

«Oppongo al cordoglio un certo manierismo»: *Patmos* e il tragico nella poesia dell'ultimo Pasolini

Gian Luca Picconi

1. Gli stili nella poesia di Pasolini

A partire dal XIX secolo, il tragico cessa di essere un problema letterario, per convertirsi in un problema di filosofia della storia¹. Si può declinare questo problema in tre diversi modi, riassumibili secondo tre diverse formule: riconoscimento della storicità del tragico; individuazione nella storia di elementi di tragicità²; articolazione dialettica del tragico all'interno del sistema estetico³. La prima formula potrebbe essere tolta a insegna da chi individua nel tragico un fenomeno storicamente determinato; la seconda contrassegna la postura di chi opera una lettura tragica della storia stessa; la terza ha a che fare con l'antitesi dialettica di tragico e umorismo. Così presentato, il tragico può anche essere via d'accesso all'opera di Pasolini, non solo in quanto scrittore di tragedie, ma nella misura in cui nei suoi testi,

¹ Si è tenuto conto, per inquadrare la questione del tragico, soprattutto di Gentili – Garelli 2010, e di Szondi 1996; a questi va aggiunto Auerbach 1961, 1964 (stile tragico), 2000 (la trad. it. è del 1956). In Szondi si legge: «solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico» (Szondi 1996: 3).

² «alla filosofia del tragico non subentra la poetica, ma la filosofia della storia della tragedia» (Szondi 1996: 64-65).

³ «il tragico dovrebbe venire riconosciuto all'interno di uno spazio ben definito [...] differenziandolo dai concetti a esso opposti, a loro volta dialetticamente strutturati: comico ironia, humour» (Szondi 1996: 73-74).

compresi i poetici, possono essere rilevate le tracce di un tragico che si declina dialetticamente in rapporto alla storia e a opposti registri stilistici⁴.

Se si aggiunge poi che lo stesso tracciato biografico pasoliniano ha autorizzato una lettura in chiave tragica⁵, si capisce come la dimensione del tragico e quella del letterario in Pasolini finiscano, se non per coincidere, quanto meno per intersecarsi in più punti.

Da questo punto di vista, è utile tornare a un testo centrale nella traiettoria di Pasolini poeta: le *Poesie mondane* di *Poesia in forma di rosa* (1964). Quando Pasolini afferma di assistere ai «primi atti della Dopostoria», «per privilegio d'anagrafe,/ dall'orlo estremo di qualche età/ sepolta» (Pasolini 2003a, 1099), si può individuare in questi versi un'allegoria: i primi atti della *Nachgeschichte* simbolizzerebbero il quadro storico della decadenza degli stili della tradizione artistico-letteraria⁶, ridotti a mere sopravvivenze del passato. Si ricorderà il famigerato distico: «Io sono una forza del Passato:/ solo nella tradizione è il mio amore» (Pasolini 2003a: 1099). Nello stesso periodo su *Vie Nuove* Pasolini scrive:

Nulla muore mai in una vita. Tutto sopravvive. Noi, insieme, viviamo e sopravviviamo. Così anche ogni cultura è sempre intessuta di sopravvivenze. [...] io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono il mio patrimonio, nel contenuto e nello *stile*. Sarei folle

⁴ Per una ricapitolazione sul problema del tragico in Pasolini cfr. tra gli altri, Rimini 2007; De Santi 2004; Liccioli 1997 e l'interessantissimo Benedetti 2015. Benedetti si spinge a attribuire a Pasolini una «forma mentis tragica» (2015: 51).

⁵ Pasolini stesso, in *anni non sospetti* (1961): «Mi rendo conto proprio in questi mesi di quanto grande sia la mia tragedia di scrittore nel mondo che lei dice libero e democratico» (Pasolini 1992: 255).

⁶ Nella stessa poesia, Pasolini parla della contrapposizione tra vita e «stile e contenuto» (Pasolini 2003a: 1099). Pasolini, in un suo saggio, si spinge a parlare di «tradizione stilistica novecentesca» (Pasolini 1999a: 1228).

se negassi tale forza potente che è in me. (Pasolini 1992: 206-207; corsivo mio)

E ancora:

Anche i miei più seri sperimentalismi non prescindono mai da un determinante amore per la grande tradizione italiana e europea. Bisogna strappare ai tradizionalisti il Monopolio della *tradizione*, non le pare? Solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato. (Pasolini 1992: 310; corsivo mio)

Stile e tradizione: con questa endiadi, si indica chiaramente, per via di allegoresi, entro quali termini inquadrare le scelte stilistiche pasoliniane.

Quando Pasolini afferma: «Mostruoso è chi è nato/ dalle viscere di una donna morta» (Pasolini 2003a, 1099), la donna va identificata con la tradizione letteraria italiana; e il Pasolini che «più moderno di ogni moderno» si aggira «a cercare fratelli che non sono più» (Pasolini 2003a, 1099) è alla cerca di autori che fungano da modelli di stile. La condizione sopravvivate del soggetto poetico, presentata sotto le specie del mostruoso, è riconducibile a una dimensione tragica. Ma il tragico è rinvenibile anche in altri ambiti del lavoro di autore di Pasolini: il più rilevante dei quali è appunto il problema dello stile, nella poesia citata esplicitamente tematizzato.

Pasolini sviluppa un'intensa riflessione sulla questione dello stile in poesia. In particolare, in tre articoli lo stile è al centro fin dalle soglie del testo: *La confusione degli stili* (1957; Pasolini 1999a: 1070-1088); *La libertà stilistica* (1957; Pasolini 1999a: 1229-1237); *La reazione stilistica* (1960; Pasolini 1999a: 2290-2297). Poiché nei tre saggi compaiono categorie desunte da Erich Auerbach⁷, si inferisce che Pasolini dal 1957

⁷ In particolare, *La confusione degli stili* è una lunga riflessione riguardo ai due concetti di «separazione degli stili» e «mescolanza degli stili». Pasolini giunge ad affermare: «Curtius, Spitzer, Auerbach non sono cibi da tutti i

in poi costruisca i propri testi, anche poetici, secondo la classica ripartizione di stile tragico, comico, elegiaco (forme di mimesi di socioletti ben precisi), non disdegnando la mescolazione stilistica⁸.

La parola *stile* va dunque ricondotta alla *Stilkritik*, centrale per Pasolini nella comprensione del fatto letterario. Le menzioni di Auerbach e Leo Spitzer, nell'opera di Pasolini, sono tanto frequenti da interessare anche i testi poetici, oltre che quelli di critica letteraria⁹.

2. Lo stile tragico nella poesia di Pasolini

Giusta le designazioni autoriali, si possono ricondurre determinati prodotti estetici pasoliniani allo stile tragico (ad esempio *Accattone*¹⁰), altri a quello elegiaco (Pasolini sottolinea più volte la natura elegiaca della propria poesia¹¹), altri a quello comico (*La Mortaccia* e *La ricotta*¹²). Tragica è la configurazione stilistica entro cui Pasolini situa la vita del popolo, appunto in un'ottica di *Stilmischung* (dove lo stile tragico

giorni» (Pasolini 1999a: 1087). Su Auerbach in Pasolini, cfr De Laude 2009 e Cadoni 2013. Entrambi concordano sulla lettura tempestiva di Auerbach 2001: avvenuta, come racconta Pasolini stesso (cfr. un articolo del 1957 su Fellini, in Pasolini 1999a: 699), al più tardi nel 1957.

⁸ Innumerevoli i casi in cui Pasolini impiega la locuzione «stile tragico», quasi sempre in relazione con il concetto di stile comico. Cfr. il seguente passaggio, che mostra l'applicazione del concetto di stile all'ambito estetico della pittura: «certe sue figure [del Romanino] sono fatte di un realismo come poteva vederlo un uomo del Cinquecento, cioè sotto la specie del cosiddetto stile comico: è un realismo comico contrapposto allo stile tragico» (Pasolini 1999a: 2796).

⁹ «E Fortini e Volponi scendono alla fermata dell'autobus/ con i saluti di Contini e quelli dell'ombra di Spitzer» (Pasolini 2003a: 1152).

¹⁰ «Con Tommasino ho dato un dramma, con Accattone una tragedia: una tragedia senza speranza» (Pasolini 1992: 148).

¹¹ Pasolini in *Poesia in forma di rosa* parla di «classica forza / dell'elegia» (Pasolini 2003a, 1090) e del proprio «cuore elegiaco» (Pasolini 2003a: 1109).

¹² A fine 1960, Pasolini dichiara, riguardo a *La mortaccia*: «La mia opera sarà comica e satirica» (Pasolini 1992: 69).

convive con stilemi comici); mentre la soggettività autobiografica del poeta (identificabile con una soggettività borghese) si avvale della configurazione stilistica elegiaca.

Vi è dunque un effettivo rapporto tra stile tragico e poesia pasoliniana? In realtà, una connessione di tragico e scrittura in versi ritorna in più di un'occasione. La prima volta in cui Pasolini sperimenta moduli stilistici desunti da forme di testualità tragica è con *Recit*, poesia di *Le ceneri di Gramsci* (poesia sepolcrale, dunque riconducibile alla tradizione elegiaca). Come opportunamente mettono in luce Giacomo Magrini (1994) e Simone Ticiati (2001), il poemetto riprende stilemi raciniani mediati dalla lettura di un articolo di Spitzer tradotto in italiano nel 1954 (Spitzer 1966: 148-188). *Recit*, a cominciare dal titolo, per passare alla dimensione metrica, a quella stilistica, si confronta (non solo intertestualmente) con l'universo del tragico anche in relazione ai suoi epifenomeni stilistici. Benché la teoria degli stili sia desunta da Auerbach, lo stile tragico entra in contatto con l'universo della poesia pasoliniana in relazione al concetto spitzeriano di *smorzatura*¹³.

3. La tragedia di Piazza Fontana: un oratorio

Che ne è del tragico e dello stile tragico nella poesia di Pasolini successiva? Si può dare una risposta attraverso uno dei poemetti di *Trasumanar e organizzar*, *Patmos*¹⁴. Per comprendere in che senso questo poemetto sarebbe potuto essere – e non è, se non parzialmente – redatto secondo le regole della configurazione stilistica tragica, bisogna fare cenno al contesto in cui viene scritto.

Il 12 dicembre 1969, alle 16:37, una violentissima deflagrazione ha luogo presso la Banca Nazionale dell'Agricoltura di Milano, in Piazza

¹³ L'articolo, presente in Spitzer 1966, si intitola *Il «récit de Thérémène»*. Sul concetto di *smorzatura*, che viene illustrato con ampiezza di riferimenti soprattutto in Spitzer 1985 in particolare cfr. Brandalise 2010.

¹⁴ Tra le molteplici letture di *Patmos* oltre a quella di Zigaina 2005: 63-70, interessante e molto utile è la lettura di Verbaro 2013.

Fontana. Il bilancio delle vittime tocca nelle prime ore 13 morti e 90 feriti; ma il giorno dopo, il 13 dicembre, sale a 14¹⁵. Il numero di morti salirà, in capo a un anno, a 17. Pasolini, come racconta in un'intervista dal titolo *Le bombe secondo Pasolini*, comparsa in *Panorama* il 31 dicembre 1970 (Pasolini 2001: 2987-2988), è a casa di Moravia con Michelangelo Antonioni. Da questo evento, definito da Pasolini il «più grave degli ultimi anni» (Pasolini 2001: 2987)¹⁶ scaturiscono almeno due testi poetici interconnessi: *Patmos* e *La raccolta dei cadaveri*, pubblicati in *Nuovi Argomenti* ottobre-dicembre 1969. *Patmos* è datata dallo stesso Pasolini, in nota, ai giorni tra il 13 e il 14 di dicembre.

Evento, e tempi di scrittura a botta calda, sottolineati testualmente e metatestualmente, farebbero presupporre una scrittura di tono tragico e solenne: tanto più che Pasolini stesso, in autocommento, definisce *Patmos* «un oratorio sulla strage di Milano» (Pasolini 1999a: 1577)¹⁷; ed è evidente che il genere librettistico dell'oratorio è più incline al trattamento di soggetti tragico-religiosi che di soggetti comici.

Pasolini impiega due parole chiave, *cordoglio* e *pianto*, all'interno del testo. Ora, cordoglio e pianto in un autore come Pasolini fortemente interessato al lavoro di Ernesto de Martino, vanno probabilmente intesi in senso etnologico, come riferimenti al fenomeno del pianto funebre. Proprio queste due espressioni, in de Martino, rivelano una diretta connessione con l'universo tragico, ivi compreso quello della tragedia greca¹⁸.

Così viene descritto il dispositivo testuale di *Patmos*:

¹⁵ Cfr. Gonzaga 1969.

¹⁶ Pasolini afferma: «È stato il momento in cui, più di tutti, siamo andati vicino alla perdita della democrazia formale, in Italia» (Pasolini 2001: 2987).

¹⁷ «L'ingenuità con cui Pasolini affronta i drammi politici più involgariti dal dominio pubblico, è certo la cosa più commovente e originale del suo libro (si veda se non altro l'oratorio sulla strage di Milano)» (Pasolini 1999a: 2577).

¹⁸ Cfr., in particolare, de Martino 2000 [1958]: 279ss.

Secondo una tecnica tipica della neoavanguardia [...], il testo è formato da tre diverse stringhe che vengono ritagliate e alternate come in un collage; la prima stringa è quella dell'*Apocalisse* di Giovanni (*Patmos* è il nome dell'isola in cui l'evangelista era esiliato), la seconda è un elenco giornalistico delle vittime, la terza un discorso polemico sulle dichiarazioni del presidente Saragat e dei potenti democristiani. (Nota dei curatori in Pasolini 2003b: 1538)

L'interpolazione di frammenti dell'*Apocalisse* (in stile sublime) con passaggi delle cronache dei quotidiani del giorno, riconducono, per via intertestuale, a Auerbach, che ricorda come lo stile tragico, a partire dall'epoca cristiana, possa anche ritrarre personaggi e situazioni umili, e di un realismo umile e quotidiano non mancano esempi in *Patmos*:

Ah, antichi portichetti a sesto acuto, grigi, scrostati,
sotto cui l'ombra è così fredda che par di essere in Germania
e i negozietti di mercerie stringono il cuore, e ancor più
se vi si vendono anche caramelle, in scatole di cartone. (Pasolini
2003b, 128)

Ora, va rilevato che, dei 14 morti della strage all'epoca della redazione della poesia, Pasolini sottolinea continuamente l'appartenenza alla classe borghese¹⁹. Ma, se il popolo con la sua tragica dignità può essere rappresentato in stile sublime, quale configurazione stilistica è adeguata per la rappresentazione di quell'universo borghese spazzato via dalla bomba?

4. L'umorismo in *Patmos*

Pasolini, in un passaggio metatestuale tra i più rilevanti della poesia, sembra voler esplicitare chiaramente la modalità di scrittura

¹⁹ Di Attilio Valè, per esempio, si sottolinea che «commerciava in bestiame» (Pasolini 2003b 124); di Paolo Gerli che era «possidente di non pochi terreni agricoli» (Pasolini 2003b, 125).

adottata in questo poemetto: «Oppongo al cordoglio un certo manierismo» (Pasolini 2003b: 124). In *Patmos*, una delle configurazioni emotive che accompagnano il tragico, ovvero il cordoglio, solitamente legato al *kommos* (cfr. de Martino 2000: 315), viene da Pasolini esplicitamente rifiutata, per adottare un «certo» manierismo.

Per comprendere a quale tipo di manierismo faccia ricorso Pasolini, è opportuno consultare l'avantesto del poemetto gemello di *La raccolta dei cadaveri*. Lì, una serie di versi poi cassati recita: «Tento una mozione di sentimenti?/ Ridacchio, con umore sperimentale, c'è un umorismo manieristico,/ ma non nascondo (infernale) la man che trema,/ l'idillico sarà sempre più forte del tragico./ Papà non dovrebbe dare consigli» (Pasolini 2003b: 1539)²⁰. Emergono in questo passaggio tre elementi: la natura umoristica del manierismo pasoliniano; il rifiuto esplicito e programmatico del tragico; la natura paterna che Pasolini si riconosce. Se ne può dedurre un legame tra paterno, tragico e umorismo.

A leggere *Patmos*, sono numerosi gli elementi umoristici, oltre che i riferimenti al riso. Lo stesso *incipit* («Sono sotto choc»), fuori luogo per un testo in stile sublime, fa collidere l'espressione rotocalchistica con l'universo stilistico evocato dal toponimo *Patmos*; ma le risorse dell'ironia, del sarcasmo, dell'eufemismo in funzione ironica vengono continuamente convocate all'interno del testo così che si può dire che *Patmos* affronta la testualizzazione dell'evento luttuoso secondo una paradossale modalità umoristica: «Poca creanza, farsi ritrovare così,/ da parte di quei galantuomini non ancora del tutto romanizzati/ e sì che tutti i barocchi erano spariti da un pezzo» (Pasolini 2003b: 123). Poco

²⁰ Ma anche in *Patmos*: «Canoni e tropi a disposizione rimpiazzano le commozioni;/ e basta deciderlo, l'umore necessario è pronto/ con tutti i suoi caratteri/ (di difesa dietro il lessico, esso, èslege, desueto)». Sull'umorismo in Pasolini oltre a Sebastiani 2007 (che si occupa di *Teorema*), Barilli 2007 (con un breve articolo di carattere generale) e Pisanelli 2002 (su *Trasumanar e organizzar*), in riferimento alle tragedie, è ora fondamentale Casi 2016: che davvero è alla base del presente studio. A questi si aggiunga Bazzocchi 2012 sul comico.

oltre: «Così si consola la morte, e chi ha la cattiva creanza/ di farsi piangere; ridotto a tronconi: cosa inammissibile/ in un uomo serio, che si occupa di agricoltura» (Pasolini 2003b: 124). Se forme di ironia come le precedenti compaiono a più riprese nel testo, anche l'aspetto intertestuale e della contaminazione di modelli letterari dà vita a momenti umoristici. Si prendano in esame i seguenti versi: «dalla sua bocca usciva un'acuta spada a due tagli/ percepiva attualmente una pensione di 18000 lire» (Pasolini 2003b: 127). Pasolini non compie alcuno sforzo di armonizzazione dei due tipi di ipotesto cui attinge. Il cozzo della citazione biblica con la menzione giornalistica della condizione economica della vittima produce un abbassamento tipico della testualità umoristica. O ancora: «Io sono l'Alfa e l'Omega,/ colui che è, che era e che viene, l'Onnipotente;/ fidando su ciò, l'onorevole Rumor, Pocopotente/ ma Potente, comunque,/ si dissocia dai telespettatori dei bar» (Pasolini 2003b: 124).

Umoristico è lo stesso innesco del testo, che organizza una serie di prelievi intertestuali provenienti da un testo sacro come l'*Apocalisse*, attorno a vicende – sia pur così drammatiche – occorse in un luogo profano come una banca.

I riferimenti al riso contribuiscono a denunciare la natura umoristica del dispositivo testuale: «E chi è sotto choc ride con gli occhi di Antonioni [...] / e anche Pasolini ride, tutto quello che ha veduto, mentre Moravia è distratto, beato chi legge,/ e beati coloro che ascoltano le parole di questa profezia» (Pasolini 2003b: 124). Addirittura, l'*explicit* non disdegna la battuta, e il registro disfemico, con abbassamento di registro: «c'è chi rinuncia e dà in giro il culo» (Pasolini 2003b: 132).

Questo trattamento umoristico-parodico dell'*Apocalisse* di Giovanni, e questa testualizzazione farsesca di un evento luttuoso costituiscono un consapevole rifiuto del registro tragico. Registro precluso di fronte alle «strade nuove della storia» (Pasolini 2003b: 129). Il finale allegorico di questo poemetto parla di un mondo in cui la possibilità di impiegare le vecchie configurazioni stilistiche è decaduta.

5. L'allegoria finale

Così l'allegoria finale: «L'ultimo odor di stalla e di farina [...] unisce intellettuali di sinistra e fascisti a un unico culto/ in via di estinzione: allontanando nel cosmo il punto di vista/ essi appaiono tutti raccolti a imprecare allo stesso tabernacolo./ La porta della storia è una Porta Stretta/ infilarsi dentro costa spaventosa fatica/ c'è chi rinuncia e dà in giro il culo/ e chi non ci rinuncia, ma male, e tira fuori il cric dal portabagagli,/ e chi vuole entrarci a tutti i costi, a gomitate ma con dignità;/ ma son tutti là, davanti a quella Porta» (Pasolini 2003b: 131-132).

Allegoria della fine della storia, il passaggio può trovare una sorta di autocommento in questa intervista:

La storia è la storia della lotta di classe: ma mentre io vivo la lotta contro la borghesia (contro me stesso) nel tempo stesso sono consumato dalla borghesia, ed è la borghesia che mi offre i modi e i mezzi della produzione. Questa contraddizione è insanabile: non ammette di essere vissuta altrimenti da come è vissuta. Cioè ambiguamente: e questo produce un elemento di mistero (che si vorrebbe e non si vorrebbe spiegare). Ciò che si chiama metastorico nasce insomma da un modo forzatamente ambiguo di vivere la storia: e si presenta forse come falsa alternativa, o forse come la verità vera. (Magrelli 1977: 91)

Nella medesima intervista Pasolini mostra la connessione tra elemento allegorico, umorismo e fine delle configurazioni stilistiche: «La natura del racconto "allegorico", inoltre, esclude il "pastiche", e quindi le mescolanze di stili (il filo umoristico di *Teorema* e anche di *Medea*, e non parliamo poi di *Porcile*, non è un elemento di contaminazione, ma piuttosto di "correzione" stilistica)» (Magrelli 1977: 93). Esclusione di pastiche e mescolanza degli stili: le categorie di Auerbach, nel mondo borghesizzato in cui vive Pasolini, non funzionano più: resta come risorsa stilistica quello che Pasolini chiama, tra virgolette, *correzione*. Gli stili della tradizione esistono ancora, ma

come sopravvivenze. In un'ottica metastorica, sono giunti a esaurimento. Pasolini parla esplicitamente della «esorcizzazione della passione identificata nella dialettica espressionista stile-tragico-stile umile» (Magrelli 1977: 94).

Nell'allegoria finale in gioco, allora, è anche il concetto di stile. Lo suggeriscono, tra l'altro, la presenza del termine *dignità* accanto a difemismi come *culo*. Là dove Pasolini «allontanando nel cosmo il punto di vista», assume una prospettiva metastorica, una nota a piè di pagina recita: «Come nella Commedia pappo coesiste notoriamente con pulcro» (Pasolini 2003b: 131). Giusta la raccomandazione pasoliniana a riconoscere nei suoi testi l'esclusione dell'idea di mescolazione stilistica, rimpiazzata dalla "correzione" (e le virgolette che nel testo pasoliniano incorniciano la parola inducono a pensare che si tratti di un intertesto), non bisogna cogliere in questa nota un riferimento alla *Stilmischung*; piuttosto, Pasolini sottolinea come, dal punto di vista metastorico, stile comico e tragico abbiano perso il loro valore originario.

È d'altronde una scena già descritta: emergeva già nei versi finali di *Cantos del volo cosmico*, là dove «si spegne/ il rantolo di Oreste e il coro plurilinguistico delle Rinni/ e classico e moderno sono prossimi/ come il piccolo est e il piccolo ovest» (Pasolini 2003a 1388): rantolo e coro che provengono da una tragedia, l'*Orestide*, tradotta da Pasolini. Fine del tragico dunque?

6. L'umorismo per Pasolini: ossia l'attenuazione

Riepilogando: non c'è più spazio per la *Stilmischung*; il tragico è *réfoulé*. Pasolini si avvale di uno strumento nuovo: l'umorismo²¹, che non si basa sul sistema della mimesi. Pasolini ne parla così:

²¹ In *Empirismo eretico* si legge, a proposito di Dante: «è la nascita della borghesia, e quindi dell'humor come corrosione degli istituti feudali prima, e poi come schermo tra il soggetto e l'oggetto» (Pasolini 1999a: 1388).

In realtà l'ottimismo tolto dalla bilancia si trasmuta in umorismo, una forma di saggezza empirica che non avrei mai sospettato di avere, e in utopia. È una constatazione che faccio sempre più scrivendo poesie. Sto scivolando verso una forma di umorismo di cui diffido profondamente [...] è una reazione di difesa tipicamente borghese, un modo dell'essere borghese [...] Il popolo non è umorista [...] il popolo è comico. (Pasolini 1999b: 1443)

Umorismo: risorsa stilistica legata alla forma di vita borghese, pare escludere, assieme al registro tragico, anche quello comico. L'umorismo si basa su procedure di tipo eufemistico; Pasolini lo descrive parlando di Giacomo Debenedetti: «Il secondo atto critico del Nostro consisterebbe dunque nel fare un passo indietro verso la vita antecedente, sua o del poeta in esame. Ma un passo indietro moderato, "corretto", nel senso che danno gli stilcritici alla parola, dal necessario umorismo aneddótico» (Pasolini 1999a: 2431). L'umorismo apporta dunque in primo luogo una "correzione" alle tensioni in atto nell'espressione di una soggettività autobiografica. Il termine *correzione*, già rilevato, e curiosamente ricollegato alla stilcritica, torna in svariati *loci*:

bisogna ricordare che il piccolo-borghese italiano ha come caratteristica principale, insieme alla sete di servilismo, la paura del ridicolo [...]. il terzo gradino è dunque una "correzione" [...]. un po' di vivacità stilistica, un po' di umorismo [...] rettificano con una serie di correzioni eufemistiche e riduttive. (Pasolini 1992: 156-157)

Anche qui, le virgolette fanno pensare che Pasolini faccia un uso citazionale del lessema, e che quindi sempre sia attivo il riferimento alla stilcritica. Difficile però riconoscere nella correzione un istituto stilistico stilcritico al pari, poniamo, della canonica interpretazione figurale. Per capire quale sia la fonte dell'espressione, ecco un altro *excerptum*, proveniente da *La divina Mimesis*:

Sentivo la sua continua correzione linguistica, e mi commuovevo, perché capivo che, come l'ironia, non era fatta per lui, campione della serietà, della passione, del rigore del gergo... Era la litote che egli ora applicava: l'attenuazione. Imparata forse nella frequentazione dei letterati suoi coetanei. In fondo in fondo... sì, era un atteggiamento borghese: la paura di dire la verità nella sublimità dell'espressione frontale, il bisogno di porgerla quasi di nascosto, parlando d'altro. (Pasolini 1998: 1085)

Attenuazione: con questo termine, qui strettamente legato all'idea di correzione, entra in ballo il concetto spitzeriano di *Klassische Dämpfung*; *Dämpfung*, poi tradotto con *smorzatura*, risultava reso con «attenuazione» (cfr. Spitzer 1966: 149). Si può dunque lecitamente sospettare che, con il termine *correzione*, Pasolini abbia in mente quel meccanismo della *Dämpfung*²², che, come si è visto, sta già dietro a un poemetto come *Recit*. Attenuazione che, proprio nel passo ora citato, serve a correggere una «sublimità»

È molto probabile che l'idea di smorzatura abbia lasciato una traccia relevantissima nella riflessione stilistica pasoliniana. Per Spitzer nella smorzatura il poeta riesce a amalgamare elementi razionali e irrazionali dell'espressione stilistica²³. Ora, si sa che per Pasolini

²² Spitzer afferma, spiegando meglio il meccanismo della attenuazione: «Il modo stesso in cui Teramene mostra di correggersi da sé è un procedimento intellettuale che si addice ad un osservatore il quale sia abbastanza calmo da badare alla scelta delle sue parole» (Spitzer 1966: 308, nota 21).

²³ «La frequenza del termine *voir* esprime una sensazione, nella sua connotazione intellettuale [...], la *klassische Dämpfung* (l'«attenuazione classica») per cui il corso emotivo del racconto viene interrotto da apprezzamenti intellettualistici [...], ed il modo paradossale con cui Racine suole esprimere l'elemento non naturale nella natura [...]. Questi tre tratti sono propri dello sfondo barocco dell'arte di Racine, nella cui immaginazione agiscono forze polari antagonistiche: sensi ed intelletto, emozione ed intelletto, anarchia e ordine».(Spitzer 1966: 149). Altrove, riguardo a Mallarmé: «E tuttavia il verso è pieno d'irrazionale mistero e infonde,

l'integrazione di razionale e irrazionale è determinante nella produzione letteraria: «Nel mio lavoro – pur con tutte le contaminazioni e le colorazioni dovute alla mia formazione, che ha contrassegnato per sempre la mia irrazionalità, la docile materia del mio inconscio – c'è un assoluto bisogno di tradurre in termini razionali anche le più sottili forme di ispirazione» (Pasolini 1992: 315). Pasolini, in relazione a questa integrazione, rimprovererà Carlo Salinari di rifiutare Spitzer²⁴. L'attenuazione, dunque, come capacità di opporre un correttivo al tragico. Questa volontà di attenuazione del tragico è, come si è già visto, un fatto eminentemente borghese.

7. La borghesia

Nel 1970 Pasolini asserisce: «Escluderei invece di poter mai scrivere in tutta la mia rimanente vita del mondo borghese o piccolo borghese; oppure del mondo dei privilegiati primi: non potrei mai essere mimetico» (Pasolini 1995: 157-158). L'impossibilità della mimesi: in cui consiste l'olocausto degli stili della tradizione. La borghesia non avrebbe elaborato, secondo Pasolini, storicamente, un proprio stile letterario, piuttosto parassitando gli stili della tradizione classica. Ora, all'inizio degli anni Settanta, per Pasolini, il sistema della *mimesis*, e con esso la teoria degli stili, nel mondo del neocapitalismo, sono saltati: in quanto, in una gerarchia di configurazioni stilistiche realizzate mediante la mimesi di precisi socioletti, l'estensione della borghesia a forma di vita universale ha cancellato l'ontologia sociale di quei socioletti. Come Pasolini scrive, in *Perché siamo tutti borghesi*:

malgrado l'attenuazione dell'intervento razionale, un senso di passione oscuramente ardente» (Spitzer 1966: 63).

²⁴ In un paragrafo di *La reazione stilistica* dal titolo «La critica marxista e l'irrazionalità», Pasolini invita i critici marxisti a «Trasformare gli elementi irrazionalistici della critica stilistica in strumenti adatti all'esame razionale della critica marxista»), sottolineando: «Salinari rifiuta Spitzer, aprioristicamente, e fa male» (Pasolini 1999a: 2297).

I nostri studenti non sono da me accusati di essere anagraficamente borghesi: ma di essere malati di una grave malattia borghese. Ma mentre in noi, loro padri, tale malattia era al suo primo stadio (pioppeti e boschi di quercia, piccole cattedrali e fiumicelli divisori di idiomi, erano appena alle nostre spalle) oggi, nei figli, essa è in pieno sviluppo. Ossia non è più la malattia di una classe sociale, ma comincia a diventare la malattia di tutto il mondo. (Pasolini 1999a: 1653)

Da quegli stessi allegorici pioppeti venivano i borghesi di *Patmos*: «Ci sono là marcite; e molti pioppi. Venendo da là/ vestivano di grigio e marrone; la roba pesante,/ che fuma nelle osterie con le latrine all'aperto» (Pasolini 2003b: 123). La bomba di *Patmos* è allora la bomba con cui la borghesia neocapitalista distrugge, simbolicamente e storicamente, la borghesia contadina.

Una malattia che contrappone padri borghesi a figli borghesi; Pasolini ha il sospetto che

essi, nel caso migliore, non si rivoltino ai padri (a noi) come rivoluzionari che si rivoltano contro quello che essi chiamano il sistema; ma piuttosto che rappresentino semplicemente il neocapitalismo, in quanto totalità, che respinge e supera il capitalismo classico. La nuova cultura, tecnica e cittadina, che rovescia la vecchia cultura, umanistica e contadina. (Pasolini 1999a: 1652)

È con questa eclissi della funzione paterna che coincide la fine del mondo classico e contadino:

Questa antologia è forse uno degli ultimi atti critici eseguiti con partecipazione, con comprensione, su un materiale letterario che va staccandosi da noi, e collocandosi tutto all'epoca dell'uomo pre-industriale, sia capitalista che marxista, perché in ambedue i casi la rivoluzione del suo stato si fa quasi totale.

Siamo – noi – una delle ultime generazioni, a capire la “natura”, la “vita” e quindi la realtà umana, nella sua accezione contadina,

borghese: classica» (Siciliano 1961: 813; si tratta di uno dei cappelli introduttivi pasoliniani a una nota antologia).

Classica: proprio come classica era l'attenuazione. Ora, se l'uomo preindustriale è scomparso, vengono meno anche alcuni dei presupposti estetici su cui si era basato Pasolini.

Così, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta Pasolini abbandona la possibilità di realizzare opere in una chiave estetica nazional-popolare, per rivolgersi a quelli che definisce «gruppi avanzati della borghesia» (Pasolini 1999a: 2482). Non è più possibile per Pasolini parlare a nessun altro: «Chiedermi come mai a consumare le mie opere non siano i proletari o i sottoproletari è un insulto a loro e a me. Per protestare contro l'impossibilità storica di tale consumo – contro tale ingiustizia – bisognerebbe tacere (suicidarsi come intellettuali)» (Pasolini 1995: 171).

Il mondo che ammetteva quel particolare tipo di configurazioni discorsive come strumenti di legittimazione estetica della testualità è ormai finito. Ecco perché l'*explicit* di *Patmos* configura il problema dello stile in una chiave di filosofia della storia.

L'umorismo non consiste in una particolare modalità di mescolazione stilistica, ma in una forma di astrazione dall'alto – da una prospettiva metastorica – delle varie forme espressive storicamente determinate; donde gli appunti, i progetti, e il fatto che, per esempio, in *Patmos* dell'Apocalisse venga imitato solo il prologo: «Beh,/ non ho intenzione di scrivere l'intero Apocalisse:/ ormai basta solo progettarlo;/ e così le idee, basta enunciarle: realizzarle è superfluo» (Pasolini 2003b: 130). L'umorismo come assunzione del testo e degli stili in una prospettiva metatestuale, in modo da *attenuarne* il valore.

8. Il padre

Indubbiamente a fare le spese della situazione storica è soprattutto lo stile tragico: che non può più costituire una prospettiva totalizzante. La riscrittura allegorica della parabola kafkiana di *Davanti alla legge* che Pasolini realizza negli ultimi versi di *Patmos* descrive intellettuali di ogni orientamento politico accalcati davanti alla porta

intenti a prendersi «a gomitate ma con dignità» (Pasolini 2003b: 132). Nel 1970, a pochi mesi dal Piazza Fontana, Pasolini scrive l'articolo *Che fare con il buon selvaggio*. In questo testo, ha luogo una violentissima contestazione della figura paterna e della sua «dignità virile» (Pasolini 1999b: 217). La dimensione del paterno e quella della dignità, Pasolini sottolinea, vengono trasmesse per via di «mimesi» (*Ibidem*). Pasolini, tuttavia, conclude sorprendentemente constatando come quel tipo di dignità sia entrata in crisi con gli estremi sviluppi del neocapitalismo: «il modello di un consumatore non può più essere un modello di dignità paterna!». Ancora: «S'infrange il monoteismo, col Padre che dà, non prende; s'infrange con i suoi domini storici della piccola borghesia occidentale e rossa, lasciando il posto a un politeismo di beni donati da un Padre che non vuole farsi imitare?» (Pasolini 1999b: 121-122).

Un padre che non vuole farsi imitare: Pasolini ha forse in mente, mentre descrive l'idea di padre e quella di dignità virile – lui, che in *La raccolta dei cadaveri* si definisce «padre flebile e zelante» (Pasolini 2003b, 136) – anche l'idea di mimesi stilistica. Lo stile del padre è allora eminentemente uno stile tragico, che prevede per certi versi la «separazione degli stili»: «con prevalenza appunto dello stile *sublimis*, retorico, ordinante dall'alto» (Pasolini 1999a: 1077) e caratterizzato da una forte sottolineatura della dignità. A Pasolini questo stile era servito a un fine educativo-politico: da scrittore, ottenere una «dilatazione dell'io» in modo da abbracciare formule provenienti dal mondo borghese e da quello popolare e ampliare la lingua nazionale; da intellettuale borghese, educare il popolo, mettendosi in sintonia con lui, in modo da renderlo un soggetto politico attivo, trarlo dalla sua condizione di minorità; tanto più che: «Nelle democrazie borghesi già affermate si è affermata la nuova classe dominante: una nuova aristocrazia ordinante il mondo dall'alto» (Pasolini 1999a: 1076).

Ma ora il tragico non è più possibile, per ragioni storiche (eclissi della funzione paterna); il comico, rivolgendosi al popolo, non fa che confermarlo nella sua natura di figlio e quindi di consumatore («Un giovane dissenziente è privo di dignità virile come un raccoglitore dell'America Latina»: Pasolini 1999b: 222). L'umorismo resta l'unica via per Pasolini per rivestire un ruolo paterno, senza rinunciare alla

propria dignità (virile), in modo che i propri messaggi non siano colonizzati dall'ideologia neocapitalista: viaggiando nella metastoria letteraria in attesa che le sue opere riacquistino una propria leggibilità, alzandosi in un punto ancor più alto di quello del padre borghese.

Così, però, il tragico non può darsi che in forme attenuate, mascherate, mediante procedure umoristiche, di tipo allegorico, metatestuali: e la fine della mimesi, rimpiazzata dall'attenuazione, è anche la sconfitta di un padre, Auerbach, e la vittoria, tardiva ma definitiva, di un altro padre, Spitzer.

Bibliografia

- Auerbach, Erich, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* [1958], Milano, Feltrinelli, 1961.
- Id., *Studi su Dante* [1923], Ed. Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], Torino, Einaudi, 2000.
- Barilli, Fabiana, "'Ironia' e 'umorismo' in Pasolini", *Maratona Pasolini*, Ed. Rinaldo Rinaldi, Milano, Unicopli, 2007: 76-83.
- Bazzocchi, Marco Antonio, "Baubò: 'la scena comica dell'ultimo Pasolini'", *Corpus XXX. Pasolini, Petrolio, Salò*, Bologna, CLUEB, 2012, 13-28.
- Benedetti, Carla, "'La rabbia' di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica", *Arabeschi* 6 (2015): 40-53.
- Brandalise, Adone, "La smorzatura e la sua ombra. Spitzer e il contemporaneo", *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo, Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario* (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008), Eds. Ivano Paccagnella – Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2010, pp. 415-428.
- Cadoni, Alessandro, *Il segno della contaminazione. Il film tra critica e letteratura in Pasolini*, Milano, Mimesis, 2015.
- Casi, Stefano, "Il derubato che sorride. La tragedia umoristica di Pasolini", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. Elisabetta Abignente – Francesco Cattani – Francesco de Cristofaro – Giovanni Maffei – Ugo Maria Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <https://www.betweenjournal.it/>
- De Laude, Silvia, "Pasolini lettore di Mimesis", *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno interuniversitario Bressanone-Innsbruck, 58 luglio 2007, Eds. Ivano Paccagnella – Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009.
- De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*[1958], Milano, Bollati Boringhieri 2000.

- De Santi, Gualtiero, "Mito e tragico in Pasolini", *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Ed. Elena Fabbro, Udine, Forum, 2004: 13-26.
- Gentili, Carlo – Garelli, Gianluca, *Il tragico*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Gonzaga, Franco, "La morte è entrata in 14 case", *Corriere della sera*, 13.12.1969: 5.
- Liccioli, Edi, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- Magrelli, Enrico (Ed.), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Magrini, Giacomo, "Pasolini, Sptitzer, Bertolucci. Recit senza accento", *Paragone Letteratura*, 536-538 (1994): 19-34.
- Pasolini, Pier Paolo, *I dialoghi*, Ed. Giovanni Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Id., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, Ed. Michele Gulinucci, Roma, Liberal Atlantide Editoriale, 1995.
- Id., *Romanzi e racconti*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998, Vol. II.
- Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999a.
- Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999b.
- Id., *Per il cinema*, Ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2001, Vol. II.
- Id., *Tutte le poesie*, Ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003a, Vol. I.
- Id., *Tutte le poesie*, Ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003b, Vol. II.
- 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.
- Rimini, Stefania, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale, Bonanno, 2007.
- Siciliano, Enzo (Ed.), *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo*, Milano, Garzanti, 1961.
- Sebastiani, Alberto, "Sul lessema 'umorismo': uso e significato in *Teorema* di Pier Paolo Pasolini", *Studi e problemi di critica testuale*, 75 (2007): 169-200.

- Spitzer, Leo, *Critica stilistica e semantica storica*[1954], Ed. Alfredo Schiaffini, Roma-Bari, Laterza 1966.
- Id., "La smorzatura classica nello stile di Racine" [1928], in Id., *Saggi di critica stilistica. Marie de France – Racine – Saint-Simon*, Firenze, Sansoni, 1985: 97-227.
- Szondi, Peter, *Saggio sul tragico*, Ed. Federico Vercellone, Torino, Einaudi, 1996.
- Ticciati, Simone, "De plus loin. Per una rilettura di 'Recit' di Pier Paolo Pasolini", *Soglie*, 2 (2001): 43-57.
- Verbaro, Caterina, "Apocalisse 1969. *Patmos* di P. P. Pasolini", *Poetiche* XV.38 (2013): 63-83.
- Zigaina, Giuseppe, *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, Venezia, Marsilio, 2005.

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: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Gian Luca Picconi, *'Oppongo al cordoglio un certo manierismo'*

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Picconi, Gian Luca, "Oppongo al cordoglio un certo manierismo': Patmos e il tragico nella poesia dell'ultimo Pasolini", Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>