cosa pensiamo noi al riguardo.

- Che impressione hai avuto dalla lettura? La posizione di Pasolini ti sembra quella del passatista che sospira *O tempora o mores!* (Oh bei tempi andati...!), il detrattore cieco del progresso che sta per principio contro il sistema e gli oppone aprioristicamente un passato al tramonto? Oppure ti sembra la posizione di chi osserva e valuta la realtà nel suo complesso, oggettivamente, mostrandone le luci e le ombre? La critica della modernità è evidente; ma essa viene avanzata in nome di un astratto moralismo o di un attento esame della realtà?

Chiediamoci: perché la scavatrice piange?

- Pasolini mostra la trasformazione in corso, con una profondità di sguardo e una lungimiranza che pochi suoi contemporanei avevano. L'ambiente della borgata cambia aspetto: al posto dell'«arca erbosa» e dello «spazio aperto» è apparso un «cortile, bianco come cera». Questo cambiamento comporta un guadagno e una perdita: un guadagno nell'ordine esteriore del quartiere e una perdita di natura e di verde. Quali conseguenze possono esserci sulle abitudini umane? Quali svaghi e attività erano possibili sul prato erboso che il cortile lastricato non permette più?
- Il passaggio «chiuso in un decoro ch'è rancore... in un ordine ch'è spento dolore» a cosa allude? L'isolato in costruzione sarà più ordinato delle precedenti costruzioni e permetterà di concentrare gli abitanti: perché Pasolini li immagina divisi dal rancore, dal risentimento, dalle rivalità? Ci può essere qui un riferimento ai nuovi costumi urbani e al nuovo modo di relazionarsi della borghesia cittadina? Cosa viene meno rispetto al caos premoderno del vecchio quartiere?

La rivoluzione antropologica

Pasolini descrive gli albori della civiltà di massa. Osserva la distruzione delle culture legate al territorio (per esempio quella contadina) e la rapida omologazione all'unica sotto-cultura sopravvissuta al nuovo paradigma, cioè quella del capitalismo e del mercato. Questa rivoluzione (che egli chiama antropologica) comporta non soltanto la trasformazione dello spazio, ma anche degli individui che lo abitano. Essi perdono il legame con l'ambiente e con le proprie radici, e si trasformano in consumatori. Mentre allargano a dismisura lo spettro dei beni e delle merci a propria disposizione (case, oggetti, servizi), diventano spaventosamente poveri di tutto il resto: valori (per esempio quelli di una sana socialità), ideali (che vadano oltre il proprio io), identità. Pasolini antivede il corso storico in cui noi stessi ci troviamo. La Postmodernità vede oggi il trionfo assoluto della legge del capitalismo e del mercato, che in Occidente asurge a unica realtà. In un certo senso, noi siamo i testimoni oculari di ciò che Pasolini aveva intuito o appena intravisto.

- I timori che la poesia esprime sono fondati? Molti, all'epoca, lo accusavano di essere pessimista e apocalittico, e gli rimproveravano di non sapersi abbandonare fiducioso al progresso e alle sue conquiste. Pasolini rispondeva che bisogna stare attenti soprattutto a ciò che si presenta sotto le belle insegne del moderno, del benessere, della democrazia. Oggi, "col senno di poi", a chi daresti torto e a chi ragione?

Un simbolo di speranza

Ma Pasolini parla anche di speranza. La poesia si chiude con un simbolo di speranza, seppur ridotta a un «rosso straccio», povero e incerto, sventolato dagli operai a cui va l'umana comprensione dello sguardo del poeta. La storia fa il suo corso. La periferia aspira a diventare centro, il sud aspira ad avvicinarsi al nord, chi ha un aratro ambisce a un trattore, a un'automobile oppure a una lavatrice. L'ansia di migliorare è insita nel genere umano e sarebbe stupido bloccarla. Tuttavia una cosa è cedere a tutte le lusinghe e accettare in modo cieco e incondizionato le conseguenze che l'industrializzazione e la massificazione comportano, un'altra è ragionare e riflettere: lo sviluppo in termini materiali può significare regresso in termini sociali, umani e culturali. Sentire il pianto della scavatrice può aiutarci a mettere a fuoco dove siamo e dove vogliamo andare, a cosa rinunciamo, cosa ci lasciamo alle spalle, e se ne vale la pena.

- La scavatrice piange, ma continua il suo lavoro: cosa significa questo? Pasolini ritiene possibile invertire il cammino che la storia occidentale ha imboccato? E tuttavia, possiamo dire che quel pianto sia inutile?



➤ Edward Cathony, *Abstract painting*, 1960. Collezione privata.



3 La produzione narrativa

Pier Paolo Pasolini
romanziere:
Petrolio

DIGIT - VIDEO
G. Rondolino, *Ragazzi
di vita e Una vita
violenta*

La produzione narrativa ha indubbiamente in Pasolini un rilievo minore rispetto a quella in poesia. Come romanziere, ha prodotto **due opere importanti**, entrambe risalenti al periodo di «Officina», *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959). **Un terzo romanzo**, giovanile e neorealistico, di argomento sociale e di ambientazione friulana, *Il sogno di una cosa*, per quanto scritto diversi anni prima, fu pubblicato solo nel 1962. Due racconti giovanili, a carattere autobiografico, sono riuniti in *Amado mio*, uscito postumo; altri in *Ali dagli occhi azzurri* (1965). A partire dagli inizi degli anni Sessanta Pasolini abbandona la narrativa per il cinema. Tuttavia, a **un quarto romanzo, *Petrolio***, stava lavorando al momento della morte: esso, concepito – ha lasciato scritto l'autore – come «una specie di *summa* di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie», è **rimasto incompiuto** ed è stato pubblicato postumo nel 1993. Il protagonista, Carlo, di cui si rappresenta la scissione psicologica sullo sfondo di un'Italia dominata dagli interessi economici e dalla volgarità neocapitalistica, è largamente autobiografico.

Una vita violenta

Anche se *Petrolio* ha una sua terribilità e un suo fascino, **le due opere più significative restano quelle del periodo di «Officina»**, soprattutto *Una vita violenta*. Il romanzo è costruito un po' meccanicamente secondo il modulo realistico e tradizionale dell'educazione sentimentale, morale e politica di un ragazzo delle borgate romane, Tommasino Puzilli, che, dopo numerose bravate teppistiche, diventa militante del PCI e muore per salvare una prostituta.

Ragazzi di vita

Entrambi i romanzi sono scritti in un italiano che risente del romanesco e che vuole rendere il linguaggio basso e gergale delle borgate (non manca, nell'originale soluzione linguistica, un'eco del *Pasticciaccio* di Gadda). Ma *Ragazzi di vita* – una serie di racconti riuniti a formare una storia in qualche misura unitaria – è **più libero, meno costruito**, essendo privo di una vera e propria vicenda narrativa. È **incentrato sul tema chiave della produzione artistica pasoliniana: la visceralità, la corporalità**, la sfrontata e scandalosa giovinezza e vitalità, qui colte e rappresentate nel sottoproletariato romano. Questo diventa immagine della diversità stessa dello scrittore. Si capisce dunque come, sotto l'esattezza quasi scientifica della rappresentazione, si avverta la lacerazione di una testimonianza soggettiva più che l'oggettività del documento sociale caro alla narrativa naturalistica. Come sempre in Pasolini, protagonista è la **contraddizione fra irrazionalità, istintualità, visceralità da un lato e ragione o ordine dall'altro**. Ma non manca anche il fascino decadente per la corruzione, per lo sfacelo morale e fisico, per la degradazione.

Ragazzi di vita è formato da **otto capitoli**, che possono essere letti anche come racconti autonomi. I dialoghi sono in dialetto romanesco, mentre nelle parti connettive al prevalente italiano letterario si uniscono inserti gergali. **Fra le varie figure giovanili spiccano Ricetto** (cfr. T3, p. 872), che, dopo varie imprese teppistiche, alla fine sceglie il lavoro e s'integra nella società, **Amerigo**, forte e sicuro di sé e ribelle sino al suicidio, e **Genesio**, timido e pensoso, che muore nel tentativo di mostrare a se stesso una forza non ancora raggiunta. **Il romanzo suscitò vivaci polemiche** per il modo crudo con cui veniva presentato il popolo e per le scene di sesso (l'autore e l'editore furono persino denunciati per «pubblicazione oscena»).



T3 Ricetto viene arrestato

OPERA *Ragazzi di vita*, cap. V

CONCETTI CHIAVE
 • la miserabile condizione del sottoproletariato romano
 • l'impasto linguistico sperimentale

Dopo aver partecipato con tre compagni a un tentativo fallito di furto, Ricetto, all'alba, torna a casa da solo (uno è finito all'ospedale, due sono stati presi e consegnati alla polizia). È affamato, e tenta di trovare qualcosa da mangiare nella spazzatura che aiuta a scaricare dal camion della nettezza urbana. Ma, schifato, ci rinuncia. Dopo aver tentato al mercato di rubare del formaggio ed essere stato sorpreso e picchiato dal padrone della bancarella, torna a casa e s'addormenta. Ma è svegliato dai poliziotti venuti ad arrestarlo.

Il Ricetto se ne tornava, bianco in faccia come un cencio,¹ giù verso via Taranto,² piano piano, aspettando che piazzassero le bancarelle del mercatino e venisse gente a far la spesa. Aveva una fame, povero figlio,³ che stava per sturbarsi,⁴ e metteva un piede avanti all'altro senza sapere neanche lui dove andava. Via Taranto era lì presso: che ci voleva a arrivarci? Imboccò via Taranto, difatti, ch'era deserta come un campo minato, con migliaia di persiane chiuse sulle facciate che si ammassavano, scure, sulla scesa,⁵ verso il cielo pieno di quei fuochi artificiali canditi.⁶ E il venticello, fresco, che faceva diventare bianchi e celesti in faccia come finocchi, dava ogni tanto uno scossone alle due file di alberelli appennicati e tubercolosi⁷ che salivano, di qua e di là dalla strada, con le facciate, verso il cielo di San Giovanni.⁸ Ma lì dov'era il mercatino, all'incrocio di via Monza o di via Orvieto, di bancarelle nemmeno il ricordo. Ma nemmeno un pezzo di carta si vedeva: un torsolo, una coccia,⁹ uno spicchio d'aglio acciaccato,¹⁰ niente, pareva che lì di mercati non ce ne fossero stati mai, o che mai ci dovessero venire. – Ah vabbè, – fece il Ricetto, con le mani affondate nelle saccocce,¹¹ tanto in giù che aveva cacciato il cavallo dei calzoni alle ginocchia, e rannicchiandosi dentro la camicetta col collo rialzato. E risvoltò per la prima strada che gli capitò davanti, locco locco.¹² Mannaccia la m..., – fece incazzandosi improvvisamente, a denti stretti e a voce quasi forte. – Tanto qqua chi me sente? – disse poi lanciando un'occhiata esplorativa¹³ intorno, – e si pure¹⁴ me sentono, che me frega –. Stava tremando come una foglia. I fanali¹⁵ ch'erano ancora accesi si smorzarono di botto,¹⁶ la luce cadde più cruda e triste dal cielo e s'incollò sui¹⁷ muri. Tutti, dai portieri agli impiegati, dalle donne di servizio ai commendatori, dormivano ancora dietro le imposte verniciate di via Pine-
 rolo. Ma a un tratto in fondo alla strada, dei freni si misero a stridere così forte che li avrebbero sentiti fino a San Giovanni; e poi subito dopo dei botti, che rimbombarono in tutto il quartiere ormai investito dal biancore¹⁸ del giorno. Il Ricetto si diresse senza forzare da quella parte, e imboccò piazza Re di Roma. Era lì che facevano tutto quel fracasso. Dietro gli alberetti sulle aiuole nere e bagnate, con le panchine vuote, era fermo il camion dell'immondezza,¹⁹ e in fila

1 **cencio**: straccio.

2 **via Taranto**: a Roma.

3 **povero figlio**: inserto da narratore corale, come in Verga o in certe pagine del *Pa-sticciaccio* di Gadda.

4 **sturbarsi**: *svenire*. La spiegazione di questa voce romanese, come di molte altre, viene dal glossario che Pasolini stesso ha messo in appendice al romanzo.

5 **scesa**: *discesa*.

6 **quei fuochi...canditi**: sono, per metafora, i bagliori dell'alba sulle nuvole.

7 **appennicati e tubercolosi**: *assonnati e gracili*. Propriamente, la "pennica" è il riposo dopo il pasto.

8 **San Giovanni**: la basilica di San Giovanni in Laterano.

9 **coccia**: *buccia*.

10 **acciaccato**: *schiacciato*.

11 **saccocce**: *tasche*.

12 **locco locco**: *mogio mogio*.

13 **esplorativa**: *di esplorazione*.

14 **si pure**: *anche se*.

15 **fanali**: *lampioni*.

16 **si smorzarono di botto**: *si spensero di colpo*.

17 **s'incollò sui**: *colpi i*; metafora.

18 **biancore**: *prima luce*.

19 **dell'immondezza**: *della nettezza urbana*.



lungo il marciapiede, una dozzina di bidoni, con intorno i canestrari²⁰ con le maniche rim-
boccate che bestemmiavano. Il conducente era sceso, e coi riccioletti sull'occhio, se li stava a
sentire appioppato²¹ a un parafango zozzo²² del camion, con le mani in saccoccia. Un pi-
schello,²³ con un sorrisetto che gli stirava la bocca, divertendosi pure lui perché non gliene
30 fregava niente di quella discussione, e, anzi, gli andava bene perché così non lavorava, se ne
stava zitto un po' discosto, con un'asse in mano -. Ma nun lo sei ito a cchiamà, quer fiyo de
na mignotta?²⁴ - fece il conducente, rivolgendosi di botto al giovincello: quello arrossì un
pochetto, e poi fece calmo: - Come no. - Aoh, a fiji belli, che ve devo da di!²⁵ - fece il condu-
cente rivolto ai due spazzini. - Arrangiateve un po'! - E se ne risali in cabina, allungandosi
35 sul sedile e cacciando i piedi fuori dal finestrino. Ma non era tanto una gran disgrazia per gli
spazzini: dovevano soltanto scaricare loro i bidoni dentro il camion anziché uno dei pischel-
li: l'altro, con una faccia da schiaffi, e sporco come uno zingaro, ci stava. E poi, dopo tutto,
l'animaccia loro,²⁶ se alla Borgata Gordiani o al Quadraro²⁷ non si fossero trovati dei ma-
schi²⁸ che, per poi avere diritto d'andare a capare²⁹ tra l'immondizia, s'alzavano alle tre del
40 mattino e sfaticavano per quattro o cinque ore, non l'avrebbero dovuto fare da sé sempre
quel lavoro? Ma ormai s'erano abituati male e gli rodeva,³⁰ poveracci, a ritrovarsi così ing-
guaiati.³¹ Il Riccetto se ne stava lì, con le mani già tirate mezze fuori dalle saccocce, e gli oc-
chi che parlavano.

Uno sdentato, con la barba nera come il carbone sulle mascelle bianche per la giannetta,³² e
45 due occhi da povero cristo, che luccicavano come quelli d'un cane, da ubbriaco, con tutto ch'e-
rano³³ le quattro del mattino, gli fece: - Daje³⁴ -. Il Riccetto non se lo fece dire due volte, e
mentre i canestrari ridacchiavano, dicendo, chini sui bidoni gelati: - Daje, che mo qua ce ma-
gni de grasso.³⁵ - Approfitta, a maschiè,³⁶ che qua è na pacchia, - senza filarli³⁷ per niente, pre-
se l'altra asse che sporgeva dal camion e con l'altro suo collega si mise, di lena, a rotolare dentro
50 il camion i bidoni dell'immondezza e a scaricarli.

Una macchia di vapore grigio e sporco, come inchiostro annacquato, intanto s'andava al-
largando per le strisce di cielo che s'intravedevano in cima ai palazzoni, nei vuoti della piazza: e
il disastro³⁸ di nuvolette, prima scoloriva, poi veniva assorbito da quel sudiciume. Il bel nuvole-
ne bianco, coi riflessi d'acciaio, s'era smandrappato e sbrillento,³⁹ e ora scompariva pure lui
55 come neve nella fanga.⁴⁰ L'estate stava per finire. Per tre ore il Riccetto col paraguiletto⁴¹ della
Borgata Gordiani scaricò bidoni d'immodezza sul camion, sul mucchio che si faceva sempre
più alto e che raschiava sempre più i polmoni con un odore che pareva d'essere in un aranceto
bruciato. Già si vedevano in giro le prime serve con le borse vuote, e si sentivano sempre più
frequenti i gniiuu, gnieeeeu dei tranvi⁴² alle svoltate: e il camion tagliò⁴³ dal quartiere della gen-
60 te perbene e granosa,⁴⁴ prese la Casilina, rasentò con la sua puzza fresca fresca i casamenti dei

20 **canestrari:** *spazzini.*

21 **appioppato:** *appoggiato di peso.*

22 **zozzo:** *sporco.*

23 **pischello:** *ragazzetto.*

24 - **Ma...mignotta?** -: - *Ma non lo sei andato a chiamare quel figlio di puttana?* -.

25 - **Come no...da di!** -: - *Certo. - Beh, ragazzi, cosa devo dirvi?* -.

26 **l'animaccia loro:** *imprecazione generica, tipo: figuriamoci!*

27 **alla Borgata Gordiani o al Quadraro:**

quartieri popolari.

28 **maschi:** *ragazzi.*

29 **capare:** *frugare.*

30 **gli rodeva:** *li irritava.*

31 **inguaiati:** *in difficoltà.*

32 **giannetta:** *arietta fresca.*

33 **con tutto ch'erano:** *sebbene fossero.*

34 - **Daje** -: - *Dài* - [*: datti da fare*].

35 - **Daje...de grasso:** - *Dài, che adesso qui ci mangi a volontà* -.

36 **a maschiè:** *ragazzo; a si usa per prece-*

dere il vocativo.

37 **senza filarli:** *senza curarsene.*

38 **disastro:** *ammasso* [*: come di rottami*].

39 **smandrappato e sbrillento:** *strap-*
pato e lacerato.

40 **nella fanga:** *nel fango.*

41 **col paraguiletto:** *con il furbetto.*

42 **i gniiuu...tranvi:** *lo sferragliare dei*
tram.

43 **tagliò:** *passò.*

44 **granosa:** *ricca.*

poveracci, ballò la samba⁴⁵ per strade piene di buche, coi marciapiedi che parevano fogne, tra grandi cavalcavia scrostati, steccionate, impalcature, cantieri, rioni di casupole, villaggi di tuguri,⁴⁶ incrociando coi tranvetti di Centocelle⁴⁷ coi grappoli d'operai ai predellini, e arrivò, per la Strada Bianca, fin sotto le prime abitazioni della Borgata Gordiani, sola come un campo di concentramento, in mezzo a un piccolo altopiano tra la Casilina e la Prenestina, battuta dal sole e dal vento.

Dove il camion s'era fermato, poco prima d'entrare in borgata, c'erano da una parte e dall'altra della strada distese di campi che dovevano esser di grano, ma ch'erano tutti pieni di fratte,⁴⁸ buchi e canneti: e più avanti un orto, con gli alberi ancora più vecchi del casolare cadente, e non potati più almeno da una ventina d'anni. Il fossatello era pieno d'acqua nera, e passeggiavano su e giù per l'erba e la terra ancor più nere delle vecchie papere sbandate. Poco più in là del casolare finivano i campi di grano, sperdendosi come andava andava⁴⁹ su delle cave abbandonate e ridivenute anch'esse campi, tutti spelacchiati, buoni per i greggi sabini⁵⁰ o abruzzesi di passaggio, e interrotti qua e là da burroncelli e strapiombetti. Il viottolo s'insabbiava lì, e lì il camion s'arrestò. – Namò, spicciateve,⁵¹ – fece il conducente, com'ebbe fatto manovra rivoltando il muso del camion verso la Strada Bianca e la parte di dietro sull'orlo di una scarpata quasi a picco. I due lavoratori aprirono le sponde⁵² di dietro, e il mucchio dell'immondezza si scaricò giù per la scarpata. Come⁵³ la frana cessò di rotolare in basso per forza naturale, i due le fecero tener dietro i resti, blu di prussia e rosso pomodoro, ch'erano rimasti a puzzare nel cassone, scopando tutti allaccati.⁵⁴ Poi l'autista mise in moto il camion e se ne andò.

Il Riccetto e l'altro restarono soli nella tanfa,⁵⁵ con sotto il piano della cava e intorno i campicelli slabbrati.⁵⁶ Si misero a sedere uno in alto e uno in basso, e cominciarono a cercare tra i rifiuti.

L'altro era pratico, e se ne stava tutto curvo e attento, con una faccia seria come se stesse a fare un lavoro di precisione: e il Riccetto fece come lui, ma siccome gli schifava⁵⁷ raspare colle mani, andò a strappare un ramo da un fico oltre un reticolato che pareva lì dai tempi di Crispi⁵⁸ e con quello, stando accucciato,⁵⁹ cominciò a spostare le carte zozze, i cocci, le scatole di medicinali, gli avanzi delle minestre e tutta l'altra roba che gli puzzava intorno. Le ore piano piano passarono, e prima di diventare definitivamente grigio e sciroccoso,⁶⁰ il cielo fece giusto in tempo a rasserenarsi, lì sopra la Borgata Gordiani, perché il solicello ardente delle nove del mattino picchiasse sulle schiene curve dei due lavoratori. Il Riccetto era tutto un bagno di sudore, e gli occhi ogni tanto gli si oscuravano: vedeva intorno a sé nel buio delle strisce verdi e rosse: era sul punto di sturbarsi per la fame. – Vaffan... mannaccia a d...! – disse tutto a un botto, sbavando di rabbia. Si drizzò in piedi, e senza neppure salutare l'altro, che del resto neppure lui fece lo sforzo di voltarsi, fece la bella⁶¹ e se n'andò. Percorse sbiellando⁶² dalla stanchezza la Strada Bianca, che difatti era tutta bianca di polvere e di sole, sotto il cielo

45 ballò la samba: *passò sussultando.*

46 tuguri: *capanne.*

47 incrociando...Centocelle: *incrociano i tram [che passavano] per Centocelle, altro quartiere popolare. Tranvetti è diminutivo di "tram".*

48 fratte: *sterpi.*

49 come andava andava: *come capitava.*

50 sabini: della campagna romana.

51 – Namò, spicciateve –: *– Andiamo, sbrigatevi –.*

52 sponde: *ante del camion.*

53 Come: *Non appena.*

54 allaccati: *stanchi.*

55 tanfa: *puzzo.*

56 slabbrati: *[dai confini] irregolari.*

57 schifava: *faceva schifo.*

58 Crispi: Francesco Crispi fu primo

ministro nel 1887-1891 e nel 1893-1896; qui indica, genericamente, un tempo lontano.

59 accucciato: *seduto sulle gambe.*

60 sciroccoso: *afoso.*

61 fece la bella: *se ne andò; la metafora gergale viene dal gioco, dove la bella è la partita finale e decisiva.*

62 sbiellando: *perdendo l'equilibrio.*



100 che tornava a offuscarsi, e arrivò rincoglionito sulla Casilina. Lì aspettò un tranvetto, s'attac-
cò ai respingenti,⁶³ e dopo un viaggio di più di mezz'ora era di nuovo in via Taranto: a giron-
zolare come un cane randagio pel mercatino, tra le bancarelle, fiutando gli odori che nell'afa
dello scirocco fiatavano a migliaia, e tutti appetitosi, in quel piccolo spiazzo incassato tra i
palazzoni.

105 Allumava⁶⁴ le bancarelle dei fruttaroli, e, qualche persica⁶⁵ e due o tre mele, riuscì a fre-
garle: se le andò a mangiare in un vicolo. Poi tornò più affamato ancora con quel po' di
dolce nello stomaco, attratto dall'odore del formaggio che veniva dalla fila delle bancarelle
bianche proprio lì di fronte al vicolo, dietro la funtanella, sul selciato fradicio. C'erano al-
lineate delle mozzarelle, delle caciotte, e dei provoloni appesi in alto, e sopra il banco c'era-
no delle pezze già tagliate di emmenthal e di parmigiano, o di pecorino: ce n'erano pure dei
110 pezzi ridotti alla misura di tre o quattro etti, e anche meno, isolati e sparsi tra le forme inte-
re. Il Riccetto, turbato, mise gli occhi su una fetta di gruviera, dalla pasta un po' ingiallita, e
così odorosa da che toglieva il fiato. Ci s'accostò, facendo moina,⁶⁶ e aspettando che il pa-
drone fosse assorbito dalla discussione con una cliente, grassa come un vescovo, che stava
da un bel pezzetto lì a esaminare con aria velenosa il formaggio, e con una mossa fulminea
zac si beccò⁶⁷ il pezzo di gruviera e se lo schiaffò⁶⁸ in saccoccia. Il padrone lo sgamò.⁶⁹ Piantò
115 il coltello in una forma, fece: – Un minuto, a signò,⁷⁰ – uscì fuori dal banco, acchiappò pel
colletto della camicia il Riccetto che se la squagliava facendo il tonto,⁷¹ e con aria paragula,⁷²
sentendosi in pieno diritto di farlo, gli ammolò due sganassoni⁷³ che lo voltò dall'altra par-
te. Il Riccetto furioso, come si riebbe⁷⁴ dall'intontimento, senza pensar tanto gli si buttò sot-
to a testa bassa, tirando alla disperata⁷⁵ dei ganci ai fianchi: l'altro sbarellò⁷⁶ un momento,
120 ma poi, siccome era grosso due volte il Riccetto, cominciò a menarlo in modo tale che se de-
gli altri bancarellari⁷⁷ non fossero corsi lì a separarli, l'avrebbe mandato diretto al Policlini-
co.⁷⁸ Ma però, da fusto e da dritto⁷⁹ come si sentiva, poté permettersi di calmarsi subito.
Disse a quelli che lo reggevano: – Lassateme, lassateme, a moretti, che nun je fo' niente. Che
me metto co li regazzini, io?⁸⁰ Il Riccetto invece, tutto pesto⁸¹ e con un po' di sangue che gli
125 spuntava tra i denti, continuò a calciare⁸² ancora per un pezzetto tra le braccia di quelli che
lo reggevano. – Damme er formaggio mio, e spesa,⁸³ – fece già quasi conciliante il formag-
giaro. – E daje sto formaggio, – fece un pesciarolo lì appresso.⁸⁴ Il Riccetto sfilò fiacco⁸⁵ dalla
tasca il pezzo di gruviera, e glielo porse, con una faccia smorta, masticando⁸⁶ vaghi pensieri
di vendetta e inghiottendo il rancore con il sangue delle gengive. Poi, mentre che il treppio⁸⁷
130 intorno si scioglieva, siccome che⁸⁸ il fatto era proprio trascurabile, se ne andò giù in mezzo
alla folla, tra le bancarelle rosse, verdi, gialle, tra montagne di pomodori e di melanzani, coi

63 respingenti: le sporgenze alle estremità dei vagoni.

64 Allumava: Sogguardava.

65 persica: pesca.

66 Ci accostò, facendo moina: si avvicina, facendo finta di niente.

67 si beccò: afferrò.

68 se lo schiaffò: se lo ficcò.

69 sgamò: sorprese.

70 a signò: signora.

71 se la squagliava...tonto: se ne andava via facendo finta di niente.

72 paragula: da furbo.

73 gli ammolò due sganassoni: gli diede due ceffoni.

74 si riebbe: si riprese.

75 alla disperata: come capitava.

76 sbarellò: oscillò.

77 bancarellari: commercianti.

78 al Policlinico: all'ospedale.

79 Ma...dritto: Però, da grande e grosso e da furbo.

80 – Lassateme...io? –: – Lasciatemi, lasciatemi, gente, che non gli faccio niente. Che dovrei mettermi [a litigare] con i regazzini, io? – **Moretti:** propriamente, chi è scuro di

capelli; per estensione, appellativo generico.

81 pesto: malconcio.

82 calciare: scalciare.

83 – Damme...spesa –: – Dammi il mio formaggio, e vattene. –

84 – E daje...appresso: – E dàgli questo [benedetto] formaggio, – disse un pescivendolo lì dietro.

85 fiacco: senza forza.

86 masticando: rimuginando.

87 il treppio: il crocchio, l'insieme di persone.

88 siccome che: poiché.

fruttaroli⁸⁹ che urlavano intorno così forte che si dovevano piegare sulla pancia, tutti allegri e contenti. Si diresse giù a via Taranto, e si fece piano piano i quattrocento scalini che portavano al pianerottolo dove dormiva. Non si reggeva più in piedi per la debolezza: vide, sì, che
 135 la porta dell'appartamento vuoto, di solito chiusa, era aperta e sbatteva di tanto in tanto a qualche colpo d'aria: ma non ci fece caso. Barcollando e a gesti lenti come uno che nuota sott'acqua, cacciò dalla saccoccia un pezzo di spago, lo fece passare per due occhielli⁹⁰ e lo legò, tenendo così chiusi i battenti. Poi s'allungò sul pavimento, già addormentato. Non doveva essere passata neppure mezzora – giusto il tempo perché la portiera facesse una telefonata e quelli arrivassero – che il Riccetto si sentì svegliare a pedate e si vide addosso due poli-
 140 ziotti. Per farla breve, durante la notte l'appartamento lì accanto era stato svaligiato: per questo la porta sbatteva. Il Riccetto, svegliato, poverello, da chissà che sogni – forse di mangiare a un ristorante⁹¹ o di dormire su un letto – s'alzò stropicciandosi gli occhi, e senza capirci niente seguì ciondolando giù per le scale i poliziotti. – Perché m'avranno preso, – si
 145 chiedeva, ancora non del tutto sveglio. – Boh...! – Lo portarono a Porta Portese, e lo condannarono a quasi tre anni – ci dovette star dentro fino alla primavera del '50! – per imparargli⁹² la morale.

P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Einaudi, Torino 1979 [1955].

89 fruttaroli: *fruttivendoli*.

90 occhielli: *fori*.

91 ristorante: *mensa carceraria*, ironico.

92 imparargli: *insegnargli*.

ANALISI E INTERPRETAZIONE DEL TESTO

Riccetto sfortunato

In apertura vediamo Riccetto, affamato, camminare all'alba per certe vie di Roma (via Taranto, via Monza, via Orvieto, via Pinerolo) ancora "addormentate". Il silenzio è rotto dal rimbombo provocato dal camion della netterza urbana. Il ragazzo accetta di scaricare l'immondizia in cambio di poter poi rovistare nei rifiuti in cerca di cibo. Il camion finisce il suo giro nella Borgata Gordiani, un quartiere periferico. Riccetto comincia a rovistare fra la spazzatura, ma presto si schifa e lascia perdere. Torna su un autobus in via Taranto, dove nel frattempo il mercatino ha aperto. Il ragazzo riesce a rubare qualche frutto, ma è poi sorpreso a intascare un pezzo di groviera. «Tutto pesto» per le botte ricevute dal padrone della bancarella, si dirige «al pianerottolo dove dormiva». Ma il sonno è presto interrotto dal sopraggiungere della polizia. L'appartamento accanto è stato derubato e Riccetto è accusato del furto: portato in prigione, vi resterà per tre anni.

La struttura

Si distinguono tre livelli diversi: la lingua letteraria nelle descrizioni, con qualche breve inserto dialettale; l'uso del gergo romanesco nei dialoghi; la contaminazione fra i due registri nella rappresentazione dell'azione narrativa. Per la prima modalità si vedano i righi 51-55 (da «Una macchia di vapore...» a «L'estate stava per finire»): la descrizione è prevalentemente letteraria, come conferma l'immagine dell'«inchiostro annacquato», certamente estranea al mondo del protagonista, e dei «riflessi d'acciaio», mentre gli inserti dialettali si limitano ai due verbi «s'era smandrappato e sbrillentato». Per la seconda modalità si vedano le battute di dialogo ai righi 31-32 e 47-48: per esempio, «Ma nun lo sei ito a cchiamà, quer fiyo de na mignotta?» o «Daje, che mo qua ce magni de grasso» sono in dialetto. Per la terza modalità si veda l'inizio dell'ultimo capoverso, righe 103-114, da «Allumava le bancarelle» a «Il padrone lo sgamò». Qui espres-



sioni gergali (come, all'inizio, «Allumava» e, alla fine, «sgamò») si alternano ad altre in italiano letterario (per esempio: «Poi tornò più affamato ancora con quel po' di dolce sullo stomaco»).

Il sottoproletariato e l'intellettuale

Nel brano si sovrappongono dunque esigenze diverse: sul piano formale, è evidente, nell'impasto linguistico, lo sperimentalismo di «Officina»; sul piano dell'impegno etico-politico, si nota la volontà di far conoscere la situazione, ai limiti della sopravvivenza, del sottoproletariato romano; sul piano passionale e viscerale, Pasolini è attratto da quanto c'è d'eversivo e di scandaloso, ma anche di morboso e di corrotto, nel mondo popolare: stabilisce cioè un parallelo sotterraneo fra la "diversità" del popolo e quella dell'intellettuale.

«Soli nella tanfa»

Il «paraguletto della Borgata Gordiani» e Ricetto – spazzini avventizi e abusivi – frugano nella spazzatura alla ricerca di qualcosa da mettere sotto i denti. Per quanto orribile possa sembrare, è un modo per sopravvivere («E poi, dopo tutto, l'animaccia loro, se alla Borgata Gordiani o al Quadraro non si fossero trovati dei maschi che, per poi avere il diritto di andare a capare tra l'immondizia, s'alzavano alle tre del mattino e sfaticavano per quattro o cinque ore», righe 37-40). Ricetto ha acconsentito a unirsi ai «cane-strari» perché, da una parte, è spinto dalla fame, dall'altra, è allettato dalla prospettiva di soddisfarla in qualche modo («Daje, che mo qua ce magni de grasso. – Approfitta, a maschiè, che qua è na pacchia», righe 47-48). Questo accadeva a Roma, negli anni del secondo dopoguerra. I protagonisti della ricerca tra «le carte zozze, i cocci, le scatole di medicinali, gli avanzi delle minestre e tutta l'altra roba che gli puzzava intorno» (righe 88-89) appartengono al sottoproletariato urbano. Immagini simili siamo abituati a vederle ancora, nel nostro presente. Sono girate negli sterminati *slums* di città come Nairobi, nell'inferno delle *favelas* di città latinoamericane. Le vediamo, trasmesse dal telegiornale, magari mentre pranziamo; e non ostacolano affatto la digestione. La televisione, infatti, le depotenzia, le rende virtuali: appartengono a un mondo che non è il nostro, anche se in qualche caso è a poche ore di volo da noi. La cruda rappresentazione che Pasolini fa di questo orribile rimescolare nella «tanfa» può servire a ricordarci che questo accadeva anche in Italia non molti decenni fa. E che questo mondo sordido e degradato, che per molti aspetti sembra essere diventato invisibile, esiste ancora, non solo in un qualche "altrove" sufficientemente remoto, ma anche a casa nostra.

LAVORIAMO SUL TESTO

Comprensione e analisi

- 1. Riassumere** ► Dividi in sequenze il brano e assegna a ciascuna un titolo, poi esegui un riassunto coerente e coeso.
- 2. Lingua e lessico** ► In quali parti del testo è usato il dialetto romanesco? A quale scopo risponde quest'uso?
- 3.** Ricostruisci rapidamente il ritratto di Ricetto: dove prevale l'intento conoscitivo e dove la "visceralità" dell'autore?

Interpretazione e commento

- 4. Confrontare** ► Che cosa differenzia il "popolo" di Pasolini dal personaggio popolare di stampo neorealistico?

IL TESTO E OLTRE ► Confrontare

Ricetto e il protagonista di *Accattone*

Campeggia nel brano il tema ossessivo della fame, una fame divorante e insaziata, che rimanda a un nucleo centrale del romanzo, legato al tema altrettanto importante del denaro. Il mondo di Ricetto è ridotto a pulsioni elementari, in esso parla unicamente il linguaggio del corpo. L'autore non esprime un giudizio morale sul personaggio, i cui gesti sono istintivi e ubbidiscono a una logica elementare, quella della sopravvivenza. Guarda il film *Accattone* (1961) di Pier Paolo Pasolini (cfr. scheda in Prometeo): collaborando con i compagni, metti a confronto Ricetto e il "ragazzo di vita" protagonista della pellicola, individuando i punti di distanza e quelli di contiguità tra il linguaggio della letteratura e quello del cinema.

4 La scelta del cinema

I primi contatti con il mondo del cinema e l'esordio di *Accattone* (1961)

DIGIT - INFORMAZIONI
Pier Paolo Pasolini,
Accattone (1961)
DIGIT - TESTO
Contro l'ontologia
dell'audiovisivo

A Roma, dove si trasferisce nel 1949, Pasolini entra presto in contatto con alcuni ambienti intellettuali legati al mondo del cinema, che vive in quegli anni un periodo di crescente successo; partecipa alla realizzazione di alcuni film come sceneggiatore e si interessa sempre di più alla tecnica cinematografica. **L'esordio in qualità di regista, con *Accattone* (1960)**, non è dunque, come a volte si ripete, frutto di improvvisazione. Certo Pasolini resterà sempre un regista per certi aspetti "dilettante", come informano le testimonianze dei professionisti che hanno lavorato con lui (direttori della fotografia, montatori ecc.). Tuttavia molti tratti della sua irregolarità tecnica corrispondono all'intenzione di essere originale, di non cedere al mondo del cinema inteso quale orizzonte chiuso in se stesso, e soprattutto all'intenzione di portare nel cinema le esigenze e i punti di vista della propria creatività espressiva (e anche esplicitamente poetica). Non a caso anche le interessanti osservazioni teoriche sul cinema fissate da Pasolini in numerosi scritti tendono a rompere i confini tecnici (e dunque in qualche modo "ontologici") del genere filmico. Pasolini capisce infatti che la **riproduzione audiovisiva sta diventando una forma decisiva di rappresentazione e di interpretazione della realtà**, soprattutto grazie alla televisione, e che bisogna dunque spezzarne la tendenza a fondare solo al proprio interno (all'interno del proprio mondo e dei propri codici) i suoi criteri di interpretazione.

La ricerca di un pubblico di massa

Le ragioni che spingono Pasolini a confrontarsi in qualità di autore, cioè di regista, con il cinema hanno innanzitutto a che fare con la **volontà di allargare la ricezione delle proprie opere**. Mentre un romanzo, anche di successo, può contare su centomila lettori al massimo, un film ne raggiunge molti di più. Una simile moltiplicazione dell'utenza sembra restituire all'intellettuale-scrittore una funzione sociale, risarcendolo della crisi di mandato sancita con l'avvento della seconda rivoluzione industriale e con la crescente diffusione dei mass media (televisione in testa).

Il cinema, «lingua della realtà»

D'altra parte, **Pasolini vede tra la scrittura letteraria e la realizzazione di un film una differenza soprattutto tecnica**; e ritiene dunque possibile, a patto di confrontarsi con la tecnica specifica, proseguire per mezzo del cinema la propria ricerca di romanziere e di poeta. **Il cinema, anzi, consente secondo Pasolini una più diretta adesione realistica all'oggetto**. Infatti le lingue scritte o parlate, cioè verbali, costituiscono «traduzioni per evocazione»: traducono la realtà e la prospettiva dell'autore evocandole per mezzo di segni linguistici convenzionali che non hanno con la realtà o con una data concezione soggettiva alcun legame naturale o diretto. Al contrario, le lingue audiovisive (e per esempio il cinema) costituiscono «traduzioni per riproduzione»: traducono la real-



➔ Pasolini sul set di *Accattone*, 1961.



tà riproducendola. **Il cinema è dunque una «lingua della realtà».** Di più ancora: il cinema sta alla realtà, secondo Pasolini, così come la lingua scritta sta a quella orale, intesa nella sua accezione più vasta (comprese le riflessioni interiori, i sogni ecc.); il cinema cioè fissa e organizza in un linguaggio grammaticalizzato (cioè sottoposto a strutturazione convenzionale) ciò che nella realtà si esprime liberamente e al di fuori di qualsiasi ordine logico o schema o codice. Il cinema è dunque la «lingua scritta della realtà». In questa prospettiva il cinema è una tecnica intesa a dare alla realtà quale essa sia coordinamento e organizzazione, cioè significato.

Un cinema critico

DIGIT - VIDEO
G. Rondolino,
Cinema e letteratura
in Pasolini

Queste riflessioni e la pratica concreta di Pasolini regista, nel diverso valore artistico dei suoi risultati (cfr. INF. ①), definiscono complessivamente **un coraggioso tentativo di coinvolgere il cinema in una prospettiva critica globale**, investita da forti esigenze filosofiche (ed esplicitamente ideologiche); un tentativo, se si vuole, di trasportare nel cinema la tradizione umanistica largamente intesa. Si tratta di un tentativo da interpretare quale rifiuto della rappresentazione audiovisiva intesa come trionfo dell'immaginario di massa. La concezione pasoliniana dell'audiovisivo filmico si definisce dunque **in perfetta contrapposizione al trionfo della televisione-spettacolo**, la cui diffusione iniziava in quegli anni.

INFORMAZIONI 1

Pasolini e il cinema

L'interesse per il cinema

Per Pasolini il cinema è una «vecchia passione» coltivata già da ragazzo, quando sognava «di fare il regista» e seguiva i corsi universitari sulle arti figurative tenuti dal grande critico Roberto Longhi. A partire dal 1954 Pasolini inizia a collaborare come sceneggiatore per alcuni tra i più rinomati registi del tempo: Mario Soldati, Federico Fellini e Mauro Bolognini. La sua attività di cineasta comincia nel 1961, quando realizza il suo primo film, *Accattone*, al quale ne seguiranno molti altri negli anni successivi. Come spiega nei tanti saggi dedicati a quest'argomento, le ragioni del suo interesse per il cinema sono essenzialmente tre:

- il cinema è un mezzo espressivo nuovo e sperimentale che consente di riprodurre direttamente la realtà, rappresentandola in tutta la sua vitalità e concretezza. Attraverso il montaggio, il regista coordina i «segni viventi» del mondo catturati dalla macchina da presa e li organizza in una narrazione carica di senso;
- il cinema consente di raggiungere un pubblico ampio e trasversale. In questo modo, l'intellettuale può parlare ad un pubblico di massa, allargando la ricezione delle proprie opere;
- il cinema è una forma d'arte inclusiva, che combina linguaggi diversi. Alla realizzazione di un film cooperano la letteratura, la musica e le arti figurative, da cui il regista trae ispirazione e suggestioni. Il punto di incontro tra cinema e letteratura è la sceneggiatura, che per Pasolini costituisce un vero e proprio genere letterario, «un'opera integra e conclusa in se stessa». Ma c'è di più: il cinema va all'origine stessa della letteratura, perché riproduce l'oralità, che in un film prende il posto della parola scritta. Per restituire la freschezza e l'autenticità della lingua parlata, spesso Pasolini sceglie di far recitare i suoi film ad attori non professionisti, presi dalla strada.

I film di ambientazione romana (1961-1963)

Nel 1961 Pasolini realizza il suo primo film, intitolato *Accattone*, al quale seguono *Mamma Roma* nel 1962 e *La ricotta* nel 1963. Queste tre pellicole sono tutte ambientate a Roma e hanno dei protagonisti di estrazione popolare. *Mamma Roma* è interpretato dalla grande attrice Anna Magnani e da Ettore Garofalo, un giovane cameriere che Pasolini nota in una trattoria romana mentre porta un vassoio di frutta, «proprio come una figura di Caravaggio». I contrasti forti della pittura di Caravaggio rivivono nelle immagini del film, che narra la vicenda di una prostituta, chiamata appunto «Mamma Roma». La donna cerca di rifarsi una vita per garantire un futuro migliore per sé e per il figlio Ettore. Ma il finale è tragico: venuto a conoscenza del mestiere esercitato dalla madre, Ettore incomincia a rubare e poi muore in carcere. *La ricotta* è parte del film *Ro.Go.Pa.G.*, il cui titolo è formato dalle iniziali dei registi che girano i singoli episodi: Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti. L'episodio firmato da Pasolini mette in scena un set cinematografico in cui si sta girando un lungometraggio sulla Passione di Cristo. Durante le riprese si consuma una tragedia grottesca: il proletario che recita il ruolo del ladrone muore davvero sulla croce a causa di un'indigestione. Infatti, spinto dalla fame, in una pausa delle riprese, ha mangiato una quantità eccessiva di ricotta.

Le nuove tensioni sperimentali (1963-1964)

Prima di girare *La ricotta*, Pasolini ha realizzato insieme a Giovanni Guareschi un film di montaggio sui grandi eventi politici e sociali degli anni Cinquanta e Sessanta, intitolato *La rabbia*. Tra il 1963 e il 1964 Pasolini sperimenta generi alternativi, misurandosi con i documentari, i *reportages* di viaggio e i film d'inchiesta, come *Comizi d'amore*, in cui, attraverso interviste a gente comune e ad intellettuali, il regista

conduce un'inchiesta sull'amore e sul sesso nell'Italia degli anni Sessanta. Molti di questi materiali rimangono allo stato d'abbozzo, ma testimoniano l'ininterrotta ricerca di nuovi linguaggi. Al tempo stesso, la riflessione sulle potenzialità espressive del cinema è al centro di saggi e prose critiche, che per lo più sono riuniti nella raccolta *Empirismo eretico*.

Passione e ideologia (1964-1966)

Nel *Vangelo secondo Matteo* del 1964 l'autore segue fedelmente il racconto evangelico, dando voce allo scandalo della predicazione e della vita di Gesù. Il Cristo di Pasolini è un personaggio dal volto umano, lontano dall'iconografia tradizionale: è un isolato, un *outsider*, il cui messaggio d'amore è insieme paradossale e rivoluzionario. A partire da questo momento Pasolini realizza dei film «più aristocratici e difficili», che si contrappongono intenzionalmente al cinema mercificato e di facile consumo in voga negli anni del boom economico. Nel contempo teorizza la necessità di un «cinema di poesia», che mescoli insieme i linguaggi diversi del cinema e della letteratura, per liberare la carica lirica insita nella realtà e normalmente oscurata dal velo dei condizionamenti sociali. *Uccellacci e uccellini* è una favola allegorica, interpretata da Totò, da Ninetto Davoli (un ragazzo delle borgate romane, figlio di contadini calabresi) e da un corvo

ammaestrato che nel film parla con la voce dell'intellettuale Francesco Leonetti. Il corvo è una «figura ideologica» che esprime le nuove tensioni della visione politica di Pasolini e, al tempo stesso, si mostra incapace di comprendere i processi reali che si sviluppano nella società. Il corvo scorta lungo il cammino i due protagonisti, che alla fine però decidono di mangiare questo predicatore importuno.

Miti classici e parabole moderne (1967-1970)

Negli anni successivi Pasolini si confronta con il mito classico: in *Edipo re* (1967) rilegge il mito attraverso la psicoanalisi e l'esperienza autobiografica, attualizzando un grande dramma universale; in *Appunti per un'Orestide africana* (1969) ambienta l'*Orestea* di Eschilo in un'Africa in bilico tra passato tribale e modernità; in *Medea* (1969) mette in scena il conflitto tra la visceralità di Medea, interpretata dalla cantante lirica Maria Callas, e la fredda razionalità di Giasone. Mentre si rivolge al mito greco, Pasolini gira però anche delle parabole moderne sulla corruzione della società borghese. L'attività di questo periodo è intensissima: tra il 1967 e il 1968 Pasolini firma l'episodio *La terra vista dalla luna* per il film a più mani *Le streghe* e gira *Che cosa sono le nuvole?* che confluisce in *Capriccio all'italiana*. Nel '69 è la volta di *La sequenza del fiore di carta* per un'altra pellicola ad episodi,





intitolata *Amore e rabbia*. Tutte queste brevi narrazioni cinematografiche hanno la struttura di apologhi allegorici, intenzionalmente destinati ad esprimere un concetto. Un procedimento allegorico caratterizza anche le prove più impegnative di questi anni: *Teorema* e *Porcile*. *Teorema* nasce come una tragedia in versi, da cui Pasolini trae sia il soggetto per un nuovo film sia un'opera letteraria che viene pubblicata nel 1968 da Garzanti. La vicenda narrata nel film mira a dimostrare l'incapacità dell'uomo moderno di accogliere il «verbo sacro»: un angelico studente visita una casa borghese e tutti i membri della famiglia s'innamorano di lui. Il rapporto con quest'ospite misterioso mette in crisi i falsi valori dei personaggi che, però, non sanno rinunciare alla propria individualità e si avviano alla perdizione; solo la domestica, che è una contadina, abbraccia la via della salvezza e accede alla santità. *Porcile* (1969), invece, è una parabola sulla società che divora chi si ribella alle sue regole.

La Trilogia della vita e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

Nei primi anni Settanta Pasolini porta sullo schermo la cosiddetta *Trilogia della vita*, composta da *Il Decameron*, che propone un adattamento cinematografico di nove delle cento novelle narrate da Boccaccio, *I racconti di Canterbury*, tratto dall'opera di Chaucer, e *Il fiore delle Mille e una notte*.

Pasolini sceglie di adattare per il cinema questi capolavori della tradizione novellistica mondiale, perché gli danno la possibilità di esprimere la sua personale visione del mondo e di polemizzare contro la società in cui vive. Così, a fronte di un presente dominato dall'omologazione, il regista sceglie di ritornare al passato raccontato dalla letteratura, descrivendo un mondo arcaico, mitico e vitale. Il corpo e l'eros sono i temi centrali dei tre film della *Trilogia*, dove la trasgressione è sempre innocente e la vita, autentica e gioiosa, è amata da una folla di personaggi che comunicano attraverso l'espressività dei corpi, della mimica, dei gesti. La vitalità si esprime anche attraverso la concretezza della lingua: infatti, i personaggi sono interpretati da attori non professionisti che parlano la «lingua viva» del popolo. Alla valorizzazione del corpo e alla componente comica si affianca però una sottile riflessione sulla morte, che, nelle intenzioni dell'autore, sarebbe dovuta diventare l'elemento portante di un altro trittico mai portato a termine: la *Trilogia della morte*, di cui Pasolini arriva a realizzare solo il primo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Si tratta di una pellicola cupa, violenta e disperata, ambientata durante la Seconda guerra mondiale, in cui sono rappresentate allegoricamente le più bieche perversioni del potere. Si chiude così nel 1975 con un finale tragico la parabola del Pasolini regista.



- ❶ *Mamma Roma*, 1962, interpretato da Anna Magnani.
- ❷ *Edipo re*, 1967, basato sull'omonima tragedia di Sofocle e interpretato da Silvana Mangano e Franco Citti.
- ❸ Ninetto Davoli nel ruolo di Andreuccio da Perugia nel film *Il Decameron*, 1971.
- ❹ *Uccellacci e uccellini*, 1966, interpretato da Totò e Ninetto Davoli.
- ❺ *Medea*, 1969, basato sull'omonima tragedia di Euripide e interpretato da Maria Callas.
- ❻ *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974.
- ❼ *Teorema*, 1968.
- ❽ *I racconti di Canterbury*, 1972.
- ❾ *Porcile*, 1969.



5 «Mutazione antropologica» e questioni linguistiche

Pasolini in difesa dell'identità dei dominati

Due scrittori tra i più grandi e rappresentativi del Novecento, Montale ed Eliot, concepiscono il proprio tempo quale crisi della borghesia e dei suoi valori culturali e artistici. La diffusione della cultura di massa comporta ai loro occhi la perdita dei valori (borghesi) su cui si è costruita la civiltà occidentale moderna. Si può dire, semplificando, che lo scopo della loro attività di scrittori sia quello di tutelare la durata di quei valori in crisi. Pasolini invece sceglie un punto di vista in parte opposto in parte complementare. Secondo lui **la diffusione della cultura di massa** (avvenuta in Italia soprattutto a partire dagli anni Cinquanta) **mette in crisi l'esistenza della varietà di forme culturali**, minacciando dunque di estinzione le più deboli e inorganiche, tendendo insomma a omologarle tutte alla cultura dominante (quella espressa dai ceti dominanti, dal potere, attraverso i suoi strumenti: i mass media). Secondo Pasolini il **pericolo** non è la perdita della grande civiltà borghese moderna, ma piuttosto **la perdita delle varie culture, soprattutto popolari**, alternative a quella borghese dominante. La massificazione non minaccerebbe i valori dei dominatori, ma quelli dei dominati. Non è, come denunciano Montale ed Eliot, la borghesia che si popolarizza a causa della civiltà di massa; nel giudizio di Pasolini è il popolo che si borghesizza, assumendo passivamente i valori organici al dominio borghese (per esempio la logica del consumo).

La cultura borghese e quella popolare davanti all'omologazione

È evidente che le due prospettive qui ricordate non possono essere considerate soltanto contrapposte e alternative. Esse contengono anche un elemento di complementarità. Innanzitutto perché la civiltà di massa, omologando tutte le culture, modifica profondamente e stravolge tanto quella dei ceti dominanti quanto quelle dei ceti dominati. In secondo luogo, le forme culturali alte per mezzo delle quali la borghesia ha storicamente espresso se stessa, anche legittimando il proprio potere prima del trionfo della civiltà di massa e dei mass media, devono lasciare il posto a forme più immediatamente consumabili, più direttamente efficaci e ricevibili da un pubblico di massa; dunque forme inevitabilmente degradate. E l'omologazione culturale (cfr. **ITINERARIO LINGUISTICO**) avviene a livello di queste ultime, non di quelle alte prodotte in precedenza dalla borghesia. **Le necessità della società di massa** (e del neocapitalismo, fondato anche sulle comunicazioni di massa) **implicano dunque tanto una degradazione della cultura borghese quanto la cancellazione di quella popolare.**

ITINERARIO LINGUISTICO

Omologazione culturale

Omologazione, dal greco *homólogos*, 'corrispondente, omologo', designa l'atto di fare coincidere oggetti o comportamenti a un campione depositato come prototipo o a un modello unico considerato esemplare. L'espressione omologazione culturale si riferisce all'unificazione dei modi di pensare e degli stili di vita, promossa dai mass media e funzionale sia al conformismo politico, sia al sostegno di un mercato di massa caratterizzato dalla produzione standardizzata. Il termine, usato alla fine degli anni Quaranta dal filosofo tedesco Theodor Adorno (1903-1969), è ripreso da Herbert Marcuse (1898-1979), nell'*Uomo a*

una dimensione (1967) per indicare la tendenza, insita nella borghese società dei consumi, al livellamento e all'integrazione repressiva dei comportamenti nel sistema capitalistico, alla creazione insomma di una omologazione di massa. Nel momento in cui l'omologazione ai modelli occidentali ha assunto oggi con la globalizzazione una dimensione planetaria, l'espressione "pensiero unico" è la nuova, efficace metafora che indica la costituzione di un sistema internazionale che tende all'unificazione delle proprie regole, dei valori e obiettivi, pretendendo di integrare al suo interno l'insieme dell'umanità.



Divisione del lavoro
e consumo

Quest'ultima considerazione ci riporta al centro della riflessione pasoliniana. **L'omologazione delle culture popolari da parte della cultura borghese** non riguarda infatti i modelli alti ma, appunto, lo stile di vita e la concezione dei rapporti sociali. L'imborghesimento consiste proprio nell'accettazione di uno stile di vita e di rapporti sociali interamente diretti al mantenimento e al rafforzamento di un dato sistema produttivo (fondato sulla divisione del lavoro) e di un dato modello sociale (fondato sul consumo; cfr. **T4**, p. 885).

La «mutazione
antropologica»

DIGIT - TESTO
Droga e cultura

La sparizione delle culture popolari alternative, realizzata nel nostro paese con la seconda rivoluzione industriale dopo la metà degli anni Cinquanta, **ha determinato secondo Pasolini una vera e propria «mutazione antropologica»** (cfr. **T5**, p. 894): l'Italia rurale è scomparsa, o tende a scomparire; il sottoproletariato urbano (quello delle borgate e delle periferie) ha rinunciato a ogni antagonismo di classe, a ogni identità propria, e guarda agli stessi modelli della borghesia. Cambia di conseguenza il modo di vivere, e cambiano il modo di vestire, di gesticolare, di parlare. Il carattere antropologico della mutazione sta anzi proprio in questa sua capacità di incidere su elementi comportamentali radicati in lunghissimi tempi storici, di trasformare perfino la fisionomia e l'espressività fisica. Tanto in alcuni film degli ultimi anni (e soprattutto in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*) quanto nell'incompiuto romanzo *Petrolio* e in svariati interventi giornalistici, Pasolini sceglie anzi di misurare e verificare il cambiamento intercorso proprio a partire da indizi comportamentali e fisiognomici.

INFORMAZIONI 2

Pasolini, Calvino, Don Milani e la "questione della lingua"

Dopo essere vissuto per secoli quasi esclusivamente come lingua scritta (per l'oralità bastava il dialetto), l'italiano conquista la dimensione parlata soltanto tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. E, non a caso, sono proprio questi gli anni in cui viene pubblicamente dibattuta, e per l'ultima volta, la secolare "questione della lingua", che – da Dante a Manzoni e oltre – concerne in primo luogo la lingua scritta. Tra i molti che all'epoca intervennero direttamente sul tema, tre voci in particolare ebbero una risonanza che si estese ben al di là del ristretto perimetro costituito dagli addetti ai lavori: erano quelle di Pasolini, Calvino, Don Milani.

A gettare il sasso nell'acqua stagnante della lingua era stato Pier Paolo Pasolini, che nel 1964 aveva presentato una sua idea sull'italiano del tempo in un articolo su «Rinascita» intitolato *Nuove questioni linguistiche*, suscitando un vero vespaio. Nel suo saggio Pasolini partiva dalla constatazione che in Italia non era mai esistita «una vera e propria lingua italiana nazionale» e che c'era stata piuttosto una «santissima dualità» tra italiano parlato, strumentale, e italiano scritto, letterario. Tale biforcazione linguistica era da lui interpretata, sulla base di influenze risalenti alle tesi di Gramsci, come risultato della realtà storica della borghesia italiana, incapace di identificarsi con l'intera società della nazione. Ora tuttavia – continuava Pasolini – stava per nascere una lingua italiana unitaria, nuova e tecnologica, a partire dall'asse Milano-Torino, ovvero dai luoghi delle aziende e delle industrie. Secondo l'autore, era il primo caso nella storia nazionale di una borghesia egemone in grado d'imporre in maniera omogenea i suoi modelli alle altre classi.

A partecipare con particolare impegno alla discussione suscitata dall'articolo di Pasolini fu Italo Calvino. Egli ribatteva a Pasolini che il rapporto che l'italiano stava per instaurare non era con il linguaggio tecnologico o aziendale, ma con le lingue internazionali: pertanto l'italiano, con i suoi dialetti stantii e ipocritamente realistici da un lato, e con la sua inclinazione al "burocratese" dall'altro, correva il rischio di essere una lingua non traducibile, quindi destinata a soccombere. Calvino, in sintesi, si batteva per «una lingua concreta e precisa, che battesse in breccia le espressioni astratte e il terrore della esattezza e semplicità semantiche ("ho effettuato" per "ho fatto")» (Mengaldo).

Don Lorenzo Milani, priore di Barbiana, minuscolo e sperduto paesino della montagna toscana, affrontò invece la questione della lingua in funzione di un problema umano e politico. Il possesso della lingua, diceva Don Milani, è la base fondamentale e insostituibile per diventare uomini. Senza il possesso della lingua si rischia di vivere in un costante deficit che rende l'individuo strumento nelle mani di chi la lingua la possiede e la pratica, ovvero dei ricchi che la sperperano. La lingua borghese, inutilmente complessa e ricercata, manipolata dai pochi che la padroneggiano, serve non a informare ma a disinformare i tanti che ne sono esclusi. Bisogna quindi depurarla di tutti i preziosismi e gli arcaismi, seguendo regole precise e apprendibili come quelle di ogni altra arte o attività. Le sue tesi, sostenute nella *Lettera a una professoressa* (uscita nel 1967, l'anno della morte dell'autore), divennero uno dei moniti del movimento studentesco del '68.

La lingua e l'omologazione

Tuttavia, **il campo nel quale la mutazione antropologica produce gli effetti più vistosi e meglio registrabili è la lingua**. Pasolini ricorre alla propria formazione teorica in campo linguistico per tentare una ricognizione delle trasformazioni in atto in questo ambito così caratteristico e storicamente significativo nella nostra storia nazionale. La riflessione pasoliniana sulle trasformazioni dell'italiano sono affidate a numerosi scritti, il più importante dei quali è *Nuove questioni linguistiche*, pubblicato su «Rinascita» nel 1964, al termine della seconda rivoluzione industriale. In tale scritto Pasolini prende innanzitutto in considerazione la peculiare assenza storica, in Italia, di una lingua nazionale, di una *koiné* condivisa dall'universalità dei parlanti. **Con la seconda rivoluzione industriale si registra** tuttavia, agli occhi di Pasolini, **un movimento nuovo**, di cui l'autore coglie sul nascere le direzioni di sviluppo: la forza del modello televisivo, del nuovo primato delle scienze e della tecnologia sulle vecchie discipline umanistiche e degli interessi produttivi (pubblicitari) determina **una riorganizzazione e una unificazione di tutti i codici linguistici del passato** (dialettali e altro), omologando anche le due tipologie dello scritto e del parlato a **una nuova koiné tecnico-scientifica fortemente semplificante e unitaria**. In questo modo sembra compiersi dunque un processo di unificazione linguistica, e sembra nascere una lingua nazionale unitaria; ma la sua origine è quella della logica aziendale.

Crisi della espressività linguistica e "crisi di mandato" sociale

DIGIT · TESTO
La lingua della menzogna
DIGIT · TESTO
La nuova lingua nazionale

In ogni caso **la nuova lingua nazionale** dettata dagli interessi aziendali e dal dominio culturale delle scienze, diramata capillarmente ovunque grazie ai nuovi mezzi di comunicazione di massa, **appare l'equivalente espressivo della omologazione culturale che ha colpito abitudini e modi di pensare**. E un primo effetto sulla lingua di questa rivoluzione è il prevalere delle funzioni linguistiche direttamente strumentali alla comunicazione contro quelle più largamente espressive. Si esplicita in questo modo una delle ragioni di crisi della letteratura e si chiarisce un aspetto della "crisi di mandato" degli intellettuali-scrittori (i vecchi letterati tradizionali), non più necessari ai processi storico-sociali in atto, e anzi palesemente marginalizzati da essi. Gli anni in cui Pasolini fissa queste riflessioni sono, non a caso, gli stessi in cui si dedica con maggiore impegno al giornalismo e al cinema, cioè a forme di comunicazione e di espressione nuove rispetto alla letteratura.



➔ Nam June Paik, *TV Buddha*, 1974.

L'artista posa davanti alla sua opera durante una mostra personale organizzata presso il Museum of Modern Art di New York nel 1977. Considerato uno degli artisti più emblematici dell'arte sud coreana, Nam June Paik deve la sua fama soprattutto allo sviluppo della videoarte, di cui è uno dei padri fondatori. L'installazione, la prima della lunga serie di *TV Buddha* che Paik realizzerà fino agli anni Duemila con successive variazioni e modifiche, presenta un'antica statua del Buddha, simbolo per eccellenza della spiritualità orientale, che contempla la propria immagine riprodotta sullo schermo



di un televisore, emblema dello sviluppo tecnologico della società occidentale. Lo schermo a sua volta mostra un video in *loop* del Buddha in tempo reale. La televisione appare descritta come il mezzo creatore di un immaginario in

grado di sovrapporsi alla realtà stessa: l'opera rappresenta allora anche l'occasione per riflettere sul significato di ciò che siamo, e quanto questo significato venga modificato, o peggio, "distorto" dalla tecnologia.



T4 Contro la televisione

OPERA *Scritti corsari*

CONCETTI CHIAVE • il «centralismo» omologante della televisione

L'articolo che segue fu pubblicato il 9 dicembre 1973 sul «Corriere della Sera» con il titolo *Sfida ai dirigenti della televisione*.

Nessun centralismo fascista¹ è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta.² Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro³ è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura⁴ è compiuta. Si può dunque affermare che la «tolleranza» della ideologia edonistica⁵ voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana. Come si è potuta esercitare tale repressione? Attraverso due rivoluzioni, interne all'organizzazione borghese: la rivoluzione delle infrastrutture⁶ e la rivoluzione del sistema d'informazioni. Le strade, la motorizzazione ecc. hanno ormai strettamente unito la periferia al Centro, abolendo ogni distanza materiale. Ma la rivoluzione del sistema d'informazioni è stata ancora più radicale e decisiva. Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese, che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione⁷ distruttrice di ogni autenticità e concretezza. Ha imposto cioè – come dicevo – i suoi modelli: che sono i modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un «uomo che consuma», ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo. Un edonismo neolaico,⁸ ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane.

L'antecedente ideologia voluta e imposta dal potere era, come si sa, la religione: e il cattolicesimo, infatti, era formalmente l'unico fenomeno culturale che «omologava» gli italiani. Ora esso è diventato concorrente di quel nuovo fenomeno culturale «omologatore» che è l'edonismo di massa: e, come concorrente, il nuovo potere già da qualche anno ha cominciato a liquidarlo.

Non c'è infatti niente di religioso nel modello del Giovane Uomo e della Giovane Donna proposti e imposti dalla televisione. Essi sono due Persone che avvalorano la vita solo attraverso i suoi Beni di consumo (e, s'intende, vanno ancora a messa la domenica: in macchina). Gli italiani hanno accettato con entusiasmo questo nuovo modello che la televisione impone loro secondo le norme della Produzione creatrice di benessere (o, meglio, di salvezza dalla miseria). Lo hanno accettato: ma sono davvero in grado di realizzarlo?

1 centralismo fascista: il controllo centralizzato, negli anni del regime fascista, da parte delle autorità politiche, della vita sociale e culturale del paese.

2 lettera morta: inefficace.

3 Centro: che non è più un centro politico ma un centro metaforico, costituito da interessi economici e dalla corrispondente cultura a essi organica.

4 L'abiura: la rinuncia alle radici antropologiche e culturali.

pologiche e culturali.

5 la «tolleranza»...edonistica: l'apparente libertà concessa a ogni idea, nel rispetto di un principio edonistico, cioè volto alla ricerca superficiale del piacere, tutto risolto dunque in consumismo.

6 infrastrutture: le strutture secondarie (come le strade, ecc.) che servono al funzionamento e al rapporto tra le strutture principali (fabbriche, case ecc.).

7 omologazione: riduzione di ogni identità a un unico modo di essere.

8 edonismo neolaico: un inseguimento del piacere immediato che sembra incarnare i valori laici, cioè terreni e non religiosi, in quanto pone al centro la vita del mondo e non l'aldilà, e che però ha caratteri nuovi e specifici rispetto al laicismo ottocentesco e primonovecentesco.

- 30 No. O lo realizzano materialmente solo in parte, diventandone la caricatura, o non riescono a realizzarlo che in misura così minima da diventarne vittime. Frustrazione o addirittura ansia nevrotica sono ormai stati d'animo collettivi. Per esempio, i sottoproletari,⁹ fino a pochi anni fa, rispettavano la cultura e non si vergognavano della propria ignoranza. Anzi, erano fieri del proprio modello popolare di analfabeti in possesso però del mistero della realtà.
- 35 Guardavano con un certo disprezzo spavaldo i «figli di papà», i piccoli borghesi, da cui si dissociavano, anche quando erano costretti a servirli. Adesso, al contrario, essi cominciano a vergognarsi della propria ignoranza: hanno abiurato dal proprio modello culturale (i giovanissimi non lo ricordano neanche più, l'hanno completamente perduto), e il nuovo modello che cercano di imitare non prevede l'analfabetismo e la rozzezza. I ragazzi sottoproletari –
- 40 umiliati – cancellano nella loro carta d'identità il termine del loro mestiere, per sostituirlo con la qualifica di «studente». Naturalmente, da quando hanno cominciato a vergognarsi della loro ignoranza, hanno cominciato anche a disprezzare la cultura¹⁰ (caratteristica piccolo borghese, che essi hanno subito acquisito per mimesi).¹¹ Nel tempo stesso, il ragazzo piccolo borghese, nell'adeguarsi al modello «televisivo» – che, essendo la sua stessa classe a creare e a
- 45 volere, gli è sostanzialmente naturale – diviene stranamente rozzo e infelice. Se i sottoproletari si sono imborghesiti, i borghesi si sono sottoproletarizzati. La cultura che essi producono, essendo di carattere tecnologico e strettamente pragmatico,¹² impedisce al vecchio «uomo» che è ancora in loro di svilupparsi. Da ciò deriva in essi una specie di rattrappimento delle facoltà intellettuali e morali.¹³
- 50 La responsabilità della televisione, in tutto questo, è enorme. Non certo in quanto «mezzo tecnico», ma in quanto strumento del potere e potere essa stessa. Essa non è soltanto un luogo attraverso cui passano i messaggi, ma è un centro elaboratore di messaggi. È il luogo dove si fa concreta una mentalità che altrimenti non si saprebbe dove collocare. È attraverso lo spirito della televisione che si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere.
- 55 Non c'è dubbio (lo si vede dai risultati) che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo. Il giornale fascista e le scritte sui cascinali di slogan mussoliniani¹⁴ fanno ridere:¹⁵ come (con dolore) l'aratro rispetto a un trattore. Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo,¹⁶ attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informa-
- 60 zione (specie, appunto, la televisione), non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata¹⁷ per sempre...

P.P. Pasolini, 9 dicembre 1973. *Acculturazione e acculturazione*, in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

9 i sottoproletari: i ceti ai margini del sistema produttivo, spesso al limite tra sottoccupazione e disoccupazione e di solito confinati nelle periferie delle grandi città industriali. È noto l'interesse di Pasolini per questa classe sociale, considerata quale estrema resistenza inconsapevole di valori culturali sorpassati dalla modernizzazione e quale fonte di vitalità autentica (il «mistero della realtà» di cui si parla qualche rigo dopo).

10 disprezzare la cultura: cioè quei valori prima rispettati quali diversi dai propri: il disprezzo per la cultura è invece indice di un malessere sociale tipico dei ceti collocati

in posizione instabile (come la piccola borghesia), né radicati dunque nella cultura popolare né in quella borghese (di tradizione umanistica), ma spaventata dall'una e dall'altra.

11 per mimesi: per imitazione.

12 pragmatico: immediatamente operativo, privo dunque di attenzione per valori culturali non immediatamente utili.

13 rattrappimento...morali: le facoltà intellettuali e morali potrebbero svilupparsi adeguatamente, secondo Pasolini, solo nel rispetto dei bisogni profondi dell'individuo, che vanno al di là dell'efficienza tecnologica e della funzionalità pratica.

14 le scritte...mussoliniani: sono le brevi frasi (inglese "slogans") che Mussolini aveva fatto scrivere sulle facciate delle case di campagna, quale forma di persuasione e di propaganda.

15 fanno ridere: risultano del tutto superate e inefficaci.

16 il nuovo fascismo: così Pasolini definiva il sistema neocapitalistico, proprio in riferimento alla reale mancanza di libertà e all'autoritarismo che lo caratterizza, benché i mezzi adoperati siano meno appariscenti (ma più efficaci) di quelli utilizzati dal fascismo propriamente detto.

17 bruttata: sporcata.



ANALISI E INTERPRETAZIONE DEL TESTO

L'omologazione televisiva

In questo articolo Pasolini prende risolutamente posizione contro la televisione, accusata di essere lo strumento che ha reso possibile al Centro (cioè al Potere) la distruzione di ogni forma di cultura autentica e alternativa, omologando tutti a un unico modo di sentire e di pensare, ai medesimi valori, a modelli non rifiutabili. Da questo punto di vista, la televisione è riuscita a compiere una centralizzazione che neppure il «centralismo fascista» aveva potuto realizzare (e si intuisce qui una delle motivazioni che spingevano Pasolini a parlare, per anni successivi al miracolo economico, di «nuovo fascismo»).

Lo stile della provocazione

Pasolini prende spunto da un'esperienza quotidiana collettiva per collegarla al problema generale del rapporto tra centro e periferia. Durante l'austerità imposta dalla crisi petrolifera (1973), quando fu proibito nei giorni festivi di circolare in automobile, venne alla ribalta tutto lo squallore in cui versavano le periferie urbane. Da questo dato concreto Pasolini parte per lanciare la sua provocazione. Il discorso procede per schematizzazioni violente, attraverso una serie di affermazioni perentorie: ogni frase è netta, scandita, lapidaria. Pasolini rifiuta i mezzi termini perché vuole colpire il lettore. I suoi giudizi sono estremi. L'argomentazione culmina ai righi 7-8 in un ossimoro che doveva suonare scandaloso («la 'tolleranza' della ideologia edonistica [...] è la peggiore delle repressioni della storia umana»). Anche a non voler prendere alla lettera le sue provocazioni, il ricorso al paradosso ha una funzione precisa nella strategia comunicativa pasoliniana. Provocando il lettore, spazzando via ogni pregiudizio e certezza scontata richiama prepotentemente l'attenzione sul nucleo di verità esplosiva che si sprigiona da un confronto sempre radicale e appassionato con la realtà.

La scrittura è incisiva, ma anche coinvolgente. Pasolini comunica le sue certezze intensificando le sue affermazioni con una serie di anfore e di ripetizioni di termini («ciecamente dimentico [...] ciecamente estraneo», rigi 17-18; «strumento del potere e potere essa stessa», rigo 51). Predilige il ricorso a immagini di una straordinaria concretezza visiva. Non c'è migliore dimostrazione della forza omologante dell'edonismo, che spodesta i valori della religione cattolica, del «Giovane Uomo e della Giovane Donna» che «vanno ancora a messa la domenica: in macchina». Così la trasformazione antropologica del popolo assume la forma dei giovani sottoproletari che «cominciano a vergognarsi», «cancellano nella loro carta d'identità il termine del loro mestiere». Pasolini rifiuta insomma ogni approccio astratto, razionale ed equilibrato e crea un ordine retorico e stilistico che fa immediatamente presa a livello emotivo.

Centro e periferia

Sono questi due i termini-chiave della polemica pasoliniana contro l'omologazione operata dai mass media. Il primo indica il nuovo Potere, un potere con la P maiuscola che l'autore dice di non sapere ancora definire (*Il Potere senza volto*, 24 giugno 1974) ma che, abbandonati i vecchi valori clerico-fascisti, ha fatto proprio il modello consumistico ed edonistico su cui si regge il sistema di produzione neocapitalistico. Il secondo indica il patrimonio ricco e vario delle culture popolari, contadine, proletarie e sottoproletarie, sopravvissute al fascismo e ora sopraffatte dal centralismo della società dei consumi. Quanto più radicale è la denuncia del carattere totalizzante del nuovo Potere, tanto maggiore è il rimpianto per la civiltà preindustriale e contadina come tensione all'autenticità e alla bellezza, al recupero di un'esistenza basata sulla concretezza dei rapporti umani e non su strumentali rapporti di scambio. Certamente Pasolini indulge a una idealizzazione del passato contadino, considerandolo come un tempo mitico e naturale precedente all'alienazione industriale. Ma a chi, come Calvino, lo accusava di rimpiangere l'«Italiotta fascista», Pasolini così risponde: «È questo illimitato mondo contadino pre-nazionale e pre-industriale, sopravvissuto fino a solo pochi anni fa, che io rimpiango [...]. Gli uomini di questo universo non vivevano un'età dell'oro, come non erano coinvolti, se non formalmen-

te con l'Italietta. Essi vivevano quella che Chilanti ha chiamato *l'età del pane*. Erano cioè consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita» (*Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, «Paese Sera», 8 luglio 1974, ora in *Scritti corsari*).

Contro la televisione

Pasolini porta alle estreme conseguenze il discorso sull'omologazione attraverso l'attacco contro il potere della televisione. Fin dalla sua comparsa ne intuisce la forza di condizionamento psicologico e il pericoloso legame con il potere. La televisione – mette sull'avviso – non è un «mezzo tecnico neutrale», ma «strumento del potere e potere essa stessa». Essa non è semplicemente un mezzo per trasmettere messaggi, ma «centro elaboratore di messaggi». Per questo attraverso la televisione si «manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere». Tramite la televisione il Centro ha assimilato a sé l'intero paese, riducendo non solo le periferie a dormitori senza più vita autonoma, ma livellando ogni differenza di classe nei comportamenti dettati dal profondo. Infatti mentre il fascismo si contentava di un consenso ideologico e politico, la televisione esercita una seduzione più subdola, agisce «di soppiatto», attraverso forme di persuasione occulta che cambiano il vissuto, la cultura e i modi di essere della gente. Pasolini si rende conto che non è la volontà pedagogica delle trasmissioni educative che conta, ma la realtà quotidiana rappresentata nella pubblicità. La televisione plasma insomma l'opinione pubblica perché ha dalla sua la forza del linguaggio delle cose, che non ammette repliche o alternative. Ne deriva un conformismo di massa in cui la persona scompare perdendo ogni identità propria. Perciò egli parla di nuovo fascismo che, a differenza del vecchio che non era riuscito a scalfirla, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione di massa «ha lacerata, violata, bruttata per sempre» l'anima del popolo italiano. Nell'analisi di Pasolini la televisione dunque determina l'avvento non solo di un nuovo modello umano, ma anche di una nuova immagine del potere come totalità pervasiva e sistema globale, che stava mutando radicalmente la base sociale delle vecchie istituzioni. Profeticamente Pasolini intravede nell'onnipotenza dei mass media l'avvento di un dispotismo strisciante di tipo nuovo che, sotto apparenze democratiche, mostra un volto più feroce del dispotismo fascista.

LAVORIAMO SUL TESTO

Comprensione e analisi

1. Come di consueto, Pasolini prende le mosse da una situazione concreta per far luce su un problema di carattere generale. Da quale circostanza prende spunto il testo?
2. Quale accusa Pasolini rivolge alla «civiltà dei consumi»? Scegli le due risposte corrette e spiegale citando i passi pertinenti.
 - A aver generato la povertà
 - B aver distrutto i valori del passato
 - C imporre un potere dittatoriale sui cittadini
 - D causare la fuga degli italiani dalle città

Interpretazione e commento

3. Pasolini si serve di definizioni forti ed efficaci, destinate ad entrare nel vocabolario giornalistico (e non solo). Che cosa intende con l'espressione «edonismo di massa» (rigo 22)?
4. **Argomentare** ► Che cosa intende lo scrittore con l'espressione «rattrappimento delle facoltà intellettuali e morali»? Trova la risposta nel testo.
5. Spiega in che modo, attraverso la televisione, il potere economico dell'industrializzazione si estende all'intera società.
6. Negli anni Settanta si potevano vedere «le scritte sui cuscini di slogans mussoliniani»: di che cosa si tratta? Quale confronto fa Pasolini tra quelle scritte e la televisione?



LIBERI di leggere

L'avvento della televisione segna una svolta epoca-



le. Avvenimenti eclatanti come la morte di Kennedy e lo sbarco sulla Luna sono mostrati in tempo reale agli spettatori, che prima erano informati dei fatti solo a posteriori dalla penna dei cronisti. Adesso la notizia, prima ancora di essere fissata sulla carta, si traduce in immagini in movimento. La televisione restituisce un'immagine spettacolare della realtà e, per questo, privilegia le notizie che più facilmente si prestano ad una spettacolarizzazione. Gli eventi non solo sono riferiti ma vengono "messi in scena". Pasolini avverte subito i rischi insiti nella spettacolarizzazione e nell'omologazione indotte dalla televisione, che per lui è «strumento del potere e potere essa stessa».

Ma la televisione è anche una fonte di conoscenza. Il brano che stai per leggere racconta la diretta televisiva dell'allunaggio da una prospettiva eccentrica ed è tratto dal romanzo *La casa della moschea* di Kader Abdolah, un autore iraniano che vive in esilio e scrive in olandese, la lingua del paese che lo ha accolto e che ha imparato a parlare con grande fatica. Siamo in Iran nel luglio del 1969. È al potere lo scià Reza Pahlavi, sostenuto dagli USA. Gran parte della popolazione iraniana, legata alle tradizioni, non approva però la politica riformista dello scià e oppone resistenza al cambiamento. Questo rifiuto del nuovo è fortissimo anche nella casa del protagonista Aga Jan, il più ricco produttore di tappeti della sua città, da sempre fedele alle leggi dure e arcaiche della famiglia e della religione. Ma la curiosità è più forte del divieto. Aga Jan e l'imam Alsaberi, che vive con lui nella grande casa adiacente alla moschea, decidono di conquistare in segreto uno spazio di libertà: di nascosto introducono il televisore per una sola sera nella casa della moschea e assistono in diretta mondiale all'incredibile approdo della navicella Apollo 11 sulla Luna.

Kader Abdolah La luna dentro la moschea

K. Abdolah, *La casa della moschea*, Iperborea, Milano 2008.

«Shahbal¹ mi ha parlato della luna», disse Aga Jan mentre cenavano, «Dice che dovresti guardarla».

«Io, guardare la luna?» rispose Alsaberi.

«Dice che l'imam² della città³ deve essere al corrente dei cambiamenti che avvengono nel paese, nel mondo. Che dovresti leggere i giornali, non solo i vecchi libri della biblioteca».

Alsaberi si tolse gli occhiali, li pulì distrattamente con un lembo⁴ del lungo camicione bianco e rispose:

1. **Shahbal**: è il giovane nipote del protagonista Aga Jan.

2. **imam**: nell'islamismo è una guida spirituale e ha il compito di guidare il rituale della preghiera.

3. **città**: si tratta di Senjan, la città nel cuore della Persia (l'attuale Iran) in cui vivono i protagonisti del romanzo.

4. **un lembo**: la parte estrema di una veste.

«Shahbal mi ha già detto queste cose».

«Ascolta, le sue critiche non valgono solo per te, ma anche per me, negli ultimi tempi ci siamo occupati solo di questioni di fede, mentre in moschea bisogna parlare anche di altre cose, come ad esempio del fatto che stasera gli uomini cammineranno sulla luna».⁵

«Non ci credo».

«Lui pensa che dovresti vederlo. Vuole portare un televisore qui, in biblioteca».

«Ma sei impazzito, Aga Jan?».

«Shahbal è in gamba e io mi fido di lui. Lo sai anche tu che è un bravo ragazzo. Resterà tra noi, non sarà una cosa lunga. E subito dopo Shahbal porterà via l'apparecchio».

«Ma se a Qom gli ayatollah scoprono che in casa nostra è entrato un televisore...».⁶

«Non lo scoprirà nessuno. E poi è casa nostra ed è la nostra città, abbiamo il diritto di decidere da soli cosa fare. Il ragazzo ha ragione. Dice che quasi tutti quelli che vengono in moschea hanno comprato un televisore. Ed è vero che in casa nostra la televisione è proibita, ma non possiamo neanche segregarci in queste stanze e chiudere gli occhi davanti a quello che succede nel mondo».

Nascoste dietro la tenda della cucina, le nonne⁷ videro Shahbal dirigersi al buio con uno scatolone verso la biblioteca.

Shahbal entrò nella biblioteca e salutò l'imam e Aga Jan. Poi, senza più guardarli, estrasse dallo scatolone un piccolo televisore e lo appoggiò su un tavolino accanto al muro. Tirò fuori anche un lungo cavo e inserì una delle due estremità sul retro dell'apparecchio. Uscì con l'altra estremità in mano e salì con una scala sul tetto, dove poco prima aveva montato una semplice antenna provvisoria. Fissò il cavo all'antenna, la nascose con cura e ridiscese.

Shahbal rientrò nella biblioteca e chiuse la porta a chiave, sistemò due sedie davanti al televisore e disse: «Potete sedervi qui, se volete».

L'imam e Aga Jan presero posto e Shahbal accese la televisione e spense la luce. Poi abbassò leggermente il volume e fece una breve introduzione: «Quello che vedremo tra poco sta succedendo in questo momento nello spazio. L'Apollo 11 si sta avvicinando alla luna e tra pochi istanti atterrerà. È un avvenimento storico. Eccolo, guardate! Oh mio Dio!».

L'imam e Aga Jan si protesero in avanti e videro l'Apollo nel momento in cui cercava di atterrare. Calò un profondo silenzio.

«Sta succedendo qualcosa nella biblioteca», disse Golbanu a Golabe,⁸ «qualcosa di importante che neanche noi siamo autorizzate a sapere».

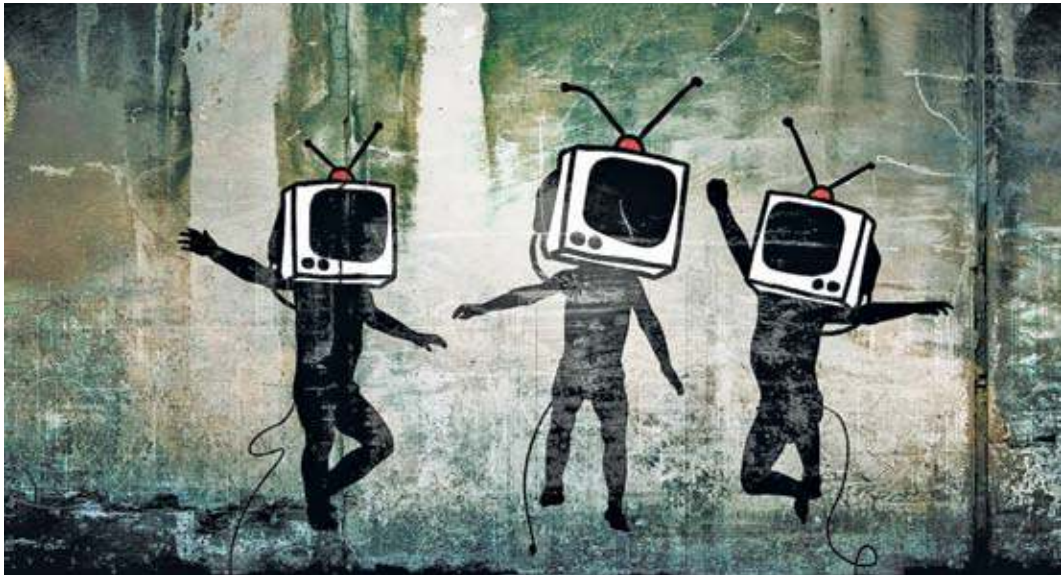
5. stasera gli uomini cammineranno sulla luna: il 20 luglio 1969 la navicella spaziale Apollo 11 con a bordo due astronauti, Edwin Aldrin e Neil Armstrong, atterra sulla Luna. Neil Armstrong è il primo uomo a calpestare il suolo lunare. La navicella era partita dalla Terra quattro giorni prima. La diretta televisiva dell'allunaggio viene seguita da milioni di persone in tutto il mondo. In Italia la diretta della RAI dura ben 28 ore, dalle 19,30 del 20 luglio 1969 alle 23,00 del 21 luglio.

6. «Ma se a Qom...è entrato un televisore...»: la piccola città di Senjan, in cui vivono Aga Jan e Alsaberi, risente molto dell'influenza della città santa di Qom, una roccaforte dell'Islam intransigente. A Qom abitavano allora e abitano tuttora molti importanti ayatollah, cioè i membri del clero musulmano più rispettati, di grado più alto, il cui influsso sulla società persiana non è solo religioso ma anche politico. Proprio dalla città di Qom partirà, qualche tempo dopo, la rivolta popolare che porterà al rovesciamento del governo filo-occi-

dentale dello scià e alla instaurazione della «repubblica islamica» guidata da Ruhollah Khomeyni (1902 ca.-1989), il Grande Ayatollah di Qom che trasforma l'Iran in un paese «teocratico» (in cui il potere civile e politico è sottomesso al potere religioso). Alsaberi non vuole vedere la televisione perché teme la reazione dei religiosi di Qom, che hanno proibito l'uso di questi apparecchi «occidentali» ritenuti blasfemi e sacrileghi.

7. le nonne: sono due vecchie domestiche che hanno dedicato la vita a servire gli abitanti della casa della moschea. Le «nonne» si accorgono degli strani movimenti che ci sono nella notte e si dimostrano molto curiose dello «scatolone» che porta Shahbal. Lo scatolone contiene in realtà il «piccolo televisore» che il ragazzo trasporta in biblioteca per vedere di nascosto la diretta dell'allunaggio insieme ad Aga Jan e Alsaberi.

8. Golbanu a Golabe: Golbanu e Golabe sono le due vecchie, fidate domestiche («le nonne»).



📌 Banksy, *TV Heads*.

«Shahbal è salito con la scala sul tetto, ha nascosto qualcosa ed è sceso di corsa. Poi hanno spento la luce. Che cosa staranno facendo lì dentro al buio?».

«Andiamo a vedere».

Spostandosi nell'ombra, le nonne raggiunsero la biblioteca senza far rumore.

«Guarda! C'è un filo che dal tetto entra nella stanza».

«Un filo?».

Scivolarono in punta di piedi fino alla finestra, ma le tende erano chiuse. Superarono silenziosamente la finestra e si fermarono davanti alla porta. Dalle fessure filtrava una misteriosa luce argentata.⁹

Le nonne appoggiarono l'orecchio alla porta.

«Impossibile», sentirono che diceva l'imam.

«Incredibile», sentirono che diceva Aga Jan.

Guardarono attraverso il buco della serratura, ma videro solo quella strana luce che riempiva la stanza.

Deluse, tornarono indietro e scomparvero nel buio del cortile.

9. **una misteriosa luce argentata:** è la luce emessa dal televisore.

SCRITTURA CREATIVA

- Scrivi una "controstoria". Immagina che le cose siano andate in modo diverso. La missione dell'Apollo 11 fallisce e l'astronave non riesce ad approdare sulla Luna. Riscrivi parte del testo di Abdolah immaginando i commenti di Aga Jan e Alsaberi che assistono allo sbarco mancato.

6 L'intellettuale e i mass media

Pasolini giornalista

DIGIT - LA CRITICA
G.C. Ferretti, Pasolini
personaggio pubblico

Si è visto come **la scelta del cinema** si fondi, oltre che su bisogni espressivi nuovi e specifici, sulla necessità avvertita da Pasolini di entrare a contatto con un pubblico più vasto, di massa. Lo stesso può dirsi per le **collaborazioni a settimanali e quotidiani di larga diffusione**, non a caso iniziate negli stessi anni (nel 1960). Se si guarda ai contenuti ideologici degli interventi pasoliniani sulla stampa e al “messaggio” di fondo di molti suoi film, ecco che proprio **la civiltà di massa si rivela oggetto centrale di critica e di polemica**, per non dire di rifiuto. Le posizioni di Pasolini sono rivolte innanzitutto **contro l'omologazione culturale e contro i miti di massa** (il consumismo); e dunque anche **contro** gli strumenti che hanno reso possibile tale omologazione, cioè appunto **i mass media**. Ed ecco **il paradosso** di criticare i mass media e il mondo cui essi sono organici, servendosi proprio dei mass media stessi, e divenendo un idolo – un idolo scomodo, ma pur sempre un idolo – dell'immaginario e della civiltà a essi legati. È una contraddizione della quale Pasolini ha parziale consapevolezza, e che tuttavia si registra in due forme diverse nel periodo che va dal 1960 al 1968 e in quello successivo.

Una prima fase
più fiduciosa e
impegnata
(1960-1968)

Nella prima fase, infatti, è ancora forte la fiducia nell'esistenza di valori alternativi a quelli dominanti della omologazione e del potere, la fiducia cioè nella resistenza di culture periferiche e basse (popolari) sostanzialmente sane. E Pasolini le sceglie quali riferimenti privilegiati, sia facendone l'oggetto dei propri film e delle proprie riflessioni, sia rivolgendosi a esse con gli interventi sui giornali (per esempio dialogando con i lettori per mezzo delle loro lettere e delle proprie risposte puntuali).

Una seconda fase
contro la cultura
di massa

Nella seconda fase, invece, **più che puntare su valori positivi, Pasolini si scaglia contro la cultura di massa**, che gli sembra aver ormai annullato ogni differenza tra classi e civiltà diverse. **Prevale dunque la denuncia del negativo**, in un percorso che nel cinema va da *Uccellacci e uccellini* a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e che negli interventi sulla stampa coinvolge nello stesso orrore tanto il potere quanto la degenerazione del popolo, salvo aprire ancora – ma sempre più raramente – favolose prospettive utopiche verso culture del tutto diverse (antiche o del Terzo Mondo) o verso il mito. Alla collaborazione politicizzata della prima fase si sostituisce ora, con evidente valore simbolico, la collaborazione all'organo della borghesia («Corriere della Sera»), sul quale scrive come in condizione di ostaggio, o di provocatore per destabilizzare l'opinione comune, mettere in crisi certezze e pregiudizi, manifestando in articoli roventi e aggressivi il suo radicale rifiuto del presente. Nascono così gli **Scritti corsari** che raccolgono gli articoli usciti per lo più sul «Corriere della Sera» tra il gennaio del 1973 e il febbraio del 1975, mentre gli interventi successivi fino all'assassinio dell'autore saranno raccolti postumi, nel 1976, in *Lettere luterane*. Nei suoi articoli Pasolini prende una posizione durissima sul “**miracolo economico**”, mostrando l'altra faccia, barbara e degradata della modernità. La polemica di Pasolini è rivolta contro uno sviluppo distorto, consistente unicamente nell'accumulo e nel consumo di beni superflui, che «rendono superflua la vita»

▼ *Nam June Paik, TV Garden, 1974. Kassel, Documenta 6.*





DIGIT - DOCUMENTO
Un attacco di Fortini a
Pasolini sul
Sessantotto

stessa e, invece che a un progresso, aprono le porte a un regresso. Chi muove le fila di tutto è un Potere onnipotente dal volto nuovo, la cui natura sfugge a Pasolini, ma di cui egli denuncia il carattere totalizzante e accentratore poiché, sotto le apparenze di una falsa tolleranza, in realtà impone attraverso i mass media una omologazione autoritaria. Anche questa scelta testimonianza come secondo Pasolini non abbia più senso cercare rapporti organici con prospettive politiche di cambiamento: tutti appaiono infatti ormai egualmente coinvolti nell'orrore, in quello che egli chiama il "nuovo fascismo" (cioè una cultura asservita al potere e ai suoi interessi, dunque pesantemente autoritaria).

Il rifiuto
della politica

Nella prima metà degli anni Settanta, Pasolini inaugura dunque quel rifiuto della politica – dapprima motivato da ragioni politiche ed etiche, poi più spesso con atteggiamento qualunquistico e regressivo – **che caratterizzerà il ventennio successivo**, con il distacco (non solo da parte degli intellettuali) dalle organizzazioni politiche e la riduzione del dissenso a opinio-nismo, esprimibile anche in forme radicali e combattive, ma senza alcuna aspirazione a costituire un'alternativa reale nelle cose (cfr. **T6**, p. 895). È questa l'**"americanizzazione del dissenso"**, cioè la riduzione del dissenso sociale e politico a fenomeno organico e integrato rispetto alle strutture e ai codici del potere criticato.

L'intellettuale
"corsaro":
contro i mass
media servendosi
dei mass media

La contraddizione di cui si è parlato all'inizio di questo paragrafo (tra critica della società di massa e collaborazione ai suoi strumenti costitutivi) riguarda soprattutto la seconda fase, successiva al 1968; ed è una contraddizione inevitabile: **se a essere venuta meno è proprio la prospettiva di cambiamento sociale**, dato che non ne esistono più i potenziali attori, omologati al potere e alla sua cultura, **all'intellettuale "contro" non resta che servirsi degli strumenti del nemico**, perché non ne esistono altri, non resta che denunciare i mass media per mezzo dei mass media. A differenza dalla Neoavanguardia – cui può far pensare questo ricorso disinvoltato ai mass media con l'intenzione di criticarli (o addirittura sabotarli) –, Pasolini crede ancora nella possibilità di una funzione propositiva e antagonista dell'attività intellettuale in se stessa, crede cioè dotato di possibile effetto pratico il proprio intervento di critica.

Dall'intellettuale-
pensatore
all'intellettuale-
intrattenitore

Infine, ciò che Pasolini tenta è il salvataggio di uno spazio di critica e di non-omologazione in una società che ne ha cancellato o ne sta cancellando la possibilità. Egli ha intuito che l'intellettuale tendeva a sparire o a trasformarsi in intrattenitore televisivo, cioè in una figura sociale del tutto nuova e priva alla radice delle funzioni dell'intellettuale-pensatore, dell'intellettuale-mediatore ideologico o dell'intellettuale-contestatore; e ha tentato di trasportare i vecchi requisiti nel nuovo contesto socio-culturale, forzandone a proprio vantaggio le contraddizioni.

I paradossi di
Pasolini
intellettuale

DIGIT - TESTO
In difesa del latino

Pasolini non ha mai fatto mistero di ritenere necessario il salvataggio di molte cose della tradizione in un mondo futuro liberato dai mali (innanzitutto sociali) del presente; non ha mai fatto mistero di identificarsi per molti aspetti in un punto di vista conservatore. Un altro dei paradossi (o delle contraddizioni) che lo riguardano vuole che il tentativo di salvare la tradizionale funzione dell'intellettuale si esprima – nel suo percorso biografico e nella sua azione pubblica – fondando il nuovo modello dell'intellettuale-intrattenitore, che si serve dei media. Per capire il senso di questa contraddizione basta vedere **l'uso che del mito di Pasolini è stato fatto prima e soprattutto dopo la morte**, usandolo ora come moderno martire laico sacrificato per difendere uno spazio individuale non inquinato, ora come opportunistico alleato nella critica della contestazione giovanile o addirittura nella rinuncia a ogni distinzione di classe o di schieramento politico (per esempio tra fascisti e antifascisti), ora come modello di autenticità e di intervento pubblico. Proprio la ricchezza, spesso contraddittoria oltre che complessa, delle posizioni pasoliniane ne ha favorito molte strumentalizzazioni.

Il mito di Pasolini
e il suo uso (anche
strumentalizzato)

T5 La scomparsa delle lucciole

CONCETTI CHIAVE

- l'omologazione della società dei consumi
- i falsi valori e la «mutazione» degli italiani

AVVIAMENTO ALLA LETTURA

► In uno dei suoi ultimi articoli, prima della tragica morte, Pier Paolo Pasolini descrive la mutazione avvenuta nel popolo italiano negli anni Sessanta e Settanta. Le masse popolari perdono le loro tradizionali caratteristiche e vengono omologate dalla società dei consumi che distrugge le tradizioni e unifica con i suoi falsi valori la nazione. Il giudizio sulla «mutazione» è acuto, ma integralmente negativo.

5 Nei primi anni Sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge¹ trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. [...] Quel "qualcosa" che è accaduto una decina di anni fa lo chiamerò dunque

10 "scomparsa delle lucciole" [...].
Dopo *la scomparsa delle lucciole*. I "valori", nazionalizzati e quindi falsificati, del vecchio universo agricolo e paleocapitalistico, di colpo non contano più. Chiesa, patria, famiglia, obbedienza, ordine, risparmio, moralità non contano più. E non servono neanche più in quanto falsi. Essi sopravvivono nel clericofascismo emarginato (anche il Msi² in sostanza li ripudia). A

15 sostituirli sono i "valori" di un nuovo tipo di civiltà, totalmente "altra" rispetto alla civiltà contadina e paleoindustriale. Questa esperienza è stata fatta già da altri Stati. Ma in Italia essa è del tutto particolare, perché si tratta della prima "unificazione" reale subita dal nostro paese; mentre negli altri paesi essa si sovrappone, con una certa logica, alla unificazione monarchica e alla

20 ulteriore unificazione della rivoluzione borghese e industriale. Il trauma italiano del contatto tra l'"arcaicità" pluralistica³ e il livellamento industriale ha forse un solo precedente: la Germania prima di Hitler. Anche qui i valori delle diverse culture particolaristiche sono stati distrutti dalla violenta omologazione dell'industrializzazione: con la conseguente formazione di quelle enormi masse, non più antiche (contadine, artigiane) e non ancora moderne (borghesi), che hanno

25 costituito il selvaggio, aberrante, imponderabile corpo delle truppe naziste. In Italia sta succedendo qualcosa di simile: e con ancora maggiore violenza, poiché l'industrializzazione degli anni settanta costituisce una "mutazione" decisiva anche rispetto a quella tedesca di cinquant'anni fa. Non siamo più di fronte, come tutti ormai sanno, a "tempi nuovi", ma a una nuova epoca della storia umana: di quella storia umana le cui scadenze sono millenaristiche. Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono divenuti in pochi anni

(specie nel centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale. [...] Ho visto dunque "coi miei sensi" il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione. Cosa che non era accaduta durante il fascismo fascista, periodo in cui il comportamento era completamente dissociato dalla coscienza.

P.P. Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, in «Corriere della Sera», 1 febbraio 1975.

1 **rogge**: canali artificiali.

2 **Msi**: *Movimento sociale italiano*: è il partito politico di destra fondato nel 1946

da reduci della Repubblica di Salò. Il suo uomo politico più rappresentativo fu Giorgio Almirante.

3 **I"arcaicità" pluralistica**: allude al particolarismo delle diverse culture presenti nella società preindustriale.

COMPRENDERE E ANALIZZARE PER INTERPRETARE

1. Da che cosa è derivata la «mutazione» di cui parla Pasolini? Quale precedente storico viene citato?
2. **Argomentare** ► Rintraccia nel testo il giudizio che Pasolini dà del presente.



T6 Il romanzo delle stragi

OPERA *Scritti corsari*

CONCETTI CHIAVE
 • il ruolo dello scrittore
 • lo scrittore e la politica

DIGIT • ASCOLTO
 DIGIT • ALTA LEGGIBILITÀ

«Che cos'è questo golpe?» è il titolo originario dell'articolo che apparve sul «Corriere della Sera» alla fine del 1974, un anno cruciale (il titolo attuale fu scelto da Pasolini quando inserì il testo negli *Scritti corsari*). È l'anno della strage fascista di Piazza della Loggia a Brescia e del treno Italicus. L'anno in cui il generale Vito Miceli, responsabile dei nostri servizi segreti, viene arrestato per cospirazione contro lo Stato. Il clima era pesante, «assomiglia a quello del Cile prima dell'avvento di Pinochet» – scriveva nel suo diario l'allora ministro degli Interni Taviani. D'altra parte sempre nel 1974, dopo la vittoria referendaria sul divorzio, si profilava un'avanzata elettorale democratico-progressista imperniata sul ruolo del Partito Comunista. La cosiddetta strategia della tensione, con la serie di stragi e di attentati terroristici – su cui non è mai stata fatta chiarezza – apparve allora un modo di seminare paura e incertezza per frenare il successo delle forze di sinistra. Nell'articolo Pasolini dichiara di sapere chi sono i colpevoli degli attentati, ma di non averne le prove. Allo scrittore non resta che lanciare la propria sfida insieme ad una mozione di sfiducia verso l'intero ceto politico, che sa, forse ha anche le prove, ma tace.

Io so.

Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato *golpe*¹ (e che in realtà è una serie di *golpes* istituitasi a sistema di protezione del potere).

Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969.

5 Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974.

Io so i nomi del «vertice» che ha manovrato, dunque, sia i vecchi fascisti ideatori di *golpes*, sia i neofascisti autori materiali delle prime stragi, sia infine, gli «ignoti» autori materiali delle stragi più recenti.

10 Io so i nomi che hanno gestito le due differenti, anzi, opposte, fasi della tensione: una prima fase anticomunista (Milano 1969), e una seconda fase antifascista (Brescia e Bologna 1974).²

Io so i nomi del gruppo di potenti, che, con l'aiuto della CIA³ (e in second'ordine dei colonnelli greci⁴ e della mafia), hanno prima creato (del resto miseramente fallendo) una crociata anticomunista, a tamponare il 1968, e in seguito, sempre con l'aiuto e per ispirazione della CIA, si sono ricostituiti una verginità antifascista, a tamponare il disastro del referendum.⁵

15 Io so i nomi di coloro che, tra una messa e l'altra, hanno dato le disposizioni e assicurato la protezione politica a vecchi generali (per tenere in piedi, di riserva,⁶ l'organizzazione di un potenziale colpo di Stato), a giovani neofascisti, anzi neo-nazisti (per creare in concreto la tensione anticomunista) e infine a criminali comuni, fino a questo momento, e forse per sempre, senza nome (per creare la successiva tensione antifascista). Io so i nomi delle persone serie e

1 golpe: colpo di stato (dallo spagnolo "golpe").

2 una prima fase...1974: secondo Pasolini la strategia della tensione avrebbe avuto due fasi, entrambe guidate da servizi segreti dello Stato italiano in complicità con altri stranieri e con la mafia: una prima volta a contrastare la contestazione del '68 (e dunque in chiave anticomunista) e una seconda a recuperare una «verginità antifascista» (cioè una credibilità) dopo la sconfitta della

destra nei primi anni Settanta. Si tratta, dal punto di vista concreto del giudizio storico, di una bipartizione scarsamente sostenibile e documentata.

3 CIA: la Central Intelligence Agency (Ufficio Centrale d'Informazione), il servizio segreto statunitense creato a scopi di controspionaggio, spesso coinvolto in colpi di stato nei paesi legati agli USA da accordi politici e interessi economici (clamoroso, in quegli anni, il golpe cileno del 1973).

4 colonnelli greci: l'apparato militare in quegli anni al potere, in seguito a un colpo di stato, in Grecia.

5 referendum: sul divorzio (1974), vinto dalle forze laiche e di sinistra con una buona maggioranza, e perso dalle forze cattoliche (la DC) e di destra (l'allora MSI, ispirato al fascismo).

6 di riserva: se il controllo degli interessi non fosse più adeguatamente garantito entro le strutture democratiche.

20 importanti che stanno dietro a dei personaggi comici come quel generale della Forestale che operava, alquanto operettisticamente, a Città Ducale (mentre i boschi italiani bruciavano), o a dei personaggi grigi e puramente organizzativi come il generale Miceli.⁷

Io so i nomi delle persone serie e importanti che stanno dietro ai tragici ragazzi che hanno scelto le suicide atrocità fasciste e ai malfattori comuni, siciliani o no, che si sono messi a di-

25 sposizione, come killer e sicari.

Io so tutti questi nomi e so tutti i fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli.

Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi.

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che

30 coordina⁸ fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero.

Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere. Credo che sia difficile che

35 il mio «progetto di romanzo» sia sbagliato, che non abbia cioè attinenza con la realtà, e che i suoi riferimenti a fatti e persone reali siano inesatti. Credo inoltre che molti altri intellettuali e romanzieri sappiano ciò che so io in quanto intellettuale e romanziera. Perché la ricostruzione della verità a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il 1968 non è poi così difficile.

Tale verità – lo si sente con assoluta precisione – sta dietro una grande quantità di inter-

40 venti anche giornalistici e politici: cioè non di immaginazione o di finzione come è per sua natura il mio. Ultimo esempio: è chiaro che la verità urgeva,⁹ con tutti i suoi nomi, dietro all'editoriale del «Corriere della Sera», del 1° novembre 1974.

Probabilmente i giornalisti e i politici hanno anche delle prove o, almeno, degli indizi.

Ora il problema è questo: i giornalisti e i politici, pur avendo forse delle prove e certamente

45 degli indizi, non fanno i nomi.

A chi dunque compete fare questi nomi? Evidentemente a chi non solo ha il necessario coraggio, ma, insieme, non è compromesso *nella pratica* col potere, e, inoltre, non ha, per definizione, niente da perdere: cioè un intellettuale.

Un intellettuale dunque potrebbe benissimo fare pubblicamente quei nomi: ma egli non ha

50 né prove né indizi.

Il potere e il mondo che, pur non essendo del potere, tiene rapporti pratici col potere, ha escluso gli intellettuali liberi¹⁰ – proprio per il modo in cui è fatto – dalla possibilità di avere prove ed indizi.

Mi si potrebbe obiettare che io, per esempio, come intellettuale, e inventore di storie, potrei

55 entrare in quel mondo esplicitamente politico (del potere o intorno al potere), compromettermi con esso, e quindi partecipare del diritto ad avere, con una certa alta probabilità, prove ed indizi.

Ma a tale obiezione io risponderei che ciò non è possibile, perché è proprio la ripugnanza ad entrare in un simile mondo politico che si identifica col mio potenziale coraggio intellettuale a dire la verità: cioè a fare i nomi.

60

7 quel generale...Miceli: figure dell'esercito accusate di aver collaborato alla preparazione di un colpo di Stato.

8 coordina: mette in collegamento.

9 urgeva: *premeva* (bloccata tuttavia dalla mancanza di prove o forse, come Pasolini ipotizza subito dopo, dall'appartenenza al medesimo orizzonte di interessi).

10 gli intellettuali liberi: cioè non inseriti in meccanismi istituzionali (giornalismo ecc.).



⤴ Corteo di militanti del partito comunista italiano, Milano, 25 aprile 1977.

⤵ L'attentato terroristico al treno Italicus compiuto nella notte del 4 agosto 1974 a San Benedetto Val di Sambro, in provincia di Bologna.

Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia.¹¹

All'intellettuale – profondamente e visceralmente disprezzato da tutta la borghesia italiana – si deferisce un mandato falsamente alto e nobile, in realtà servile:¹² quello di dibattere i problemi morali e ideologici.

65 Se egli vien meno a questo mandato viene considerato traditore del suo ruolo: si grida subito (come se non si aspettasse altro che questo) al «tradimento dei chierici».¹³ Gridare al «tradimento dei chierici» è un alibi e una gratificazione per i politici e per i servi del potere.

Ma non esiste solo il potere: esiste anche un'opposizione al potere. In Italia questa opposizione è così vasta e forte, da essere un potere essa stessa: mi riferisco naturalmente al Partito comunista italiano.

70 È certo che in questo momento la presenza di un grande partito all'opposizione come il Partito comunista italiano è la salvezza dell'Italia e delle sue povere istituzioni democratiche.

Il Partito comunista italiano è un paese pulito in un paese sporco, un paese onesto in un paese disonesto, un paese intelligente in un paese idiota, un paese colto in un paese ignorante, 75 un paese umanistico in un paese consumistico.

[...]

Ora, perché neanche gli uomini politici dell'opposizione, se hanno – come probabilmente hanno – prove o almeno indizi, non fanno i nomi dei responsabili reali, cioè politici, dei comici *golpes* e delle spaventose stragi di questi anni? È semplice: essi non li fanno nella misura in cui 80 distinguono – a differenza di quanto farebbe un intellettuale – verità politica da pratica politica.¹⁴ E quindi, naturalmente, neanche essi mettono al corrente di prove e indizi l'intellettuale

11 Il coraggio intellettuale...Italia: dietro questa denuncia così radicale si nasconde, oltre che una parte di verità, il rischio di un rifiuto senza distinzioni della politica in se stessa; rischio largamente avveratosi negli anni che seguono questo intervento pasoliniano.

12 mandato...servile: il potere, chiedendo agli intellettuali di occuparsi solo di questioni elevate e dunque distanti dalla quoti-

dianità della cronaca, consegna loro un mandato in apparenza nobile, ma in verità impone un ruolo di servi (ossia organico a se stesso in quanto potere).

13 «tradimento dei chierici»: tradimento da parte degli intellettuali della propria funzione storica e sociale (in quanto essi dovrebbero occuparsi di cultura in senso stretto e non di politica).

14 distinguono...politica: anche al parti-

to cui Pasolini attribuisce il massimo di legittimità democratica e di onestà è necessario accettare le regole del gioco, cioè non denunciare ciò che si sa (la «verità politica») per ragioni di opportunità e di interesse (la «pratica politica»). In questo modo il potere coinvolge e comprende anche il maggior partito di opposizione. È una tesi che in quegli anni veniva sostenuta soprattutto dal Partito radicale, cui Pasolini si era avvicinato.

non funzionario:¹⁵ non se lo sognano nemmeno, com'è del resto normale, data l'oggettiva situazione di fatto.

L'intellettuale deve continuare ad attenersi a quello che gli viene imposto come suo dovere, a iterare¹⁶ il proprio modo codificato¹⁷ di intervento.

Lo so bene che non è il caso – in questo particolare momento della storia italiana – di fare pubblicamente una mozione di sfiducia contro l'intera classe politica. Non è diplomatico, non è opportuno. Ma queste sono categorie della politica, non della verità politica: quella che – quando può e come può – l'impotente intellettuale è tenuto a servire.

Ebbene, proprio perché io non posso fare i nomi dei responsabili dei tentativi di colpo di Stato e delle stragi (e non al posto di questo) io non posso non pronunciare la mia debole e ideale accusa contro l'intera classe politica italiana.

E lo faccio in quanto io credo alla politica, credo nei principi «formali» della democrazia, credo nel parlamento e credo nei partiti. E naturalmente attraverso la mia particolare ottica che è quella di un comunista.

Sono pronto a ritirare la mia mozione di sfiducia (anzi non aspetto altro che questo) solo quando un uomo politico – non per opportunità, cioè non perché sia venuto il momento, ma piuttosto per creare la possibilità di tale momento – deciderà di fare i nomi dei responsabili dei colpi di Stato e delle stragi, che evidentemente egli sa, come me, ma su cui, a differenza di me, non può non avere prove, o almeno indizi.

Probabilmente – se il potere americano lo consentirà¹⁸ – magari decidendo «diplomaticamente» di concedere a un'altra democrazia ciò che la democrazia americana si è concessa a proposito di Nixon¹⁹ – questi nomi prima o poi saranno detti. Ma a dirli saranno uomini che hanno condiviso con essi il potere: come minori responsabili contro maggiori responsabili (e non è detto, come nel caso americano, che siano migliori). Questo sarebbe in definitiva il vero colpo di Stato.

P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

15 non funzionario: non integrato nel partito.

16 iterare: ripetere.

17 codificato: tradizionale.

18 se il potere...consentirà: Pasolini al-

lude alla dipendenza economica e militare dell'Italia dagli USA, escludendo che i responsabili delle stragi possano essere scoperti, in Italia, senza il beneplacito americano.

19 a proposito di Nixon: presidente americano dal 1968 al 1972 e poi, eletto una seconda volta, dal 1972 al 1974, quando fu costretto a dimettersi a causa dello scandalo *Watergate*.

ANALISI E INTERPRETAZIONE DEL TESTO

Il meccanismo della ripetizione

L'articolo comincia con «Io so», punto e a capo: Pasolini infatti afferma di sapere chi sono i responsabili della stragi che stanno dilaniando l'Italia, ma di non avere delle prove che supportino la sua verità. «Io so i nomi»: questa frase è ripetuta ininterrottamente nove volte all'inizio di ogni capoverso, con minime varianti al decimo («Io so tutti questi nomi»), all'undicesimo («Io so. Ma non ho le prove») e al dodicesimo («Io so perché sono un intellettuale»). Anche in questo articolo, e in modo martellante, Pasolini parla in prima persona, porta a testimonianza il proprio caso personale che, in quanto tale, non può essere razionalmente confutato. Perciò privilegia l'affermazione perentoria e reiterata. Le frasi sono brevi, la sintassi semplificata, i nessi relativi si snodano in prolungate, ripetute successioni («ciò che succede [...] ciò che se ne scrive [...] ciò che non si sa o che si tace [...]»; «che cerca [...] che coordina [...] che mette insieme [...] che ristabilisce la logica»). Il discorso insomma trae il massimo effetto dal meccanismo della ripetizione disponendosi in una griglia di studiate simmetrie, dove gli stacchi dei continui a capo isolano le singole affermazioni come pietre miliari di un'argomentazione irrefutabile. Il modo di



argomentare procede per antitesi («Un intellettuale dunque potrebbe [...] ma non ha le prove», «Mi si potrebbe obiettare [...] Ma a tale obiezione [...]») fino a culminare nella contraddizione «inconciliabile» tra «Il coraggio intellettuale della verità» e «la pratica politica», che è il nodo problematico dell'articolo.

Il mestiere dello scrittore

L'articolo, se punta il dito contro chi dovrebbe denunciare i responsabili delle stragi, mette anche in luce i fondamenti del mestiere di scrittore: «Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore che cerca di seguire tutto ciò che succede [...] di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani [...] che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero». Pasolini ribadisce un'idea di scrittore che non si chiude nello specialismo letterario degli addetti ai lavori, ma vive immerso nella realtà. Realtà che egli non si limita a registrare, ma che vuole capire, interpretare e denunciare, smascherando verità nascoste. La verità cui allude l'autore riguarda non solo i diretti esecutori e i mandanti degli attentati e dei tentativi di colpo di Stato, ma soprattutto le responsabilità del potere politico nell'occultare e depistare ogni tentativo di svelamento della verità. Dire la verità è l'imperativo categorico che spinge Pasolini a scrivere anche le poesie, a costo di peggiorarne lo stile. Dire la verità, senza sconti e attenuazioni, nei modi più diretti e irruenti, con il radicale pessimismo di chi avverte, nell'indifferenza generale, il baratro imminente. Di qui il tono polemico, inquisitorio, apocalittico che caratterizza l'articolo e in genere gli *Scritti corsari*.

Il rapporto con la politica

Un tema importante dell'articolo, strettamente connesso al precedente, è il tormentato rapporto tra l'intellettuale e la politica. «Il coraggio intellettuale di dire la verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia» afferma Pasolini. Per quale ragione? L'intellettuale è in grado di capire le cose, può dire i nomi dei responsabili delle stragi, cioè dire tutta la verità, ma non ha le prove in quanto estraneo ai processi politici concreti. I politici invece sanno spesso quali sono le responsabilità, ma non le denunciano. E questo vale – qui sta il punto – sia per i politici al potere, sia per quelli all'opposizione, che in qualche modo sono a loro volta implicati nella pratica politica e quindi devono fare i conti con un sistema di opportunità tattiche e politiche. Il coraggio della verità compete dunque a chi non è compromesso nella pratica politica, cioè agli intellettuali che Pasolini chiama «liberi», cioè esclusi da quel mondo, ma per questo anche costretti a constatare la loro impotenza. D'altra parte lo scrittore potrebbe «entrare in quel mondo esplicitamente politico (del potere o intorno al potere)», ma è una prospettiva che recisamente rifiuta perché «è proprio la ripugnanza a entrare in un simile mondo politico» a essere l'espressione più diretta del suo «potenziale coraggio intellettuale». La contraddizione dunque è insolubile. Lo scrittore non perde tuttavia la fiducia nella funzione antagonista della parola scritta, nel proprio intervento di critica come salvaguardia di uno spazio di libertà non omologato al potere. Così respinge sia il ruolo di intellettuale funzionario integrato in un partito, sia quello di intellettuale separato, rivendicando una funzione civile, storicamente tramontata e tuttavia insostituibile.

L'americanizzazione del dissenso

Pasolini rilancia la grande figura dell'intellettuale solitario che, privo di un mandato e di un tessuto sociale, nella sua modernissima volontà di scandalo restaura la vocazione protagonista del letterato romantico e decadente. Non solo, ma sempre unilaterale ed estremo nei suoi giudizi, dietro una denuncia così radicale della politica come pratica di potere Pasolini cela il rischio di un rifiuto indiscriminato della politica in se stessa. È una tendenza che si affermerà nei nuovi movimenti emergenti della fine degli anni Settanta, quando la contestazione di classe del '68 si trasformerà in "americanizzazione del dissenso", cioè in puro dissenso intellettuale, estraneo a movimenti di massa e partiti. Pasolini "corsaro" incarna questo momento, in cui lo scrittore testimonia nel vissuto il proprio disagio e le contraddizioni sociali e politiche. Sempre isolato, privo di rapporti con i movimenti reali, ma sempre inserito nei meccanismi di comunicazione di massa, Pasolini diventa il primo esempio di intellettuale "disorganico" a qualsiasi classe sociale e a qualsiasi schieramento politico. Nella società in via di americanizzazione in cui vive, lo scrittore non milita più in un movimento politico, ma crea opinione attraverso un'autonoma gestione della propria immagine veicolata dai mass media.

LAVORIAMO SUL TESTO

Comprensione e analisi

1. L'articolo trae spunto da una serie di stragi che insanguinarono l'Italia. Una di queste stragi, però, non è citata da Pasolini: quale, e perché?
 - A La strage di Piazza Fontana a Milano
 - B La strage della stazione di Bologna
 - C La strage di Piazza della Loggia a Brescia
 - D La bomba sull'Italicus a San Benedetto Val di Sambro
2. L'autore afferma di sapere chi sono gli autori delle stragi, ma di non poterli denunciare. Perché?
 - A Perché non ha le prove
 - B Perché denunciare non è il compito di uno scrittore
 - C Perché appartengono a famiglie potenti
 - D Perché non li conosce
3. Contro chi lo scrittore rivolge la sua accusa?
 - A contro i servizi segreti italiani
 - B contro i servizi segreti americani
 - C contro la mafia
 - D contro l'intera classe politica

4. **Lingua e stile** ▶ Caratteristica saliente dell'argomentazione è l'enfasi che Pasolini attribuisce al suo caso personale. Prova a sottolineare sul testo tutte le volte che lo scrittore dice «io». Come si spiega questa ripetizione, solitamente anomala in un saggio giornalistico?

Interpretazione e commento

5. **Argomentare** ▶ La mancanza di prove deriva, secondo Pasolini (scegli la risposta corretta e spiegala)
 - A dall'imperizia dello scrittore, che non è stato capace di trovarle
 - B dal potere, che emargina gli intellettuali tenendoli lontano dalla verità
6. **Argomentare** ▶ Pasolini afferma di "sapere" chi sono gli autori delle stragi. Prova a sottolineare sul testo tutte le volte che lo scrittore ripete il verbo "sapere". Su che cosa basa tale affermazione reiterata e perentoria?
7. Pasolini si può definire un intellettuale "disorganico": che cosa significa?

T7 Gli intellettuali italiani non si occupano più della gente

OPERA *Lettere luterane*

CONCETTI CHIAVE • la separazione tra Palazzo e gente comune
• la frattura tra intellettuali e società

Nell'articolo che qui riportiamo, pubblicato sul «Corriere della Sera» del 1° agosto 1975 e poi raccolto nelle *Lettere luterane* con il titolo «Fuori del Palazzo», Pasolini accomuna in una denuncia implacabile intellettuali, giornalisti e uomini di potere. Tutti ormai vivono asserragliati dentro il «Palazzo», incapaci di comprendere ciò che avviene fuori di esso. Guicciardini aveva scritto nei *Ricordi* (141): «spesso tra 'l palazzo e la piazza è una nebbia sì folta o uno muro sì grosso che, non vi penetrando l'occhio degli uomini, tanto sa el popolo di quello che fa chi governa o della ragione perché lo fa, quanto delle cose che fanno in India». Pasolini rovescia il punto di vista di Guicciardini: è chi ci governa che non sa più nulla del «popolo».

Ho «L'Espresso»¹ in mano, come dicevo. Lo guardo, e ne ricevo un'impressione sintetica: «Come è diversa da me questa gente che scrive delle stesse cose che interessano a me. Ma dov'è, dove vive?». È un'idea inaspettata, una folgorazione, che mi mette davanti le parole antipatrici e, credo, chiare: «Essa vive nel Palazzo».

- 5 Non c'è pagina, riga, parola in tutto «L'Espresso» (ma probabilmente anche in tutto «Panorama»,² in tutto «Il Mondo»,³ in tutti i quotidiani e settimanali dove non ci siano pagine

1 «L'Espresso»: settimanale di politica, cultura ed economia, fondato nel 1955. Storicamente vicino alle posizioni di centro-sinistra, senza rinunciare alla sua libertà di critica, si è fatto portavoce di importanti battaglie civili, dal divorzio alla campagna per la moralizzazione della vita pubblica

(Tangentopoli).

2 «Panorama»: fondato nel 1962 da Arnoldo Mondadori come periodico culturale, divenne nel 1967 il primo settimanale di informazione italiano. Fin dall'inizio vicino all'area di centro-sinistra, è passato negli anni Novanta all'area di centro-destra con l'in-

sedimento di Berlusconi alla presidenza della casa editrice Mondadori.

3 «Il Mondo»: nato nel 1949 inizialmente come periodico di cultura laica anticomunista, conservò per tutta la durata della sua esistenza una linea indipendente, decisamente anticonformista.



dedicate alla cronaca) che non riguardi solo e esclusivamente ciò che avviene «dentro il Palazzo». Solo ciò che avviene «dentro il Palazzo» pare degno di attenzione e interesse: tutto il resto è minutaglia, brulichio, infirmità, seconda qualità...

10 E naturalmente, di quanto accade «dentro il Palazzo», ciò che veramente importa è la vita dei più potenti, di coloro che stanno ai vertici. Essere «seri» significa, pare, occuparsi di loro. Dei loro intrighi, delle loro alleanze, delle loro congiure, delle loro fortune; e, infine *anche*, del loro modo di interpretare la realtà che sta «fuori dal Palazzo»: questa seccante realtà da cui infine tutto dipende, anche se è così poco elegante e, appunto, così poco «serio» occuparsene.

15 Negli ultimi due o tre anni questa concentrazione degli interessi sui vertici e sui personaggi al vertice è diventata esclusiva, fiuno all'ossessione. Non era mai successo in questa misura. Gli intellettuali italiani sono sempre stati cortigiani; sono sempre vissuti «dentro il Palazzo». Ma sono stati anche populistici, neorealisti e addirittura rivoluzionari estremisti: cosa che aveva creato in essi l'obbligo di occuparsi della «gente». Ora, se della «gente» si occupano, ciò avviene sempre
20 attraverso le statistiche di «Doxa»⁴ o «Pragma» (se ricordo bene i nomi). Per esempio: è indecoroso occuparsi di casalinghe, nominare le quali può al massimo mettere in un'ottima disposizione di spirito: le casalinghe, a quanto pare, non possono essere che dei personaggi comici. E infatti sull'«Espresso» ci si occupa delle casalinghe – questi animali enigmatici, lontani, perduti nelle profondità della vita quotidiana – perché una statistica di «Doxa» o di «Pragma» ha appurato
25 che il loro voto è stato notevolmente importante per la vittoria comunista alle ultime elezioni.⁵ Cosa che ha fatto tremare il Palazzo, causando terremoti nelle gerarchie del potere.

Le casalinghe vivono nella cronaca, Fanfani o Zaccagnini⁶ nella storia. Ma tra le prime e i secondi si apre un vuoto immenso, una «diacronia»⁷ che è probabilmente l'anticipazione dell'Apocalisse.⁸

30 A cosa si deve questo vuoto, questa dicronia? Perché la cronaca che è stata sempre così importante dal 1945 in poi, è ora chiusa in un reparto stagno, relegata in un ghetto mentale? Analizzata, sfruttata, manipolata, è vero, in tutti i modi possibili suggeriti dalle norme del consumo, ma non collegata con la «storia seria», non resa, cioè, significativa?

35 Perché rapine, rapimenti, criminalità minorili, effettivi coprifuochi, furti, esecuzioni capitali, omicidi gratuiti, sono in concreto «esclusi» dalla logica e comunque mai concatenati? Due ragazzi di diciassette anni a Ladispoli (luogo di villeggiatura della malavita) hanno ferito mortalmente a rivoltellate un loro coetaneo perché non gli aveva dato le candele della sua motocicletta che servivano alla loro: e il «Paese Sera» intitola il pezzo su questo fatto di cronaca *Assurdo a Ladispoli*.

40 Assurdo forse nel '65. Oggi è la normalità. Quel pezzo doveva essere intitolato *Normale a Ladispoli*. Perché questo anacronismo nel «Paese Sera»? Non lo sanno i giornalisti di «Paese Sera» che l'*eccezione* è trovare nelle borgate romane un diciassettenne *senza* rivoltella? [...]

Ma non voglio [...] passare per un uomo d'ordine. Sia ben chiaro che la «malavita» mi interessa solo in quanto i suoi rappresentati sono umanamente mutati rispetto a quelli di dieci

4 Doxa: istituto per le ricerche statistiche e l'analisi dell'opinione pubblica.

5 vittoria...elezioni: Pasolini si riferisce alla forte avanzata comunista nelle elezioni del giugno 1975 che segnano il passaggio dalla strategia della tensione al compromesso storico.

6 Fanfani o Zaccagnini: esponenti di

spicco e leader della Democrazia Cristiana, partito politico moderato di ispirazione democratico-cristiana, attivo dal 1942 al 1994. Zaccagnini sostituì Fanfani nel 1975 alla guida del partito.

7 diacronia: termine di origine greca, indica la successione nel tempo di fatti ed eventi. Qui rafforza l'espressione «il vuoto

immenso», sottolineando la lontananza abissale che separa la cronaca, cioè le casalinghe e la gente comune, dalla storia e dagli uomini di potere.

8 Apocalisse: termine biblico, indica la fine del mondo; è qui usato in senso metaforico per indicare una catastrofe.

45 anni fa. E ciò non è un episodio. Fa parte di un tutto unico: di una rivoluzione antropologica unica, che comprende anche la mutazione delle casalinghe...

La domanda reale è: perché questa diacronia tra la cronaca e l'universo mentale di chi si occupa di problemi politici e sociali? E perché, all'interno della cronaca, questa «divisione dei fenomeni»?

50 Ciò che avviene «fuori dal Palazzo» è qualitativamente, cioè storicamente, diverso da ciò che avviene «dentro il Palazzo»: è infinitamente più nuovo, spaventosamente più avanzato.

Ecco perché i potenti si muovono «dentro il Palazzo», e anche coloro che li descrivono – stando anch'essi, logicamente, «dentro il Palazzo» per poterlo fare – si muovono come atroci, ridicoli, pupazzeschi idoli mortuari. [...]

P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Garzanti, Milano 2009.

ANALISI E INTERPRETAZIONE DEL TESTO

Dove sta la realtà?

La polemica pasoliniana contro i mass media non investe soltanto la televisione, ma anche la stampa. Pasolini denuncia con forza la separazione tra il «Palazzo», cioè il potere, e la gente comune, a cui corrisponde lo scollamento tra i partiti, gli intellettuali, i giornalisti, chiusi anch'essi entro una logica di potere, da una parte, e i cittadini, dall'altra. La realtà vera sta fuori dal Palazzo, ma è una realtà degradata di pura produzione e consumo. E tuttavia questa realtà va guardata in faccia da chi, come gli intellettuali, dovrebbe avere l'obbligo di occuparsi della «gente».

Lo stile della denuncia

Lo stile di questo articolo è diretto, tipico del testimone indignato che reagisce d'impeto, ma anche lucidamente, a una situazione biografico-esistenziale e affonda i suoi colpi senza ritegno. Un modo che è conaturato a Pasolini giornalista e per sua stessa confessione gli sarebbe difficile abbandonare. La tecnica è quella utilizzata in tanti altri testi: dall'occasione particolare che fa da premessa (Pasolini si trova sulla spiaggia di Ostia, immerso in una folla anonima e alienata, perfetta incarnazione di quella rivoluzione antropologica di cui nessuno sembra accorgersi, tanto meno i giornalisti dell'«Espresso», che egli sta leggendo) alla questione generale: giornalisti e politici vivono chiusi nel Palazzo, ignorando o fraintendendo la realtà. Il richiamo alla concretezza, cui lo scrittore fa appello, è in primo luogo rispettato dal suo stesso procedimento discorsivo, palpitante di esempi tratti dalla cronaca, che non resta tuttavia tale. Si tratta infatti di uno sguardo dal basso, che è un tuffo nella realtà fuori del Palazzo, ma sa anche elevarsi a una interpretazione inedita dei fatti (cfr. righe 39-41 «Assurdo a Ladispoli. Assurdo forse nel '65. Oggi è la normalità. Quel pezzo doveva essere intitolato *Normale a Ladispoli*»). Insomma Pasolini collega la cronaca alla storia, rende significativo il dettaglio, cosa che i giornalisti contemporanei non sanno più fare.

La metafora del Palazzo

Il discorso si sviluppa intorno a due contrapposizioni: Palazzo/gente comune e cronaca/storia. Nel primo caso Pasolini denuncia la chiusura degli intellettuali entro le mura del potere, una specie di fortezza impenetrabile a ciò che avviene al suo esterno: «Solo ciò che avviene "dentro il Palazzo" pare degno di attenzione e interesse: tutto il resto è minutaglia, brulichio, infirmità» (cfr. righe 8-9). I riflettori mediatici sono sempre puntati sui vertici, sulla vita dei potenti, sui loro intrighi, ma non vedono la vita reale e come questa si sia nel frattempo trasformata. Sullo sfondo resta sempre il dato incontrovertibile della rivoluzione antropologica che ha mutato la «folla plebea», un tempo amata dallo scrittore, nella «folla infimo-borghese» degli anni Settanta. Questo dato sfugge alla politica e alla stampa che, confinate all'interno dei meccanismi di potere, non riescono più a leggere la realtà, e ai cui occhi i semplici cittadini appaiono ormai come «animali enigmatici». Lo iato tra Palazzo e gente comune si rovescia puntualmente nella frattura tra cronaca e storia. La cronaca, di cui pure si pascono i giornali, è ridotta a puro pettegole-



lezzo, non è interpretata, cioè collegata alla storia, non diventa insomma «significativa». Perché questa separazione tra politica e società civile? Perché la politica non sa leggere la cronaca? Perché, ribadisce ancora una volta Pasolini, non ci si è accorti del cambiamento culturale avvenuto nell'ultimo decennio. Ciò che avviene infatti «fuori dal Palazzo [...] è infinitamente più nuovo, spaventosamente più avanzato». E invece coloro stanno dentro sono ormai soltanto «atroci, ridicoli, pupazzeschi idoli mortuari».

Attualità della denuncia di Pasolini

Pasolini polemizza con l'intellettuale cortigiano («Gli intellettuali italiani sono sempre stati cortigiani»), delineando in negativo una figura di scrittore totalmente altra da sé, che viene meno al compito di far capire la realtà, di cogliere i mutamenti in atto, di denunciarne le storture, di andare insomma controcorrente. Questo richiamo a un confronto diretto e spregiudicato con la realtà del paese è oggi più che mai attuale, in una società in cui, come già scriveva Pasolini quarant'anni fa, la «concentrazione degli interessi sui vertici e sui personaggi al vertice è diventata esclusiva, fino all'ossessione». Enorme è infatti l'abisso tra chi detiene il potere e la vita comune della gente. Ne troviamo conferma in un manifesto (apparso il 29 marzo 2012 su «il Manifesto»), firmato da un nutrito gruppo di intellettuali che, riprendendo la metafora pasoliniana del Palazzo, stigmatizza la frattura tra la sfera separata della politica e la società civile, proponendo una rifondazione democratica dal basso della vita pubblica, «un nuovo percorso in cui i cittadini riescano ad appropriarsi [...] del potere di contare e di decidere». Il manifesto si muove in una prospettiva ben diversa dal pessimismo sociale e politico di Pasolini, ma parte da una analoga diagnosi, da una stessa volontà di denuncia e di ribellione. Nella consapevolezza che «è maturata da tempo, anche troppo, la necessità di una politica radicalmente diversa», i firmatari sono mossi dall'imperativo etico-politico di «riscrivere le regole della democrazia, aprirne le porte, abolire la concentrazione del potere e i privilegi dei rappresentanti, cambiarne le istituzioni. E allo stesso tempo bisogna inventare un soggetto nuovo». In realtà «una politica radicalmente diversa», promossa da «un soggetto nuovo», in Italia negli ultimi anni si è sviluppata, ma a partire da premesse e procedendo verso direzioni del tutto difformi da quelle immaginate dai firmatari dell'appello pubblicato su «il Manifesto»... La storia, a volte, sa essere crudelmente ironica.

LAVORIAMO SUL TESTO

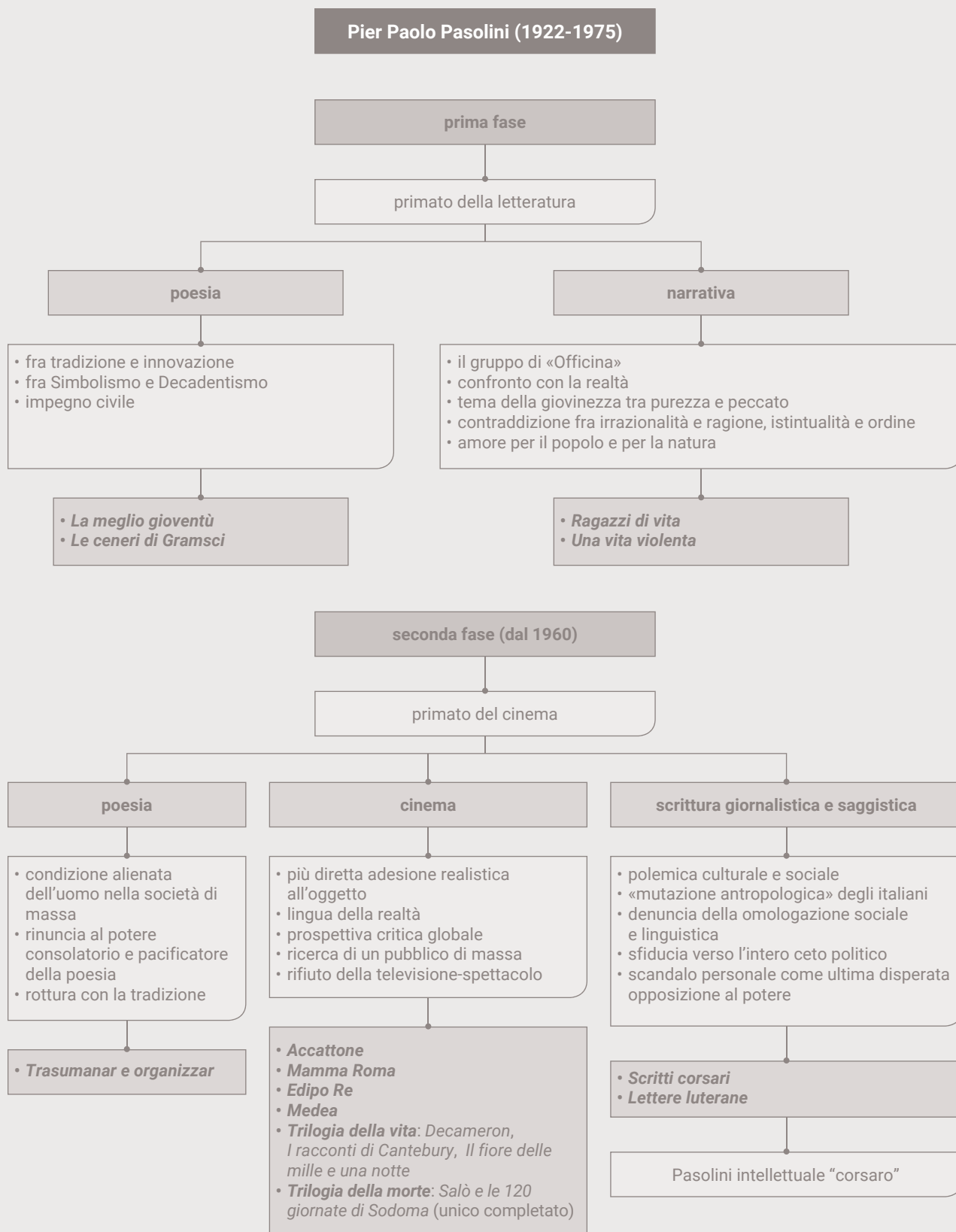
Comprensione e analisi

- Da quale occasione prende spunto il testo? Si tratta di un'occasione di pubblica rilevanza oppure di ordinaria quotidianità?
- Quale categoria prende di mira Pasolini in questo articolo?
- Pasolini muove due specifiche accuse ai giornalisti. Spiegale con riferimento al testo.
- L'argomentazione di Pasolini procede sempre con riferimenti a fatti e persone che permettono una precisa collocazione temporale del testo. A quale periodo della storia italiana fa riferimento l'articolo?
- Lingua e stile** ► Tipico del discorso di Pasolini è il procedimento contrastivo. Individua sul testo qualche esempio di opposizione.
- «Le casalinghe vivono nella cronaca, Fanfani o Zaccagnini nella storia»: che cosa intende Pasolini con questa contrapposizione?
- Lingua e stile** ► È altresì caratteristica tipica di Pasolini l'uso di espressioni e metafore destinate a permanere nel discorso giornalistico fino ai giorni nostri. Che cosa intende lo scrittore con il termine «palazzo»?
- L'articolo è percorso da una serie di domande. Rintracciale e distingui le domande retoriche dalle domande reali.

Interpretazione e commento

- Argomentare** ► È lo stesso Pasolini a fornire la chiave per rispondere ai quesiti posti nel testo. Quale delle due frasi costituisce la risposta? Individuala e spiegane il senso.
 - A** «Sia ben chiaro che la "malavita" mi interessa solo in quanto i suoi rappresentati sono umanamente mutati rispetto a quelli di dieci anni fa»
 - B** «Ecco perché i potenti che si muovono "dentro il Palazzo" e anche coloro che li descrivono, – stando anch'essi logicamente "dentro il palazzo" per poterlo fare – si muovono come atroci, ridicoli, pupazzeschi idoli mortuari»
- Commentare** ► La frattura tra la sfera dei politici e quella dei cittadini denunciata da Pasolini è tuttora visibile nella situazione italiana? Oppure è stata superata? O è addirittura peggiorata? Rispondi liberamente in un testo di circa 150 parole.

MAPPA CONCETTUALE





SINTESI

> La vita

Pier Paolo Pasolini nasce a Bologna il 5 marzo 1922 e qui compie gli studi universitari laureandosi in Lettere. L'esordio come poeta avviene nel 1942, con le *Poesie a Casarsa*, in dialetto friulano. Nel 1949 Pasolini si trasferisce a Roma, dove ottiene i primi successi con i romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una*

vita violenta (1959). Tra il 1955 e il 1959 partecipa alla vita della rivista bolognese «Officina». Dal 1960 in poi la scoperta del cinema come mezzo espressivo porta Pasolini al massimo della fama non solo nazionale. All'alba del 2 novembre 1975 Pasolini è ritrovato assassinato presso Fiumicino (Roma).

> Le due fasi della ricerca pasoliniana

Riferendosi al passaggio all'attività cinematografica (dal 1960 circa) è possibile distinguere due fasi principali nella storia di Pasolini, della durata di circa un quindicennio ciascuna. La prima fase è quella più tradizionale: la priorità spetta indiscutibilmente all'attività letteraria, cui Pasolini si dedica nelle vesti di poeta, di romanziere e di critico. Nella seconda fase della sua ricerca, Pasolini non

si limita a mettere in discussione una forma o una concezione della letteratura, ma la letteratura in se stessa, evidentemente incapace di rispondere ai nuovi bisogni della società di massa. Il cinema che caratterizza questa seconda fase non è soltanto uno strumento alternativo alla letteratura, ma anche un modo di criticarla e persino di rifiutarla.

> La poesia

All'interno della produzione poetica di Pasolini si nota un'evoluzione significativa, dal simbolismo decadente delle prime opere (raccolte poi in *La meglio gioventù*, 1954, in dialetto friulano, e in *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, 1958) all'impegno civile e ideologico della seconda metà degli

anni Cinquanta (*Le ceneri di Gramsci*, 1957 e *La religione del mio tempo*, 1961). Dopo la fase di passaggio delle poesie raccolte in *Poesia in forma di rosa* (1964), si arriva a una proposta di poesia, quella di *Trasumanar e organizzar* (1971), che presenta la condizione alienata dell'uomo-massa.

> La narrativa

La produzione narrativa ha indubbiamente in Pasolini un rilievo minore rispetto a quella in poesia. Come romanziere, ha prodotto due opere importanti, entrambe risalenti al periodo di «Officina», *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959). Un terzo romanzo, giovanile e neorealistico, *Il sogno di una cosa*, fu pubblicato solo nel 1962. A un quarto romanzo, largamente autobiografico, *Petrolio*, stava lavorando al momento del-

la morte. L'opera è rimasta incompiuta ed è stata pubblicata postuma nel 1993. In tutti i romanzi domina il tema dell'adolescenza divisa tra innocente purezza e maturità peccaminosa. Come sempre in Pasolini, protagonista è la contraddizione tra irrazionalità, istintualità, visceralità da un lato e ragione o ordine dall'altro. Ma non manca pure il fascino decadente per la corruzione, per lo sfacelo morale e fisico, per la degradazione.

> Il cinema

A partire dal 1960 Pasolini scopre il cinema, che gli darà la fama internazionale, e si allontana dalla letteratura. I film, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), sembrano nascere dal mondo romanesco dei romanzi e ne accentuano la visione realistica e documentaria. Netto è il cambiamento di stile det-

tato dalle scelte mitologiche e simboliche dei film degli ultimi anni Sessanta, dal *Vangelo secondo Matteo* (1964) a *Edipo re* (1967), a *Teorema* (1969), a *Porcile* (1969), a *Medea* (1970). Segue, dal 1971 al 1974, la *Trilogia della vita*, *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle Mille e una notte*.

> La battaglia culturale dell'intellettuale "corsaro"

La riflessione pasoliniana si appunta sulla «mutazione antropologica» indotta dai mass media, rivendicando la necessità di difendere l'identità dei dominati, cioè l'identità sana e vitale della cultura popolare. Contro l'omologazione culturale Pasolini orienta la propria attività intellettuale, che conosce una prima fase più impegnata e fiducio-

sa, liberamente legata al Partito Comunista, e una seconda fase, a partire dal 1968 circa, più pessimistica e solitaria. Venuto meno con la massificazione ogni possibile mandato sociale, l'intellettuale non può essere che un "corsaro" in territorio nemico, costretto a servirsi dei mass media per combatterli.

VERIFICHE

1 Quale dolore esprime *Il pianto della scavatrice* (T2)? Come si confronta il poeta con la trasformazione storica del secondo dopoguerra?

2 Documenta lo sperimentalismo linguistico di Pasolini e spiega le ragioni personali e ideologiche della scelta tematica (gli emarginati del sottoproletariato romano) di *Ragazzi di vita*. (§ 3, T3)

3 Segna la risposta sbagliata (§ 4)

A la scelta del cinema è motivata da

- A la ricerca di un successo internazionale
- B la volontà di raggiungere un pubblico di massa
- C la curiosità di sperimentare nuovi mezzi espressivi
- D il tentativo di recuperare una funzione sociale

B tale scelta quale giudizio sottende sulla letteratura?

4 Indica il film che segna l'esordio di Pasolini come regista. (§ 4)

5 Segna l'affermazione corretta (§ 4)

- A Pasolini rifiuta la cultura di massa in difesa dei valori borghesi
- B lamenta nella cultura di massa il tramonto della civiltà umanistica
- C vede nella cultura di massa una minaccia all'identità dei ceti popolari
- D solo la campagna sfugge all'omologazione generale

6 Vero o falso? La televisione secondo Pasolini trasforma la lingua degli italiani (§ 5 e in Prometeo T *La nuova lingua nazionale* e T, *Contro l'ontologia dell'audiovisivo*)

- | | | |
|--|----------------------------|----------------------------|
| a. adeguandola alla logica aziendale | <input type="checkbox"/> V | <input type="checkbox"/> F |
| b. privilegiandone la funzione espressiva | <input type="checkbox"/> V | <input type="checkbox"/> F |
| c. fondendo in un'unica lingua nazionale la varietà dei dialetti | <input type="checkbox"/> V | <input type="checkbox"/> F |
| d. omologando la lingua dei ceti dominati a quella dei dominanti | <input type="checkbox"/> V | <input type="checkbox"/> F |
| e. degradando a livello popolare il linguaggio colto della borghesia | <input type="checkbox"/> V | <input type="checkbox"/> F |

7 Quale superiorità lo scrittore riconosce al linguaggio audiovisivo? Perché lo definisce «lingua della realtà»? (T4)

8 Segna le due affermazioni corrette (§ 5)

- A Pasolini come Montale rifiuta la cultura di massa in difesa dei valori borghesi
- B egli vede nella cultura di massa una minaccia all'identità dei ceti dominati
- C il popolo in questo contesto perde le proprie abitudini e imborghesisce
- D solo la campagna sfugge all'omologazione cittadina

9 Segna la risposta corretta. Il concetto di «mutazione antropologica» indica in Pasolini (§ 5)

- A l'accelerata evoluzione positiva della specie umana
- B il salto di civiltà prodotto dai nuovi sistemi di informazione
- C il cambiamento di costumi e di mentalità indotto dalla società dei consumi
- D la distruzione delle differenze culturali tra i vari ceti



- 10** Che cosa significa intellettuale «corsaro»? È sinonimo di intellettuale «organico»? (§ 6)
- 11** La «scomparsa delle lucciole» è manifestazione di che cosa? (T4)
- 12** Spiega come nelle opere di Pasolini si declini il tema dell'adolescenza. (§§ 2, 3, T2)
- 13** Quali furono le ragioni che spinsero Pasolini a preferire il cinema come mezzo di espressione artistica e quali funzioni gli attribuiva? (§ 4, INF. ①)
- 14** Chiarisci quali siano, secondo Pasolini, gli effetti della società di massa e dell'omologazione neocapitalistica sulla cultura borghese e su quella popolare. In che senso è possibile parlare di «mutazione antropologica»? (§ 5, T4, T5 e in Prometeo T *La nuova lingua nazionale*)
- 15** **Commentare** ► Adoperando come testi di riferimento i brani di Pasolini *La scomparsa delle lucciole* (T5) e *Contro la televisione* (T4) scrivi un elaborato in cui aggiungere ulteriori informazioni tratte dalla tua enciclopedia personale. Puoi suddividere il tuo saggio in paragrafi e a ciascuno di essi dare un titolo e chiudere il tuo lavoro con un commento personale.
- 16** **Argomentare** ► Pasolini rivolse dure polemiche al mondo dei mass media, criticando in particolare la televisione. Riportiamo in proposito un brano tratto da articolo dell'autore. Facendo riferimento anche a T4, scrivi un breve testo in cui rispondi alle critiche di Pasolini: puoi condividere il punto di vista dell'autore, riconoscendo limiti e difetti della televisione di oggi; oppure puoi sostenere la tesi opposta, evidenziando gli effetti positivi prodotti dalla televisione sulla società.

Canzonissima (con rossore)

Ho realizzato solo dopo un po' quello che stavo vedendo [alla televisione; riferendosi in particolare al programma *Canzonissima*]: due donne molto simili una all'altra, stavano facendo delle evoluzioni, d'una assoluta facilità, come due automi caricati a molle, che sanno fare solo quei due o tre gesti, capaci di dare una inalterabile e iterativa soddisfazione al bambino che li osserva. Due o tre mossucce idiote, incastonate in un ritmo che voleva essere gioioso e invece era soltanto facile. [...] La donna appariva come una scema, con dei pennacchi umilianti addosso, un vestituccio indecente che nascondeva e insieme metteva in risalto le rotondità del corpo, così come se le immagina, se le sogna, le vuole un vecchio commendatore sporcaccione e bigotto. Tutto ciò che si presentava come leggero, era invece pesantemente volgare. La «disparità di sessi» era sbandierata spudoratamente come una legge fatale e prepotente di un «sentimento comune».

P.P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Editori Riuniti, Roma 1992.