la rivista di **engramma**
marzo **2022**

189

Il Medioevo secondo Pasolini

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
189

La Rivista di
Engramma
189
marzo 2022

Il Medioevo secondo Pasolini

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

edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

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

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

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
189 marzo 2022
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

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

©2022 edizioni**engramma**
Tutti i diritti riservati
ISSN 1826-901X
ISBN carta 978-88-31494-80-9
ISBN digitale 978-88-31494-81-6
finito di stampare aprile 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=189 e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

7 *Il Medioevo secondo Pasolini. Editoriale di Engramma n. 189*
a cura di Silvia De Laude, Paolo Desogus, Lisa Gasparotto e Stefania Rimini

11 *Aroma di Vico. Appunti su Pasolini e Auerbach*
Gian Luca Picconi

45 *Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia*
Paolo Desogus

71 *Villon-Pasolini. Tra forme poetiche e "realismo creaturale"*
Jessy Simonini

93 *Pasolini e il Decameron. Ipotesi per un'opera sogno*
Marco Antonio Bazzocchi

109 *Pasolini e Dante. La Divina Mimesis e la politica della rappresentazione dell'"altro"*
Emanuela Patti

137 *La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury*
Roberto Chiesi

153 *Salò-Dante. Sur la forme remake chez Pasolini*
Hervé Joubert-Laurencin

177 *La "strana cosa". Bestemmia e l'antimedioevo pasoliniano*
Pierre-Paul Carotenuto

197 *Rifrazioni dantesche nel teatro di parola*
Stefania Rimini

213 *"Amor che move". Una conversazione con Manuele Gragnolati su Pasolini e il Medioevo*
a cura di Silvia De Laude

Pasolini e Dante

La Divina Mimesis e la politica della rappresentazione dell'"altro"

Emanuela Patti

Lo scrittore Pier Paolo Pasolini mentre al tavolo della presidenza recita i versi del poemetto «In morte del realismo»; accanto a lui, da sinistra a destra, Giacinto Spagnoletti, G. B. Angioletti, Marta Bellonci, Giuseppe Dessì

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

Introduzione

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

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

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

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

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

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

L'interpretazione di Dante cui ho accennato giunse a Pasolini tramite il filologo e critico Gianfranco Contini (1912-1990), figura chiave della sua vita e della sua carriera. L'influenza di Contini sull'opera pasoliniana è innegabile: Contini era stato non solo il primo a riconoscere e consacrare Pasolini come "Autore", grazie alla sua recensione della prima raccolta poetica pasoliniana, *Poesie a Casarsa* (1942), ma aveva accompagnato,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 | Pasolini sulle ceneri di Gramsci.

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

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

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

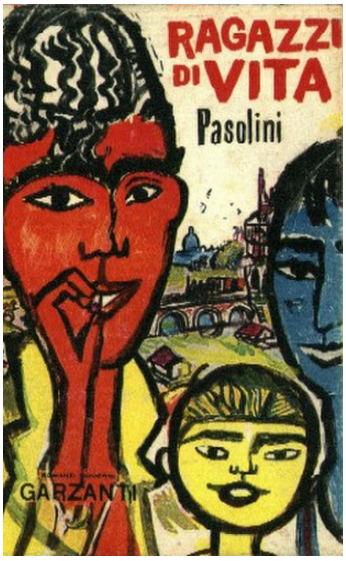
Ragazzi di vita: il realismo dantesco messo in atto

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

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

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

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



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

Ragazzi di vita iniziava a essere abbozzato in forma di storie, mentre l'autore lavorava parallelamente alle due antologie e a una serie di altri progetti narrativi, tra cui *Disprezzo della provincia, Sogno di una cosa, Atti impuri, Amado Mio, Romanzo del Mare, Avventura adriatica, D'improvviso soffiò la Sarneghera* e *La rondinella del Pacher*. In queste prime prove narrative, dalla natura piuttosto magmatica, il mondo lirico e nostalgico friulano coesiste con il mondo prosaico e colorato delle borgate romane, ma inizia ad emergere, in modo sempre più distinto, un "metodo di lavoro", appunto, ovvero un progressivo abbassamento del registro stilistico e una sempre maggiore scioltezza nell'utilizzo di caratteristiche dialettali, così come di elementi linguistici appartenenti alle forme orali e popolari. È curioso che Pasolini arrivi a formulare esplicitamente tale metodo solo nel 1958 in quel testo che conosciamo appunto come *Il metodo di lavoro* e che diventa parte integrante dei romanzi romani. Il perché di una scelta retrospettiva che, a prima vista, potrebbe sembrare una riformulazione di una poetica a-posteriori risulterà chiaro più avanti. *Il metodo di lavoro* lascia certamente pensare a una mossa strategica, un modo di "riallineare" i romanzi romani a una nuova intenzione poetica, maturata compiutamente, dal punto di vista teoretico, solo all'altezza di *Officina*. Ma a maggior ragione, questo evidenzia l'importanza di *Ragazzi di vita* all'interno del progetto di riscrittura dantesco di Pasolini, ovvero al suo tentativo di replicare, in modo teorico attraverso la sua saggistica, e in modo letterario nella sua poesia e narrativa, quel realismo dantesco di cui Pasolini parla nell'intervista radio del 1965. *Il metodo di lavoro*, a questo proposito, è un evidente manifesto letterario scritto per dare una chiave di lettura dei romanzi romani: "è chiaro che ogni autore che usi una lingua 'parlata', magari addirittura allo stato naturale di dialetto, deve compiere questa operazione esplorativa e mimetica di regresso – come accennavo – sia nell'ambiente che nel personaggio, in sede, cioè, sia sociologica che psicologica". E ancora, quelle ragioni letterarie e politiche che Pasolini

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

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

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

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

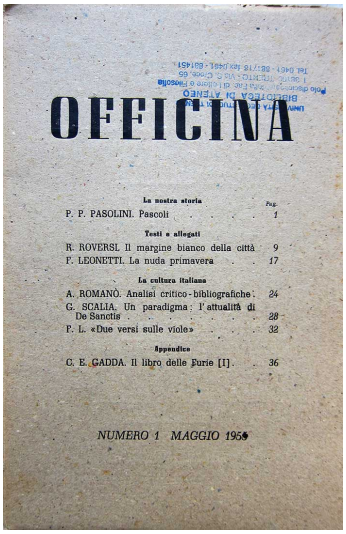
> […] un amen non saria potuto dirsi | tosto cosi com'ei furo spariti' (*RR I*, 596; *Inferno* XVI, 88–89) […].
> Traiti Avanti, Alichino, e Calcabrina | – cominciò egli a dire – e tu, Cagnazzo; | – E Barbariccia guidi la decina […].
> Libicocco venga oltre, e Draghinazzo, | Ciriato sannuto, e Graffiacane, […] E Farfarello, e Rubicante pazzo. (*RR I*, 272; *Inferno* XXI, 118-23).

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

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

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

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


OFFICINA

La nostra storia — Pag.
P. P. PASOLINI. Pascoli 1

Testi e allegati
R. ROVERSI. Il margine bianco della città . 9
F. LEONETTI. La nuda primavera . . . 17

La cultura italiana
A. ROMANÒ. Analisi critico-bibliografiche . 24
G. SCALIA. Un paradigma: l'attualità di De Sanctis 28
P. L. «Due versi sulle viole» 32

Appendice
C. E. GADDA. Il libro delle Furie [I] . . 36

NUMERO 1 MAGGIO 1955

5 | Copertina "Officina", Maggio 1955, Biblioteca di Ateneo dell'Università degli studi di Trento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In morte del realismo

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

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

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

IERI SERA NELLA PRESENTAZIONE DEI FINALISTI DEL PREMIO STREGA

Colpo di scena poetico all'Open Gate con 180 endecasillabi di Pasolini

Per la morte del realismo
Orazione alla maniera di Antonio

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

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

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

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

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

> *Friends, Romans, countrymen, lend me your ears!*
> Sono qui a seppellire il realismo italiano

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

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

Last but not least: *La Divina Mimesis*

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

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

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

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

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

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

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

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

Riferimenti bibliografici

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

Contini [1951] 1970
G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, ora in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, 169-192.

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

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

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

Pasolini [1951] 1999
P.P. Pasolini, *Dialetto e poesia popolare*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 373-375.

Pasolini [1952a] 1999
P.P. Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 715-857.

Pasolini [1952b] 1999
P.P. Pasolini, *Premessa a L. Sciascia, "Il fiore della poesia romanesca"*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 420-425.

Pasolini [1954] 1999
P.P. Pasolini, *Gadda*, ora in ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1048-1061.

Pasolini [1955] 1979
P.P. Pasolini, *Il metodo di lavoro*, ora in Appendice a P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita,* Torino 1979.

Pasolini [1955] 1998
P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*; ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1998, I, 523-771.

Pasolini [1955a] 1999
P.P. Pasolini, *Il problema*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 881-894.

Pasolini [1955b] 1999
P.P. Pasolini, *Pascoli*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 997-1004.

Pasolini [1955c] 1999
P.P. Pasolini, *Nota per il centenario di Pascoli*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2926-2967.

Pasolini [1961] 2003
P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2003, I, 889-1060

Pasolini [1963] 1998
P.P. Pasolini, *I primi due Canti della Divina Mimesis*, ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1998, II, 1075-1093.

Pasolini [1964] 1998
P.P. Pasolini, *Nota n. 2*, ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1998, II, 1118.

Pasolini [1964] 1999
P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1245-1270.

Pasolini [1965] 1999
P.P. Pasolini, *Dante e i poeti contemporanei*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1640-1650.

Patti 2016
E. Patti, *Pasolini after Dante. The Divine Mimesis and the politics of representation,* Londra 2016.

Rinaldi 1982
R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Venezia 1982.

Schwartz 1995
D. Schwartz, *Pasolini Requiem*, Venezia 1995.

Segre 1965
C. Segre, *La volontà di Pasolini "a" essere dantista*, "Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura" 16 (1965), 80-84.

Vighi 2001
F. Vighi, *Le ragioni dell'altro. La formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica letteratura e cinema,* Ravenna 2001.

English abstract

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

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

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

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

la rivista di **engramma**
marzo **2022**
189 • Il Medioevo secondo Pasolini

Editoriale
Silvia De Laude, Paolo Desogus, Lisa Gasparotto, Stefania Rimini
Aroma di Vico
Gian Luca Picconi
Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia
Paolo Desogus
Villon-Pasolini
Jessy Simonini
Pasolini e il Decameron
Marco Antonio Bazzocchi
Pasolini e Dante
Emanuela Patti
La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury
Roberto Chiesi
Salò-Dante
Hervé Joubert-Laurencin
La "strana cosa"
Pierre-Paul Carotenuto
Rifrazioni dantesche nel teatro di parola
Stefania Rimini
"Amor che move"
a cura di Silvia De Laude