

Teresa Spignoli

## Il laboratorio testuale di *Poesia in forma di rosa*

Il saggio prende in esame la raccolta *Poesia in forma di rosa*, che costituisce un cantiere di scritture complesso e interessante per meglio comprendere la successiva evoluzione della produzione pasoliniana, con specifico riferimento all'attività poetica. In particolare, si intende centrare l'attenzione sul cambiamento del paradigma stilistico in rapporto alla situazione di crisi storica e culturale che caratterizza gli anni Sessanta e che dà luogo alla elaborazione di inedite soluzioni ravvisabili tanto in *Poesia in forma di rosa*, quanto nella coeva produzione teatrale e cinematografica. In tale ambito, si rileva l'emergere di un registro comico-tragico, basato sulla "mescolanza degli stili" e sulle forme del carnevalesco, evidente soprattutto nella *Ricotta*, nel poema della *F.* (oggetto di uno specifico approfondimento) e nella coeva produzione teatrale (*Italie magique* e *Orgia*).

*This essay examines the collection Poesia in forma di rosa, a complex and interesting writing workshop which is useful to understand the later evolution of Pasolini's production, namely of his poetic activity. Focus is on the new techniques resulting from the change in stylistic paradigms brought about by the historical and cultural crisis of the 1960s and how they are applied not only in Poesia in forma di rosa, but also in Pasolini's plays and films of the same period. In this sense, special attention is devoted to the development of a comic-tragic register based on a "mixture of styles" and carnivalesque forms, a procedure which is evident in Ricotta, the poem of F. (object of extended discussion), and the theatrical production of those years (Italie magique and Orgia).*

### 1. «Un libro di versi come un romanzo autobiografico»

Pubblicata in prima edizione nell'aprile del 1964 e poi solo due mesi dopo, nel giugno dello stesso anno, proposta in una nuova versione, con notevoli varianti strutturali, *Poesia in forma di rosa*<sup>1</sup> si presenta come una raccolta di natura 'laboratoriale', che registra la crisi dei primi anni Sessanta e nel medesimo tempo imposta nuove soluzioni, sperimentate anche nella produzione cinematografica e teatrale, nonché nei saggi critici del periodo. A testimoniare la natura instabile e precaria del libro – oltre alle due edizioni pubblicate a così breve distanza l'una dall'altra –<sup>2</sup> rimangono le cartelline conservate nel fondo archivistico intitolato a Pasolini,<sup>3</sup> contenenti una messe di testi superiori all'edito, nonché una pluralità di progetti poi non portati a compimento, o realizzati solo a distanza di molti anni, che

---

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*, Milano, Garzanti, 1964.

<sup>2</sup> Tra le due edizioni intervengono notevoli cambiamenti strutturali, il più significativo dei quali è costituito dalla eliminazione del *Libro delle croci*, poi parzialmente inserito nel volume *Alì dagli occhi azzurri* (Milano, Garzanti, 1956). Per un raffronto puntuale tra le due edizioni si rimanda a Antonio Sichera, *La consegna del figlio*. Poesia in forma di rosa di Pasolini, Lecce, Milella, 1997, pp. 193-218.

<sup>3</sup> Si tratta dell'Archivio Pasolini conservato presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

costituiscono un cantiere di scritture particolarmente affascinante e complesso. D'altronde è lo stesso Pasolini a mettere in evidenza la natura eterogenea della raccolta a partire dal risvolto di copertina nel quale *Poesia in forma di rosa* è definito come un libro di «Temi, Treni e Profezie, di Diari, e Interviste e Reportage e Progetti in versi», caratterizzato, inoltre, da una forte connotazione autobiografica: «un libro di versi come un romanzo autobiografico».<sup>4</sup> Tanto è vero che l'iniziale organizzazione strutturale della raccolta era pensata proprio come un diario, senza partizioni in sezioni e sottosezioni, per consentire una registrazione in 'presa diretta' degli eventi.

Il libro ha la forma interna, anche se non esterna di un diario, e racconta punto per punto i progressi del mio pensiero e del mio umore in questi anni. Se avessi fatto un'opera di memoria, avrei cercato di sintetizzare e livellare le esperienze che han formato la mia vita. Ma facendo un diario mi sono rappresentato volta a volta completamente immerso nel pensiero o nell'umore in cui mi trovavo scrivendo. È la forma diaristica del libro quella che fa sì che le contraddizioni vengano rese estreme, mai conciliate, mai smussate, se non alla fine del libro.<sup>5</sup>

Il riferimento a una forma come il diario – scrittura del sé che si colloca al crinale tra pubblico e privato - consente a Pasolini di registrare, in tutta la sua contraddittorietà, l'espansione di una crisi che coinvolge tanto la sfera privata quanto il ruolo pubblico di intellettuale. Di fatti, come sottolinea Marco Bazzocchi,<sup>6</sup> è proprio a partire da *Poesia in forma di rosa* che si avvia quel processo di elaborazione di una nuova forma di soggettività poi sviluppato compiutamente nella produzione seguente, contraddistinta da una costante riflessione metatestuale sulla funzione della poesia e sul ruolo dell'intellettuale all'interno di una società nella quale il sapere umanistico appare sempre più obsoleto e marginalizzato. Nella raccolta si osserva infatti l'emergere di inedite modalità di autorappresentazione, spesso veicolate da «immagini di corporeità ricondotte a debolezza, impotenza, privazione», che sottolineano l'«accentuazione di un ruolo poetico ormai scaduto, deprivato di valore», in «un mondo ormai trasformato» e prossimo alla «devastazione», da cui è necessario salvare «quel poco che può salvarsi».<sup>7</sup> A ciò consegue l'elaborazione di un diverso paradigma formale e stilistico, laddove nell'opera di Pasolini vi è sempre un nesso imprescindibile tra «crisi della storia e crisi della forma poetica»,<sup>8</sup> tanto che, lo vedremo, *Poesia in forma di rosa* è caratterizzata dall'esautoramento dei codici consolidati, a favore di una programmatica ibridazione di forme, generi, registri, in un testo di carattere 'informale', che registra la natura magmatica, caotica e contraddittoria della realtà. Si tratta, in sostanza, di prendere definitivamente coscienza della fine di un'epoca e di prendere congedo da una tradizione letteraria

---

<sup>4</sup> La definizione è contenuta nella fascetta pubblicata nella seconda edizione di *Poesia in forma di rosa*.

<sup>5</sup> Pier Paolo Pasolini, [Intervista rilasciata a Ferdinando Camon], 1965, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2001, pp. 1585-1586 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla SPS).

<sup>6</sup> Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 117.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Caterina Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone editore, 2017, p. 52.

ormai non più percorribile, a partire dalla constatazione della sostanziale afasia che caratterizza il presente.

## 2. «Non ci vuole capire, non si deve capire»: l'afasia del presente

Gentile direttrice, non sono nelle migliori condizioni per scrivere una nuova *Confusione degli stili*, stavolta applicata all'artigianato poetico, due o tre anni dopo. Perché? Perché sono sconfitto, e non riesco a perdonare a chi mi è nemico. Per questa amarezza, per questo disgusto, mi è difficile aggredire un tema che potrei aggredire solo se con passione. Ciò che mi impedisce di impegnarmi, che mi dà questa specie di anticipo sulla morte, è la coscienza ormai irreversibile che nel nostro mondo non ci si capisce, non ci si vuole, non ci si deve capire.<sup>9</sup>

Così Pasolini risponde alla richiesta della direttrice Maria Luisa Astaldi di scrivere un saggio per la rivista «Ulisse», dedicato ad un tema che da sempre appare essere al centro dei suoi interessi, ovvero la 'questione della lingua', dibattuta appunto nel testo la *Confusione degli stili*, pubblicato soltanto quattro anni prima sulla medesima rivista.<sup>10</sup> Del resto, tale questione è al centro del dibattito promosso dalla rivista «Officina» e occupa – per rilievo e ampiezza – la gran parte dei saggi contenuti in *Passione e ideologia*, volume edito proprio nel 1960,<sup>11</sup> ovvero nel medesimo anno del numero monografico *Dove va la poesia* promosso dalla rivista «Ulisse», cui Pasolini aderisce iniziando la sua rassegna con la 'lettera' citata. Il provocatorio rifiuto a redigere un saggio con una impostazione teorica 'forte', analogo alla *Confusione degli stili*, è spiegato nella parte finale della 'lettera', dove Pasolini richiama tre ordini di problemi, fra loro strettamente connessi, di tipo storico, linguistico e letterario. In primo luogo, l'avvertimento della fine della stagione dell'impegno che aveva caratterizzato l'esperienza di «Officina», e dunque di fatto la 'morte' di quella funzione di poeta civile attiva nelle *Ceneri di Gramsci*<sup>12</sup> e che, per usare una formula di Fortini – termina con la 'revoca del mandato' («sono sconfitto»). Ciò coincide con il tramonto di un'epoca culturale e storica, ormai scalzata dalla prepotente affermazione della società neocapitalistica, che rende obsoleti e inattivi gli strumenti di comprensione e rappresentazione del mondo propri della modernità. Torna, dunque, centrale la 'questione della lingua' laddove l'affermazione egemonica dell'italiano standard della borghesia industriale del Nord Italia ha di fatto polverizzato e reso inerte la tradizione umanistica su cui sino ad allora si era basata la possibilità dell'atto letterario e dunque della comunicazione, che adesso si configura come interrotta – «nel nostro mondo non ci si capisce, non ci si vuole, non ci si deve capire». Amara constatazione, questa, che poi è alla base

<sup>9</sup> Pier Paolo Pasolini, *La reazione stilistica* (1960), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1999, p. 2290 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla SLA II).

<sup>10</sup> Pier Paolo Pasolini, *La confusione degli stili*, in «Ulisse», a. X, n. 24-25, autunno-inverno 1956, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1999, pp. 1070-1088 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla SLA I).

<sup>11</sup> Milano, Garzanti, 1960.

<sup>12</sup> Milano, Garzanti, 1957.

dell'operazione tentata in *Poesia in forma di rosa*, dove il problema di 'salvare il salvabile' si colloca in precario equilibrio tra la necessità di una integrale revisione del linguaggio letterario, e la volontà di preservare il valore della poesia, che deriva dalla tradizione umanistica, pur mettendone radicalmente in crisi i codici e le forme consolidate. Come sottolinea Berardinelli, infatti, nell'opera pasoliniana l'«idea di poesia» non viene mai meno, anzi essa costituisce «il presupposto ontologico dell'essere poeta, che tiene in piedi la massa magmatica delle [sue] scritture».<sup>13</sup> D'altronde, è lo stesso Pasolini ad affermarne il valore proprio all'indomani della pubblicazione di *Poesia in forma di rosa*:

Nella mia cultura c'è un enorme rispetto per la poesia: non per niente mi son formato in un'epoca in cui la poesia era un mito: il decadentismo, l'ermetismo, la poesia in senso assoluto, la poesia pura, la Poesia con la P maiuscola. Io non "posso" non avere un senso altissimo della poesia. Ma ho dovuto contraddirmi proprio perché a livello storico la poesia era diventata un mito. Che andava demistificato. Perciò, con uno sforzo di volontà, ho reagito a me stesso, riducendo la poesia a forme strumentali. Che, ripeto, son dovute a un mio sforzo di volontà, a una mia lotta storica, quotidiana: ma nel fondo di me resta, solido come un quarzo, un senso di venerazione per la poesia.<sup>14</sup>

Il problema è dunque di ordine storico, nella misura in cui la nozione di poesia ereditata dalla modernità entra in crisi e si sbriciola a contatto con l'epoca postmoderna. In sostanza viene meno l'atteggiamento modernista che aveva caratterizzato l'opera di Pasolini fino a tutti gli anni Cinquanta, contraddistinta da una «relazione agonistica», insieme «di conflitto e di riconoscimento»,<sup>15</sup> con la tradizione letteraria, come risulta evidente nella nozione di sperimentalismo attiva nelle *Ceneri di Gramsci*. E tuttavia, secondo Caterina Verbaro, il successivo cambiamento dei paradigmi poetici pasoliniani non rappresenta tanto un tradimento, «bensì un ribadimento con mezzi diversi di quella finalità di ierofania che Pasolini assegna alla poesia».<sup>16</sup>

Si tratta quindi di elaborare nuove soluzioni, che prevedano da un lato il superamento di quanto fatto fino a quel momento e dall'altro l'individuazione di possibilità ulteriori, di un nuovo 'mandato' per il poeta, come afferma lo stesso Pasolini nel saggio *Nuove questioni linguistiche*, dove alla amara constatazione che «il mondo letterario oggetto della revisione polemica degli anni Cinquanta, non esiste più»<sup>17</sup> si associa la volontà a comprendere la portata del cambiamento in atto, poiché è «solo attraverso un approfondimento di tale coscienza, [che] uno scrittore potrà trovare la sua funzione, postulare un 'rinnovamento del mandato'».<sup>18</sup> Di fatti *Poesia in forma di rosa* si muove tra i due poli dialettici della sconfitta e della vittoria, dell'abiura e della rivoluzione permanente, della fine della Storia e dell'avvento di una Nuova

<sup>13</sup> Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 95.

<sup>14</sup> [Intervista rilasciata a Ferdinando Camon], SPS, p. 1587.

<sup>15</sup> Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit. p. 38.

<sup>16</sup> Ivi, p. 41.

<sup>17</sup> Pier Paolo Pasolini, *Nuove questioni linguistiche* (1964), SLA I, p. 1254.

<sup>18</sup> Ivi, p. 1269.

preistoria, della morte e della rinascita, con una costante intersezione tra dimensione pubblica (oggettiva) e privata (soggettiva), l'una specchio e cassa di risonanza dell'altra, laddove, come nota Marco Bazzocchi, «vita privata e storia sono in continuo rapporto, non ci sono distanze o interstizi, tutto viene proiettato fuori, come se la rosa si aprisse davanti a noi rivelando di volta in volta il suo cuore segreto».<sup>19</sup> L'elaborazione di una nuova identità coincide con la messa in scena di un soggetto depotenziato, relegato ai margini della storia, metaforicamente 'morto' al presente, perché divaricato tra un passato ormai in rovina e un ipotetico futuro apocalittico, la Dopostoria o la Nuova preistoria dei 'non nati', dei barbari del Terzo Mondo, guidati da *Alì dagli occhi azzurri*. Da ciò derivano le frequenti rappresentazione dell'io come cadavere o corpo smembrato, in violente immagini barocche e manieriste che raffigurano lo stato di degradazione del soggetto, ormai privato del suo ruolo pubblico di intellettuale; al contempo però, tali immagini sono sovente accostate ai simboli della primavera, prefigurando la possibilità di una 'rinascita', sebbene segnata da una necessaria e inevitabile trasformazione del soggetto e della sua 'postura' verso la poesia stessa.

### 3. «Sarò io, dopo la morte, in primavera»: la definizione di una nuova soggettività

*La Religione del mio tempo* termina con due poesie – *La rabbia* e *Il glicine* – nelle quali compaiono temi e figure che saranno approfonditi in *Poesia in forma di rosa*, a cominciare dalla irrimediabile perdita del «paradiso» ormai «in frantumi»<sup>20</sup> rappresentato dal ventre materno, qui simboleggiato dalla rosa,<sup>21</sup> abbandonata dall'io poetico per agire nella dimensione pubblica della storia:

Ero chiuso nella mia vita *come nel ventre materno*, in quest'ardente odore di umile rosa bagnata.  
Ma lottavo per uscirne, là nella provincia campestre, ventenne poeta, sempre, sempre a soffrire disperatamente, disperatamente a gioire... La lotta è terminata con la vittoria. La mia esistenza privata non è più racchiusa tra i petali di una *rosa*, - una casa, *una madre* una passione affannosa. È pubblica [...].<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni*, cit., p. 122.

<sup>20</sup> *La rabbia*: «[...] Pende umile / sul ramo adolescente, come a una feritoia, / timido avanzo d'un paradiso in frantumi...» (Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo I, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2003, pp. 1051-1052, d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla TP I).

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 1052: «[...] so soltanto / che in questa rosa resto a respirare, / in un solo misero istante, / l'odore della mia vita: l'odore di mia madre...».

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 1053. Per l'interpretazione di questi versi si rimanda all'analisi di Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 284; per l'immagine della rosa come simbolo del ventre materno, si veda Maria Rizzarelli, *I profumi di Casarsa e la celeste*

Nella poesia successiva – *Il glicine* – la “vittoria” si tramuta però in una sconfitta, con la messa in scena della morte del soggetto, escluso dalla fioritura della primavera – «Io ero morto, e intanto era aprile, / e il glicine era qui a rifiorire» –<sup>23</sup> e dalla possibilità di comunicazione:

Altre mode, altri idoli,  
la massa, non il popolo, la massa  
decisa a farsi corrompere  
al mondo ora si affaccia  
[...]  
E s’assesta là dove il Nuovo Capitale vuole.  
Muta il senso delle parole:  
chi finora ha parlato, con speranza, resta  
indietro, invecchiato.  
[...]  
Ho perduto le forze;  
non so più il senso della razionalità;  
decaduta si insabbia  
– nella tua religiosa caducità –  
la mia vita, disperata che abbia  
solo ferocia il mondo, la mia rabbia.<sup>24</sup>

La “rabbia” con cui si chiude la raccolta si concretizza in *Poesia in forma di rosa* in una esacerbazione dei *topoi* e delle figure fin qui delineati, a partire dalle immagini che rappresentano la morte del soggetto (privato e pubblico), e ne sanciscono l’estraneità rispetto al corso della storia: «la mia ingenua rabbia non è competitorice / Non c’è proporzione tra una nuova massa / predestinata e un vecchio io che dice / le sue ragioni a rischio della sua carcassa».<sup>25</sup>

L’io è definito come un corpo in decomposizione - «Comincerò piano piano a decompormi, / nella luce straziante di quel mare, / poeta cittadino e dimenticato» –<sup>26</sup> oppure come uno «scheletro» che “ricerca la casa della sua sepoltura”,<sup>27</sup> ed è «solo come un cadavere nella sua fossa»:<sup>28</sup> «[...] Penso con pace al mio / scheletro, alla mia polvere, / nei millenni».<sup>29</sup>

---

*carnalità della poesia di Pasolini*, in Giuseppe Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 159-175.

<sup>23</sup> *Il glicine*, TP I, p. 1054.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 1059.

<sup>25</sup> *La Guinea*, TP I, p. 1090.

<sup>26</sup> *Una disperata vitalità*, TP I, p. 1201. Si vedano anche i versi: «le guance cave sotto gli occhi abbattuti, / i capelli orrendamente diradati sul cranio/ le braccia dimagrite come quelle di un bambino» (*ivi*, p. 1183)

<sup>27</sup> *La ricerca di una casa*, TP I, p. 1103.

<sup>28</sup> *La realtà*, TP I, p. 1116; cfr. anche *Le belle bandiere*, TP I, p. 1176: «Lo atterrisce l’idea / di essere solo / come un cadavere in fondo alla terra».

<sup>29</sup> *Poesie mondane (23 aprile 1962)*, TP I, p. 1095.



Alla raffigurazione del corpo martoriato<sup>30</sup> e insepolto («Tutto il mondo è il mio corpo insepolto. / Atollo sbriciolato / dalle percosse dei grani azzurri del mare»)<sup>31</sup> corrisponde lo ‘sgretolarsi’ delle certezze degli anni Cinquanta («[...] la fede degli Anni Cinquanta, / è qui con me, [...] / a farsi sgretolare anch’essa / dalla pazienza furibonda dei grani azzurri del mare»),<sup>32</sup> e la conseguente ‘abiura’ della propria opera: «‘E’ passato il tuo tempo di poeta...’ / ‘Gli anni Cinquanta sono finiti nel mondo!’ / ‘Tu con le tue Ceneri di Gramsci ingiallisci, / e tutto ciò che fu vita ti duole / come una ferita che si riapre e dà la morte!’». <sup>33</sup> Si stabilisce così una circolarità che coinvolge tanto la dimensione privata del soggetto, quanto la dimensione pubblica, secondo una modalità di continua osmosi dall’una all’altra che implica la revisione del ruolo del poeta rispetto al nuovo scenario, laddove alla morte individuale si sovrappone l’idea di una Apocalisse che sancisce la fine della storia:

Nazione senza speranze! L’Apocalisse  
esploso fuori dalle coscienze  
nella malinconia dell’Italia dei Manieristi,  
ha ucciso tutti: guardateli – ombre  
grondanti d’oro nell’oro dell’agonia.<sup>34</sup>

Alla morte dell’io e alla morte della storia consegue la rinascita del soggetto, non a caso spesso collegata ai frequenti riferimenti al mese di aprile, alle primule e alla primavera presenti nella raccolta, e in particolare nelle *Poesie mondane*:

Quando gli Anni Sessanta  
saranno perduti come il Mille,  
e, il mio, sarà uno scheletro  
senza più neanche nostalgia del mondo,  
cosa conterà la mia «vita privata»,  
miseri scheletri senza vita  
né privata né pubblica, ricattatori,  
cosa conterà! Conteranno le mie tenerezze,  
sarò io, dopo la morte, in primavera,  
a vincere la scommessa, nella furia  
del mio amore per l’Acqua Santa al sole.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Cfr. *Una disperata vitalità*, TP I, p. 1183: «– sono come un gatto bruciato vivo, / pestato dal copertone di un autotreno, / impiccato dai ragazzi a un fico, // [...] / come un serpente ridotto a poltiglia di sangue / un’anguilla mezza mangiata // – le guance cave sotto gli occhi abbattuti, / i capelli orrendamente diradati sul cranio / le braccia dimagrite come quelle di un bambino»; cfr. anche *Poesie mondane (25 aprile 1962)*: «L’idea di fare un film sul tuo suicidio, / tuona nei millenni [...] / Il protagonista è macellato: / una bolla d’aria gonfia la sua pelle, / potrebbe volare per il terrore. / Una spaccatura gli scende dal palato / allo sterno, e irradia dei tremiti / per tutto il corpo: l’intossicazione / gli buca lo stomaco, gli dà la diarrea. / Suicidarsi, è la più semplice idea / che gli possa venire [...]» (TP I, p. 1096).

<sup>31</sup> *Le belle bandiere*, TP I, p. 1177.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 1178.

<sup>33</sup> *La mancanza di richiesta di poesia*, TP I, p. 1157.

<sup>34</sup> *Poesie mondane (12 giugno 1962)*, TP I, p. 1101.

<sup>35</sup> *Poesie mondane (23 aprile 1962)*, TP I, p. 1094. Si veda a titolo esemplificativo la ricorrenza delle primule e della primavera, presenti sin dall’incipit del testo: «Una coltre di primule»; «Primavera medioevale»; «La primavera porta una coltre / di erba dura tenerella, di primule».

La ‘rinascita’ avviene però in una dimensione futura che si apre al di là della storia, in una ipotetica Nuova preistoria o Dopostoria, nella quale il soggetto agisce come «feto adulto», di nuovo – “nel ’63 come nel ’43” - «ragazzo piangente, apprendista / volenteroso: coi capelli che cadono, e si fanno grigi!»,<sup>36</sup> divaricato cioè tra un passato ormai tramontato e un futuro inagibile:

O guardo i crepuscoli, le mattine  
 su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,  
 come i primi atti del Dopostoria,  
 cui io assisto, per privilegio d’anagrafe,  
 dall’orlo estremo di qualche età  
 sepolta. Mostruoso è chi è nato  
 dalle viscere di una donna morta.  
 E io, feto adulto, mi aggiro  
 più moderno di ogni moderno  
 a cercare fratelli che non sono più.<sup>37</sup>

La dimensione del presente, dunque, si spalanca come un vuoto deserto inospitale, inadatto a comprendere il difficile cifrario dei ruderi del passato, ossia di quelle rovine con cui si identifica lo stesso poeta e con esse il suo linguaggio: «Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pale d’altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli».<sup>38</sup>

Così in una *Disperata vitalità* – poemetto centrale della raccolta – il poeta e il «bestione papalino, merlato»<sup>39</sup> che si staglia tra la campagna romana e la moderna autostrada, sono uniti da un medesimo destino, entrambi echi e vestigia inascoltate di un passato che «sta per non poter più essere compreso»,<sup>40</sup> se è vero che, come osserva il poeta: «La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi».<sup>41</sup> E siamo dunque tornati alla ‘lettera’ inviata alla rivista «Ulisse», ovvero alla laconica constatazione che «nel nostro mondo non ci si capisce, non ci si vuole, non ci si deve capire», laddove – come sottolinea Caterina Verbaro – «l’incomprensibilità dell’io rudere ha valenza politica, è conseguenza della constatazione apodittica che “il Neo-capitalismo ha vinto”».<sup>42</sup> Si tratta in sostanza – prosegue la studiosa – «di una condizione storica che rende inutilizzabili forme e linguaggi condivisi (le “terzine” anziché il “magma”) e incomprensibili i residui del passato (il “bestione papalino”), dai cui frammenti, benjaminamente, non è più possibile risalire all’unità e all’interezza».<sup>43</sup> La ‘morte’ del soggetto è dunque

<sup>36</sup> *Nuova poesia in forma di rosa*, TP I, p. 1205.

<sup>37</sup> *Poesie mondane (10 giugno 1962)*, TP I, p. 1099.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Una disperata vitalità*, TP I, p. 1184.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 1183.

<sup>42</sup> Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 137.

<sup>43</sup> *Ibidem*.



conseguenza di una crisi che chiude il presente nell'afasia, rendendo impraticabili i sentieri della tradizione e del linguaggio poetico codificato, da cui deriva la necessità di elaborare nuovi strumenti stilistici (il "magma" e non più le terzine, appunto) per rappresentare la caoticità magmatica della condizione attuale.

##### 5. «Non so ben ricordare come v'entrai»: il 'magma' informale della crisi.

Nel 1960, precisamente nel medesimo anno della risposta all'inchiesta della rivista «Ulisse», Pasolini pubblica su «L'Europa Letteraria» un interessante articolo dedicato alla raccolta poetica di Brunello Rondi, *Carta d'Europa*. Il testo richiama nel titolo – *Informale e realismo nella poesia di Rondi* –<sup>44</sup> due termini all'epoca assai discussi ("informale" e "realismo") in rapporto alla definizione di una nuova modalità di rappresentazione magmatica e caotica della realtà, còlta nel suo farsi, prima e al di là del raggiungimento di una configurazione formale definitiva. Il dibattito si sviluppa tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta sulle pagine della rivista «Paragone Arte» (di cui era direttore Longhi, maestro di Pasolini), nell'ambiente post ermetico (Bigongiari, Luzi, e l'ultimo Ungaretti),<sup>45</sup> nonché in area neoavanguardista, qualora si consideri che nel 1961 «il verri» titola un intero numero all'informale,<sup>46</sup> e che il saggio scelto da Sanguineti a commento delle sue poesie nell'antologia *Novissimi* si intitola proprio *Poesia informale?*<sup>47</sup> (sebbene con il punto interrogativo). Da notare, inoltre, come anche il "naturalismo cosmico" di Luzi (così definito dello stesso Pasolini)<sup>48</sup> si collochi proprio in quest'ambito e abbia come naturale evoluzione l'approdo a quel "magma" della storia richiamato nel titolo della raccolta del 1963.<sup>49</sup> Pasolini affronta la questione dell'informale solo in questo saggio e poi non ci torna più in questi termini, ma è sintomatico che all'operazione di Rondi sia collegata la nozione di "magma" che da qui in poi costituirà la cifra dominante della sua scrittura, specchio convesso dello stato caotico che caratterizza la società contemporanea, non più decifrabile attraverso il discorso logico-razionale delle *Ceneri di Gramsci*. Tra l'altro, Pasolini mostra piena consapevolezza del dibattito in corso, associando l'operazione di Rondi alle tele di

<sup>44</sup> SLA I, pp. 2298-2300.

<sup>45</sup> Per un approfondimento della questione mi permetto di rimandare al mio saggio *L'informale e le poetiche degli anni Sessanta. Tre casi esemplari: Ungaretti, Luzi, Bigongiari*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2017, pp. 101-134. Per il dibattito su «Paragone» segnalo inoltre il saggio di Filippo Milani, *Una triangolazione "informale": Morlotti, Testori, Arcangeli*, in «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», n. 9, 2017 (<http://www.arabeschi.it/una-triangolazione-informale-morlotti-testori-arcangeli/>).

<sup>46</sup> *L'informale*, in «il verri», n. 3, giugno 1961.

<sup>47</sup> Edoardo Sanguineti, *Poesia informale?*, in «il verri», n. 3, giugno 1961. Il saggio è pubblicato nel medesimo anno nell'antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* con un saggio introduttivo e note a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, ed è ora consultabile nel volume Renato Barilli, Angelo Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Torino, Controsegna, 2003, pp. 50-54.

<sup>48</sup> Mi riferisco al saggio *Forse ad un tramonto* pubblicato su «La Chimera» (n. 7, ottobre 1954), ora in SLA I, con il titolo *Osservazioni sull'evoluzione del Novecento*, pp. 1062-1069 (si veda in particolare la p. 1066).

<sup>49</sup> Mario Luzi, *Nel magma*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1963.

Fautrier, esposte nel medesimo 1960 a Roma nella celebre mostra curata da Palma Bucarelli,<sup>50</sup> e presentate alla Biennale di Venezia:

La tendenza di fondo di questo libro è dunque verso l'informale. Le parole si ammucciano e si aggregano come tinte, come materia, impastandosi quasi a caso: anzi, formando quell'unica infinita parola che è il magma, la materia pura, il sentimento indistinto.<sup>51</sup>

Osservando più da vicino questo materiale, si vedrà ch'esso, tuttavia, è fatto di tinte molto lievi, tenui: un quadro di Fautrier tutto sulla gamma azzurra.<sup>52</sup>

Ma ciò che più interessa ai fini del nostro discorso, sono le considerazioni che Pasolini riserva allo stile e che potrebbero perfettamente fungere da descrizione di *Poesia in forma di rosa*

Basterebbe un'occhiata alla conformazione tipografica e metrica di *Carta d'Europa* di B. Rondi, per capire qual è la sua tipicità stilistica: il magma. Infatti il metro è irregolare, le strofe sono irregolari, la sintassi irregolare: tutto dominato dall'anafora, dalla iterazione, e, in special modo, dalla giustapposizione, o apposizione, che allinea modi lessicali, o sintattici, al solo scopo di dilatarne il senso, di renderli potenzialmente inesauribili.<sup>53</sup>

Da qui in poi per Pasolini il «magma» si pone quale sinonimo di esautoramento dei modelli metrici tradizionali, in favore di una forma stilisticamente nuova, «miscidata e metricamente irregolare, irriducibile alla misura metrica e formale»,<sup>54</sup> laddove l'attenzione si sposta non tanto sulla compiutezza formale del testo quanto sulla processualità del suo farsi, nel suo avanzare per ipotesi, frammenti, appunti e stratificazioni successive. Si pensi in questo senso alla pluralità di soluzioni metriche sperimentate, come le terzine (*Poesia in forma di rosa*), i distici (*Supplica a mia madre*), la forma della ballata (*Ballata delle madri*), il prosimetro (*Poema per un verso di Shakespeare*), il carne figurato (*Nuova poesia in forma di rosa*), spesso intrecciate ai generi della prosa, quali il reportage di viaggio (la sezione *Israele*), l'intervista (*Una disperata vitalità*), il diario (*Poesie mondane*), la sceneggiatura cinematografica (presente in più testi, ma particolarmente evidente in *Una disperata vitalità*). Contestualmente si intensificano le riflessioni metatestuali sul farsi della poesia, come nel caso di *Poema per un verso di Shakespeare*, dove il testo assume la forma provvisoria dell'appunto, composto da brani poetici intervallati da frammenti in prosa, con indicazioni sulla composizione del poema.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Palma Bucarelli, *Jean Fautrier. Pittura e materia*, con introduzione di Giuseppe Ungaretti, Milano, il Saggiatore, 1960.

<sup>51</sup> *Informale e realismo nella poesia di Rondi*, SLA I, p. 2298.

<sup>52</sup> Ivi, p. 2299.

<sup>53</sup> Ivi, p. 2298.

<sup>54</sup> Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 53.

<sup>55</sup> Si vedano a titolo di esempio le seguenti indicazioni inserite tra parentesi: «(ecc. ecc. “mistificare” senza mezzi termini, la pretestualità dell'ispirazione letteraria, la fondazione assurda del poema ecc.)» (TP I, p. 1161); «(Continuare ossessive iterazioni visionarie, il reportage interpolato anaforicamente al motivo dell'abiura ecc. [...])» (ivi, p. 1171).

In questa linea si inquadra dunque l'iniziale idea dell'organizzazione diaristica di *Poesia in forma di rosa*, che avrebbe dovuto registrare il 'movimento' del farsi dell'opera, còlta in uno stadio incerto e ibrido, progettuale. Tanto che tale struttura è pensata anche per un testo cui Pasolini attende proprio in quel periodo – menzionato nella poesia *Progetto di opere future* – ovvero la *Divina Mimesis*;<sup>56</sup> secondo la *Nota n. 1*, datata 1° novembre 1964

Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, *datata*, in modo che il libro si presenti quasi come un diario. [...]. Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e di cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali – la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.).<sup>57</sup>

La «forma magmatica» della realtà, dunque, non può che essere resa attraverso un testo che mostra le tracce del suo farsi nel tempo, forzando i limiti delle convenzioni metriche e delle forme codificate dalla tradizione, in quanto paradigma della crisi che caratterizza l'«inferno» del presente:

Non so ben ricordare come v'entrai. Ne ebbi coscienza scrivendo una poesia [...] Addio rime, e addio endecasillabi, addio ipocrita nobiltà civile, sempre banale e quindi immorale. Un «Monologo sul sole», poi espunto da ogni florilegio di fanghi preziosi, fu la spia, forse, dell'entrata: quando già ero entrato. La crisi!<sup>58</sup>

Il brano fa parte di una redazione inedita del primo canto della *Divina Mimesis* intitolata *Memorie barbariche. Frammenti infernali*, e la poesia menzionata come luogo di presa di coscienza della crisi – il *Monologo sul sole* – risale al gennaio 1962.<sup>59</sup> Composta nell'area elaborativa di *Poesia in forma di rosa*, essa anticipa alcuni temi del poemetto *Una disperata vitalità*, soprattutto per quanto riguarda l'abbandono delle forme metriche tradizionali («addio rime, e addio endecasillabi») e la conseguente 'irruzione' «di blocchi informi di prosa, non più metricamente disciplinata», ovvero – come rileva Walter Siti - «la presenza [...] nel testo di quello che Pasolini d'ora in poi si abituerà a chiamare “il magma”»<sup>60</sup>. Da qui, l'invenzione di una metrica che è stata definita come «informale», quale espressione di un testo poetico non più circoscrivibile in una forma codificata, ma «processuale, dinamico e aperto»<sup>61</sup>, mai concluso una volta per tutte. Parallelamente al cambiamento del paradigma formale, Pasolini sperimenta anche nuovi registri stilistici, che prefigurano

<sup>56</sup> La prima idea dell'opera – pubblicata postuma nel 1975 (Torino, Einaudi) – risale al 1963, ed è menzionata in *Progetto di opere future*: «[...] Mi rifaccio cattolico, nazionalista, / romanico, nelle mie ricerche per “BESTEMMIA”, / o “LA DIVINA MIMESIS”» (TP I, p. 1246).

<sup>57</sup> Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. II, 1962-1975, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», p. 1117 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla RR II).

<sup>58</sup> La citazione è contenuta nelle *Note e notizie sui testi* in TP I, p. 1755.

<sup>59</sup> Il *Monologo sul sole* è adesso consultabile in TP I, pp. 1322-1325.

<sup>60</sup> Walter Siti, *Un inedito di Pasolini* (1997), ora in Id., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022, p. 325.

<sup>61</sup> Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 73.

un ampliamento dell'orizzonte espressionista verso inedite modalità 'carnevolesche' ravvisabili in una linea ideo-comica che interessa alcune opere del periodo, ma che si sviluppa pienamente in una serie di progetti tangenti al 'cantiere' di scritture di *Poesia in forma di rosa*, come le *Poesie marxiste*.

6. «*Si può dall'elegia sconfinare / nell'universo espressionista?*»: *parodia, comico, ironia*

Al medesimo 1962 – anno decisivo per l'elaborazione della raccolta – risale anche una versione preliminare del poemetto *Poesia in forma di rosa*, che ne contiene *in nuce* i *topoi* e le immagini già evidenziati: la rosa, la madre, la primavera, lo scheletro:

Partiamo da questa rosa  
l'ho trovata, stamattina,  
sul mio tavolo di lavoro.  
Idea di una madre bambina,  
il cui gesto, non visto,  
di posare una rosa sul tavolo,  
pare una cosa che destina  
il mondo a se stesso  
nei gesti della primavera.

È monumento, questa rosa  
che ricorda l'essere figlio  
e il dover morire.  
Piccolo monumento di cera,  
di carne senza scheletro,  
debole bianco, debole vermiglio.  
Eleganza neoclassica sul mio  
ritrovarmi in questa primavera.

Si può dall'elegia sconfinare  
nell'universo espressionista?<sup>62</sup>

L'impiego del termine espressionismo<sup>63</sup> in opposizione all'elegia, ossia alla postura lirica tradizionale, indica, in accezione allargata, quel coacervo di poetiche della crisi cui Pasolini attinge in *Poesia in forma di rosa*, a partire dal manierismo e dal

<sup>62</sup> TP I, p. 1717.

<sup>63</sup> Il termine compare anche nella poesia *La realtà* («che scena...espressionistica!», TP I, p.1119) ed è impiegato da Pasolini per descrivere *Alì dagli occhi azzurri*: «È questo [...] un libro testimonianza che comincia e finisce con dei balbettii – abbastanza dominati, tuttavia, se usati in funzione espressivo-espressionistica, attraverso il revival del gusto del frammento novecentesco, e con l'occhio ancora archeologicamente volto alle condanne degli anni Cinquanta» (*I diseredati sono il nostro* «Terzo Mondo», 1966, SPS, p. 827). Occorre inoltre ricordare il soggetto cinematografico *L'ultimo poeta espressionista*, composto da Pasolini nel 1963 (ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, tomo II, a cura di Walter Siti, Franco Zabagli, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2001, pp. 2643-2654; d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla PC II).

barocco, che contemporaneamente sostanziano il bacino iconografico della *Ricotta*,<sup>64</sup> dove, lo si ricorda, compaiono due *tableau vivant* di pale d'altare di Pontormo e Rosso Fiorentino<sup>65</sup>. Tra l'altro durante le riprese del film Pasolini ha sulla scena il volume di Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, da poco pubblicato all'interno di una collana diretta da Roberto Longhi;<sup>66</sup> autore cui si deve l'espressione «Una disperata vitalità» utilizzata da Pasolini, che deriva da un passo del *Ricordo dei manieristi* («il compito dei critici novecenteschi è di indagare dentro la disperata vitalità di una crisi»).<sup>67</sup> Ed è proprio nella *Ricotta* che si palesa l'utilizzazione dei registri del comico e della parodia, come del resto aveva ben capito il primo 'censore' del film, il magistrato Di Gennaro, che accusa Pasolini di aver «vilipeso la religione dello stato, rappresentando con il pretesto di descrivere alcune scene della Passione di Cristo, dileggiandone la figura e i valori con il commento musicale, la mimica, il dialogo». <sup>68</sup> Ciò risulta evidente nel procedimento di desacralizzazione dei due *tableau vivant*, dove la scena sacra della deposizione è profanata dalla risata dell'attore che interpreta Cristo, dai due ballabili moderni che interrompono la musica di Scarlatti, nonché dalle frequenti battute fuori campo.<sup>69</sup> L'acme della mescolanza tra sacro e profano è raggiunta dall'atto di scaccolarsi di uno degli interpreti della sacra rappresentazione; gesto che richiama i valori del basso corporeo, associati da Bachtin al registro carnevalesco.

La dimensione del comico, della parodia, della dissacrazione caratterizza inoltre i materiali e i testi che si collocano nell'area elaborativa di *Poesia in forma di rosa*, basti pensare al rovesciamento del sacro attivo in *Bestemmia* (evidente fin dal titolo),<sup>70</sup> oppure ai componimenti che fanno parte delle *Poesie marxiste*, tra l'altro menzionate dal protagonista-poeta del soggetto cinematografico *L'ultimo poeta espressionista*.<sup>71</sup> In particolare, nel fascicoletto è compreso un testo intitolato *F.*, dove l'immagine della rosa – simbolo della figura sacrale della madre nonché della rosa dei beati del *Paradiso* dantesco – si colora dei toni della passione viscerale e

<sup>64</sup> *La ricotta* costituisce il quarto episodio del film RoGoPaG, realizzato nel 1963. La sceneggiatura è pubblicata da Pasolini nel volume *Alì dagli occhi azzurri* (ora in RR II, pp. 837-858).

<sup>65</sup> Jacopo da Pontormo, *Trasporto di Cristo o Deposizione*, 1526-28 ca., Firenze, Chiesa di Santa Felicità; Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla Croce*, 1521, Volterra, Cappella della Croce di Giorno.

<sup>66</sup> Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, Roma, Editori Riuniti, «La pittura italiana», 1961.

<sup>67</sup> Roberto Longhi, *Ricordo dei manieristi* (1953), in Id., *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, p. 733.

<sup>68</sup> Il corsivo è mio. Il passo è tratto dal fascicolo contenente gli atti del processo per vilipendio alla religione di stato depositato da Giuseppe Di Gennaro e conservato presso il tribunale di Roma. Il fascicolo è analizzato da Tommaso Subini nel volume (da cui si cita) *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Torino, Lindau, 2013, p. 65.

<sup>69</sup> Cfr. *ivi*, pp. 108-109.

<sup>70</sup> Non a caso il progetto si intreccia variamente alla composizione di *Poesia in forma di rosa* e di *Alì dagli occhi azzurri*. Il testo è adesso pubblicato in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo II, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2003, pp. 995-1107 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla TP II); per maggiori informazioni sull'iter elaborativo dell'opera si rimanda alle *Note e notizie sui testi*, *ivi*, pp. 1723-1728.

<sup>71</sup> La prima opera del protagonista – Guido – è costituita da «un gruppetto di magre poesie, intitolate *Poesie marxiste*» (*L'ultimo poeta espressionista*, in PC II, p. 2647). In verità dai titoli menzionati nel soggetto sembra piuttosto trattarsi dei testi scritti da Pasolini per il commento al film *La rabbia*. Il fascicolo reperito in archivio e intitolato *Poesie marxiste*, contiene infatti altri testi, composti per la gran parte tra il 1964 e il 1965, ovvero durante la chiusura di *Poesia in forma di rosa* e il periodo immediatamente successivo all'uscita del libro.



infine della aperta dissacrazione. Essa, infatti, diviene figura degli organi genitali femminili secondo modalità parodiche ravvisabili nella tradizione espressionista che affonda le sue radici nel Duecento, a partire dal celebre contrasto di Cielo D'Alcamo «Rosa fresca aulentissima», indicato da Contini nell'antologia *Poeti del Duecento* (pubblicata proprio nel 1960), come prima testimonianza dell'«espressionismo vernacolare che durerà fino all'età barocca».<sup>72</sup>

La parte più consistente del 'poema' pasoliniano è costituita dalla *Ballata della F. Magma*, in cui fin dal titolo è evidente un rapporto contrastivo rispetto alla *Ballata delle madri* con cui si apre la raccolta *Poesia in forma di rosa*, sottolineato peraltro dall'andamento salmodiante che caratterizza il testo, che sembra ricalcare la litania del *Te deum* per la ripetizione insistita dell'espressione «In Te», qui applicata però non ai 'cinque dolori' sgranati nel rosario (come avviene nel poemetto eponimo),<sup>73</sup> ma alla F., ovvero all'organo genitale femminile. Nei versi sono inoltre richiamati gli elementi topici della raccolta, come il sole, la primavera, la madre, le primule,<sup>74</sup> e ovviamente la rosa: «Tu manc/iata d/i carnin/a innocente / e rosellina d/i mezzogiorno in / fondo a una gonnell/uccia [...]».<sup>75</sup>

La F. si pone come fine e cominciamento di tutte le cose, divaricata tra rappresentazione oscena – «un orifizio che le labbra della ferita ricoprivano per abbondanza di materia [...] informe, appena impastata, pesante come una mollica bagnata...»<sup>76</sup> – e rappresentazione sacra, attraverso una progressiva stilizzazione visiva che riprende la figura della rosa sempre più semplificata fino a ricordare l'immagine della croce in *Profezia*, qui appena abbozzata attraverso un disegno romboidale a puntini<sup>77</sup> che ricorda contemporaneamente anche la forma della F. 'disegnata nei gabinetti'.<sup>78</sup> È significativo che Pasolini si richiami non tanto alla recente sperimentazione verbo-visiva che caratterizza certa produzione della neoavanguardia, o al calligramma di Apollinaire, quanto piuttosto all'antica forma a losanga e a croce del carne figurato ellenistico, probabilmente mediato dalla lettura delle recenti poesie di Dylan Thomas.<sup>79</sup>

Si attua cioè un processo di dissacrazione costante - «La dissacrazione per la dissacrazione»<sup>80</sup> - che si traduce nella rinuncia a qualsiasi forma di codificazione stilistica, come 'profetizza' il primo attore ad entrare in scena nel testo, «L'anziano

<sup>72</sup> Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 175.

<sup>73</sup> Si veda a questo proposito l'analisi critica del poemetto *Poesia in forma di rosa* proposta da Marco Bazzocchi, *Esposizioni*, cit., pp. 121-122.

<sup>74</sup> Cfr. TP II, p. 896: «Ah fica! [...] Effati / d'una storia di cui bambino / appresi [...] / i significati, / e me li tenni / stretti al cuore / fedele agli insegnamenti / come a una madre profumata di primule. // Splendeva sul marciapiede di Sacile il sole della primavera del '31» (il corsivo è mio).

<sup>75</sup> Ivi, p. 899. La poesia è costituita da un calligramma che ricorda i petali della rosa e la forma romboidale della F.

<sup>76</sup> Ivi, p. 900.

<sup>77</sup> Si vedano in particolare i 'disegni' in TP II, pp. 899; 900; 910.

<sup>78</sup> Cfr. ivi, p. 911.

<sup>79</sup> L'ipotesi è avanzata da Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 294, nota 75. Sulla ripresa del carne figurato in ambito novecentesco, e in particolare sulla figura della croce in Dylan Thomas, Pasolini e Nanni Balestrini, si veda il saggio di Mario Domenichelli, *Τεχνοναίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba Picta*, cit., pp. 3-39.

<sup>80</sup> TP II, p. 901.



dei ricordi»: <sup>81</sup> «La tua poesia per sopravvivere deve prendere atto della propria fine». <sup>82</sup> La rinascita dalla «tomba» e il ritorno alla vita, ormai fuori dalla dimensione ‘ufficiale’ di ‘poeta pubblico’ - «Questa è l’esortazione che giunge dentro la tomba dove in qualche modo sei un uomo ufficiale»; <sup>83</sup> «Vieni fuori dalla tomba, e vivi come un disgraziato» - <sup>84</sup> può compiersi solo a patto di trovare una inedita soluzione a quella incomunicabilità - l’“impossibilità a essere compresi” - che caratterizza il presente. Di fatti «L’uomo del presente» che irrompe sulla scena - a differenza dell’«Anziano dei ricordi» - «tace»: «La sua afonia o mancanza di azione linguistica, fa nascere [...] intorno stupende raffiche di vento». <sup>85</sup> Le eventualità che si prospettano consistono, allora, da un lato nel tentativo di ricominciare «da mille punti possibili» e dall’altro invece nella registrazione della fluidità magmatica della vita, al di fuori di ogni ordine, canone o genere precostituito: «Non si hanno più responsabilità / Si è disoccupati. / Bisogna cercar lavoro. / Ricostruirsi una rispettabilità... / Ahi, e tutto ricomincia. / E invece non deve ricominciare. / Meglio, piuttosto, che la vita continui a essere, a essere interrogata, senza fine, passando dal bisogno di ordine al bisogno di disordine...». <sup>86</sup> Se dunque il tentativo di dicibilità linguistica è votato al fallimento, ciò che rimane è quindi ‘la poesia per la poesia’, ovvero l’atto stesso di scrivere in luogo dell’opera formata e in sé conclusa, così come in *Bestemmia* - sulla scia delle riflessioni teoriche sul cinema - la soluzione prospettata risiede nel ‘rappresentare la realtà con la realtà’: <sup>87</sup>

NIENTE INSOMMA È PIÙ POETICO  
DELLA VITA DI UN POETA

E L’OGGETTO PIÙ POETICO DELLA POESIA  
È DUNQUE IN CONCLUSIONE LA POESIA

SOPRATTUTTO SE IL POETA SE NE INFISCHIA DI TUTTO  
ED È IL VECCHIO RE CHE FA SOPRALLUOGHI

[...]

LA SOLA POESIA È LA POESIA DA FARSI  
NEL FARE LA POESIA È LA POESIA. <sup>88</sup>

Ormai ai margini della storia, “feto informe” e “già cadavere”, il soggetto poetico acquisisce da tale posizione liminare la maschera tragica del buffone, che attraverso

<sup>81</sup> Ivi, p. 899. Il testo è caratterizzato da notazioni di scena, didascalie, personaggi-attori, cori, quasi fosse una sorta di sceneggiatura in versi, sul modello di *Bestemmia*.

<sup>82</sup> Ivi, p. 902. Il verso è in maiuscolo nel testo.

<sup>83</sup> Ivi, p. 901.

<sup>84</sup> Ivi, p. 902.

<sup>85</sup> Ivi, p. 904.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 904-905.

<sup>87</sup> Cfr. *Bestemmia*, TP II, p. 1045: «[...] vivere significa vivere soltanto, / e la realtà significa soltanto la realtà, / e la vita si vive con sé stessa / e la realtà si rappresenta con la realtà».

<sup>88</sup> *F.*, TP II, p. 907.

la parodia, il comico e il basso corporeo scardina i meccanismi del Potere, mettendone a nudo le nefandezze in modo dissacrante: «Se niente è più tragico / della morte in una faccia truccata, / della fine di una vita non vissuta, / del buio del decesso di un cieco, / ridi, stimato autore delle “Ceneri di Gramsci”!». <sup>89</sup>

Analogamente al «vecchio professore di Amsterdam» <sup>90</sup> (uomo integrato nella comunità accademica e “stimato” da tutti) che si impicca travestito da donna, mostrando in modo scandaloso e grottesco la sua diversità in opposizione alla norma omologante del Potere, così il protagonista dell’opera teatrale *Orgia*, <sup>91</sup> che «è stato come tutti gli altri, *dalla parte del potere*», <sup>92</sup> conclude la sua vita con un identico gesto di ribellione, esibendo – al posto delle parole - il suo corpo travestito come «un fenomeno espressivo / indubbiamente nuovo, / così nuovo da dare un grande scandalo / e da smerdare, praticamente, ogni loro amore». <sup>93</sup> L’indice della dicibilità si sposta quindi sempre più marcatamente verso l’azione iconoclasta del gesto, <sup>94</sup> spesso connotato da una sessualità eversiva e scandalosa, mentre la parola si estroflette in una dimensione visiva e corporea, che svela la natura fittizia della struttura metaforica del linguaggio, con procedimenti metatestuali simili, per alcuni aspetti, al teatro epico di Brecht. Non a caso il nome del drammaturgo tedesco ricorre in due occasioni in *Poesia in forma di rosa*: nell’epigrafe di *Nuova poesia in forma di rosa* <sup>95</sup> e nei versi di *Progetto di opere future* dove, tra le opere in cantiere Pasolini prospetta «versi, per Coro / e Orchestra, con settemila violini e una grancassa, / (e un disco di Bach), “CITAZIONE BRECHTIANA” / o “CANTI DELLA DISSACRAZIONE”». <sup>96</sup>

Il titolo evocato («CITAZIONE BRECHTIANA») in effetti compare in uno dei cartelli dello spettacolo teatrale *Italie magique*, appositamente scritto per Laura Betti. Con ogni probabilità è proprio per il tramite dell’attrice che in questo periodo Pasolini si avvicina al teatro di Brecht, <sup>97</sup> sino a quel momento guardato con un certo sospetto, qualora si consideri che nello stesso torno di anni l’autore tedesco era di

<sup>89</sup> Si tratta dei versi conclusivi poema della *F.* (ivi, p. 919).

<sup>90</sup> Il poema della *F.* termina con due sezioni intitolate entrambe *Leggenda*. Nella prima è messo in scena un rapporto edipico con la madre («Anche la più scandalosa dissacrazione / altro non fa che togliere sacralità all’innocenza / per sostituirla con la sacralità più sacra del peccato», ivi, p. 917); nella seconda – «Da leggersi o recitarsi come una barzelletta», secondo quanto indicato nella nota d’autore – è raccontata la storia «del vecchio professore di Amsterdam, / che godeva la stima di tutto il corpo insegnante, compreso il Rettore» (ivi, p. 918).

<sup>91</sup> La tragedia – messa in scena dallo stesso Pasolini – è rappresentata per la prima volta il 27 novembre 1968 al Deposito d’Arte Presente di Torino, con interpreti: Laura Betti, Luigi Mezzanotte, Nelide Gianmarco. Secondo le carte autografe custodite nell’archivio, la prima idea della tragedia risale all’aprile 1966, dunque non lontano cronologicamente dalla composizione delle *Poesie marxiste*. Il testo è adesso consultabile in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2001 (d’ora in poi il volume sarà indicato con la sigla TE).

<sup>92</sup> Ivi, p. 245.

<sup>93</sup> Ivi, p. 312.

<sup>94</sup> In *Orgia* l’uomo e la donna ricordano il passato come una sorta di mitica età dell’oro nella quale le persone comunicavano non con le parole ma con le azioni: «Là noi comunicavamo tra noi solo *facendo qualcosa*» (ivi, p. 255).

<sup>95</sup> Si tratta di una citazione tratta dall’ultima scena del dramma *Santa Giovanna dei Macelli* (TP I, p. 1203).

<sup>96</sup> TP I, p. 1249.

<sup>97</sup> Il 14 maggio 1961 l’attrice debutta con Carla Fracci al Teatro Eliseo di Roma nello spettacolo di Brecht e Weill *I sette vizi capitali*, per la regia di Luigi Squarzina.

contro assai apprezzato dalla neoavanguardia. La suggestione si traduce nel 1963 nel progetto, poi non realizzato, del balletto-cantato (con musiche di Bruno Maderna) di *Vivo e coscienza*, nel quale – come sottolinea Stefania Rimini – Pasolini sperimenta quella «frizione tra mimica corporea e verbalità» che a suo avviso costituisce «il punto d'origine di una precisa inclinazione dello stile pasoliniano orientato, proprio a partire dai primi anni '60, verso i toni di una comicità ilaro-tragica»,<sup>98</sup> registrando in modo implacabile «il progressivo sgretolarsi delle coscienze e l'inevitabile approdo al nulla del consumo e dell'alienazione».<sup>99</sup> L'anno successivo Pasolini concretizza il progetto con la realizzazione di *Italie magique*, episodio dello spettacolo collettivo *Potentissima signora*, messo in scena nel 1964.<sup>100</sup> La scrittura del testo si intreccia con la chiusura di *Poesia in forma di rosa*, con il progetto del soggetto cinematografico *L'ultimo poeta espressionista* (di cui riprende alcuni elementi),<sup>101</sup> con la realizzazione della *Rabbia*, e infine con la stesura delle *Poesie marxiste*. La pièce sviluppa quella linea ideo-comica ravvisabile in filigrana già in *Poesia in forma di rosa* e nelle movenze chapliniane di Stracci nella *Ricotta*,<sup>102</sup> estremizzandone alcuni caratteri, come il gioco ecolalico del nonsense tipico delle canzonette, evidente anche nel *Miagolio della donna ricotta* delle *Poesie marxiste*,<sup>103</sup> la riduzione dei personaggi a grottesche marionette disarticolate («Mussolini e Hitler [...] sopra una mensola»), la musica «carnevalesca» simile a «quella dei circhi equestri»<sup>104</sup> che accompagna la scena. Elementi questi, che mettono in evidenza la natura insensata del Potere e della società borghese che lo sostiene con cieca e colpevole obbedienza, in assenza di una coscienza critica che sia capace di dare senso alla realtà, ormai disgregata in frammenti irrelati e «indecifrabili», come testimonia il collage avanguardistico posto a conclusione di *Italie magique*:

Gli occhi di Laura cadono sul pezzo di giornale e leggono a caso: ne nasce un «collage» da scrittore d'avanguardia, casuale e delirante, accompagnato dalla musica, e quindi in parte detto e in parte cantato, con inserimenti casuali e asimmetrici nella musica che accompagna. Oltre a leggere il giornale, gli occhi di Laura, guardando a caso intorno, leggeranno altri lacerti di scritte, su manifesti o réclames ecc., per rendere ancora più indecifrabile la composizione linguistica.<sup>105</sup>

<sup>98</sup> Stefania Rimini, *Corpo di bambola: Laura Betti e lo strano divertissement di Italie magique*, in «Studi Pasoliniani», n. 4, 2010, pp. 51-52.

<sup>99</sup> Ivi, p. 52.

<sup>100</sup> *Potentissima signora* andò in scena per la prima volta al teatro La Ribalta di Bologna il 5 dicembre 1964. I testi sono stati pubblicati nel volume *Potentissima signora*, Milano, Longanesi, 1965.

<sup>101</sup> Cfr. Stefania Rimini, *Corpo di bambola*, cit., pp. 52-53.

<sup>102</sup> Stefania Rimini (ivi, p. 52) ravvisa nella «comicità ilaro-tragica» il minimo comun denominatore di «opere molto diverse tra loro», tra le quali include – oltre alla *Ricotta* – il «grottesco pastiche di *Che cosa sono le nuvole?*», *La rabbia*, *Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna*.

<sup>103</sup> La poesia (TP II, p. 989) riprende i temi del componimento precedente, *Le grolle d'oro*, dedicato all'assegnazione del prestigioso premio alla *Ricotta*; l'attrice cui si allude nel testo è infatti Laura Betti, che nel film impersonava la diva. Il «miagolio» si traduce nella ripetizione della parola «Mao», che dà luogo a un nonsense comico tra il verso del gatto e il nome del Presidente cinese. Lo stesso gioco linguistico è presente in *Italie magique* (TE, p. 160).

<sup>104</sup> Pier Paolo Pasolini, *Italie magique*, TE, p. 157.

<sup>105</sup> Ivi, p. 163.

Il risultato dell'operazione condotta da Laura Betti è effettivamente quello di un collage che ricalca perfettamente il procedimento di alcuni testi neoavanguardistici, come ad esempio i collage di Nanni Balestrini, basati proprio sull'accostamento di frasi tratte da quotidiani. Il calco è talmente evidente da destare il sospetto di un ammiccamento parodico o quanto meno di una voluta provocazione, laddove – se è vero che Pasolini in questo periodo ‘riconsidera’ la questione Brecht – tuttavia ne prende anche a più riprese le distanze.<sup>106</sup> Del resto, anche in *Nuova poesia in forma di rosa* la citazione brechtiana quanto meno ‘stride’ con l’attacco ironico alla neoavanguardia presente nel sesto ‘petalo’, alluso nella citazione del film *Eva contro Eva* di Mankiewicz: «Altri protagonisti sono entrati, / [...] e, partite le rondini, son loro a calcare ora / il palcoscenico. L’Eva cacciata si lamenta sul riso dell’Eve Nove».<sup>107</sup>

Sebbene in questo torno d’anni il contraccollo della crescente affermazione della neoavanguardia abbia un indubbio peso specifico sull’attività e sulla produzione di Pasolini – evidente nella volontà di smarcarsi da essa per trovare un terreno ancora fertile all’opzione sperimentale<sup>108</sup> –, e nonostante siano numerosi i procedimenti stilistici che in certo modo possono ricordare alcune soluzioni di marca avanguardistica,<sup>109</sup> tuttavia ciò non è riconducibile a calchi o prestiti testuali, quanto semmai alla constatazione comune a entrambi gli ‘schieramenti’ di una crisi epocale nella quale i modelli e i linguaggi della tradizione appaiono ormai logori e usurati, incapaci di rappresentare (se tale termine ha ancora un senso) una realtà caotica, frammentata in schegge irrelate.

Il cantiere di *Poesia in forma di rosa* ben testimonia questo momento di svolta da cui si dipartono una serie di soluzioni stilistiche e di ipotesi creative che testimoniano la vitalità di una proposta mai riconducibile ad una forma unica, ma sempre più reticolare e complessa volta a cogliere i molteplici aspetti della realtà, costantemente interrogata nelle sue contraddizioni e ferocemente smascherata nelle sue nefandezze. La configurazione mobile e additiva del diario, inizialmente pensata per la raccolta, evolve nella struttura informe e processuale di un testo che si fa, organizzato secondo il modello della sceneggiatura, che programmaticamente tende a ibridare l’aspetto più prettamente letterario con quello figurale-visivo, dando luogo a «opere anfibologiche, ambigue, a canone “sospeso”»,<sup>110</sup> nelle quali la forma non si dà una volta per tutte ma si esprime come tensione dinamica, concretizzandosi appunto in una «struttura che fa del processo la propria caratteristica strutturale».<sup>111</sup> È in questo senso, semmai, che

<sup>106</sup> Si pensi a titolo indicativo alla versione preparatoria, già ricordata, del poemetto *Poesia in forma di rosa*, dove «la meravigliosa anafora» del ritornello ecolalico «Odio la borghesia, perché...» è bruscamente interrotta dalla constatazione: «ma non sono Brecht....//...// E ritorno alla rosa» (TP II, p. 1717).

<sup>107</sup> TP II, p. 1205.

<sup>108</sup> Su questo punto si veda il saggio di Stefano Giovannuzzi, *Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia*, in «Sinestesie», a. XI, 2013, pp. 123-140.

<sup>109</sup> Cfr. Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 55. Su tale argomento si veda anche il volume di Ara H. Merjian, *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, Chicago, University of Chicago Press, 2020.

<sup>110</sup> *La fine dell'avanguardia*, SLA I, p. 1425.

<sup>111</sup> *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* (1965), SLA I, p. 1498.

entra in gioco Brecht, chiamato in causa via Barthes, proprio nel saggio dedicato alla *Fine dell'avanguardia*.<sup>112</sup> Alla natura informe del testo corrisponde l'elaborazione di uno stile informale che dissolve le gabbie della codificazione metrica in una struttura fluida volta a captare la magmaticità del reale, utilizzando il montaggio come strumento di «modulazione testuale»,<sup>113</sup> capace di esibire la condizione di disarmonia e di frattura.<sup>114</sup> Parallelamente alla disarticolazione della forma dell'opera in una struttura mobile, anche la scrittura acquisisce dunque una tensione dinamica e processuale, che evolve nella accentuazione del carattere performativo dell'azione poetica, ovvero nell'esibizione 'corporea' del soggetto che scrive. Il definitivo tramonto dell'«elegia» si traduce inoltre nell'adozione di un registro comico-tragico, che utilizza la “mescolanza degli stili”<sup>115</sup> e le forme del carnevalesco per smascherare i mille volti di un potere sempre più pervasivo e sempre più – foucaultianamente – invisibile.

La morte del soggetto messa in scena in *Poesia in forma di rosa* segna infatti la definitiva espulsione dalla rosa, che simboleggia sia la madre che la lingua materna, e la conseguente 'rinascita' in una condizione 'postuma', contrassegnata da immagini di morte e deprivazione, che sanciscono l'estraneità del poeta alla dimensione del presente. Ne consegue che l'unica possibilità risiede nella scelta di una posizione 'marginale', nel senso che volutamente si colloca fuori dalla storia, ma proprio in virtù di ciò da essa è tuttavia possibile opporre alla “mancanza di richiesta della poesia” il gesto performativo di una scrittura che comunque si fa, attraverso un soggetto che esibisce il suo corpo, talvolta indossando la maschera comico-tragica del buffone, oppure utilizzando gli strali di una feroce ironia: «E, insieme, dovrò pure fare il poeta / padre, e allora ripiegherò sull'ironia». <sup>116</sup> L'ironia costituisce infatti la cifra dominante di *Trasumanar e organizzar*,<sup>117</sup> raccolta nella quale è per l'appunto tematizzata la nascita di un «nuovo tipo di buffone»,<sup>118</sup> che pur facendo parte – come il protagonista di *Orgia* – degli ingranaggi del potere, in quanto giullare prezzolato «per offrire al pubblico mero intrattenimento»,<sup>119</sup> tuttavia è capace, attraverso il discorso antifrastico dell'ironia, di comporre «poesie su commissione»<sup>120</sup> che esplodono come ordigni nelle mani del lettore: «ora che la vocazione è vacante / [...]

<sup>112</sup> Cfr. *La fine dell'avanguardia*, SLA I, pp. 1422-1423: «“Sospendere il senso”: ecco una stupenda epigrafe per quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell'impegno, del mandato dello scrittore. E infatti a questo punto Barthes, pensa subito a Brecht».

<sup>113</sup> Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 61.

<sup>114</sup> Ivi, p. 67.

<sup>115</sup> Il riferimento è ovviamente a Auerbach e in particolare alla sua analisi dell'opera di Rabelais (cfr. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-27).

<sup>116</sup> *Frammento epistolare, al ragazzo Codignola*, TP I, p. 1208.

<sup>117</sup> Milano, Garzanti, 1971.

<sup>118</sup> *La nascita di un nuovo tipo di buffone* è il titolo di una sezione della raccolta (TP II, pp. 57-71). Si veda anche la poesia eponima: «Che cosa comunico, alla fine / della mia carriera di poeta, che, sotto sotto, / si considerava indispensabile all'umanità? // Ecco la risposta (nel mattino / Del primo gennaio 1969): // “Una spiacevole ironia su tutto ciò”» (ivi, pp. 59-60).

<sup>119</sup> Antonio Tricomi, *Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 2020, p. 258, ma si vedano anche le pp. 257-259.

<sup>120</sup> Anche in questo caso si tratta del titolo di una sezione della raccolta (TP II, pp. 15-56).

/ ora che l'ispirazione, se viene, versi non produce – / vi prego, sappiate che son qui pronto / a fornire poesie su ordinazione: ordigni». <sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> *Richiesta di lavoro*, ivi, p. 13.