

Davide Luglio

Note sul riso e il comico nell'opera di P.P. Pasolini

Esiste una vena comica nell'opera di Pier Paolo Pasolini? La risposta sembra evidente per almeno una parte della produzione cinematografica del poeta e regista. *Uccellacci e uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (1966) e *Che cosa sono le nuvole?* (1967) sono senza dubbio i film che più esplicitamente incorporano un registro comico simbolicamente incarnato dalla figura clownesca di Totò.

Si tratta di film comici, che fanno ridere. La precisazione non è superflua, perché la comicità nell'opera di Pasolini non è immediatamente sinonimo di risata. Queste opere, infatti, includono sempre un elemento se non tragico, almeno serio, che potrebbe far pensare alla comicità di Chaplin, che il cineasta-poeta ammirava molto. Ma lo sfondo tragico delle opere di Chaplin incorpora un umorismo fatto di gag, battute e figure clownesche, che è praticamente assente nei film di Pasolini. I momenti 'da ridere' prendono poco in prestito dal repertorio di genere. Si svolgono in un contesto a volte tragico e a volte intriso di una malinconia filosofica, dove non sono rare le scene struggenti – basti pensare alle immagini di cinegiornale del funerale di Togliatti in *Uccellacci e uccellini*, o alla conclusione di *Che cosa sono le nuvole*, dove i pupazzi gettati in una discarica guardano estasiati il cielo, o ancora alla languida canzone cantata da Modugno all'inizio e alla fine di questo film. La musica è infatti una delle leve su cui gioca la comicità pasoliniana. Questo impiego della musica come contrappunto non è insolito per il regista che, riferendosi all'uso di un estratto della *Passione di San Matteo* di Bach per accompagnare la rissa tra Accattone e Giovanni, suo cognato, dichiara: "si produce una sorta di contaminazione fra la bruttezza, la violenza della situazione, e il sublime musicale. È l'amalgama (il magma) del sublime e del comico di cui parla Auerbach."¹

Il commento di Pasolini è ovviamente estremamente prezioso per quanto riguarda il significato e la funzione del comico nella sua opera. Esso si presenta innanzitutto come un fatto stilistico, una componente della *Stilmischung* che sta alla base del realismo discusso da Auerbach in *Mimesis* e che Pasolini, in particolare, fa proprio. La funzione estetico-ideologica svolta dalla comicità pasoliniana – da intendersi qui soprattutto come ciò che appartiene a un registro 'basso' o popolare,

¹ Pasolini (1999a, 1510).

Davide Luglio, Sorbonne Université

sia linguisticamente che socio-culturalmente – spiega la sua presenza diffusa nell'opera del poeta-cineasta. Ma spiega anche la natura della risata veicolata da questa comicità, che fa leva da un lato sull'apparente incongruenza e sui contrasti che derivano dalla commistione di stili e registri, dall'altro sulla spensieratezza e sui *bon mots*, sulla disinvoltura e sull'ingenuità proprie della cultura popolare di cui Totò e Ninetto diventano a un certo punto le sopravvivenze. Insomma, come cercheremo di dimostrare, c'è davvero una vena comica nell'opera di Pasolini che nasce da un desiderio contro culturale di esplorare il mondo popolare. Ma questa modalità comica si evolve naturalmente con il mutare dello sguardo del poeta-cineasta sulla società italiana e sulla stessa cultura popolare. Così, nel passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta, la comicità pasoliniana assume un tono ironico e autoironico prima assente, che si accentua fino alla svolta o alla rottura avvenuta alla fine degli anni Sessanta, quando la risata, ancora molto presente nella sua opera, sembra rispondere a una nuova esigenza. Di questo nuovo tipo di riso troviamo traccia soprattutto in *Petrolio*, ma è presente anche in altre opere che, da *Trasumanar e organizzare* in poi, segnano una netta presa di distanza dall'universo poetico degli anni Cinquanta e Sessanta e l'emergere di una critica molto dura di tutte le forme attraverso cui si esprime il nuovo capitalismo consumista e post-umanista. È il riso che il poeta-cineasta ha deciso di opporre al potere neofascista dell'universo consumistico, un riso che suggella sia la sua impotenza di fronte a quel potere sia la posizione critica che intende assumere nei suoi confronti. Ciò che vorrei mostrare, insomma, è il valore essenziale della comicità e del riso nell'opera di Pasolini come elemento rivelatore tanto dell'evoluzione del suo rapporto con la società italiana quanto, quindi, della sua poetica.

Il comico come filosofia

La comicità pasoliniana fa la sua comparsa con l'adozione del dialetto romano come lingua di scrittura. Naturalmente, questa scelta corrisponde anche al passaggio dalla poesia al romanzo in dialetto, anche se sapientemente mescolato, come sappiamo, con l'italiano. Il fatto che il friulano non abbia dato luogo a un'espressione che cercasse il riso non è solo la conseguenza del suo uso limitato al genere poetico con qualche incursione nel teatro. Scrivere in versi non sarebbe stato un limite per l'autore, e il tono sarcastico dei suoi epigrammi lo dimostra. D'altra parte, ciò è molto significativo della funzione che Pasolini attribuiva all'espressione vernacolare. Intorno al 1947, la sua comprensione del dialetto e la sua concezione della scrittura dialettale subiscono un profondo cambiamento. Dopo gli esordi poetici, in cui il friulano era sottoposto alle esigenze di una lingua poetica, artificiale e

preziosa, il poeta assunse una visione quasi etnografica del dialetto, come lingua geograficamente e storicamente determinata, capace di rivelarci la cultura e la psicologia, si potrebbe quasi dire il 'genio', dei parlanti che la usavano. E il genio del friulano, lingua contadina, non è il comico.

Il desiderio quasi mistico di 'entrare nei pensieri' dei giovani che lo abitava nel periodo friulano ha lasciato il posto al desiderio di documentare, di raccogliere il lessico, le espressioni e i comportamenti dei giovani della periferia romana. Ma è solo per meglio 'entrare' nella sociologia di questi individui, per rappresentarli, per testimoniare la loro esistenza marginale. In questo, Pasolini rivendica l'influenza di un maestro che è orgoglioso di condividere con il 'formidabile' Gadda, ovvero Giuseppe Gioachino Belli. L'incontro con Roma, scrive, coincide con la scoperta del sonettista e della sua straordinaria capacità di infondere nei quattordici endecasillabi delle sue poesie la voce della plebe romana. Per ottenere questo risultato, Belli non ha mai esitato a trascrivere i versi che il popolo di Roma componeva spontaneamente. E Pasolini intende portare avanti l'eredità di Belli, in un momento in cui nessuno dei suoi 'discendenti' sembra essere veramente sensibile ai cambiamenti del dialetto, che naturalmente riflettono i cambiamenti socio-culturali e psicologici:

Non avvertono intanto che la coscienza «sociale» è entrata *anche* nelle masse popolari romane, dando alla satira dei temi e dei toni assolutamente nuovi; che esiste in questo fatto una possibilità di poesia, dovuta magari al contrasto tra il formarsi in queste masse di un proletariato e il permanere della vecchia, poetica plebe; che la corruzione, il vizio, la delinquenza sono oggi molto più diffusi [...] che il gergo si è mutato acquistando un'infinità di modi di dire, di espressioni, di allusioni: trovando nuovi sfoghi e nuove vie lessicali [...] Ecco alcuni versi di parlanti modernissimi: correvo in bicicletta sulla Prenestina, quando un ragazzino di nove anni: «A moré» mi gridò, «me porti, che?». «Come no» gli risposi «sali». Andava alla cucina dei poveri, al Quarticciolo, a farsi riempire una pignatta di minestra. «E tu indò vai?» mi chiese. «Vado a spasso» gli spiegai: ed ecco il suo stupito novenario: «A spasso se va la domenica». E i due quinari di Alfredo Fileni, alla Borgata Gordiani, in una sala di partito: «Va avanti a forza/de vaffanculo» (era un consiglio che mi dava: io non invitavo a ballare le ragazze, perché essendo poche, temevo di privarne gli altri giovani). E l'endecasillabo del Begalone, sbragato sulle rive dell'Aniene: «Ciò na fame che me c ... sotto».²

Da quel momento in poi, la comicità e l'umorismo che costellano il testo di *Ragazzi di vita* e, più tardi, di *Una vita violenta* riflettono la particolare attitudine del popolo romano, di tutte le epoche, all'invenzione linguistica come manifestazione narcisistica di una vitalità maliziosa, ingegnosa e farsesca, attraverso la quale si manifestano forza e libertà come forma di rivalsa nei confronti della classe dominante e dei suoi codici espressivi.

2 Pasolini (1999b, 415).

[I Romani] restano un po' ragazzi tutta la vita: con quel tanto di narcisistico che tiene desta l'inventività in quanto esibizione malandrina. La gergalità del dialetto romano dipende infatti da questa fondamentale «fissazione narcissica» nel tipo medio del parlante, con conseguente esibizionismo [...] l'infantilismo che presiede a un gusto linguistico estremamente inventivo, attraente, divertente, ironico, infido, insolente, beato [...] è un prodotto storico. È la concrezione linguistica di una cultura inferiore, tipica di classi dominate a frequente contatto con le dominanti: servili e irrispettose; ipocrite e miscredenti; beneficiate e spietate. È la condizione psicologica di una plebe che è rimasta per secoli «irresponsabile». Unica sua rivalse, rispetto ai grandi al governo, è stata sempre il considerarsi depositaria di una concezione di vita più ... virile: in quanto spregiudicata, volgare, furba e magari oscena e priva di noie morali.³

Ragazzi di vita è una perfetta illustrazione di queste considerazioni socio-linguistiche, fin dalla sua struttura. Appena pubblicato, il libro fu visto dalla critica come una raccolta di racconti piuttosto che un vero e proprio romanzo. L'impressione, giustificata, era che si trattasse di “una galleria, un campionario antropologico di azioni”.⁴ Il protagonista non è un vero protagonista, le avventure si susseguono in maniera giustapposta, non c'è unità d'azione né coerenza temporale. Ciò che interessa a Pasolini, come egli stesso afferma, è la poesia che emerge dal linguaggio dei giovani romani, lo stesso materiale linguistico che egli utilizza come materia pittorica, tanto che “il romanzo, quel romanzo unitario che non è nel plot, è nello sguardo dell'autore, nella sua emozione continua di essere immerso nella vita popolare”.⁵ La vena comica di questa poesia è innegabile, sia per il registro linguistico e l'universo culturale che esplora, sia per le risate che inevitabilmente suscita; dato che provocare ilarità è proprio uno degli obiettivi perseguiti dalla popolazione descritta dall'autore come esito positivo della sua esibizione narcisistica. Le leve utilizzate dai ragazzi pasoliniani nelle loro battute, repliche e discorsi sono poche: oscenità, iperbole, doppi sensi ambigui e contraddizione sono le più comuni. Ma l'ingegno di cui danno prova, pur attingendo a una tavolozza retorica piuttosto limitata, è illimitato. Gli esempi sono numerosi. Si va dalla comicità quasi involontaria di un semplice botta e risposta, alle scene esilaranti osservate attraverso l'occhio del narratore e descritte con la particolare tecnica di passare senza soluzione di continuità dal discorso indiretto a quello diretto.

È il caso, ad esempio, della descrizione della notte che Riccetto, Caciotta e Lenzetta passano a Villa Borghese in compagnia di alcuni conoscenti

³ Pasolini (1999c, 696).

⁴ Siti (1998, CVII).

⁵ Siti (1998, CXX).

Il Riccetto fu svegliato da uno strano freschetto ai piedi. [...] «Che me so' levate 'e zcarpe ieri a ssera?» si chiese forte il Riccetto balzando a sedere.

«No, nun me le so' levate», si rispose, guardando sotto la panchina, sull'erba, tra le fratte. «A Caciotta, a Caciotta», si mise a strillare scuotendo il Caciotta che ancora dormiva, «m'hanno rubbato 'e zcarpe!»

«Ch'hai fatto?» disse il Caciotta ciocco di sonno.

«M'hanno rubbato 'e zcarpe», ristrillò il Riccetto. «E pure li sordi!» disse, cacciando le mani dentro le saccocce. Benché ancora dormisse, pure il Caciotta si guardò in saccoccia: non c'era più manco una zaccagna, e gli occhiali erano scomparsi. «Li mortacci sua!» gridava disperato il Riccetto. Pure gli altri s'erano svegliati, e se ne stavano là a guardare da lontano.⁶

Ma non c'è dubbio che i momenti in cui la comicità più caratteristica del romanzo – quella che meglio fa emergere il gusto per l'esibizione dei suoi personaggi secondo le linee definite dallo stesso Pasolini – si esprime con maggiore efficacia sono quelli in cui i protagonisti prendono la parola per stupire e far ridere il pubblico con il racconto di qualche avventura o altro che spesso li coinvolge direttamente e contribuisce a magnificare l'epopea delle loro vite personali. Questi veri e propri pezzi di bravura, detti 'sbrasate' o 'pezzi', segnano spesso un momento di euforia, come quando Caciotta e Riccetto stanno per tornare a casa con le tasche piene dopo aver rubato il portafoglio a un'incauta signora:

“A Riccetto” fece il Caciotta tirandolo per una manica, “sta a senti sto pezzo ...” “Te ricordi, a Ernesti” disse ridendo, “che tremarella ‘a notte, da ‘e parti de Bagni de Tivoli, là, che dormissimo co na mazza sotto ‘a capoccia?” Ernestino rise. “Sto cocommeraro”, spiegò il Caciotta al Riccetto, “c’aveva un maiale a Bagni de’ Tivoli, i’ una baracca in mezzo ai campi ... Mo siccome che je facessimo bona guardia a li cocomeri, pensò de mannacce a fa’ a guardia a sto maiale. E c’aveva pure un conijo, là in quer posto. Na sera ariva a’ madre der cocommeraro e dice: “Annate a Bagni”, dice, “a comprà mezzo chilo de pane”. Capirai due chilometri annà e due ritornà ... Già era buio ... Allora a’ madre der cocommeraro, mentre che noi eramio pe’ strada, prende sto conijo, l’ammazza, lo coce e se lo magna. Poi prende l’ossa, scava na buchetta, e ce le mette dentro ... Sta disgraziata!”⁷

Il ‘pezzo’ di Caciotta è tipicamente il racconto di uno dei momenti salienti vissuti dal personaggio e dal suo amico, e la narrazione segue una progressione altamente codificata, dalla situazione di fallimento o di difficoltà dei protagonisti fino all’esito felice, attraverso colpi di scena che illustrano la loro intraprendenza e astuzia. Il caso appena citato è una perfetta illustrazione dell’etica dei ragazzi di

6 Pasolini (1998a, 592).

7 Pasolini (1998a, 599–560).

vita, per i quali la virtù e la chiave del successo consiste proprio nel ‘fregarsene’ di essere stati licenziati dal cocomeraio e nel sapersi riprendere, come hanno fatto, con una dimostrazione di virilità che li ha portati a essere assunti dal circo e alla ben più eccitante prospettiva di lavorare al cospetto non di un maiale e di un coniglio, ma di leoni e tigri. La frase “Ma che ce fregava a nnoi”⁸ è tutto fuorché banale in questo contesto, perché tende a riassumere la filosofia stessa di questi giovani. In un saggio del 1957, Pasolini commentò lo stile di vita degli abitanti delle borgate che frequentava:

Questa concezione irrelata di vita coincide con una morale a suo modo epica. «Vita» significa infatti «malavita», e, insieme, qualcosa di più: una filosofia della vita, una prassi. Un ragazzo a cui osservavo che non era educato sputare per terra in una pizzeria, alzando le spalle, con la sua faccia bionda di bebè Caino, mi fece: «Io fo’ la vita mia: *dell’altri nun me ne frega niente*».⁹

Essere ‘de vita’ significava quindi trasgredire le convenzioni che regolavano la vita sociale, in particolare quelle borghesi, e mostrare una spregiudicatezza, una volgarità e una falsità che di per sé delineavano i confini di un mondo a parte, ma ancora molto presente negli anni Cinquanta, e alternativo a quello delle classi borghesi e piccolo-borghesi: il mondo della plebe o del sottoproletariato, la cui autarchia, per così dire, non mostra ancora nessuna crepa, nessuna aspirazione a integrarsi nel mondo concorrente delle persone ben integrate nella società cosiddetta normale.

Il comico-ironico

La comicità di Pasolini nei romanzi romani è dunque la conseguenza di una ‘filosofia’ come stile di vita, quella dei giovani ‘de vita’, estensione moderna della plebe arcaica, spensierata e cinica, insolente e ingegnosa nella sua inventiva linguistica. Essa affonda le radici in una condizione esistenziale in cui l’irresponsabilità e la mancanza di scrupoli, la volgarità e l’inganno segnano la frontiera di un’alterità gioiosa in cui i ragazzi, descritti come tanti simpatici delinquentelli, si divertono. Questa comicità rivela anche l’inclinazione di Pasolini per questa alterità, proprio perché non ritrae mai i suoi personaggi come oggetti di scherno, ma come soggetti che si rendono ridicoli. Un’inclinazione sottolineata dalla tecnica narrativa, che prevede quella particolare immersione psico-linguistica nei perso-

⁸ Pasolini (1998a, 600).

⁹ Pasolini (1999c, 697).

naggi che Pasolini chiama regresso. In questo modo, la comicità è uno dei principali indicatori dell'amore dell'autore-narratore per la realtà che descrive, ma anche, e viceversa, della distanza che progressivamente introduce rispetto a una realtà che sta cambiando in seguito alle trasformazioni socio-economiche caratteristiche degli anni Sessanta. Da *Ragazzi di vita* ad *Accattone*, l'approccio di Pasolini alla realtà del sottoproletariato romano è di immedesimazione, ma da *La Ricotta* in poi prende le distanze da questa realtà, così che gli effetti comici diventano il prodotto della visione ironica del narratore su alcuni aspetti della realtà italiana dell'epoca. I commenti di Pasolini sull'evoluzione del suo stile cinematografico dall'esordio con *Accattone* sono rivelatori a questo proposito, e corrispondono bene all'effetto che il film del 1963 ebbe sui suoi spettatori:

Stracci è un personaggio più meccanico di Accattone perché sono io — e questo si vede — a tirare i fili di Stracci. Questo si vede precisamente nella costante autoironia. È per questo che Stracci è un personaggio meno poetico di Accattone. Ma è più significativo, più generale. La crisi testimoniata dal film non è la mia crisi, non è una crisi interiore, è la crisi di una maniera di vedere certi problemi della realtà italiana. Fino a *Accattone*, io vedevo i problemi sociali italiani solo immergendomi nelle particolarità e nella specificità italiana. Con *La Ricotta*, mi era diventato impossibile: la società italiana era cambiata, cambiava.¹⁰

All'inizio de *La ricotta*, l'esergo in cui il poeta dichiara la sua ammirazione per il racconto evangelico della Passione di Cristo — “la più grande [Storia della Passione] che sia mai accaduta e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti” — è immediatamente seguito dal frenetico twist ballato da due ragazzi. E in generale, per tutto il film, la colonna sonora funziona come una sorta di contrappunto parodico alle immagini sullo schermo.

La ricotta intende marcare una netta rottura con *Accattone* attraverso non più l'amalgama di sublime e comico ma, al contrario, mostrandone l'impossibilità tant'è che, come abbiamo visto, fin dall'inizio Pasolini mette in scena la rottura, la separazione tra sublime e comico. Da *La ricotta* in poi, comico e sublime si separano, la *Stilmischung* non corrisponde più alla realtà dove il comico vero e proprio, quello legato alla realtà popolare più vera e pura, non esiste più. *La ricotta* mette in scena l'impossibilità per il poeta-cineasta di ricreare questa mescolanza tra basso e sublime e gli effetti di comicità sono per lo più ironici e autoironici. La scena del film in cui viene ricostruita la deposizione del Rosso Fiorentino inizia con due attacchi musicali sbagliati, due pezzi di twist indiavolato invece dello Scarlatti che deve accompagnare la deposizione di Cristo. Il rapporto basso/sublime presente in *Accattone* è qui non solo rovesciato ma esplicitamente denunciato come impossibile, l'amalgama tra comico e sublime non è più realizzabile e

¹⁰ Pasolini (1965, 2901–2902).

il comico è l'effetto di questa impossibilità. Dal popolo, sembra dire Pasolini, è svanito lo spirito sublime che era ancora possibile cogliere in *Accattone*.

Alla comicità del sottoproletario Stracci, che occhieggia agli espedienti del cinema comico tradizionale (accelerazioni, battute ecc.) viene ad aggiungersi quella del regista e narratore che mette in scena se stesso, attraverso la figura di Orson Welles, in quest'opera chiaramente metacinematografica. In molti punti de *La ricotta* emerge l'ironia e l'autoironia pasoliniana, dalla discrepanza tra l'ambizione estetica del cineasta e la realtà materiale e umana in cui sono girate le scene rappresentate. Lo scarto tra il paesaggio desolato e desolante della campagna in cui è girata la scena della crocifissione e la natura sublime del soggetto, l'ambizione manieristica della riproduzione delle deposizioni di Pontormo e Rosso Fiorentino e la prosaicità, persino volgare, degli attori, il corpo – evidenziato attraverso la fame di Stracci che muore di indigestione sulla croce – e la dimensione spirituale della Passione di Cristo. Il culmine di questa autoironia è, naturalmente, la sarcastica intervista che Orson Welles/Pasolini rilascia al giornalista, rappresentante dell'uomo medio, e espressione dell'emergenza di una nuova realtà sociale che ha sostituito il mondo popolare dei primi anni Cinquanta, e cioè la società piccolo borghese caratteristica del miracolo economico, l'uomo medio appunto:

REGISTA Ha capito qualcosa?

TEGLIESERA Beh!

REGISTA Scriva, scriva quello che le dico: lei non ha capito niente, perché è un uomo medio. È così?

TEGLIESERA Beh, sì ...

REGISTA (*trionfante, con timido disprezzo*) E ne è fiero! Fiero di essere un uomo medio! Un uomo-massa. Così la vogliono i suoi padroni. Ma lei non sa cos'è un uomo medio? È un mostro. Un pericoloso delinquente. Conformista! Colonialista! Razzista! Schiavista!

TEGLIESERA (*annotando*) Ah ah ah ah!¹¹

Senza addentrarci nell'analisi di questo film complesso, senza dubbio il 'più anfibologico' di Pasolini, ciò che è importante sottolineare è l'emergere di una forma di comicità attraversata da ironia e autoironia che si ritrova in altri cortometraggi e film degli anni Sessanta, tra cui *Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole*. Non c'è bisogno di tornare sull'esilarante natura di molte scene di questi film portate sullo schermo dalla coppia Ninetto e Totò: burattini-

¹¹ Pasolini (2001a, 337–338).

attori o burattini veri e propri nei due corti, sembrano incarnare la famosa definizione di Bergson della comicità concepita come meccanica applicata al vivente. D'altra parte, vale la pena sottolineare la singolarità dell'opzione comica in opere che, girate in un periodo in cui Pasolini sviluppava le sue riflessioni sulla semiologia del cinema, mostrano non solo un'ambizione metacinematografica ma anche un importante obiettivo ideologico e filosofico. La domanda che sorge spontanea – senza voler ignorare le differenze che separano queste tre opere, e in particolare il film dai cortometraggi – è perché, poco dopo aver compiuto la sua svolta cinematografica, Pasolini abbia scelto una modalità comica così singolare, in netto contrasto con le altre espressioni cinematografiche del cinema d'autore e impegnato italiano del periodo.

A mio avviso, le ragioni sono tre. Innanzitutto, la continuità e la coerenza che contraddistinguono l'opera di Pasolini. Come abbiamo visto nei romanzi degli anni Cinquanta, la passione ideologica e artistica di Pasolini si è sempre concentrata sul mondo del sottoproletariato, con una spiccata propensione per il registro comico in cui la cultura popolare ha sempre trovato espressione. La coppia Totò e Ninetto, ritratta sullo schermo in *Uccellacci e uccellini* e nei due cortometraggi del 1966 e 1967, non è altro che la reincarnazione, per così dire, del sottoproletariato dei romanzi romani in un mondo che nel frattempo è profondamente cambiato. Sia in *Uccellacci e uccellini* che in *La terra vista dalla luna*, ebbe a dichiarare il regista, “volevo un personaggio estremamente umano, cioè che avesse quel fondo napoletano e bonario, e così immediatamente comprensibile, che ha Totò”.¹² Nella mitologia di Pasolini, Napoli è notoriamente l'ultimo baluardo contro l'omologazione neocapitalista e consumistica, e l'ultimo luogo che ospita, immutata e quasi senza tempo, una genuina cultura popolare. L'essenza napoletana che egli cerca in Totò non è altro che l'immutabile spirito del popolo.

La sostanza comica presente nei film del 1966 e del 1967 può essere concepita, né più né meno, come sostanza poetica. Infatti, *Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole* sono, ci dice il regista, favole. In queste favole, la dimensione comica è strettamente legata alle componenti assurdiste o, come lui stesso dice, surrealiste dei personaggi e della storia. Così, ad esempio, in *Uccellacci e uccellini* c'è un corvo che pontifica mentre accompagna Totò e suo figlio nel loro viaggio, o la stravagante rappresentazione del congresso dei “dantisti dentisti”; in *La terra vista dalla luna* le figure di Totò e Ninetto assumono un tono esplicitamente clownesco che può essere esteso alla morte della nuova moglie di Totò che scivola su una buccia di banana in cima al Colosseo; infine, in *Che cosa sono le nuvole* la comicità scaturisce in gran parte dal contrasto tra la natura

¹² Pasolini (2001b, 2912).

dei personaggi-fantoccio interpretati da Totò e Ninetto, ma anche da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia – figure chiave delle forme di comicità più popolari e spesso piuttosto discutibili nell'Italia dell'epoca – e la tragedia shakespeariana che devono mettere in scena. Insomma, in questi film, la dimensione comica è costantemente in gioco in quello spazio onirico e irrazionale così caratteristico della forma cinematografica, che si scontra con la finalità razionale – filosofica e ideologica – della narrazione, producendo effetti di distanziamento che la rendono essenzialmente poetica.

A questo stadio, dunque, l'universo del comico coincide ancora con lo spazio poetico. Ma con un cambiamento importante rispetto a ciò che questo universo rappresentava nei romanzi romani. Tale evoluzione appare attraverso il valore metaforico che assume la figura del popolo in queste favole filmiche. Poiché naturalmente la favola è intrinsecamente metaforica. Così parlando di *Uccellacci e uccellini* Pasolini dichiara:

Le favole sono sempre metaforiche, per la natura stessa della loro tecnica, ed è chiaro che il mio film è permeato di metafore. Ora non è detto che una metafora debba per forza essere capita: in Dante ci sono delle metafore sublimi di per se stesse e non per il significato riportato nelle note; così certe favole sono belle di per se stesse, anche se alla fine non si pensa o non si capisce la morale.¹³

Dicendo questo, il cineasta ci dice anche che una metafora non ha necessariamente un significato univoco e la poesia delle sue metafore è legata al fatto che esse sospendono il senso. Comunque sia, tenuto conto della concezione linguistica che Pasolini ha del cinema e che fa di ogni rappresentazione una 'figura', la coppia Totò e Ninetto ha un valore metaforico in sé. Questa coppia, che dovrebbe incarnare il mondo popolare e arcaico oggetto dell'amore del regista, è allo stesso tempo un oggetto onirico, surrealista e comico in questi film. Da quel momento in poi, non possiamo fare a meno di vederli come una metafora di ciò che il mondo popolare era diventato a metà degli anni Sessanta. Era passato da una realtà viva a una realtà onirica, da un possibile attore di un'alternativa storica guidata dai principi dell'ideologia marxista a un soggetto che cercava, come meglio poteva, di inserirsi nella nuova realtà neocapitalista. In questo è oggetto dell'ironia pasoliniana. Naturalmente, rimane un certo attaccamento, come dimostrano il tentativo di 'decodificare' Totò, di farne un personaggio bonaccione, e l'uso di Ninetto, il noto emblema dell'innocenza sottoproletaria. Ma mentre l'opposizione tra innocenza e storia è ancora all'opera, emergono il dubbio e lo scetticismo. Il mondo popolare è diventato una caricatura di se stesso, la sua autenticità è diventata clownesca. Il popolo è passato da soggetto di autoironia a oggetto di scherno. Il comico rivela quindi chiara-

¹³ Pasolini (2001, 2912).

mente la nuova posizione ideologica del poeta-cineasta e il cambiamento della sua percezione della realtà popolare italiana.

Una statua per ridere

Ma la prova ulteriore della possibilità di fare del riso la pietra di paragone del rapporto di Pasolini con la società che lo circonda, così come lo elabora nella sua creazione artistica, è rappresentata dalle opere prodotte a partire dagli anni Settanta. Anzi, potremmo risalire ancora un po' più indietro, al gennaio 1969, se vogliamo credere alla data che lo stesso poeta indica come punto di partenza di un nuovo periodo poetico:

Che cosa comunico, alla fine
Della mia carriera di poeta, che, sotto sotto,
si considerava indispensabile all'umanità?

Ecco la risposta (nel mattino
Del primo gennaio 1969):

«Una spiacevole ironia su tutto ciò»
Come fu imperterrito e puro il mio zelo
Alla luce del mio narcisismo!

Attraverso l'umorismo rientro nell'ordine
[...]¹⁴

A metà degli anni Sessanta, da *La Ricotta* a *Che cosa sono le nuvole*, Pasolini usa l'ironia, come abbiamo appena visto, ma questa ironia non è ancora in qualche modo 'sgradevole', anzi, come la stessa figura di Totò, è nel complesso benevola. Dalla fine degli anni Sessanta in poi, questa benevolenza scompare:

Non considero il fondo delle mie parole
Come un fondo prezioso, una grazia,
qualcosa di speciale e di particolarmente buono.¹⁵

Quello che emerge ora è un vero e proprio disgusto per il presente. "Sono un uomo disincantato",¹⁶ dichiara a margine di un'intervista su *La trilogia della vita*: "sono sempre stato ai ferri corti con la società del mio tempo. [...] Ora però non

¹⁴ Pasolini (2003, 59).

¹⁵ Pasolini (2003, 59).

¹⁶ Pasolini (1999d, 1395).

mi piace più. Non mi piace il suo modo di esistere, la sua qualità di vita”.¹⁷ Dagli articoli scritti nella prima metà degli anni Settanta, e poi raccolti in *Scritti corsari*, a *Salò ...*, le testimonianze di questo disgusto sono numerose e ben note.

Ciò su cui vorremmo soffermarci in conclusione è il desiderio del poeta di rimanere nel presente nonostante tutto, ma di farlo attraverso il riso: “È attraverso l’umorismo”, scrive in *La nascita di un nuovo tipo di buffone*, “che reintegro l’ordine delle cose”¹⁸. L’espressione più compiuta di questa idea si trova senza dubbio in *Petrolio*.

Nella sua stessa struttura, *Petrolio* è la trasposizione della nuova postura dell’intellettuale e del poeta di fronte al mondo: proprio quella della grande disillusione, della perdita graduale ma ormai consumata di ogni forma di fede in una grande verità. Pasolini afferma di non credere più alle costruzioni ideologiche. È finito, disse a proposito de *La trilogia della vita*, il tempo dei film ideologici, di cui era diventato un maestro; da quel momento in poi, non intendeva fare più film a tesi, per così dire, ma film in cui l’ideologia si dissolveva nell’essere stesso delle cose, nella realtà.

Eppure, c’è un passaggio assolutamente centrale in *Petrolio* in cui l’autore spiega fino a che punto la sua disillusione sia paragonabile a una conversione alla realtà in quanto tale, spogliata di tutto il peso dell’idealità. Si tratta di “appunto 84”, intitolato *Il gioco*. Un capitolo estremamente denso, con forti sfumature nietzschiane, in cui Pasolini presenta la scoperta del nulla, l’esperienza del nulla intesa non solo come fine della fede in un ideale da raggiungere ma anche, e molto di più, come unica via all’azione critica all’interno della realtà stessa. Questo “appunto 84”, che espone l’esperienza del nulla ed è, ci dice, la fonte di ispirazione del romanzo:

Identificare il mondo sociale col nulla, ed essere riattivati e vitalizzati da questo; non credere più nei valori *del mondo annullato da uno spirito critico e umoristico* davanti a cui non c’è fatto o argomento che possa resistere, e, in seguito a questo, applicarsi con maggiore chiarezza e bravura all’attuazione pratica di tali valori. [...] La realtà non si divide, da una parte, nella società conformista, che segue l’evolversi del capitalismo, e nell’altra parte, in coloro che si oppongono a questo attraverso la lotta di classe: la realtà comprende e integra tutte due queste parti, perché la realtà, lei, non è manichea, non conosce soluzioni di continuità. Lo sguardo irridente ad essa riesce a conciliare l’integrazione inevitabile al suo ordine e, insieme, la critica più radicale e rivoluzionaria ad esso. In fondo assomiglia al gesto meccanico di un operaio: che è insieme un gesto della produzione a cui egli collabora come un ordinato ingranaggio e un gesto carico di minaccia rivoluzionaria.¹⁹

¹⁷ Pasolini (1999d, 1395).

¹⁸ Pasolini (2003, 60).

¹⁹ Pasolini (1998b, 1650–1651).

L'integrazione, anche sotto forma di recupero, nella società neocapitalista postmoderna è in qualche modo inevitabile. L'autore de *La trilogia della vita* lo sapeva bene. La posizione ludica e parodica è l'unica strada percorribile per l'intellettuale che vuole conservare uno spazio critico. Ma dobbiamo concordare sulla natura di questa posizione. Il riso a cui Pasolini si riferisce non è il riso dell'umorista o del satirico. È il riso inteso come distanza critica irriducibile; è la sua metafora ancor più che la sua espressione. È il riso corrosivo della derisione e del paradosso al limite del sacro, il riso di *Salò*, delle visioni del giovane Merda in *Petrolio*. La descrizione del mondo attraverso cui Il Merda, abbracciato alla fidanzata, passa nelle ventinove scene decisamente infernali – anche se non prive di un pizzico di umorismo, tra sarcasmo e parodia – osservate da Carlo, il protagonista di *Petrolio*, costituiscono, come sappiamo, una sorta di topica iperbolica e allegorica della degenerazione della società italiana degli anni Settanta, regolarmente denunciata da Pasolini. Questo viaggio culmina nella visione del centro di Roma trasformato, in ognuna delle sue cupole, piazze e campanili, in altrettanti attributi sessuali femminili e maschili. La città nel suo complesso ha la forma di una svastica. La metafora è chiara. Poco dopo, in questa città sotto il dominio fascista di una libido invasiva e smisurata, Carlo si imbatte in un nuovo monumento, un enorme tabernacolo contenente il simulacro di un mostruoso corpo femminile che brandisce un membro virile. Sul piedistallo di questo monumento, Carlo legge l'iscrizione:

“Ho eretto questa statua per ridere”.²⁰

Pasolini scrive che questa ripresa del celebre verso di Orazio dovrebbe essere l'epigrafe di tutto il suo romanzo. Ma, più in generale, la svolta poetica intrapresa dall'autore nei suoi ultimi anni va indubbiamente vista alla luce di questo riso “irridente, corrosivo, delusorio (ma non per questo meno sacro!)”.²¹ Questa nuova modalità comunica era, come lui stesso diceva, la chiave per conciliare l'inevitabile integrazione nell'ordine sociale e, allo stesso tempo, la sua critica più radicale e rivoluzionaria.

Bibliografia

- Pasolini, Pier Paolo. “Il cinema secondo Pasolini, Cahiers du cinéma”. *Per il cinema*. Vol. 2. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori 2001, 2890–2907 [2001b].
- Pasolini, Pier Paolo. “Ragazzi di vita”. *Romanzi e racconti*. Vol. 1. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1998, 521–771 [1998a].

²⁰ Pasolini (1998b, 1638).

²¹ Pasolini (1998b, 1638).

- Pasolini, Pier Paolo. "Petrolio". *Romanzi e racconti*. Vol. 2. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1998, 1159–1830 [1998b].
- Pasolini, Pier Paolo. "Il sogno del centauro". *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1999, 1401–1550 [1999a].
- Pasolini, Pier Paolo. "Roma e il Belli". *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. 1. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1999, 414–417 [1999b].
- Pasolini, Pier Paolo. "Il gergo a Roma". *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. 1. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1999, 695–698 [1999c].
- Pasolini, Pier Paolo. "Pasolini su Pasolini". *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1999, 1283–1399 [1999d].
- Pasolini, Pier Paolo. "La ricotta". *Per il cinema*. Vol. 1. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori 2001, 327–351 [2001a].
- Pasolini, Pier Paolo. "La nascita di un nuovo tipo di buffone". *Tutte le poesie*. Vol. 2. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori 2003, 59–60.
- Siti, Walter. "Descrivere, narrare, esporsi". Pasolini, Pier Paolo. *Romanzi e racconti*. Vol. 1. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1998, XCIII–CXLIV.