

Il derubato che sorride. La tragedia umoristica di Pasolini

Stefano Casi

Uno degli aspetti meno indagati dell'opera di Pasolini riguarda i dispositivi letterari e cinematografici del riso, che soprattutto a partire dai primi anni '60 si sviluppano con una consapevolezza e una complessità artistica e concettuale difficile da districare, ma ineludibile. L'opera di Pasolini è stata spesso recepita in modo univoco come esclusivamente e pedantemente tragica, mentre al contrario è innervata da una vena comica e umoristica inusuale e particolare.

Nei primi anni '60 Pasolini indica esplicitamente come suo punto di riferimento artistico il cinema di Charlie Chaplin, e in particolare il personaggio di Charlot¹. Lo fa, per esempio, indicandolo – insistentemente e sorprendentemente – come modello per il film *Accattone* che si appresta a girare, cosa che ci spinge a considerare quell'opera in modo più sottile e complesso di come avvenga normalmente². Inoltre Pasolini inserisce Chaplin nel proprio pantheon ideale, nella *Divina mimesis*, in cui viene suggerita una triplice immedesimazione dell'autore: Arthur Rimbaud, cioè i giovanili anni

¹ Il personaggio di Chaplin era comparso anche prima degli anni '60 (in particolare, nella poesia dei primi anni '50, uscita postuma, *Il motivo di Charlot*; Pasolini 2003: 883-884), ma senza mai diventare emblematico come accade successivamente.

² «Stella è (...) Un personaggio un po' charlottiano, lo so: l'ho voluto così», scrive Pasolini sull'*Avanti!* il 20 ottobre 1961 (De Giusti – Chiesi 2015: 165), ma i riferimenti a Chaplin ricorrono anche in altri contesti (*ibid.*: 103, 143, 185, 219). Nella stessa sceneggiatura a un certo punto *Accattone* viene paragonato a Charlot (Pasolini 2001a: I, 122).

'40, Antonio Gramsci, cioè gli anni '50 affrontati con un nuovo viaggio dantesco, e infine Charlot, accompagnato da tre puntini di sospensione per indicare la promessa di una nuova piega nell'impegno dell'autore (Pasolini 1998: 1084). E ancora in *Progetto di opere future* Charlot incarna l'umanità («uomo») in opposizione ad altri aspetti parziali rispetto alla totalità dell'umanità («oro», «amore», «memoria», «fine», «terrore»):

Oh Marx – tutto è oro – oh Freud – tutto
è amore – oh Proust – tutto è memoria –
oh Einstein – tutto è fine – oh Charlot – tutto
è uomo – oh Kafka – tutto è terrore. (Pasolini 2003: I, 1253)

Chaplin interpreta, dunque, l'umanità e il riso, profondamente connessi al sentimento popolare, all'innocenza e all'incoscienza: il personaggio chapliniano per eccellenza è, infatti, Ninetto nelle sue varie trasfigurazioni, fino all'esplicita e tardiva citazione nell'episodio di Perkin dei *Racconti di Canterbury* (1971), come omaggio malinconico a un'epoca ormai superata.

Gli anni '60, dunque, coincidono in Pasolini con l'irruzione consapevole e crescente del riso nelle sue opere: per limitarci al cinema, i cortometraggi *La ricotta*, *Che cosa sono le nuvole?* e *La terra vista dalla luna* contengono anche espliciti riferimenti, rispettivamente, alle comiche del muto (nella sequenza accelerata con accompagnamento musicale tipico dei film di Ridolini), all'avanspettacolo (anche con l'inserimento di interpreti come Franco Franchi e Ciccio Ingrassia³), ai fumetti (con i quali Pasolini realizza uno 'storyboard'), senza dimenticare elementi di parodia in tutti e tre. Lo stesso approccio al teatro è sotto questo segno. Già nel 1957 aveva scritto per Adriana Asti l'atto unico *Un pesciolino*, un monologo che sembra anticipare il tono ironico e graffiante di *Giorni felici* di Samuel Beckett, mettendo in scena

³ «Li ho scelti per la loro impronta plebea, che è un po' volgare, come l'avanspettacolo o come il teatro dei burattini più popolaresco: la loro comicità è un po' abietta, forse, ma è anche immediata» (Pasolini 1999b: 1360).

una sfortunata zitella che non riesce a far abboccare alla sua lenza né pesci né uomini. Nel 1961 compie una decisa riscrittura del *Miles gloriosus* di Plauto: non una semplice traduzione, ma un'opera di *Dramaturgie* e reinvenzione comico-linguistica della commedia plautina, diventata *Il vantone*, che rivela una *vis* comica irresistibile. E ancora nel 1964 scrive per Laura Betti *Italie magique*, carrellata di monologhi e sketch in stile cabaret, in cui gioca tutte le carte della comicità, dalla parodia al puro gioco linguistico surreale, tra gag e caricature. E infine nel 1965 licenzia un testo che da vent'anni tiene nel cassetto, con il titolo *Nel '46!*: all'impianto da tipico dramma borghese intimista, che rimane sostanzialmente nella prima metà dell'opera, aggiunge adesso nella parte conclusiva uno scanzonato 'helzapoppin' in cui le fosche tinte si alternano a invenzioni sotto il segno dell'autoironia, del sarcasmo, del grottesco e della parodia. Basti ricordare la scena finale, quasi una «gag da teatro dell'assurdo» (Casi 2005: 129), in cui al cospetto di un Giudizio Universale che vede schierati angeli e santi, spazientiti per l'attesa di un Dio che sembra essere in ritardo e che – come Godot – alla fine non arriva, avviene la sepoltura del protagonista vivo, mentre la madre si lancia in una parodia del melodramma, cantando un'aria kitsch.

Poco prima, tra il 1962 e il 1963, si situa lo scontro con Giovanni Guareschi durante la realizzazione del documentario *La rabbia*, che secondo la casa produttrice avrebbe dovuto mettere a confronto un intellettuale di destra con uno di sinistra a proposito della situazione storica attuale. Uno scambio epistolare tra i due, sollecitato dal produttore stesso con lo scopo, poi abortito, di inserirlo all'interno del film, evidenzia il punto nevralgico dello scontro, spostando da questo momento l'asse dell'attenzione e della riflessione di Pasolini proprio verso l'umorismo, che diventerà da questo momento una presenza quasi ossessiva. Scrive Guareschi: «Le dittature non tollerano l'umorismo di cui hanno paura (...) È logico, perciò, che l'umorista Guareschi venga giudicato dal marxista Pasolini come fu giudicato da altri conformisti nel 1943: un sovversivo da isolare» (Pasolini 2001a: II, 3074). Risponde Pasolini: «Egregio Guareschi, (...) come ogni umorista che si rispetti – e io voglio rispettarla – lei è un reazionario. (...) se la

rispetto come umorista, la rispetto meno come scrittore» (*ibid.*: I, 412-413).

È da qui che occorre partire per comprendere il significato che Pasolini attribuisce alla parola “umorismo”, e che si divarica dal filone “chapliniano” a cui prima ho accennato. Alla fine del 1965 Pasolini inizia a elaborare una propria via alla descrizione e alla critica della borghesia: argomento nuovo per lui come oggetto di rappresentazione, visto che fino ad allora aveva accuratamente evitato storie e personaggi borghesi. E agli inizi del 1966 trasferisce questa riflessione nella scrittura delle sei tragedie, che sono sostanzialmente il primo, significativo corpus pasoliniano che mette al suo centro la rappresentazione della borghesia: è borghese l’oggetto di quelle tragedie, è borghese il pubblico di riferimento, quindi ‘deve’ essere borghese il linguaggio adoperato. Dunque, occorre qualificare quel linguaggio e quell’oggetto sulla base del registro che più coerentemente si propone come borghese, e che Pasolini individua – appunto – nell’umorismo, secondo la riflessione che ha cominciato a tracciare dopo lo scambio polemico con Guareschi. Riflessione complessa: nella confusione sull’analisi di questo termine, e nonostante alcune contraddizioni irrisolte che rendono impervio il tentativo di ricondurre la sua analisi sull’umorismo a una sorta di teoria unitaria e organica⁴, Pasolini sembra mostrare chiarezza più sui contenuti che sui

⁴ Ancora dopo qualche anno, nella poesia *Il mondo salvato dai ragazzini* del 1968, in cui la parola “umorismo” ricorre per ben 18 volte, Pasolini oscilla tra un’accezione legata al filone comico-umanistico-popolare che abbiamo visto collegato a Chaplin e la nuova accezione che prende corpo in occasione della polemica con Guareschi: «i contadini facevano del profondo umorismo sulla propria miseria» (Pasolini 2003: 41), e ancora: «umorismo come naturale correzione della religione, / l’uno e l’altra autentici» (*ibid.*: 42). Da una parte sta «l’umorismo profondo del contadino», dall’altra «l’attenuazione umoristica cittadina» (*ibid.*: 41). Alla ‘profondità’ si sostituisce, dunque, la ‘attenuazione’, che poi si spalma ovunque, annullando quella profondità popolare: «I contadini sorridevano, arguti, prima che questo sorriso fosse fissato dalle formule dell’umorismo borghese, a cui essi si sono assoggettati, per rassegnazione», come scrive nei primi mesi del 1969 sulla rivista *Tempo*

termini, arrivando a dichiarare in modo netto:

Il popolo non è umorista, nel senso che possiamo attribuire all'umorismo degli scrittori del Seicento, di Cervantes, di Ariosto, di Dickens, ecc. Il popolo è comico, spiritoso. [...] L'umorismo è distacco dalla realtà, atteggiamento contemplativo di fronte alla realtà, e quindi dissociazione tra sé e questa realtà. (Pasolini 1999b: 1443)

E ancora:

L'umorismo è un atteggiamento della classe al potere. Seguimi: quali sono i caratteri dell'umorismo? Il senso di colpa e la riduttività. Ora il borghese si sente in colpa (perché detiene il potere) e tende a stare in ciabatte. È un uomo pratico. L'umorismo è un atteggiamento di difesa di chi ha una visione rimpicciolita, quotidiana, della vita. (*ibid.*: 1621)

Vale la pena sottolineare la terminologia usata: umorismo come "distacco" e "dissociazione" dalla realtà, "senso di colpa", "riduttività", "difesa". Pasolini mostra di interpretare l'umorismo a modo suo, superando molte teorie precedenti a cominciare dalla nota definizione di "sentimento del contrario" proposta da Luigi Pirandello nel suo saggio *L'umorismo* (1908) e diventata – perlomeno in ambito letterario italiano – la pietra di paragone per qualsiasi discorso sull'argomento. Pasolini ignora Pirandello, che del resto ignora sempre, per attingere semmai al quasi coevo *Il motto di spirito* di Sigmund Freud, per il quale «l'umorismo è un mezzo per profittare di piacere a dispetto degli affetti penosi che dovrebbero turbarlo [...] il piacere dell'umorismo sgorga dal *dispendio affettivo risparmiato*» (Freud 1972: 204); e ancora: «i processi di difesa [...] hanno l'ufficio di impedire la nascita del dispiacere da fonti interne [...] l'umorismo può essere

(Pasolini 1979: 135). Fino all'affermazione che «l'umorismo (...) è inscindibile / dalla borghesia commerciale» (Pasolini 2003: 40), che suggella la riflessione scatenata dallo scambio epistolare con Guareschi.

considerato come il più elevato di questi atti di difesa» (*ibid.*: 208-209). Viene in mente *Il controdolore* di Aldo Palazzeschi: «Trasformare i funerali in cortei mascherati, predisposti e guidati da un umorista che sappia sfruttare tutto il grottesco del dolore» (Palazzeschi 1913).

Dunque, attraverso l'umorismo, la borghesia attiverrebbe un risparmio di energia affettiva e un processo di difesa in senso esistenziale dalla morte (il cui terrore per Pasolini ha a che fare sia con la tragedia che con l'umorismo⁵) e in senso sociale da quella realtà che è penosa e potrebbe turbarla. E lo farebbe ridendo – anzi, sorridendo sorniona – degli aspetti più dolorosi, virati nel senso del ridicolo, che mettono in evidenza proprio la sofferenza ontologica della borghesia. Aveva detto Guareschi, naturalmente in senso per lui positivo: «L'umorismo tende a semplificare le cose e non si ferma davanti a nessun complicato problema»⁶; e ancora nel 1951:

L'umorismo: termine che può essere preso come riassuntivo della facoltà di scoprire il lato comico delle cose e (usando della satira, della parodia, dell'ironia e della caricatura) di metterlo in evidenza sì da indurre al riso o al pianto; l'umorismo in sostanza (pur se apparentemente sembra un'arma di offesa) è una potente e benefica arma di difesa (Guareschi 2015: 131).

Pasolini lo conferma, ma a modo suo: l'umorismo è sì arma di difesa, ma 'vigliacca', perché rifugge la complessità del reale. Freud scrive anche che il «processo» dell'umorismo «si compie in un'unica persona» (Freud 1972: 204), concetto rinforzato da Ernst Kris che

⁵ I tre concetti (morte, tragedia, umorismo) sono uniti in una riflessione del 1967 a proposito del film *Edipo re*: «La tragicità c'è, a dispetto di tutto, perché la ragione più profonda sia dell'estetismo che dell'umorismo, è il terrore della morte» (Pasolini 2001a: I, 1055-1056).

⁶ In *L'umorismo come materia prima* del 1947 (Guareschi 2015: 109). E prima, in *Umorismo in congedo e umorismo mobilitato* del 1938: «Una buona vignetta umoristica, nel campo politico della lotta di classe, è come un'assemblea plenaria che risolve una questione in quindici parole» (*ibid.*: 49).

definisce l'umorismo come «una varietà di comico [che] può esprimersi per intero nell'ambito di una sola persona: il giuoco può essere condotto tra l'io e il super-io» (Kris 1973: 201). Pasolini sembra percepire questa autoriflessività e autosufficienza evidenziate da Freud e Kris: il distacco della borghesia dalla realtà, in questa prospettiva, consisterebbe proprio nel fatto che la comicità rimanga tutta interna al solo soggetto. È, insomma, l'autosufficienza della borghesia a comportare la dissociazione dalla realtà e a innescare i meccanismi umoristici della difesa poiché, «identificando a sé l'intera umanità», la borghesia «non ha più nessuno al di fuori di se stessa cui deferire l'incarico della propria condanna», come scrive in *Teorema* (Pasolini 1998: 1052).

Dice ancora Pasolini: «il mio pensiero è che l'umorismo sia tipico della civiltà borghese, e che dipenda dunque dal razionalismo borghese "dissacratore". Le epoche mitiche, sacrali, non «sorrivevano di se stesse» (Pasolini 1979: 168); e ancora: «Gli eroi non hanno mai il senso dell'umorismo, a differenza delle persone autorevoli» (Pasolini 1999b: 1443)⁷. Se l'umorismo contadino attiene, come la religione, al sacro, e cioè alla capacità di sguardo e interpretazione profonda della realtà (perché in quelle epoche non si ride di sé, dice Pasolini, ma semmai della realtà stessa, nel punto di congiunzione tra riso e sacro⁸),

⁷ Va però ricordato un altro aspetto evidenziato da Pasolini, ma che confonde parecchio il discorso (e che in questa sede mi limito ad accennare senza approfondire). In una dichiarazione, infatti, egli assimila proprio il mito all'umorismo, contraddicendo quanto altrove dichiarato su sacralità ed eroismo come alternative all'umorismo. «Umorismo e mito sono forme di distacco dalla realtà» (Intervista televisiva Rai a proposito di *Edipo re*, conservata al Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna con il titolo *Intervista sul cinema a Pier Paolo Pasolini nella sua casa all'EUR, primavera-estate 1967*).

⁸ In questo senso si può rileggere lo 'scontro' tra la Visione del Merda in *Petrolino* e l'immediatamente successiva frase «HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE» (nell'appunto 74a) che campeggia su un'effigie ermafrodita e rimanda a una connotazione sacra del riso (Pasolini 1998: 1638). La tensione sacra del riso (direi pre-chapliniana, perché supera a ritroso il concetto

e fa riferimento a una narrazione eroica, l'umorismo borghese si muove esattamente nel senso contrario, cioè nel senso della dissacrazione della propria realtà (cioè nel non riconoscerne il sacro), facendo precipitare la gratuità dispendiosa dell'eroismo nel concetto borghese, pragmatico ed efficientista dell'autorevolezza. Esattamente questa è la chiave adoperata da Pasolini nel momento in cui decide di confrontarsi direttamente con l'umorismo: "distacco" e "dissociazione" dalla realtà, "senso di colpa", "riduttività", "dissacrazione", "difesa". Da un'altra prospettiva, basterebbe mettere a confronto il personaggio di Don Abbondio nei *Promessi sposi* di Manzoni, uno degli apici dell'umorismo letterario, con qualsiasi personaggio di Dante (punto di riferimento di Pasolini), che all'umorismo preferisce semmai le armi dell'ironia, del sarcasmo, della comicità, del grottesco, e comunque della passione dentro le cose, senza alcun distacco. E ancora, rimanendo in ambito letterario, Raffaele Donnarumma ha così efficacemente sintetizzato il dispositivo dell'umorismo in Gadda:

L'umorismo diviene allora la via per dire quello che la coscienza non saprebbe ammettere: che non c'è nessuna verità che la letteratura possa enunciare, che la realtà è risibile e irrimediabilmente compromessa, che il soggetto non può reclamare alcun diritto al giudizio. La storia e i destini personali sono travolti dalla risata. (Donnarumma 2015: 192)

Ecco perché Pasolini condanna l'umorismo borghese: perché per lui, al contrario di ciò che Donnarumma ha trovato in Gadda, la letteratura 'deve' enunciare la verità, perché per lui – poeta della realtà – la realtà non è affatto risibile, e perché il soggetto è sottoposto al giudizio. Per Pasolini lo sguardo è critico e la realtà è contraddittoria,

popolare di comicità per affondare le radici in un'arcaicità pre-storica) è ribadita in una posizione chiave dell'opera incompiuta, ma più che altro come alterità, in quanto immersa in un contesto totalmente intriso di umorismo come distacco borghese, che è la chiave principale di molti appunti di *Petrolio*.

ma non per questo la verità non esiste o è risibile, che è invece ciò che – secondo l'analisi di Donnarumma – caratterizzerebbe l'umorismo di Gadda e in definitiva l'umorismo 'tout court'. E dunque l'umorismo è la vera condizione di alienazione dalla verità nella quale vivono i personaggi borghesi delle nuove opere di Pasolini. Alberto Sebastiani ha riscontrato come i personaggi del romanzo *Teorema* (inizialmente concepito come tragedia)

sono apparentati lessicalmente dalla parola "umorismo" proprio perché tutti condividono una situazione in cui tutto è come non dovrebbe essere, tutti sono distanti dalla vita vera. Essi vivono nell'inautenticità, nella volgarità, nell'ipocrisia, nella "dissociazione tra il sé e [la] realtà", nella contemplazione. Sono macchiette, bozzetti di esseri umani, eppure non riescono ad essere altro. Non riescono a vivere. Recitano. Sono lontani da se stessi, in un mondo finto. Sono lontani dal mondo mutevole, vivo, complesso che è la realtà. Sono lontani dalla vita, che è espressione del sacro. (Sebastiani 2007: 199)⁹

Un'impronta che Fabiana Barilli vede proiettata perfino nella fisicità, in particolare «nell'incarnato e nelle movenze del volto» di Odetta: «è proprio infatti del "tipo" umorista caratterizzarsi per un aspetto fisico grottesco (...) caricaturale, facendo della sua esteriorità una sorta di correlativo oggettivo del carattere» (Barilli 2007: 78).

Dunque, l'intera produzione di Pasolini dai primi anni '60 in poi può essere rivista, pur con elementi di ambiguità e contraddittorietà, alla luce dell'opposizione tra comicità "chapliniana" e umorismo borghese, tra riso partecipato e sorriso distaccato. Opposizione determinante per comprendere scelte estetiche ed espressive, in particolare nel teatro tragico. Il protagonista della prima tragedia scritta da Pasolini, e cioè l'Uomo di *Orgia*, compare per la prima volta in un poemetto inedito della fine del 1965, dal titolo *F*. (la lettera è

⁹ In questo saggio, particolarmente dettagliato e puntuale, Sebastiani ha contato la ricorrenza del termine "umorismo" nella prosa di Pasolini per 38 volte, di cui ben 13 nel romanzo *Teorema*.

l'iniziale del termine volgare per l'organo sessuale femminile: e già da questo si intuisce un'origine umoristica dell'opera). Qui Pasolini individua il plot di *Orgia* nel punto di confluenza tra tragedia, borghesia e umorismo, prescrivendo in una nota: «Da leggersi o recitarsi come una barzelletta» (Pasolini 2003: II, 918). E, in effetti, la storia del suicida in vestiti femminili, in *F.* come in *Orgia*, si presenta già di per sé in senso umoristico, o meglio grottesco.

Utilizzo non casualmente il concetto di 'grottesco', che con l'umorismo condivide alcune funzioni strategiche per il nostro discorso, e che già nella precedente citazione di Palazzeschi avevamo visto intimamente uniti. Vent'anni prima, Pasolini aveva scritto, in riferimento al pittore Franco Gentilini, che la tragedia si trova «non nella figurazione del fatto doloroso, ma nella grottesca e distante ricostruzione dei gesti, nell'inutile agitarsi del dolore» (Pasolini 1999a: 32-33). Il concetto, in cui ricorre l'idea umoristica della "distanza", sembra anticipare ciò che Beckett scriverà nel 1953 a Roger Blin: «nulla è più grottesco del tragico» (Beckett 1994: 806). Ma in realtà proviene dalla tradizione del "teatro del grottesco" di Rosso di San Secondo, nel quale «l'uomo non trova rimedio alla sua pena, non trova conforto al suo dolore, ride come Pagliaccio, e quindi si dilania l'anima ed urla» (Vincieri 1942: 97). Dunque, se il protagonista della storia raccontata in *F.*, che dovrà essere recitata «come una barzelletta» e che approderà al suo esito finale nella tragedia *Orgia*, si suicida truccato da donna per mancanza di conforto a un dolore che è il dolore del non aver vissuto la propria vita, allora il registro è inequivocabilmente grottesco, prima che umoristico. Così, apprestandosi a rappresentare la borghesia attraverso la tragedia, Pasolini sembra richiamare implicitamente l'atmosfera del grottesco, ma l'urlo dilaniato del pagliaccio – per dirla con Vincieri – viene anestetizzato dal sorriso umoristico, cioè dall'approccio di distanza e dissociazione della borghesia nei confronti della realtà, cioè di "riduttività" e "difesa".

Tutto questo non rimane solo un'indicazione di principio: Pasolini è cosciente dell'operazione di adesione al linguaggio-spia di quel pensiero reazionario di cui aveva accusato Guareschi, che egli sta attuando proprio a metà degli anni '60 con il nuovo impegno nella

scrittura delle tragedie e con il parallelo approccio cinematografico al teatro a cominciare dal film *Edipo re*. Ma è soprattutto cosciente della modifica stessa della propria scrittura. L'umorismo, infatti, non si limita a essere un dispositivo funzionale alla rappresentazione della borghesia, ma inizia a permeare in modo sempre più profondo e stabile la scrittura stessa di Pasolini. Una sua dichiarazione del 1967 al riguardo è illuminante:

Anch'io, come Moravia e Bertolucci, sono un borghese, anzi un piccolo-borghese, una merda (...). Anch'io sono dotato quindi delle connotazioni dell'estetismo e dell'umorismo, le connotazioni tipiche dell'intellettuale piccolo-borghese. (Pasolini 2001a: I, 1055-1056)

E ancora: «Mi si è sviluppato un senso umoristico che prima non avevo e che è un tipico carattere della borghesia» (Pasolini 1999b: 1621).

Dunque, l'umorismo è chiave di volta del nuovo approccio di Pasolini alla rappresentazione della borghesia. Si manifesta per la prima volta nel teatro, spazio privilegiato del confronto con la classe che è sua "nemica" («Il destinatario è il mio nemico»; *ibid.*: 1622), e nel cinema teatrale a cominciare da *Edipo re*. E arriva, attraverso molte tappe, fino a *Salò*, intriso di un umorismo ben più nero e *crudel*e, che non a caso Pasolini ricollega proprio – per il tramite di Antonin Artaud (Pasolini 2001a: II, 2063) – a *Orgia*, cioè alla prima sua tragedia, quella nata dalla folgorazione "umoristica" raccontata nel poemetto *F*. Si tratterà, a questo punto, di riattraversare il corpus tragico di Pasolini, riscoprendone gli elementi – si badi – non meramente comici, ma umoristici, cioè gli elementi che riflettono la visione piccolo-borghese della realtà nel senso di un distacco e di una dissociazione dalla realtà. Non a caso, uno dei titoli provvisori di una delle tragedie che scrive a partire dal 1966, *Affabulazione*, è proprio *Tragedia umoristica* (Pasolini 2001b: 1172). Vagliare le sei tragedie in questa prospettiva significa attraversare plot che potrebbero essere riassunti, come l'autore stesso suggeriva nel poemetto *F*., come delle barzellette. Per esempio: un

ragazzo ama i maiali e loro se lo mangiano; un uomo pratica sessioni sadomaso con la moglie e alla fine si impicca travestito da donna; un padre vuole far sesso col figlio, lo uccide e finisce per fare il barbone con uno che si chiama Cacarella; e così via... Le storie delle tragedie sono già di per sé 'umoristiche', e proprio questo ci mostra come debbano rappresentare una visione distaccata, dissociata della realtà, cioè una visione borghese. Pasolini non si limita a questo, ma inserisce anche, all'interno delle tragedie stesse, innumerevoli spunti di ulteriore distacco, che dall'umorismo sconfinano nell'autoironia, sempre con l'obiettivo di disinnescare la tragicità attraverso il suo sbeffeggiamento, facendo scivolare la tragedia verso la farsa. Seguendo in qualche modo il percorso compiuto pochi anni prima da Beckett in *Giorni felici*, opera costruita sul kitsch inteso come dispositivo di allontanamento tragico e grottesco del personaggio piccolo borghese dalla realtà (Casi 2010): la costruzione kitsch di un mondo artificiale compiuta da Winnie per mentire a se stessa sembra riecheggiare nel comportamento di Rosaura in *Calderón*, che, cercando la verità, in realtà se ne allontana costruendo propri mondi distaccati. E il fondale «*trompe-l'oeil* molto *pompier*» di *Giorni felici* (Beckett 1994: 213), tipicamente kitsch, sembra ritornare nella «precisione patetica della ricostruzione» del quadro *Las meninas* di Velázquez, come dice un 'umoristico' Speaker sempre in *Calderón* (Pasolini 2001b: 675).

Le sei tragedie borghesi di Pasolini sono piene di gag e giochi di parole (particolarmente evidenti in *Porcile*), personaggi grotteschi o caricaturali (si pensi allo Spirito della Madre in *Bestia da stile* che gira con due cadaveri di ebrei col «bigolo» che penzola tra le gambe; Pasolini 2001b: 809), dispositivi di ribaltamento parodistico (come quello di *Edipo re* in *Affabulazione*), discorsi che si avvitano su se stessi o che polverizzano impianti concettuali in chiacchiericci inutili (come la sconfessione della psicoanalisi compiuta dalla Negromante, sempre in *Affabulazione*; Pasolini 2001b: 523-531) o che disgregano visioni portanti della cultura borghese in un progressivo decadimento attraverso un ghigno amaro (come il Velázquez degradato in *Calderón* e infine sostituito dalla fotografia del lager). Si tratta solo di rileggere queste opere alla luce di quanto detto per riscoprirne un'identità ben più

legata all'umorismo che alla tragedia come viene generalmente intesa. Basta leggere i primi versi di *Orgia*: «Sono morto da poco. Il mio corpo / penzola a una corda, stranamente vestito» (*ibid.*: 245): umorismo. O, per dirla in termini più contemporanei, umorismo queer. E la terribile profezia delle Eumenidi in *Pilade*?

Sarà un infinito giorno di Domenica:
solo gli animali – cani, buoi, galline –
crederanno che i giorni feriali continuino,
e abbaieranno, muggiranno o rasperanno la terra. (Pasolini 2001b:
407)

Anche qui: umorismo. L'umorismo si infila al di sotto delle parole tragiche, ne è al tempo stesso minaccia e cemento: la tragedia è tenuta insieme dall'umorismo che ne sta sotto e che però la trasforma in una derisione acuta della borghesia che è oggetto e destinatario di quella tragedia. Un sistema espressivo raffinato (e ancora tutto da esplorare) e poderoso, che avrà il suo punto d'arrivo nel trionfo 'umoristico' di *Salò*, che sembra racchiudere al suo interno tutti i dispositivi sperimentati nelle tragedie: le gag e i giochi di parole, i personaggi grotteschi o caricaturali, i dispositivi di ribaltamento parodistico, i discorsi che si avvitano su se stessi o che polverizzano impianti concettuali in chiacchiericci inutili o che disgregano visioni portanti della cultura borghese in un progressivo decadimento attraverso un ghigno amaro.

L'umorismo è, insomma, registro straniante della forma-tragedia esplorata e sperimentata da Pasolini, generatore di riso in una condizione di privazione e perdita: «Il derubato che sorride ruba qualcosa al ladro», canta Domenico Modugno in *Che cosa sono le nuvole?* citando Shakespeare.

E se l'umorismo in Beckett «determina, attraverso il riso, un effetto catartico» (Cascetta 2003: 64), in Pasolini non comporta alcunché di catartico, così come del resto non c'è una catarsi classica nelle sue tragedie: l'umorismo mostra, semmai, la condizione claustrofobica della borghesia, intrappolata dalla propria essenza e dedita al sorriso

su quella stessa tragica condizione per potersene allontanare, cioè per poterla non riconoscere. È la claustrofobia che Pasolini ha materializzato anche scenograficamente nella sua regia teatrale di *Orgia*, effettuata al Teatro Stabile di Torino nel 1968, in cui i personaggi sono inseriti all'interno di una piccola scatola con un boccascena di soli 3 metri per 2. Una gabbia 'umoristica', per così dire, per un testo che mette in scena 'umoristicamente' un rapporto sadomaso, e che gli attori recitano filtrati da microfoni – per dare forse un maggior 'distacco' (ancora una parola chiave dell'umorismo pasoliniano) – a cominciare da Laura Betti, la cui recitazione, ascoltata ancor oggi nella registrazione, è ricca di sfumature leggere, come venate di umorismo (Casi 2005: 241-243).

L'adesione della borghesia al suo tragico umorismo è totale: «Che me ne faccio della paura del ridicolo?», si chiede il Padre in *Affabulazione* (Pasolini 2001b: 493). La borghesia non teme il ridicolo perché, come s'è visto, non ha più un'alterità che possa imputarglielo. Nel trionfo totale della borghesia, il cui destino tragico, come spiegato nel romanzo *Teorema*, consiste nel non avere più alcun antagonista e quindi nel dover recitare in una condizione di stallo di fine-della-storia, senza alcuna evoluzione possibile, l'umorismo e il ridicolo campeggiano, assorbendo ogni altra possibilità di registro espressivo. Pasolini lo avverte in maniera profonda e sconvolgente: l'umorismo borghese risucchia lui stesso come un buco nero: «Sto scivolando verso una forma di umorismo di cui diffido profondamente», dichiara nel 1969 (Pasolini 1999b: 1442). E ancora, nello stesso anno: «Basta – scherzare su me stesso: così non si va avanti. – C'è poco da ridere, e proprio non ci voleva – dopo quarant'anni, questa riscoperta dell'umorismo» (Pasolini 1979: 163)¹⁰. Dalla scrittura delle tragedie in

¹⁰ Ma già in un testo del 1966, *La fine dell'avanguardia*, si avverte la consapevolezza dell'inizio di questa assimilazione del registro umoristico nel proprio orizzonte espressivo: «È poi proprio veramente vero, che la reale struttura di un'opera è la sua struttura linguistica (nel senso di stilistica)? È, questo, uno dei fondamenti del mio modo di vedere la realtà e di leggere i libri, che io non ho mai messo in discussione (di qui, appunto, qualche

poi, saranno poche le occasioni in cui cercherà di trovare una alterità di registro (penso in particolare alla *Trilogia della vita*, che si presenta però come alterità assoluta, e perciò onirica, utopica, anzi a-topica), perché il tentativo di criticare la borghesia – di rigettare di fronte alla borghesia stessa ciò che la borghesia è – si può attuare solo se si parla con il suo linguaggio, come ha iniziato a intuire durante la scrittura delle tragedie e come si riscopre a compiere in ogni ambito: nel teatro e nel cinema, come s'è visto, così come nella prosa, nella critica letteraria, perfino nell'intervento polemico, in cui il momento umoristico forse più esplicito è costituito dalle «proposte swiftiane» dell'abolizione della televisione e della scuola dell'obbligo (Pasolini 1999b: 690), senza dimenticare che anche il famoso paradosso «Io so. Ma non ho le prove» (*ibid.*: 363) risponde a una logica vagamente 'umoristica'. Neanche la poesia ne è immune, come ha messo bene in evidenza Flaviano Pisanelli quando ha mostrato il passaggio dalla disposizione «umorale, caratteristica principale degli esordi poetici e non di Pasolini (...) ad una disposizione umoristica» (Pisanelli 2002: 133). L'apice di questa disposizione nella poesia è la raccolta poetica *Trasumanar e organizzar* del 1971, in cui Pasolini si offre come poeta-*buffone*, con assoluta e coerente consapevolezza del proprio linguaggio umoristico, come dichiara in un'intervista coeva:

Ultimo elemento di rinnovamento linguistico e rinnovamento mio interiore è un certo atteggiamento umoristico verso la realtà, cosa che fino a questo momento non avevo mai avuto perché nei miei romanzi e nei miei film precedenti c'erano momenti di comicità, ma quasi mai di umorismo. (*ibid.*: 136)

Dichiarazione utile per comprendere come la disillusione di

affinità elettiva con l'avanguardia, cui accennavo). Ora è invece proprio questo che sto mettendo in discussione, ma naturalmente con la massima incertezza (per cui ne scrivo difendendomi, con una sorta di serpeggiante e sotterranea vena umoristica – segno di prudenza – che non mi è certo abituale...)» (Pasolini 1999a: 1415-1416).

Pasolini agli inizi degli anni '70 gli abbia fatto abbandonare pressoché definitivamente (con la sola eccezione della *Trilogia della vita*) la vocazione "chapliniana" di un comicità 'umanistica' per approdare a un'adesione totale – in quanto perfino 'linguistica' e 'interiore' – all'umorismo, cioè alla forma espressiva di distacco dalla realtà utilizzata dalla classe sociale sua nemica, la borghesia. Che per Pasolini non è adesione ideologica, ma strumentale, e però irreversibile. Da *Petrolio* a *Porno-Teo-Kolossal*, i primi anni '70 ci restituiscono un Pasolini profondamente distaccato da quel mondo che si è evoluto verso l'omologazione antropologica, ma che si ostina a descrivere e criticare, rigettandone le aberrazioni in faccia a quella stessa classe sociale.

Nel 1969 dichiara in modo netto questa adesione forzata all'umorismo, saldandola a una riflessione sull'età che avanza, e quindi sovrapponendo un senso apolitico e acritico – direi generazionale e ispirato al 'buonsenso' – all'urgenza di utilizzo dei meccanismi umoristici in chiave di dialogo-scontro con la borghesia :

Giunti a una certa età, si diventa umoristi. I giovani non fanno mai dell'umorismo. Prendono tutto di petto e sul serio. L'umorismo implica una sfiducia in qualche modo ascetica sulle operazioni umane: o almeno un distacco da essa, dovuto al seguito delle delusioni. Esso permette di vivere ancora: di andare avanti tanto per finire la vita. Non è raro che tale umorismo acquistato forzatamente invecchiando, abbia un'altra faccia, l'utopia; che è dunque la fossilizzazione della speranza e della serietà giovanile. (Pasolini 1992: 669)

Perciò è ancora una tragedia, quella dell'autobiografismo ostentato, *Bestia da stile*, a riflettere lo scarto umoristico tra Pasolini «giunto a una certa età» e i giovani che non fanno mai dell'umorismo. Gli ultimi versi di *Bestia da stile* ci mostrano un Pasolini definitivamente 'umorista' ma pronto a un ennesimo scarto delle aspettative, che gioca con il paradosso della propria anziana (per così dire: ha solo poco più di 50 anni) vitalità contro la seriosità giovanile:

(...) un anziano è
sensibile ai giudizi sociali, tanto più
quanto meno gliene importa
(...) Prendi questo fardello,
ragazzo che mi odii,
e portalo tu. È meraviglioso.
Io potrò così andare avanti, alleggerito,
scegliendo definitivamente
la vita, la gioventù. (Pasolini 2001b: 853)

Bibliografia

- Barilli, Fabiana, "'Ironia' e 'umorismo' in Pasolini", *Maratona Pasolini*, Ed. Rinaldo Rinaldi, Milano, Unicopli, 2007: 76-83.
- Beckett, Samuel, *Teatro completo*, Ed. Paolo Bertinetti, Torino – Parigi, Einaudi – Gallimard, 1994.
- Cascetta, Annamaria, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2003.
- Casi, Stefano, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005.
- _____, "Beckett-kitsch o i giorni felici di pessimo gusto", *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio*, Ed. Stefano Casi, Corazzano, Titivillus, 2010.
- De Giusti, Luciano – Chiesi, Roberto (eds.), *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, Bologna – Pordenone, Cineteca di Bologna – Cinemazero, 2015.
- Donnarumma, Raffaele, "Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi", *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Ed. Emanuele Zinato, Pisa, Pacini, 2015: 171-207.
- Freud, Sigmund, *Opere. Il motto di spirito e altri scritti. 1905-1908*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972, V.
- Guareschi, Giovannino, *L'umorismo*, Poschiavo, L'ora d'oro, 2015.
- Kris, Ernst, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte (1952)*, Torino, Einaudi, 1973.
- Palazzeschi, Aldo, *Il controdolore: manifesto futurista*, Milano, Direzione del Movimento futurista, 1913.
- Pasolini, Pier Paolo, *Il caos*, Ed. Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- _____, *I dialoghi*, Ed. Giovanni Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- _____, *Romanzi e racconti*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998, II.
- _____, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999a.

_____, *Saggi sulla politica e sulla società*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999b.

_____, *Per il cinema*, Eds. Walter Siti – Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001a, 2 voll.

_____, *Teatro*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2001b.

_____, *Tutte le poesie*, Ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, I.

Pirandello, Luigi, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908.

Pisanelli, Flaviano, "Dall'umorale all'umorismo: per una dizione totale della realtà. Lettura di *Trasumanar e organizzar* e *Petrolio*", *Contributi per Pasolini*, Ed. Giuseppe Savoca, Firenze, Leo S. Olschki, 2002: 129-141.

Sebastiani, Alberto, "Sul lessema 'umorismo': uso e significato in *Teorema* di Pier Paolo Pasolini", *Studi e problemi di critica testuale*, 75 (2007): 169-200.

Vincieri, Michele, *Il teatro italiano contemporaneo*, Torino, Paravia, 1942.

Filmografia

Accattone, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1961.

La ricotta, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia, 1962.

La rabbia, Dir. Giovanni Guareschi – Pier Paolo Pasolini, Italia, 1963.

La terra vista dalla luna, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia, 1966.

Che cosa sono le nuvole?, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1967.

Edipo re, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1967.

I racconti di Canterbury, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia, 1971.

Salò o Le 120 giornate di Sodoma, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia, 1975.

L'autore

Stefano Casi

Stefano Casi è ricercatore indipendente; ha insegnato discipline di storia e critica del teatro all'Università di Bologna e all'Accademia di Belle Arti di Bologna. I suoi campi di interesse sono Pasolini, la drammaturgia contemporanea e il teatro contemporaneo. Ha pubblicato, tra l'altro, *I teatri di Pasolini* (2005), *Il teatro inopportuno di Copi* (2008), *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio* (2010), *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia* (2012), *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri* (2013).

Email: stefanoxcasi@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Casi, Stefano, "Il derubato che sorride. La tragedia umoristica di Pasolini", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente – F. Cattani – F. de Cristofaro – G. Maffei – U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <https://www.betweenjournal.it/>