

Testi e testimonianze di critica letteraria 13

«Il nome di un'atroce malattia»

**Forme e rappresentazioni
della borghesia italiana (1929-1982)**

a cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone

«Il nome di un'atroce malattia»
Forme e rappresentazioni della borghesia
italiana (1929-1982)

A cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone

Ledizioni

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa

© 2024 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

«Il nome di un'atroce malattia». Forme e rappresentazioni della borghesia italiana (1929-1982)
A cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone

Prima edizione: maggio 2024

ISBN cartaceo: 9791256001804
ISBN eBook: 9791256001811
ISBN PDF web: 9791256001828

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

Sommario

<i>Introduzione</i> , di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone	9
Guido Mazzoni, <i>Classe media e rivoluzione</i>	13
Michela Rossi Sebastiano, <i>Raccontare la borghesia: i modelli opposti di Alberto Moravia (Gli indifferenti) e Umberto Barbaro (Luce fredda)</i>	31
Valeria Merola, « <i>La borghesia ha una sua utilità, ma non mi interessa</i> »: visioni della borghesia nel teatro di Alberto Moravia	43
Giacomo Di Muccio, <i>Elegia Borghese. Il silenzio del desiderio nella prosa di Natalia Ginzburg</i>	55
Niccolò Amelii, <i>Il borghese va in città. Boom economico e industria culturale nella Vita agra di Bianciardi e nel Padrone di Parise</i>	67
Daniela Vitagliano, <i>La borghesia criticata da sé stessa: l'equilibrio di una cosciente contraddizione in Ferito a morte di Raffaele La Capria</i>	79
Saverio Vita, <i>Diffusi, dispersi e orizzontali: un percorso sui borghesi nell'opera di Guido Morselli</i>	95
Chiara Canali, <i>L'occhio indiscreto: la borghesia vista da Arbasino nel romanzo La bella di Lodi</i>	111
Elena Porciani, « <i>Ai quartieri alti</i> ». Sulla rappresentazione della borghesia in <i>Aracoeli</i> di Elsa Morante	123
Maria Claudia Petrini, <i>Oltre la forma: riconfigurazioni romanzesche in Aracoeli e Petrolio</i>	141

Gianluigi Simonetti, *La borghesia secondo Pasolini. Storia di una rimozione* 155

Sofia Torre, *«In amore non c'è volgarità! Ve la siete inventata voi borghesi la volgarità!»*. Affinità e divergenze del fallimento dell'istanza di liberazione sessuale in Porci con le Ali e in Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto

165

La borghesia secondo Pasolini. Storia di una rimozione¹

Gianluigi Simonetti
(Université de Lausanne)

I volevi essi me mari
Ch'a mi amava, ma
I no volevi amà me stes.
E allora i fevi fenta da
Essi un zovin puarèt.

No podevi convìnsimi
Che encia ta un borhèis
A era alc da amà: che ch'amava me mari
In me, pur e dispresàt.²

1.

Il titolo di questo volume – *Il nome di un'atroce malattia* – suggerisce una metafora della borghesia che Pasolini declina in vari modi. Per esempio questo, in pieno Sessantotto (sulle ceneri della vecchia borghesia tradizionale e novecentesca, o se si preferisce all'alba della borghesia neocapitalistica che sorgerà dalla controcultura):

Io per borghesia non intendo tanto una classe sociale quanto una vera e propria malattia. Una malattia molto contagiosa: tanto che ha contagiato quasi tutti coloro che la combattono: dagli operai settentrionali, agli operai immigrati dal Sud, ai borghesi all'opposizione, ai "soli" (come son io). Il borghese

¹* Ringrazio Maria Claudia Petrini, per gli spunti pasoliniani che mi ha inconsapevolmente fornito.

² P.P. Pasolini, *O me donzel*, dalla *Seconda forma de «La meglio gioventù»* (1974), in Id., *Tutte le poesie*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2003, p. 411. [O ME DONZELLO. Volevo essere mia madre che mi amava, ma non volevo essere me stesso. E allora facevo finta di essere un giovane povero. // Non potevo convincermi che anche in un borghese ci fosse qualcosa da amare: quel qualcosa che amava mia madre in me, puro e negletto.]

– diciamolo spudoratamente – è un vampiro, che non sta in pace finché non morde sul collo la sua vittima per il puro, semplice e naturale gusto di vederla diventar pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, corrotta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terroristica, *come lui*.³

Difficile non pensare alla scena famosa della *Ricotta*, girato cinque anni prima, in cui Welles legge i versi di *Poesia in forma di rosa* e parlando della «borghesia più ignorante d'Europa» aggredisce «Pedoti del Tegliesera»⁴, un giornalista dalla faccia effettivamente «pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, corrotta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terroristica...». Un po' troppa foga, troppi aggettivi spesi per demolire un 'tipo' sociologico (sia pure incarnato in un personaggio untuoso e sgradevole); si direbbe che davvero per Pasolini la borghesia non sia una classe, ma qualcosa di più intimo e viscerale, come un corpo brutto, o maledetto⁵, o un virus.

Senonché la borghesia è una classe sociale, e negarla come tale significa soprattutto non volerla vedere nella sua realtà; il che per un artista che aspiri al realismo, e soprattutto direi per un romanziere, rappresenta un difetto non piccolo. Si tratta allora di capire cosa ha dato ai lettori di Pasolini (ma anche cosa ci e gli ha tolto) questo particolare suo rapporto con una classe-malattia, all'insegna di un odio che lui considerava addirittura ontologico: «Il mio odio per la borghesia non è documentabile né passibile di discussione. C'è e basta».⁶

2.

Come ha notato Walter Siti, che ha studiato il tema in profondità, «il rapporto di Pasolini con la piccola borghesia è sempre stato fondamentalmente di rimozione».⁷

³ P.P. Pasolini, *Una malattia molto contagiosa* (1968), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1097.

⁴ P.P. Pasolini, *La ricotta* (1962-1963), in Id. *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, pp. 335-338. L'apparato dei Meridiani a p. 3056 informa che Pedote [sic] era il nome del Pubblico ministero che condannò Franco Citti per ubriachezza in un processo celebrato nel maggio del 1962; più avanti verrà ribattezzato Gianluigi (con probabile allusione al critico cinematografico Gian Luigi Rondi).

⁵ «Mi jot enciamò coma puarèt/ e zovin; e i ami doma/ chej coma me. I borghèis/ a àn un cuàrp maledèt» [Mi vedo ancora povero e giovane; e amo solo quelli come me. I borghesi hanno un corpo maledetto]. P. P. Pasolini, *O me donzel*, cit., p. 411.

⁶ *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (1968-1971), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1298.

⁷ W. Siti, *Pasolini e Elsa Morante* (1994), in Id., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, p. 317.

Paragonare la borghesia a una malattia significa ammettere che la sua esistenza non è un dato di cultura, ma di natura (e viene in mente quella che potremmo chiamare la misoginia di Pasolini, la sua difficoltà a 'vedere' le donne come personaggi narrativi e poetici, proprio per l'associazione inconscia a ciò che è 'naturale'). La natura non la si può combattere, ma solo distruggere, o rimuovere:⁸ in particolare nella sua narrativa – letteraria e cinematografica – Pasolini rimuove i personaggi borghesi non tanto diversamente da come rimuove i personaggi femminili 'normali' (che non siano dee o maghe, miti incarnati o semplici creature). Esempio al riguardo la sua difficoltà con Anna Magnani sul set di *Mamma Roma*, esplicitate già nel 1962 e ribadite in seguito; uno dei principali protagonisti femminili dell'opera pasoliniana fallisce – secondo l'autore – per 'eccesso di borghesia' dell'attrice che dovrebbe metterlo in scena. Dell'attrice, beninteso, non del personaggio:⁹

Sono piuttosto orgoglioso di non commettere errori sulle persone che scelgo per i miei film [...]. L'unico errore che ho fatto è questo con Anna Magnani. [...] Volevo far emergere l'ambiguità di una vita sottoproletaria con una sovrastruttura piccolo-borghese. Questo non è venuto fuori, perché Anna Magnani è una donna che è nata e vissuta da piccolo-borghese e poi da attrice, e quindi non ha le caratteristiche necessarie.

Siccome io scelgo gli attori per quello che sono e non per quello che fingono di essere, ho fatto un errore per quello che il personaggio realmente era, e sebbene Anna Magnani abbia fatto uno sforzo commovente per fare quello che io le chiedevo, il personaggio non emergeva.¹⁰

Freudianamente la rimozione è quel processo, quel meccanismo psichico di allontanamento di tutto ciò che l'Io non vuole che si sappia: desideri, pensieri o residui di memoria considerati intollerabili o indegni. Per 'colpa' di Magnani in *Mamma Roma* la sovrastruttura piccolo-borghese stinge sulla struttura sottoproletaria e la contamina. Ed è interessante che nel caso di Pasolini la rimozione colpisca soprattutto la *piccola borghesia* – cioè quel particolare tipo di borghesia che odiava particolarmente, e che guarda caso è proprio quella a cui lui – e non solo Anna Magnani – di fatto apparteneva: padre ufficiale dell'esercito, madre maestra elementare. La sua passione per il

⁸ W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente* (1998), in Id., *Quindici riprese cit.*, p. 68.

⁹ «Si può far un grande personaggio letterario e cinematografico anche con un piccolo borghese; Umberto D. per esempio, eppure è un bellissimo personaggio cinematografico. Cioè, l'ideale piccolo-borghese di per sé è meschino, ma quando diventa un elemento di un personaggio può diventare anche l'elemento di un personaggio grandissimo». P. P. Pasolini, «*Mamma Roma*», ovvero *dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva* (1962), in Id. *Per il cinema cit.*, p. 2830.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini cit.*, p. 1313.

popolo o il sottoproletariato *lumpen*, verso il basso; verso l'alto la sua istintiva attrazione per l'*upper class* e addirittura l'aristocrazia, più contraddittoriamente per «le istituzioni» e chi le incarna (fascinazione oscuramente sadomasochista che lo spinge a più di una *excusatio non petita* - per esempio via Mandel'stam nell'esergo di *Petrolio*, «Col potere non ho avuto che vincoli puerili»). Gli intellettuali e gli artisti amici come zona franca, non soggetta a interdetti di classe, ma che proprio per questo è meglio non approfondire troppo («perché Pasolini ci ha dato il mondo delle Borgate invece di quello dei suoi amici letterati o cinematografari o filologi?»).¹¹ Resta un vuoto d'amore proprio in corrispondenza della borghesia minuta: la *sua* borghesia.

Nell'agosto del 1969 Pasolini è in Costa Azzurra, va con Maria Callas a una festa in una villa e vi incontra addirittura la moglie del presidente degli Stati Uniti («elegante, minuta, amara, gentile») – torna in albergo a Montecarlo e si mette a leggere una rivista letteraria, «La comune», fatta da giovani del movimento studentesco:

Le parole di quei ragazzi “puzzavano” (è la parola purtroppo esatta) di piccola borghesia: si sentiva letteralmente in esse la situazione economica povera o appena dignitosa; le case con sentore di cucina e i mobili Novecento [...] La pietra di paragone su cui tutto questo è risaltato, in una specie di esaltazione, è la signora Johnson [...]. Il bullicame della piccola borghesia colma il mondo: snobismo, moralismo, nevrosi l'agitano come in un'enorme fossa di serpenti [...]. Come benedico il mio amore tradizionale e non ortodosso per il popolo [...] attraverso cui sono vissuto e vivo fuori dall'inferno cui per nascita, censo e cultura ero destinato!¹²

Senza accorgersene, o forse sapendolo perfettamente, sta citando dei versi di Saba (la fine di *Cucina economica*):

Indifferenti
cenano accanto a me due muratori;
e un vecchietto che il pasto senza vino
ha consumato, in sé si è chiuso e al caldo
dolce accogliente, come nascituro
dentro il grembo materno. Egli assomiglia
forse al mio povero padre ramingo,
cui malediva mia madre; un bambino
esterrefatto ascoltava. Vicino
mi sento alle mie origini; mi sento
se non erro, ad un mio luogo tornato;

¹¹ F. Fortini, *1958-1966* (1958), in Id., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 91.

¹² P.P. Pasolini, *Liberty in borghese* (1968), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1241-42.

al popolo in cui muoio, onde sono nato.¹³

Oltre alla negazione che implica la citazione (conscia o inconscia), l'adesione tematica contiene un altro punto importante e più strutturale di contatto con Saba (mediato da armoniche psicologiche affini): la fuga da un registro linguistico e stilistico e perfino metrico medio; l'oscillazione bipolare verso un registro sublime, disinvoltamente iperletterario (o anche 'marcio' di letteratura) e uno invece basso, fino al vernacolo; con reciproca ibridazione, in alleanza *contro ogni stile medio*.

Su questa base, specialmente negli scritti giornalistici degli ultimi anni Pasolini usa spesso l'espressione 'piccolo-borghese' come un insulto, anche fisico (la «puzza», la bruttezza, lo squallore); e allora anche verso alcuni intellettuali neoborghesi, vicini al movimento studentesco, come quando reagisce a Piergiorgio Bellocchio che lo attacca sui «Quaderni piacentini», e lo paragona a «un redattore del "Borghese"» e alla «signora Bellonci» (con cui si scontrerà aspramente nell'estate del '68, facendo di lei una sorta di paladina culturale della «nuova borghesia»)¹⁴: «I piccoli borghesi, a qualsiasi livello operino, e a qualsiasi ideologia appartengano, giudicano la mia vita privata e la mia figura psicologica *solo in quanto piccolo-borghesi*».¹⁵

A volte, la rimozione che lo spinge a mettersi dalla parte opposta della propria classe d'origine arriva a coscienza; come nella recensione a *Neve sottile* di Tanizaki, quando parlando della famiglia borghese che ne è protagonista («personaggi simili non solo non mi attraggono e non mi interessano, ma addirittura mi respingono») si accorge per un attimo di quel che normalmente preferisce non verificare: «Ignoro ostinatamente il fatto che in fondo mia madre e mia nipote, con cui passo i miei giorni e con cui si svolge per intero la mia vita familiare, appartengono alla razza delle sorelle Makioka».¹⁶ Madre e nipote, ovvero coloro che gli fanno da mangiare e gli stirano le camicie, nella casa romana dove vivono insieme. Più spesso la rimozione agisce *nel* testo, magari sotto forma di avverbio: «al Circeo, mi ero fermato davanti al famoso spaccio-trattoria: ancora non avevo individuato i ristoranti del posto (al Circeo, ero a lavorare in una villetta privata, dove *naturalmente* non potevo farmi da mangiare da solo...)».¹⁷

¹³ U. Saba, *Il piccolo Berto* (1929-1931), in Id., *Il Canzoniere*, Einaudi, Torino 2014, p. 395.

¹⁴ P. P. Pasolini, *In nome della cultura mi ritiro dal Premio Strega* (1968), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 152-154.

¹⁵ P.P. Pasolini, *Lettera a Piergiorgio Bellocchio, 16 ottobre 1964*, in Id., *Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 561.

¹⁶ P.P. Pasolini, *Junichiro Tanizaki, Neve sottile* (1974), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 2008.

¹⁷ P.P. Pasolini, *Bernardino, fratello di Benedetto* (1961), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 991 (corsivo mio).

3.

Com'è tipico del rimosso, Pasolini insiste talmente tanto nella demonizzazione, cioè nella negazione della borghesia, da finire paradossalmente per affermarla. L'odio non è ontologico, è psicologico; semplicemente di borghesia parla troppo spesso e direi anche tutto sommato troppo male. L'odiata malattia rispunta dappertutto nei suoi discorsi, e sempre più, col passare degli anni, si gonfia nella sua teoria, fino a ricoprire tutto il quadro nella celebre tesi della mutazione culturale e antropologica, come la espone soprattutto in *Scritti corsari* e *Lettere luterane*. Uno dei pilastri del talento profetico pasoliniano poggia proprio sul fatto che tra i nostri intellettuali e letterati lui è stato uno dei primi a immaginare che la borghesia dominasse tutto il mondo – e arrivasse, secondo l'immagine contenuta nei *Giovani infelici*, a identificarsi con tutto l'umano. L'odio antiborghese di Pasolini si manifesta in forme così estreme da prestarsi inevitabilmente e presto alla caricatura letteraria. Succede nel 1972 in *Antipatia*, un sillabario di Parise in cui s'indovina Pasolini dietro l'antipatico protagonista scisso tra enfasi rivoluzionaria e serate inaffiate di Brunello.¹⁸ Succede nella *Storia*, nel 1974, quando agli avventori dell'osteria in cui straparla Davide Segre Elsa Morante fa dire «e vabbè, t'avemo capito, a te i borghesi te stanno sui cojoni».¹⁹

Non si tratta, naturalmente, di psicanalizzare Pasolini (che in privato fuggì dall'analisi alla terza seduta, non senza aver tentato di rifondare la disciplina e psicanalizzare lui Cesare Musatti...),²⁰ si tratta soprattutto di capire come mai per lungo tempo la borghesia – onnipresente nei suoi discorsi sociologici e nella sua critica della cultura – rimanga sostanzialmente irrapresentabile e irrapresentata nella sua poesia, nella sua prosa e nel suo cinema. Dalla metà degli anni Sessanta – cioè non a caso al vertice del miracolo economico e della trasformazione borghese della società italiana – Pasolini comincia a porsi il problema: se la borghesia copre tutta la realtà, un'arte che voglia dirsi realistica non può più fare a meno di tenerne conto. In quel periodo, com'è noto, la stanca mimesi pasoliniana viene presa di mira dalla neoavanguardia e dal marxismo critico; Sanguineti e Asor Rosa gli rimproverano

¹⁸ «L'amico di *Antipatia* è Pasolini»: R. La Capria, *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, in *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, atti del convegno «I Sillabari di Goffredo Parise» (Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 4-5 novembre 1992), a cura di R. La Capria e S. Perrella, Guida, Napoli 1994, p. 98 (poi in Id., *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, minimum fax, Roma 2005, p. 49). Cfr. anche M. Belpoliti, *La fine dell'Arcadia cristiana*, in Id., *Settanta*, Einaudi, Torino 2001, pp. 61-65.

¹⁹ E. Morante, *La storia* (1974), in *Opere*, II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano 1990, p. 932; cfr. anche W. Siti, *Pasolini e Elsa Morante* cit., p. 321.

²⁰ Cfr. la testimonianza di Musatti in *Voci del set*, in *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, a cura di M. Mancini e G. Perrella, Theorema edizioni, Roma 1981, p. 63.

un naturalismo piatto e populistico – proprio a lui, che ha sempre odiato il naturalismo. Contemporaneamente, Pasolini immagina che il miracolo economico stia eliminando antropologicamente e fisicamente proprio quel sottoproletariato che è stato l'oggetto linguistico e poetico della sua scrittura, in particolare nel periodo della sua consacrazione – da *Ragazzi di vita* (1955) alle *Ceneri di Gramsci* (1957), da *Una vita violenta* (1959) ad *Accattone* (1961). Nel fatidico 1965 *l'Intervento sul discorso indiretto libero* affronta questi dilemmi, dichiarando che la lingua della tradizione è decaduta; e che però il vero dramma – di cui le nuove avanguardie non si rendono conto – è che la lingua *tout court* si sta omologando al linguaggio della tecnica, esattamente come i valori del popolo si stanno omologando ai valori della nuova borghesia capitalistica. Come spesso gli succede, Pasolini formula una teoria per difendersi da un'accusa che gli viene mossa dall'esterno; e quindi deduce una potenziale 'impossibilità di mimesis' da parte dello scrittore, ovvero una crescente difficoltà, diffusa e non sua soltanto, di riprodurre il discorso indiretto libero di un borghese – come sa fare Alberto Moravia – o di un tecnocrate – come fa altrettanto bene Sanguineti. Complimenti a chi ci riesce, allora: ma guarda caso ci riescono soprattutto artisti magari anche amici o ex amici, ma formalmente distanti da lui. Per esempio Bassani (che aveva duramente attaccato solo pochi anni prima), capace di forgiare eroi borghesi, «malgrado la palese contraddizione in termini», perché vede quella classe a cui non ha potuto mai veramente accedere sotto la luce della nostalgia;²¹ oppure Fellini (con cui aveva litigato ai tempi di *Accattone*). «Essere riusciti a vedere purezza e vitalismo anche nella massa piccolo-borghese [...] mi sembra una cosa incredibile. [...] Bisogna davvero possedere una miniera inesauribile d'amore [...] amore indifferenziato e indifferenziante».²²

Antipatia invece, e ricambiata, per La Capria, di cui Pasolini recensirà, stroncandolo, *Amore e psiche*; La Capria suo coetaneo che ha tradito due volte, nello stile e nel ceto; borghese fatto e finito, autore di un solo romanzo riuscito, che però è un perfetto affresco della borghesia (napoletana) vista *dall'interno*: quel ritratto dall'interno che Pasolini non è mai riuscito a scrivere, quella borghesia che non vuole vedere. *Ferito a morte* è la prova che si può essere borghesi perfetti e sereni e scrivere opere profondamente antiborghesi; come quel Proust che Pasolini ama e capisce solo a metà (la metà della prosa, non quella del romanzo)²³. Nel 1968, lavorando a *Teorema* – libro e film – Pasolini finalmente prova a farsi contagiare, come da un virus, dal 'discorso libero indiretto' borghese. Non a caso è l'anno in cui ripete, nei suoi dialoghi coi lettori del

²¹ P.P. Pasolini, *Bassani, storia di un delirio* (1968), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1144.

²² P.P. Pasolini, *La dolce vita: per me si tratta di un film cattolico* (1960), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, cit., p. 2279.

²³ W. Siti, *Pasolini e Proust* (1996), in Id., *Quindici riprese* cit., pp. 266-289.

«Tempo», la metafora della malattia. Ma questo discorso diretto libero che non decolla è il segno di un impaccio che perdura, perché *Teorema*, l'hanno notato in molti, è pieno di censure, che colpiscono in particolare la rappresentazione dell'eros borghese:

Quando il padre, alla fine del romanzo, va a cercare una marchetta alla stazione di Milano, lo sguardo del narratore lo segue fino alla zona dove si trovano i gabinetti, poi s'interrompe scusandosi: «il lettore deve accontentarsi di questo accenno, che non dice tutto: ma il nostro è un referto scritto con timidezza e con paura». Paura di che, se non della sessualità borghese? Pasolini non ci riesce proprio a “entrare creaturalmente” nei borghesi, ad annullarsi in loro – tutt'al più coi borghesi ci può discutere, come in quegli anni sta facendo attraverso i testi teatrali.²⁴

Già, il teatro: Pasolini lo aveva sperimentato giovanissimo, negli anni bolognesi e friulani, e in quella fase era stato soprattutto il luogo in cui mettere in scena laceranti conflitti familiari; quando ci torna, per una breve stagione, nella cruciale seconda metà degli anni Sessanta, lo usa per rappresentare i conflitti della borghesia, *nel contesto di una famiglia*: così in *Pilade e Calderòn*, ma soprattutto in *Orgia* (in chiaro dialogo con *Teorema*) e naturalmente in *Porcile* (che prefigura *Salò*). Si tratta del momento in cui più Pasolini si avvicina al nodo terribile della sua rimozione. Sul palcoscenico la famiglia coincide con la borghesia, perché è la famiglia stessa del drammaturgo ad essere borghese, nei suoi viluppi e nelle sue nevrosi; ed è plausibilmente il teatro il luogo di massima approssimazione a questo nesso, perché quello della drammaturgia risulta, nel sistema dei generi pasoliniano, il linguaggio artistico insieme più realistico e più astratto (più realistico, perché attori in carne e ossa vi recitano ‘in diretta’; e più astratto, elitario addirittura, perché così lo vuole Pasolini, nelle sue ricerche sul teatro di parola). Ma dopo la breve e intensa parentesi creativa della scrittura teatrale, e dopo *Teorema*, Pasolini scapperà in direzione contraria. Agli antipodi di una vera resa dei conti con la borghesia (e con la famiglia borghese), si rivolgerà verso la mimesi di una plebe indistinta, di una sessualità creaturale e tutt'altro che sottoposta a censura (semmai censurata dall'autorità). Finirà, precipitosamente, nella *Trilogia della vita*: tentativo di riappropriarsi, attraversando il Terzo Mondo, dell'erotismo popolare e sottoproletario, comunitario e non familiare (niente in quegli anni lo farà soffrire più della scelta di Ninetto di sposarsi, e di ‘farsi una famiglia’).

Verranno poi l'*Abiura della Trilogia della Vita*, e il *Post scriptum alla Grazie degli Eritrei*, e ancora e naturalmente *Salò*: altrettante attestazioni del fallimento di questo disperato tentativo di cambiare Altrove.

²⁴ W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi* (1998), in Id., *Quindici riprese* cit. p. 194.

4.

I rapidi cenni al teatro pasoliniano e a *Teorema* suggeriscono che nell'opera del nostro autore il posto della borghesia si sovrappone a quello del Padre: due oggetti poetici elusi o demonizzati, in stretto rapporto tra loro. Pasolini ne prende coscienza quando arriva ai quarant'anni – quando cioè con orrore verifica di appartenere, «per privilegio d'anagrafe», all'abborrita categoria dei genitori. «Ma poi è arrivato il momento della mia vita in cui ho dovuto ammettere di appartenere senza scampo alla generazione dei padri».²⁵ Non solo ha rifiutato di essere padre, per tantissimo tempo ha anche rimosso il proprio, di padre (occultato, nell'opera, da una figura materna gigantesca, ipertrofica); per lo stesso tempo ha simmetricamente rifiutato anche il proprio essere borghese, la soggezione alle Leggi, insomma il proprio ruolo – adulto, autorevole, talvolta severo – nella società. Da questo punto di vista il verso famoso di Mandel'stam sui propri vincoli puerili col potere si capisce meglio, o s'intende diversamente, come manifestazione di un desiderio insopprimibile di restare eternamente puer a dispetto della realtà (*ragazzo a vita*, come recita il titolo del *memoir* che Renzo Paris gli ha dedicato).²⁶ Di queste attestazioni l'opera di Pasolini letteralmente gronda, fin dagli esordi; mentre è dalla metà degli anni '60 – cioè all'altezza della febbre teatrale e del progetto di *Teorema* – che cominciano a fioccare nel corpus pasoliniano immagini di padri e figli avvinghiati in rapporti rovesciati e incestuosi, spesso distruttivi e autodistruttivi. Fino a *Petrolio*, il cui protagonista è doppio e prende il Nome del Padre (Carlo Pasolini era morto nel 1958).

Morante ha scritto benissimo, in versi posti in epigrafe a uno dei suoi romanzi più belli, che «Fuori dal limbo non c'è eliso». Molte sue opere affrontano questo tema sommamente romanzesco che è la cacciata dal paradiso terrestre, in dialogo col tema – più romanzesco ancora – dell'azione distruttrice e chiarificatrice del Tempo. Come *La Capria*, o lo stesso *Moravia*, Morante dimostra che si può odiare la borghesia ma accettare l'azione del Tempo, odiare la borghesia e invecchiare e attraversarsi, odiare la borghesia ma amare (magari contro voglia) alcuni singoli borghesi.

Per Pasolini, invece, il rifiuto della borghesia è coinciso non solo col rifiuto del Padre, ma anche col rifiuto del romanzo – al suo posto, bozzetti romani o friulani e uno strano, affascinante antiromanzo in frantumi il cui protagonista ha il nome del padre dell'autore. Ma allora altro che «odiatore del padre», come lo definiva Contini:²⁷ è ironico ma a suo modo anche logico che la verità su questo tasto dolente

²⁵ P.P. Pasolini, *I giovani infelici* (1975), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 541.

²⁶ R. Paris, *Ragazzo a vita*, Elliot, Roma 2015.

²⁷ G. Contini, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini* (1980), in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, p. 391.

non l'abbia detta lui, che pure metteva Sé dappertutto, ma appunto un romanziere che lo conosceva bene, in un romanzo in cui Pasolini è molto presente; ma fuori dal limbo, lontano da ogni eliso. Il romanziere è Elsa Morante, il romanzo è *Aracoeli*:

Piangevo per amore.

Amore di chi? Di Aracoeli, lasciata indietro sola a decomorsi dell'orrido parco? No – impossibile. Per me, in quella stagione, Aracoeli era negazione – ripudio – vendetta – oblio. Niente amore di lei. NO. Di lei no. Amore di un altro, invece. E di chi?

Di Eugenio Ottone Amedeo.²⁸

Simmetricamente, è forse logico che il punto in cui Pasolini va più vicino a dire a se stesso la verità coincida con una serie di versi rivolta a proprio Elsa Morante.²⁹ Lei l'ha sempre sentito, di essere stata cacciata bambina dall'eliso; e l'ha sempre saputo, di amare i propri persecutori. Così come ha sempre saputo e accettato di amare e odiare *insieme* non la borghesia, ma alcuni singoli borghesi: persone e personaggi. Il poeta ha scisso l'uomo e il borghese, la romanziera no:

I borghesi erano ubriachi. [...] / Sì, Elsa, li odiavo perché li amavo, hai ragione. / Ma io amavo in loro l'uomo. Quando ero piccolo / come facevo a fare certe distinzioni? / Per me, c'era solo l'uomo, che viveva nel *mondo*; / e da lì egli mi aveva cacciato. Come mi pareva bello e felice! / come l'amai! Non sapevo neanche, naturalmente, / che ero la vittima che amava il suo persecutore. / L'uomo e il borghese poi si scissero / (fui in grado, per dir meglio, di fare tale distinzione): / e io ho continuato ad amare in modo irritante l'uomo, / e a odiare in modo altrettanto irritante il borghese.³⁰

²⁸ E. Morante, *Aracoeli* (1982), in *Opere*, II, cit., p. 1453.

²⁹ La poesia s'intitola *Coccodrillo* ed è leggibile nell'*Appendice a «Trasumanar e organizzare»*, fra «testi che sono stati, in vari momenti dell'elaborazione, pensati come facenti parte del futuro *Trasumana e organizzare*; o testi che comunque appartengono al clima di quel libro». W. Siti, *Note e notizie sui testi*, in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, II cit., p. 1552.

³⁰ P.P. Pasolini, *Coccodrillo*, Id., *Tutte le poesie*, II. cit., p. 230.