

La controverità delle madri: la ballata «à la manière de Villon» tra Sanguineti e Pasolini

Gian Luca Picconi

Un fossile metrico

Nel 1961 si verifica, in Italia, un caso singolare di ripresa metrica: Sanguineti e Pasolini, due autori distantissimi dal punto di vista ideologico, recuperano quasi sincronicamente la forma metrica della ballata medievale, mutuandone lo schema non dalla più prevedibile versione italiana, ma dalla cosiddetta ballata francese «à la manière de Villon»¹. Se questo tipo di ballata in precedenza non era stata oggetto in Italia di forme di riuso rimarchevoli – mentre ovviamente numerose sono le occasioni di ripristino della ballata antica all'italiana² –, la rivisitazione che della ballata villoniana compiono Sanguineti e Pasolini costituisce un episodio significativo nella storia letteraria italiana per le implicazioni che lo caratterizzano a livello poetologico.

Il ritorno di questo fantasma metrico, infatti, dato il suo carattere di *hapax* novecentesco, non può che rivelare un'intenzionalità formale

¹ La ballata francese medievale conosce in Francia una grande riviviscenza a partire dall'Ottocento. Sul tema della fortuna "postuma" della ballata francese à la Villon si vedano Bellati 2004; Degott 1996 e 1998.

² In merito ai tentativi novecenteschi di riuso della ballata medievale all'italiana, si possono consultare Capovilla (1978) ed Esposito (1992: 195-199). La principale differenza tra ballata villoniana e ballata all'italiana consiste nell'assenza della ripresa, bilanciata dalla ripetizione del verso finale di ogni strofa. Inoltre, ciascuna stanza è composta da versi isometrici.

ben precisa: che si avvale della dimensione transtestuale³ – significativa, come vedremo, è l'individuazione esplicita, a titolo, del genere *ballata* – come *frame* di riferimento per consentire una contestazione, attraverso l'attivazione di elementi comici⁴, del monopolio della legittimità letteraria in poesia⁵: un monopolio basato sul lirismo, inteso come espressione di determinate tonalità affettive all'interno del testo poetico (cfr. Rodriguez 2003). Il tentativo di superamento delle regole deontologiche di redazione della testualità poetica si avvale dell'elemento intertestuale come marcatore antilirico e dell'elemento comico come strumento di contestazione, ma anche come occasione per puntare alla conquista, all'interno del campo letterario, di uno spazio simbolico alternativo a quello prevalente: il medesimo, probabilmente per entrambi gli autori.

Si può asserire a mo' di corollario che il comico⁶ in poesia storicamente ha avuto tre fondamentali configurazioni discorsive: la parodia, il *nonsense* e la satira. Sanguineti e Pasolini si avvarranno del medesimo rimando intertestuale (Villon) facendo uso di differenti configurazioni discorsive: il primo si servirà di *nonsense* e parodia, il secondo della satira.

Difficile dire perché Sanguineti e Pasolini si rivolgano a quel medesimo fossile metrico in uno spazio di tempo così ravvicinato

³ È Degott (1998: 271) a insistere sulla predominanza del carattere transtestuale di questo particolare tipo di testo. Per il concetto di transtestualità si rimanda, ovviamente, a Genette (1997: 3-9).

⁴ Da questo punto di vista, ossia della dimensione comica di Villon, è opportuno sottolineare come già Ungaretti, ben noto a Sanguineti e Pasolini, definisse Burchiello «frère de Villon»; si veda in proposito Conti (2003: 40)

⁵ I concetti e nozioni qui impiegati, come quello di campo letterario e monopolio della legittimità letteraria, sono ovviamente desunti da Bourdieu (2005).

⁶ Si potrebbe definire il comico, in letteratura, come un predicato estetico (cfr. Genette 2002) che designa forme di testualità operanti una contestazione del monopolio della legittimità letteraria. Questo tipo di contestazione, come mostra del resto Bachtin (1979), è assunta in modalità profondamente ritualizzate.

senza che, per lo meno apparentemente, vi sia un collegamento diretto. Tuttavia, a ripercorrere in breve la controversa vicenda della fortuna italiana di Villon⁷, si verifica, proprio in corrispondenza con la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, un periodo abbastanza fervido per le traduzioni villoniane. Al 1959 risale un'edizione Feltrinelli in cofanetto (Villon 1959), nel 1962 uscirà una traduzione per Neri Pozza: il traduttore, Luigi De Nardis aveva anticipato una piccola scelta di traduzioni su "Terzo Programma" (Villon 1961: 229-233). Significativo anche il fatto che, a seguito della pubblicazione nel 1959 di un disco di liriche villoniane recitate da Giancarlo Sbragia, nel 1960 il Terzo Programma della RAI-TV avesse dedicato un ciclo di trasmissioni all'autore francese (cfr. De Nardis 1980: 24). L'episodio va pertanto inquadrato in un infittirsi delle occasioni villoniane nell'ambito della cultura italiana, rispondente a diverse motivazioni.

Sanguineti: controverità comiche

È nel mese di luglio del 1961, che Sanguineti pubblica, sul *dépliant* di una mostra dedicata a Mario Persico presso la Galleria Schwarz di Milano, la *Ballata delle controverità*⁸. Non solo lo schema metrico, ma il titolo stesso è mutuato – di peso – da François Villon.

Il riuso della ballata di tipo villoniano operato da Sanguineti è citazionistico e ludico-parodico (cfr. Genette 1997: 33-35). La rifunzionalizzazione di questo sottogenere metrico, basata sulla dimensione intertestuale, serve a legittimare l'esperimento di scrittura comico-parodica di Sanguineti; un esperimento che rimodula

⁷ Per una disamina più compiuta della fortuna italiana di Villon si rimanda a Brunelli 2005.

⁸ Si tratta di un pieghevole in edizione effimera apparso in occasione di una mostra tenutasi alla Galleria Schwarz di Milano dall'1 al 14 luglio 1961. Lo stesso testo, senza varianti, confluirà poi nella sezione di *Segnalibro* dal titolo *Fuori catalogo* (Sanguineti 1982: 367-368). In Villon 1959 la *Ballata delle controverità* è alle pp. 264-267.

ironicamente le forme desultorie dell'articolazione di senso della poesia di Villon, come nel passaggio seguente:

nelle tue tibie donne un pellicano
un biscotto neoplastico fischia tra i tuoi denti
l'uovo dei Filosofi ha gonfiato la tua mano
soltanto qualche Vesuvio modifica i continenti
un concerto per clavicembalo e per cinque strumenti
batte la sua lingua amara sopra le nostre gengive
ad uso dei prestigiatori e delle gravide dolenti:
c'è un grande re nelle tue calze vive. (Sanguineti 1982: 367)

L'ecfrasi in stile *disiunctus* di frasi-immagini grottesche, decifrabile solo da un conoscitore del movimento nucleare⁹, magari presente alla mostra, si configura come comica per due ragioni sostanziali: da un lato si ha la ripresa della costruzione testuale *nonsensical* villoniana; dall'altro il comico agisce anche a livello tematico: si pensi a un verso come «siamo abbastanza felici perché siamo abbastanza dementi» (Sanguineti 1982: 367).

Ora, tutta la poesia è strutturata secondo un *climax* che conduce all'ostensione, in chiusa, di un intertesto dal marcato carattere politico: l'unico, peraltro, riconoscibile con una certa facilità: «Ogni Europa cambia se un grande fantasma vive» (Sanguineti 1982: 368). Svariati fattori – tra cui l'aura di maledettismo *ante litteram* e la dimensione comica – inducono Sanguineti, in uno dei suoi primissimi recuperi di strutture metriche regolari¹⁰, a rivolgersi a Villon. Tuttavia, la rilevanza dell'elemento politico che si affaccia nell'*explicit* è determinante.

⁹ Sui rapporti di Sanguineti con il Movimento Nucleare si veda Lisa (2004: 17-18).

¹⁰ Per quanto riguarda la ballata, il recupero di questa forma metrica da parte di Sanguineti non diverrà sistematico se non a partire dagli anni Ottanta. Al riguardo, si veda Weber (2004: 104-119).

Le ballate di Villon erano state, come opportunamente ha ricordato Niva Lorenzini¹¹, riutilizzate da Bertolt Brecht. Brecht si era avvalso di versi villoniani per la sua *Opera da tre soldi* (per inciso, proprio nel 1961 era uscito un volume di Cappelli sull'allestimento di Strehler per il Piccolo Teatro di Milano [Brecht 1961]: un allestimento che aveva fatto parlare molto di sé a cavallo tra 1959 e 1960): e la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta è un'epoca in cui, in Italia¹², la proposta di scrittura di Brecht giunge a una sorta di apice della sua fortuna, anche grazie appunto all'allestimento di Strehler. Non è un caso, allora, che aumenti il numero delle occasioni villoniane nella cultura italiana proprio in quegli anni. Nell'*explicit* della *Ballata*, proprio per la sua valenza immediatamente politica, è allora riconoscibile la mediazione brechtiana: mentre la poesia di Villon è sempre stata aliena da un reale messaggio politico di tipo antagonistico.

Ma nell'ambiguità con cui viene espressa l'allusione conclusiva all'*incipit* del *Manifesto del Partito Comunista* va comunque colta una *boutade*: l'*ordo verborum artificialis*, l'articolo indeterminativo, l'uso del sinonimo *fantasma* in luogo di *spettro*, attestato in tutte le traduzioni

¹¹«A Villon – se mi è consentito aprire una rapida digressione – Sanguineti era arrivato per varie sollecitazioni già intorno alla metà degli anni Cinquanta, mediatore in primo luogo il Brecht epico che inserisce stralci delle ballate di Villon, tra cui il famosissimo *Epitaphe en forme de ballade*, nella sua *Opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*), rappresentata a Milano con la regia di Giorgio Strehler nel 1956, ma vista da Sanguineti a Torino in una replica successiva (mi è venuta direttamente da lui l'indicazione circa la sua lettura del testo brechtiano nell'edizione Rosa e Ballo datata Milano 1946, con traduzione di Emilio Castellani)» (Lorenzini 2013). Proprio l'edizione Rosa e Ballo (Brecht 1946) si chiudeva su una scelta di testi di Villon. Per quanto riguarda l'attenzione nei confronti di Brecht, la prima recensione brechtiana di Sanguineti data al 1951 (1951-1952: 5) ed è dedicata alla *Santa Giovanna dei macelli* e a *Madre Courage e i suoi figli*.

¹² Sulla ricezione di Brecht in Italia, si veda, tra l'altro, Böhme-Kuby 1999; anche Sanguineti dedica alcune pagine alla ricezione italiana di Brecht (1985: 181-183; 187-189).

italiane¹³, la voluta ingenuità dell'aggettivo *grande* costituiscono, per la forma astrusamente enigmatica in cui viene espresso, un ammiccamento ai lettori di tale esibita goffaggine da autorizzare una lettura comica persino di quest'ultima citazione.

Si può ipotizzare che, attraverso Villon, Sanguineti abbia sviluppato una personale riflessione sulla teoria degli stili. Se in una famosissima e tarda lettera a Fausto Curi (riportata in Curi 2001: 221) Sanguineti ha individuato per la sua poesia tre fasi, contrassegnate dall'adozione dei tre diversi stili, tragico, elegiaco e comico, altrove ha mostrato come proprio il lascito di Villon, nel *Novissimum testamentum* (cfr. Sproccati 1996: 41-44), gli abbia consentito di integrare e mescolare appunto stile tragico, elegiaco, comico¹⁴.

Una rifunzionalizzazione della teoria degli stili è stata probabilmente effettuata da Sanguineti alla luce della lettura di *Mimesis*, di Erich Auerbach, la cui prima edizione italiana risale al 1956. Nel capitolo dedicato a Madame du Chastel, riflettendo, attraverso il concetto di creaturalità, sulla teoria degli stili tragico, comico, elegiaco, satirico, Auerbach scrive:

François Villon porta all'estrema perfezione un realismo creaturale che rimane tutto nei limiti del sensibile e che con tutto il suo radicalismo del sentimento e dell'espressione non mostra nessunissima traccia di capacità di ordinamento intellettuale ovvero di forza rivoluzionaria, anzi, nessuna volontà di foggare il mondo terreno diverso da quale è. (2001: 281)

¹³ Le traduzioni dell'*incipit* del *Manifesto* ("Ein Gespenst geht um in Europa") che più verosimilmente Sanguineti poteva aver avuto sottocchio erano quelle di Togliatti e Emma Cantimori Mezzomonti (Marx e Engels 1947, 1948): tutt'e tre traducono *Gespenst* con la parola *spettro*. Sanguineti curerà anche un'edizione del *Manifesto* (Marx e Engels 1998), scegliendo in ogni caso appunto la traduzione di Togliatti.

¹⁴ Sanguineti (1961 e 1964), in anni del resto prossimi alla redazione della *Ballata delle controversità*, mostrerà una grande attenzione a Auerbach, tra l'altro recensendone dapprima *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo* e successivamente gli *Studi su Dante* (Auerbach 1961, 1964).

Villon sarebbe poeta incapace di forza rivoluzionaria e di cambiare il mondo: dal canto suo, la chiusa della *Ballata*, nell'evocare il comunismo, sembra contraddire, in modo ironicamente antifrastico, l'asserto di Auerbach, producendo riguardo al ruolo di Villon una controverità paradossale.

L'uso che fa Sanguineti della ballata «à la manière de Villon» è allora caratterizzato da una sorta di feticismo ironico, come se l'adozione di una forma metrica potesse essere immediatamente suscettibile di attribuire al testo poetico un contenuto politico: il rimando alla dimensione popolesca implicita nel genere ballata, le soluzioni tematiche e stilistiche impiegate di tipo comico, il rapporto con Brecht, costituirebbero un posizionamento programmatico all'interno del campo letterario. D'altro canto, il riferimento al *Manifesto* di Marx non farebbe che inverare una tensione utopica insita nel travaglio formale di Villon. Sanguineti sa bene che questo inveramento non è possibile e che la forma di per sé è insufficiente a fare la rivoluzione (persino la rivoluzione delle forme); tuttavia manifesta, anche attraverso un gioco interno alla cerchia dei nucleari, una sorta di attaccamento feticistico alla possibilità di coniugare innovazione letteraria e utopia sociale.

Pasolini: madri satiriche

Anche Pasolini nel 1961 comincia a lavorare a una rifunzionalizzazione della ballata «à la manière de Villon», già più volte impiegata fin dalla fase giovanile della sua produzione¹⁵: si tratta delle cosiddette «ballate intellettuali».

¹⁵ I testi di Pasolini che adottano lo schema mutuato da Villon sono *Ballata del Delirio* (raccolto in *L'usignolo della Chiesa Cattolica*) e *L'umile Italia* (compreso in *Le ceneri di Gramsci*): la misura versale di riferimento è il novenario e non l'endecasillabo come invece accade nelle *Ballate intellettuali*. Non si può non sottolineare l'abissale distanza tra l'interpretazione che danno al modello Sanguineti e Pasolini. Il testo di Sanguineti, in particolare,

La prima ballata intellettuale composta da Pasolini, *Ballata intellettuale per Titov*, compare nella rivista «L'Europa letteraria» a ottobre del 1961, ed è dedicata a Titov e all'impresa compiuta dal cosmonauta nell'agosto 1961 (cfr. Pasolini 2002: 1952). Difficile dire se Pasolini poteva aver intravisto il dépliant della galleria Schwarz contenente la *Ballata delle controversità*. Se così fosse, si tratterebbe una volta di più di un tentativo di riappropriarsi di spazi letterari che a causa dei Novissimi Pasolini sentiva sfumare. D'altro acnto, anche per Pasolini – ma senza alcuna forma di ironia – Villon è il nome-feticcio di un tentativo di guadagnare capitale simbolico in forme alternative a quelle comuni, e il genere della «Ballata intellettuale» dovrebbe dunque consentire di occupare spazi differenti nel campo letterario, contribuendo a mantenere un aggancio con il passato. Anche per Pasolini, inoltre, va sottolineato il riferimento a una dimensione popolare di fruizione. Infine, il richiamo a Brecht, come vedremo, non è assente nemmeno in questo caso.

Si tenga conto poi del fatto che a cavallo tra 1961 e 1962 Pasolini progetta una sezione di un libro di poesia interamente costituita da ballate:

C'è una parte, nel volume che sto preparando, che si intitolerà “Ballate intellettuali”, che in un certo senso va oltre al mio lavoro precedente, perché avrà un piglio meno autobiografico e parlerà di problemi oggettivi; *sarà composta di invettive* e di elegie. – Alcuni titoli? – “Ballata dei giovani missini”, “Ballata della FIAT”, “Ballata della madre di Stalin”. (Buttitta 1962: 3; corsivo mio)

Che cosa siano le ballate intellettuali lo si può inferire non solo da quelle effettivamente composte, tutte dotate di analogo schema

presenta l'espedito formale dell'acrostico e si basa su misure versali decisamente più lunghe di quelle pasoliniane.

metrico¹⁶, ma anche da un ulteriore testo accluso nei meridiani, *Appunti per una ballata di Gadda*, in cui Pasolini scrive:

Usare lo schema ABAABCDEDDE, già usato (1949) per la *Ballata del delirio*, schema «calcato» allora per l'*Usignolo della Chiesa Cattolica* da Villon, e poi ripreso a intervalli di anni per l'*Umile Italia* (1956) e per la *Ballata della madre di Stalin* (1962, inedita). (2003: 1363)

La filiazione della ballata intellettuale da Villon è dichiarata esplicitamente: ma, rispetto al passato, Pasolini adotta versi più lunghi, e una struttura a *coblas capdenals*.

Il progetto delle *Ballate intellettuali* verrà da Pasolini abbandonato: resta, in *Poesia in forma di rosa*, la raccolta che Pasolini pubblicherà al termine di una lunga gestazione situata tra il 1961 e il 1964¹⁷, la sola *Ballata delle madri*, impiegata come testo liminare. Si tratta di un testo invettivale, come appare a una rapida lettura:

Mi domando che madri avete avuto.
Se ora vi vedessero al lavoro
in un mondo a loro sconosciuto,
presi in un giro mai compiuto
d'esperienze così diverse dalle loro,

¹⁶ I testi riconducibili al modello delle ballate intellettuali, oltre alla *Ballata delle madri*, sono: *Ballata intellettuale per Titov*, *Ballata per i giovani missini*, *Ballata della Fiat*; *Ballata della poesia sovietica*; e *L'addio a Parigi* (si leggono in Pasolini 2003: 1301-1303; 1352-1362). A questi va aggiunta la *Ballata della madre di Stalin*, raccolta in *Alì dagli occhi azzurri*, (Pasolini 1998: 835-836) e le *Ballate della violenza*, che hanno schema metrico simile (Pasolini 2003: 1347-1351).

¹⁷Il libro esce in due edizioni a distanza ravvicinatissima di tempo (aprile e fine maggio); la seconda edizione viene sottoposta a un evidente lavoro di tipo correttorio, espungendo intere sezioni di versi (si veda in merito Pasolini 2003: 1707-1708).

che sguardo avrebbero negli occhi? (Pasolini 2003: 1083)¹⁸

Anche in questo caso, nella trasparenza comunicativa di questi versi, agisce, in sottofondo, il modello di scrittura fornito da Brecht. Nel commento all'antologia Guanda di *Poesie* di Pasolini, a cura di Francesco Zambon e Nico Naldini, il commentatore, verosimilmente Nico Naldini, informa che «L'ultimo verso è una citazione dal rifacimento brechtiano del dramma Edoardo II di Marlowe» (Pasolini 1997: 121). Questo sarebbe l'*explicit* brechtiano:

È così che vi appartiene questo mondo:
fatti fratelli nelle opposte passioni,
o le patrie nemiche, dal rifiuto profondo
a essere diversi: a rispondere
del selvaggio dolore di esser uomini. (Pasolini 2003: 1084)

A prendere sul serio la testimonianza di Naldini/Zambon, il riferimento è a un'edizione di Brecht (1962), dove, a pagina 142 si legge: «O selvaggio dolore dell'umana condizione» («O wilder Jammer menschlichen Zustands» nell'originale tedesco, che si legge a pagina 144, e corrisponderebbe al «selvaggio dolore d'essere uomini» di Pasolini). L'intertesto brechtiano, coniugato con il tema dei fratelli che appare mutuato invece dalla *Ballade des pendus* di Villon¹⁹, imprimendo una virata tragica a un testo nelle strofe precedenti polemico/satirico, avvalora l'ipotesi che anche per la *Ballata delle madri* sia in gioco un confronto mediato – e mediato attraverso Villon – con la figura, da

¹⁸ Il verso incipitario riecheggia probabilmente un passaggio dello shakespeariano *Come vi piace* (III, v): «And why, I pray you? Who might be your mother, / That you insult, exult, and all at once, / Over the wretched?».

¹⁹ La poesia si legge in Villon (1959: 311), nella seguente traduzione: «Fratelli umani che verrete dopo»; in effetti i versi della strofe conclusiva della *Ballata delle madri* di Pasolini (Pasolini 2003: 1084) combinano dislocandoli appunto il termine fratelli («fatti fratelli nelle opposte passioni») e il termine *umano*.

Pasolini faticosamente metabolizzata, di Brecht²⁰. E questo confronto avviene entro un'ottica di mescolazione stilistica, d'accordo con una rimediazione delle funzioni dello stile basata – anche in questo caso – su Auerbach²¹.

Secondo una ulteriore testimonianza di Nico Naldini, la *Ballata delle madri* era stata inviata all'Unità nel 1961, e ne era stata rifiutata, per venire poi pubblicata su «Paragone» (cfr. Naldini 1989: 247), in una redazione la cui ultima strofa differiva sostanzialmente da quella poi stampata a libro. La filiazione gaddiana di questa testualità marcata dall'invettiva è dichiarata da Arbasino in *Fratelli d'Italia*, là dove si dice, appunto citando la prima redazione dell'ultima strofa, che la *Ballata delle madri* «dipende molto dall'Ingegnere. E l'Ingegnere non è contento, non è contento» (Arbasino 2010: 1095). Cosicché, ci si potrebbe persino arrischiare a dire che Pasolini lega nell'ultima strofa Villon e Brecht quasi a re-istituire sotto forma di *mise-en-abyme* il medesimo rapporto che intercorre tra lui e Gadda, in una spericolata operazione di *Stilmischung*.

È Pasolini stesso a connettere Gadda e la forma della «Ballata intellettuale», definita teatralmente come «rifacimento» nella già citata prosa *Appunti per una ballata di Gadda*:

naturalmente, nell'intellettualismo della ballata, questo verrebbe a essere un ingranaggio della mimesis: mimesis della mimesis: Gadda fa il verso – usando un eufemismo tipico della lingua italiana del Melzi – a un personaggio, per natura borghese, eufemizzante: e io faccio il verso a lui, Gadda, che fa il verso.

²⁰ Il rapporto di Pasolini con Brecht viene indagato con esaustività in Casi 2005: 105-117.

²¹ Per quanto riguarda il rapporto Pasolini/Auerbach, si veda, oltre al fondamentale De Laude 2009, Cadoni 2011, testo che sulla questione Auerbach-Pasolini ricapitola e sintetizza i punti più fecondi della critica apportando elementi nuovi, oltre a riepilogare tutta la bibliografia sul tema. Una esplicita comparazione tra Pasolini e Sanguineti circa Auerbach si legge in Patti 2009. Il riuso del concetto di mimesi in Pasolini viene indagato in Patti 2013.

Ormai l'oggetto eufemizzante è lontano: c'è l'interposta persona di Gadda, monumentale, tra me e lui. (Pasolini 2003: 1363).

Pasolini aggiunge:

È, come dire, una codificazione documentata, pronta, per il testo normativo, coi relativi exempla: quasi quasi una figura retorica del nostro secolo, a livello massimo: mutuata da una cultura disprezzante con trauma (Gadda), a una cultura disprezzante con fede (io, miòdine). (*Ibidem*).

«Mimesis della mimesis»: Pasolini, fornendo nel 1963 una lettura di Gadda in chiave di *Stilmischung* con predominio del comico, ne descriveva, in modo analogo a quanto accade negli *Appunti per una ballata di Gadda*, lo stile come «rifacimento di un'altra prosa attraverso lo schermo ironico di una terza prosa» (Pasolini 1999: 2396). Si direbbe un esperimento parodico; ma in questo caso l'elemento intertestuale è solo lo schermo mediatore di un obiettivo polemico extratestuale forte, come mostra l'impiego, nella caratterizzazione delle *Ballate*, del termine *disprezzante*. Per questa ragione, è nel quadro di una letteratura satirica²² che va colto l'esperimento delle *Ballate intellettuali*. Tanto più che, come si è visto, Pasolini fa riferimento esplicito alla modalità

²² Si può dire, per molti versi, che la satira è un tipo di testo in cui più forti sono i rapporti, di tipo aggressivo, con la dimensione extratestuale (si veda, in merito, Alfano 2015: 13-25). Per varie ragioni storiche, il periodo che intercorre tra la seconda metà dei Cinquanta e la prima dei Sessanta fu un periodo aperto alla testualità satirica in poesia. Tra le iniziative che importa ricordare, vale in particolare la pena di citare l'antologia *Poesia satirica dell'Italia d'oggi* (Vivaldi 1964), che comprende, tra gli altri autori, proprio Pasolini e Sanguineti. Ancora nel 1962, tuttavia, un critico attento come Montale poteva definire Anselmo Turazza, traduttore dei *Canti grotteschi* di Morgenstern, come «il solo poeta satirico e grottesco oggi esistente in Italia» (Montale 1996: 1440), a dimostrazione della necessità di creare, nel campo letterario, lo spazio per una poesia di tipo comico-satirico, avvertita altrimenti come un oggetto spurio.

discorsiva dell'invettiva, ponendo il progetto, al di là della questione della mescolanza degli stili, sulla stessa linea di scrittura degli *Epigrammi*, acclusi in *La religione del mio tempo*.

La ballata intellettuale consente, in ogni caso, l'assunzione di una prospettiva polifonica, atta a uscire dal canone puro del lirico o dell'elegiaco, consentendo una teatralizzazione della propria voce assumendo una postazione enunciativa finzionale per mezzo di etopee.

Nella *Ballata delle madri*, l'alter ego finzionale parrebbe un personaggio borghese cui Pasolini fa il verso facendo il verso a Gadda che fa il verso al personaggio borghese; è questo, in sostanza, che Pasolini intende con l'espressione «mimesis della mimesis». Ogni operazione di mimesi viene da Pasolini caratterizzata come «regresso»²³; il regresso, l'identificazione nell'altro abietto o disprezzato diventa accettabile se c'è una mediazione intertestuale, da un lato, e un conseguente distacco ironico, dall'altro.

E quindi, chi parla, nella *Ballata delle madri*? Lo si evince da un passaggio della lirica, in cui Pasolini dichiara: «Se fossero lì, mentre voi scrivete / il vostro pezzo, conformisti e barocchi, / o lo passate, a redattori rotti /a ogni compromesso, capirebbero chi siete?» (Pasolini 2003: 1084). Coerentemente con l'iniziale destinazione editoriale, l'invettiva è rivolta ai giornalisti, protagonisti all'epoca di una campagna persecutoria nei confronti di Pasolini che non aveva

²³ La mimesi viene esplicitamente indentificata come un'operazione regressiva da Pasolini in svariati passaggi della sua opera a partire da *Passione e ideologia* (1956); in un caso il concetto di regresso viene pure associato a Villon, come in questo passo: «Il regresso che compie dunque, come dialettale, il Palmieri, nella persona di un giovane della periferia 'lazzarona', lo conduce fino al limite di un'epica eroicomica: dove egli, però, si arresta, o tornando sui propri passi indugia a un'altra forma di regresso, assai più addomesticata, il 'mato Palmieri', il poeta alla Villon, ma provincializzato» (Pasolini 1999: 846). Interessante il fatto che da un certo momento il disordine biografico alla Villon si associ all'ordine metrico della ballata. Un importante lavoro sul tema del regresso è redatto da Lisa Gasparotto (2014).

precedenti²⁴. Abbiamo di fronte, in questo travestimento della propria voce, un tentativo di pervenire a una sorta di distacco ironico da sé stesso²⁵, rompendo il circolo dell'autoidentificazione tra Io del discorso e Io dell'autore, proprio mentre il testo sembra farsi, tramite l'invettiva, più privo di freni e di controllo razionale. Così, se l'adozione di una mimesi stilistica implica aristotelicamente un movimento regressivo di identificazione, Pasolini sembra aver trovato salvezza da ogni pericolosa identificazione regressiva, persino con sé stesso, attraverso la soluzione gaddiana di interporre una mediazione stilistica ulteriore tra sé e l'oggetto mimato. Una soluzione di questo tipo, adottando l'invettiva, che è modalità di discorso riconducibile immediatamente a Gadda, è caratterizzata da un'intenzionalità di tipo comico-satirico.

Parlando del discorso comico, Pasolini ne ha più volte sottolineato la natura conservatrice. Un rilievo indirizzato anche allo stesso

²⁴ La persecuzione giornalistica nei confronti di Pasolini è trattata ampiamente in un libro di Franco Grattarola (2005); gli anni di redazione di *Poesia in forma di rosa* (1961-1964) coincidono forse con l'epoca di maggiore virulenza. In *Empirismo eretico*, Pasolini asserirà, riguardo a Ariosto, che «il discorso che l'Ariosto rivive è quello di se stesso borghese» (1999: 1350).

²⁵ A dicembre 1960, Pasolini pubblica su "l'Unità" *l'Epigramma a un ignoto*: il testo poetico è indirizzato a un buontempone che ha inviato un apocrifo pasoliniano al giornale, che lo ha immediatamente pubblicato. L'epigramma recita, significativamente: «chi mima lo stile mima un'anima: / recitando me egli per poco è stato me» (Pasolini 2002: 1076). Ne conseguirebbe che la mimesi di un personaggio negativo è un fatto negativo, ideologicamente, da un lato; ma anche la necessità di metabolizzare la scoperta di questa imitabilità del proprio stile, da parte di Pasolini. Negli apparati del meridiano l'autore del gesto non viene indentificato; Fratini (1987:43-49), tuttavia, racconta che gli autori dello scherzo sono, oltre allo stesso Fratini, Alfonso Gatto, Antonio Delfini e Contreras. Significativo il fatto che proprio a "l'Unità" fosse indirizzata pure la *Ballata delle madri*, che ne fu appunto rifiutata.

Gadda²⁶. Lo scrittore comico sarebbe, insomma, per citare nuovamente Auerbach, incapace di «forza rivoluzionaria»²⁷: di cambiare il mondo. Non è forse un caso che presentando quattro poeti su “Nuovi argomenti”, Pasolini scriva:

I quattro poeti (Francesco Leonetti, Elio Pagliarani, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi) qui presenti, invece, pur operando manifestamente dentro un ambito linguistico e stilistico analogo, cercano di sfondare il limite deterministicamente storico, verso una visione storica che includa una modifica di quel mondo. (Pasolini 1999: 2302; l'anno è il 1960).

Si direbbe che dietro a questo passaggio ci sia una allusione diretta al già citato passo di Auerbach su Villon. Il tentativo di Pasolini esperito nelle *Ballate intellettuali* si inquadra in questa volontà di creare una forma poetica in grado di testimoniare fino in fondo la volontà di cambiare il mondo. Non a caso Pasolini sottolinea – negli *Appunti per una ballata di Gadda* – come la scrittura di Gadda provenga da una cultura disprezzante «con trauma» (cioè legata al passato), mentre la sua mette a frutto una cultura disprezzante «con fede»: fede rivolta al futuro, e, si direbbe, fede nella possibilità ancora aperta di una modifica rivoluzionaria del mondo. Il comico è, quindi, sia che si manifesti *sub specie parodica*, sia che lo faccia *sub specie satirica*, messo in relazione con l'esigenza, frustrata, di cambiare il mondo. Proprio in quest'epoca Pasolini comincia ad asserire di credere che la soluzione rivoluzionaria sia rimandata «sine die» (Pasolini 1995: 70): e

²⁶ Nella già citata prosa del 1963, *Un passo di Gadda*, interamente dedicata al comico in Gadda, compare appunto il sintagma «Gadda conservatore» (Pasolini 1999: 2403).

²⁷ Il sintagma «forza rivoluzionaria» d'altronde abbastanza comune, ricorre in Pasolini (2001: 2110), nel documentario del 1970, *Le mura di Sana'a*.

contemporaneamente comincia una serie di esperimenti di scrittura riconducibili, più o meno *lato sensu*, a modalità comiche²⁸.

È il caso, per concludere, di riproporre questa domanda: perché proprio Villon, e una forma regolare dal punto di vista metrico come la ballata alla Villon, per questi due esperimenti sui generis di testualità comica? Nel 1964, parlando di Antonio Porta, in un testo capitale come *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, Sanguineti scriveva: «In linea di ipotesi: il ritorno al disordine è la via maestra del ritorno al tragico» (Sanguineti 1999: 106). È forse possibile, allora, ribaltare questa conclusione: all'inizio degli anni Sessanta, ad alcuni scrittori, desiderosi di tentare di rinnovare lo spazio dei possibili letterari, è sembrato che la strada del comico in poesia dovesse passare per un mediato e calibrato ritorno alla chiusura formale (in senso molto lato: di ritorno all'ordine), attraverso una regolarizzazione metrica e l'impiego di meccanismi di ricorsività, presenti sia nella *Ballata delle controversità* di Sanguineti, sia nella struttura a *coblas capdenals* di *Ballata delle madri*. È probabile che queste due ballate, in modi molto diversi, rappresentino due episodi, per parafrasare Mazzacurati, di un effetto Brecht che in poesia è servito da stimolo all'impiego di modi comici: una funzione Brecht²⁹ grazie alla quale il comico si è rivelato funzionale alla denuncia del carattere gastronomico dell'arte borghese e, viceversa, del carattere borghese dell'arte gastronomica, grazie alla quale il comico (inteso come momento reale, e non solo rituale carnevalesco, di contestazione ideologica) ha tentato di cambiare il mondo.

²⁸Il tema del comico in Pasolini, o dell'umorismo, è ampiamente indagato in Pisanelli 2002, Barilli 2007 e Sebastiani 2007 (senz'altro lo studio, finora più completo e approfondito in merito, attualmente).

²⁹Sulla funzione Brecht – in particolare in rapporto a Sanguineti – scrive un saggio fondamentale Fausto Curi (2013: 193-219). È certo che la fruizione di Brecht, soprattutto verso la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, tende a sottolineare l'aspetto comico (cfr. Chiarini 1959: 100-102). Ora, proprio *l'Opera da tre soldi* è una di quelle che più si prestano a una lettura in chiave comica (cfr. Wagner 1992: 264-266).

Bibliografia

- Alfano, Gian Carlo (ed.), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Roma, Carocci, 2015.
- Arbasino, Alberto, *Romanzi e racconti*, Ed. Raffaele Manica, Milano, Mondadori, 2010.
- Auerbach, Erich, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- Id., *Studi su Dante*, Ed. Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Torino, Einaudi, 2000 [1956].
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barilli, Francesca "Ironia e Umore in Pasolini", *Maratona Pasolini*, Ed. Rinaldo Rinaldi, Bologna, Unicopli, 2007: 76-83.
- Bellati, Giovanna, *Théodore de Banville et la ballade "à la manière de Villon"*, «L'analisi Linguistica e Letteraria», XII. 1-2 (2004): 401-422.
- Bourdieu, Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Introduzione di Anna Boschetti, Traduzione di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2005.
- Brecht, Bertolt, *L'opera da tre soldi: 1927*, Ed. Emilio Castellani, Milano, Rosa e Ballo, 1946.
- Id., *L'opera da tre soldi*, Regia di Giorgio Strehler, Fotocronaca di Ugo Mulas, Bologna, Cappelli, 1961.
- Id., *Vita di Edoardo II di Inghilterra. Introduzione, testo critico, versione e nota filologica*, Ed. Paolo Chiarini, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962.
- Brunelli, Giuseppe Antonio, "Lecteurs italiens de Villon (1906-2000)", *Villon et ses lecteurs. Actes du colloque international des 13-14 décembre 2000 organisé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, Ed. Jean Dufournet, Michael Freeman et Jean Dérens, Paris, Champion, 2005: 295-302.
- Böhme-Kuby, Suzanne, "Brecht in Italia. Aspetti della ricezione", *Il bianco e il nero*, 3 (1999): 259-268.
- Buttitta, Pietro A. (ed.), "Intervista esclusiva all'«Avanti!»" [intervista a Pasolini], *Avanti!*, 23.02.1962.

- Cadoni, Alessandro "Mescolanza e contaminazione degli stili. Pasolini lettore di Auerbach", *Studi Pasoliniani*, 5 (2011): 79-94.
- Capovilla, Guido, "Occasioni arcaizzanti della forma poetica italiana tra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba", «*Metrica*» 1 (1978): 95-145.
- Casi, Stefano, *I Teatri di Pasolini*, introduzione di Luca Ronconi, Milano, Ubulibri, 2005.
- Chiarini, Paolo, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Bari, Laterza, 1959.
- Curi Fausto, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001.
- Id., *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Nuova edizione accresciuta, Milano-Udine, Mimesis, 2013.
- Conti, Eleonora, "Ungaretti, mediatore culturale de L'Italie Nouvelle: Burchiello surrealista", *Revue des Études Italiennes*, XLIX. 1-2 (2003): 37-52.
- Degott, Bertrand, «*Ballade n'est pas morte*». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996.
- Id., «Copie, échos et psittacismes. Les formes médiévales à refrain de Théodore de Banville à Maurice Lemaître», *L'Intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998: 271-291.
- De Laude, Silvia, "Pasolini lettore di Mimesis", in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del xxxv Convegno interuniversitario Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007, Eds. Ivano Paccagnella – Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009.
- De Nardis, Luigi, *Introduzione*, in François Villon, *Poesie*, Introduzione e traduzione di Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Esposito, Edoardo, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992.
- Fratini, Gaio, "L'inimitabile poesia del Tremila", *Il Cavallo di Troia*, 7 (1987): 43-49.
- Gasparotto, Lisa, "«La necessità della mimesis» tra popolare e letterario. "L'italiano è ladro" di Pier Paolo Pasolini", *Le tradizioni*

- popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Ed. L. El Ghaoui, F. Tumillo, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2014: 17-26.
- Gerard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Gerard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.
- Grattarola Franco, *Pasolini. Una vita violentata*, Roma, Coniglio Editore, 2005.
- Lisa, Tommaso, *Pretesti ecfrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004.
- Marx, Karl – Engels, Friedrich, *Manifesto del Partito comunista*, traduzione dal tedesco di Palmiro Togliatti, Roma, Rinascita, 1947.
- Id., *Manifesto del Partito Comunista*, Ed. Emma Cantimori Mezzomonti, Torino, Einaudi, 1948.
- Id., *Manifesto del Partito Comunista*, introduzione di Edoardo Sanguineti, Roma, Meltemi, 1998.
- Montale, Eugenio, *Il secondo mestiere. Prose 1929-1979*, Ed. Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- Pasolini, Pier Paolo, "La ballata delle madri", *Paragone*, XIII. 146 (1962): 47-49.
- Id., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, Ed. Michele Gulinucci, Roma, Liberal Atlantide Editoriale, 1995.
- Id., *Poesie scelte*, Eds. Nico Naldini – Francesco Zambon, Milano, TEA, 1997.
- Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998.
- Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- Id., *Per il cinema*, Ed. Walter Siti – Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001.
- Id., *Tutte le poesie*, vol. I, Ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003
- Patti, Emanuela, "Ideologia e linguaggio: Pasolini e Sanguineti a confronto sul realismo di Dante", *La nuova gioventù? Saggi sull'eredità intellettuale di Pier Paolo Pasolini*, Novi Ligure, Joker, 2009: 88-105.

- Id., "Pasolini, intellettuale mimetico", *Studi Pasoliniani*, 7 (2013): 89-100.
- Pisanelli, Flaviano, "Dall'umorale all'umorismo. Per una dizione totale della realtà. Lettura di *Trasumanar e organizzar* e di *Petrolio*", *Contributi per Pasolini*, Ed. Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2002: 129-141.
- Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Mardaga, 2003.
- Sanguineti, Edoardo, "Libri", *Numero*, II. 5 (1951): 5
- Id., recensione a Erich Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo*, *Lettere italiane*, XIII. 3 (1961): 391-394.
- Id., recensione a Erich Auerbach, *Studi su Dante*, *Lettere italiane*, XVI. 2 (1964): 217-219
- Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Id., *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Id., *Ideologia e linguaggio*, Ed. Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Sebastiani, Alberto, "Sul lessema umorismo: uso e significato in *Teorema* di Pier Paolo Pasolini", *Studi e problemi di critica testuale*, 75 (2007): 169-200.
- Sproccati, Sandro (ed.), "Lo spazio odierno per una nuova avanguardia" [intervista a Sanguineti], *Avanguardia*, 1 (1996): 41-44.
- Villon, François "Poesie", Trad. di Luigi De Nardis, *Terzo Programma*, 1 (1961): 229-233.
- Id., *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1959 (Trad. di Nello De Paoli e Roberto Vecchi, illustrazioni di Michele Ranchetti).
- Id., *Poesie*, Ed. Luigi De Nardis, Venezia, Neri Pozza, 1962.
- Vivaldi, Cesare (ed.), *Poesia satirica dell'Italia d'oggi*, Parma, Guanda, 1964.
- Wagner, Gottfried, *Weill e Brecht*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
- Weber, Luigi, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004.

Sitografia

Lorenzini, Niva, *Le Ballate di Sanguineti e il "sogno di una cosa"*,
lapoesiamanifesta! 2013,
[https://lapoesiamanifesta.wordpress.com/edizione-2013/il-
libro/testo-critico/](https://lapoesiamanifesta.wordpress.com/edizione-2013/il-libro/testo-critico/), web (ultimo accesso 27/04/2016).

L'autore

Gian Luca Picconi

Gian Luca Picconi ha conseguito il Dottorato di ricerca in Filologia, interpretazione e storia dei testi italiani e romanzi (2010) presso l'Università degli Studi di Genova con una tesi dal titolo *Poesia in forma di rosa di Pasolini: saggio di commento*. Ha pubblicato saggi sulla letteratura contemporanea in volumi collettanei, riviste scientifiche («Cuadernos de Filología Italiana», «Studi pasoliniani») e militanti («Nuova corrente», «Istmi», «il verri», «Atti impuri», «Alfabeta2»). Ha partecipato con relazioni a convegni scientifici in Italia e all'estero (Spagna, Francia, Repubblica Ceca).

Email: piccoccio@yahoo.es

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Picconi, Gian Luca, “La controverità delle madri: la ballata «à la manière de Villon» tra Sanguineti e Pasolini”, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.Between-journal.it/>