



ATTI *della*
ACCADEMIA PELORITANA
DEI PERICOLANTI

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVIII 2022

ISSN 2723-9578



ATTI *della*
ACCADEMIA PELORITANA
DEI PERICOLANTI

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVIII 2022

DIRETTORE DEL COMITATO EDITORIALE

Vincenzo Fera

COMITATO EDITORIALE

Michela D'Angelo

Vincenzo Fera

Giuseppe Giordano

COMITATO DI REDAZIONE

Anita Di Stefano

Francesco Galatà

Sandro Gorgone

REFERENTE TECNICO

Nunzio Femminò, *Sistema Bibliotecario di Ateneo* - Messina

La Rivista ha periodicità annuale.

I saggi pervenuti alla Rivista sono sottoposti al vaglio del Comitato editoriale e in seguito affidati alla valutazione di due revisori, secondo un procedimento rigorosamente anonimo.

«Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti»
is an International Peer-Reviewed Journal.

Contatto principale: atti.classelfba@accademiapeloritana.it

Sito web: <https://cab.unime.it/journals/index.php/APLF/>

SOMMARIO

Per Maria Gabriella Adamo

Atti della Giornata di studi

(Messina, Accademia Peloritana dei Pericolanti, 28 giugno 2022)

RENÉ CORONA	
<i>Per una presentazione</i>	7
PAOLA LABADESSA	
<i>Percorsi e regards 'di là del mare' nella poesia di Maria Gabriella Adamo</i>	11
MARIA ROSARIA GIOFFRÈ	
<i>Sulle prose di Gab, con amore</i>	21
GIUSEPPE RANDO	
<i>L'incantevole Giardino di là del mare di Maria Gabriella Adamo</i>	33
ANDREA GENOVESE	
<i>Francesisti sullo stretto. Poesie e prose di Maria Gabriella Adamo</i>	45
<i>Bibliografia degli scritti di Maria Gabriella Adamo</i>	47
<i>Tavole</i>	57

Il Sud di Pasolini

Atti della Giornata di studi per il Centenario

(Messina, Accademia Peloritana dei Pericolanti, 8 settembre 2022)

ANTONIO SICHERA	
<i>L'alba meridionale di Pasolini</i>	65
NOVELLA PRIMO	
<i>Nel «Sud dolce e tempestoso»: itinerari diaristici pasoliniani</i>	79

GIORGIO FORNI
Pasolini, Gramsci e la questione meridionale 95

ELVIRA GHIRLANDA
*Santità e dannazione: la dimensione purgatoriale del Sud
tra Pasolini e Vittorini* 115

Contributi dalle sessioni accademiche

ROBERTO BARILLÀ
Camus, Agostino e il problema del male 143

Per Maria Gabriella Adamo

Atti della Giornata di studi

(Messina, Accademia Peloritana dei Pericolanti, 28 giugno 2022)

a cura di René Corona



Accademia
Peloritana
dei Pericolanti
Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti



Università
degli studi
di Messina
Dipartimento di Culture Antiche e Moderne



Centro
Internazionale
di Studi
Umanistici

IL SUD DI PASOLINI

Giornata di studi per il centenario della nascita

9.00 Antonio SICHERA, *L'alba meridionale di Pasolini*

Novella PRIMO, *Nel «Sud dolce e tempestoso»: itinerari
diaristici pasoliniani*

Elvira GHIRLANDA, *Tra santità e dannazione: la dimensione
purgatoriale del Sud tra Pasolini e Vittorini*

Giorgio FORNI, *Pasolini, Gramsci e la questione meridionale*

Coordina Vincenzo FERA

Direttore della Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti

11.30 Proiezione del film

Nerolio. Sputerò su mio padre di Aurelio GRIMALDI

Intervento del regista

Accademia Peloritana dei Pericolanti
Palazzo Università, Piazza S. Pugliatti 1, Messina
8 settembre 2022

ANTONIO SICHERA

L'alba meridionale di Pasolini

1. *Premessa*

Comincio dicendo che la decisione di leggere, per questa relazione su Pasolini e il Sud, *L'alba meridionale* – una sezione fondamentale di *Poesia in forma di rosa* – risponde a degli intenti precisi e per certi versi polemici nei confronti dell'immagine dello scrittore friulano veicolata da gran parte della critica durante le attuali celebrazioni del centenario. In primo luogo, infatti, la mia scelta reagisce all'eclissi del Pasolini poeta che contraddistingue molto del lavoro critico contemporaneo. Si tratta di un orientamento francamente sbagliato e incomprensibile: Pasolini era un poeta (uno dei pochi che nascono ogni secolo, come disse Moravia al funerale) e senza la sua poesia si rischia di non capir nulla di lui, del suo mondo. Si rischia soprattutto di rinunciare a una via di accesso decisiva al senso della sua opera, in quanto ci si priva delle parole più intime, profonde, indifese che un uomo possa pronunciare, ovvero le parole della poesia¹.

¹ Non si tratta di fare di tutta l'erba un fascio ma di individuare una tendenza, volta a creare un'immagine 'a una dimensione' di un grande scrittore come Pasolini. Anche libri intelligenti, come quello di Marramao, o meritori studiosi di lungo corso, come Bazzocchi o Belpoliti, non paiono sottrarsi al *cliché* di un Pasolini poeta collocato in una sorta di seconda fila rispetto all'intellettuale, al saggista, e casomai letto a servizio di una ricostruzione delle posizioni dello scrittore bolognese nel dibattito pubblico. In secondo luogo, il rischio di questa impostazione è di non fare i conti con la filologia quale pratica essenziale alla comprensione dei testi. *Poesia in forma di rosa*, ad esempio, conosce nel giro di due mesi due edizioni, una dell'aprile e l'altra del giugno del 1964, a causa di un repentino ripensamento pasoliniano, che costringe l'editore a ritirare il libro appena pubblicato (e pur lungamente meditato e atteso dal poeta). Le varianti tra i due libri sono di non poco momento e meriterebbero una riflessione, che ho iniziato a condurre a suo tempo e che richiama l'esigenza di uno sforzo filologico non episodico

In seconda istanza, leggere testi come quelli che leggeremo può aiutarci a complicare una (troppo) semplicistica visione dicotomica del mondo di Pasolini. Nel suo caso non siamo mai messi di fronte, in verità, a una polarizzazione nitida e scontata. La contraddizione si annida all'interno delle polarità stesse e le rende – se lette dal lato della poesia – meno facili e didascaliche (a partire dal «con te» e «contro di te» delle *Ceneri di Gramsci*). Pensiamo ad esempio all'opposizione tra la nuova borghesia e il Neocapitalismo da un lato, e l'Italia rurale e provinciale precedente al cosiddetto boom economico dall'altro: tutto si riduce a una presa di posizione sociale e politica come tante, magari lungimirante e fascinosa, o le cose sono più complicate se le guardiamo con gli occhi della poesia? Ciò vale anche per la passione pasoliniana per il Sud e in particolare per il cosiddetto Terzo Mondo: che cosa rappresentava il Sud per Pasolini, quale vissuto ce ne offrono i suoi testi poetici? In *Poesia in forma di rosa*, sin dall'inizio, il Sud del pianeta la fa da padrone, in particolare l'Africa (la Guinea a cui si affianca presto il Kenya), mentre i popoli dell'altra sponda del mondo vengono chiamati in causa per la speranza di un cambiamento mondiale che comporterebbe la fine dell'ordine capitalistico. C'è però anche un altro Sud nel grande libro del 1964 ed è un Sud molto importante dal nostro punto di vista. Si tratta del Sud arabo-israeliano e del Sud dell'Italia, due epifanie del Meridione di Pasolini, centrali durante la preparazione del *Vangelo secondo Matteo*. *Vangelo* che, nell'esplosione creativa degli anni Sessanta, assumerà un ruolo di sintesi di tutto il travaglio pasoliniano. Ma per capire bisogna mettere in fila qualche dato.

2. *Il contesto*

I primi anni Sessanta rappresentano uno snodo nella vita e nell'opera di Pasolini. Il poeta di Casarsa si trova di fronte ai grandi mutamenti storici dell'epoca: l'Italia cambia pelle e comincia a diventare un paese industriale; il panorama politico si prepara a una svolta decisiva con la nascita del primo governo di centro-sinistra; i movimenti di emancipazione dei popoli delle ex-colonie prefigurano un nuovo assetto mondiale; alla costruzione del

sull'opera di Pasolini in vista di un reale avanzamento degli studi. Tale non è la pubblicazione intermittente di inediti a uso commerciale. In ogni caso, in questo saggio verrà citata sempre la *princeps* dell'aprile del 1964.

muro di Berlino e alla crisi di Cuba fa da contraltare una nuova stagione delle relazioni internazionali, con le leadership di Kruscev e di Kennedy, mentre il pontificato di Giovanni XXIII conduce la Chiesa cattolica verso il Concilio Vaticano II. Soprattutto, però, Pasolini sperimenta una torsione profonda sul piano della propria biografia. Non tanto della biografia empirica (sebbene si vadano effettivamente moltiplicando nei suoi confronti le azioni giudiziarie, le denunce, i processi), bensì su quello della sua biografia poetica (se così possiamo chiamarla), segnata dall'inatteso ritorno della figura paterna, che dà il là a una nuova stagione dell'opera, dominata dal cinema e dai versi di *Poesia in forma di rosa*, appunto.

Dedicatario della prima piccola, fondamentale raccolta di poesie in lingua friulana di Pier Paolo – le celebri *Poesie a Casarsa* –, il padre Carlo Alberto Pasolini era poi entrato per molti anni in un cono d'ombra nella vita e nella scrittura del figlio, posta sotto un'egida essenzialmente materna sia dalla fuga a Roma con Susanna dopo i fatti di Ramuscello, sia dagli anni dell'*Usignolo* e dell'impegno culturale e politico nell'Italia del secondo dopoguerra. Poi però, nel dicembre del 1958, il padre muore e qualcosa accade nella coscienza intima del figlio. Pier Paolo comincia infatti a pensare al cinema, alla regia, e a immaginare un film sul rapporto tra un figlio e un padre africani, il cui titolo sarebbe stato *Il padre selvaggio*. Il film non si farà, ma Pasolini scriverà una bellissima poesia sulla vicenda, evocando il ritorno onirico di Carlo Alberto: «E... l'Africa? | E i flamboyants di Mombasa? [...] senza di cui la mia anima non poteva più vivere? | Ah, padre ormai non mio, padre nient'altro che padre, | che vai e vieni nei sogni [...] | Il mondo è la realtà che tu hai sempre paternamente voluto: | E io, figlio, a sperimentare sistematicamente tutto, | tutto quello che di straziante devono sperimentare i figli»². Nel testo Pasolini opera una postdatazione della morte del padre al dicembre del 1959, che replicherà in *Poeta delle Ceneri*, una lunga autobiografia in versi uscita su «Nuovi Argomenti» nel 1966, dove legherà alla fine di Carlo Alberto le riprese del suo primo film – *Accattone* – anticipandole al 1960 (mentre come si sa il film è del 1961)³. I segni di questa nuova ermeneutica in senso paterno della sua vicenda e della sua opera sono numerosissimi in quegli anni. Non possiamo farne qui una

² P. P. PASOLINI, *E l'Africa?*, in *Appendice a Id., Il padre selvaggio*, Torino 1975, 60-61.

³ Id., *Poeta delle ceneri*, «Nuovi argomenti», 67-68 (1980), 11.

pur minima rassegna. Quel che è certo è che Pasolini approda al cinema, con una sorta di forsennato impeto creativo e di consapevolezza inattaccabile (nemmeno la bocciatura di Fellini riuscì a fermarlo), sulla scia del ritorno dell'*imago* paterna, senza la quale non si capisce il tumulto poetico di quegli anni. Dal 1961 al 1964 Pier Paolo gira *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*, *Comizi d'amore*, *La rabbia*, *Sopraluoghi in Palestina* e *Il Vangelo secondo Matteo*, mentre scrive numerosi testi poetici, alcuni dei quali andranno a comporre il libro – da lui stesso definito «importante e... pericoloso»⁴ – della *Poesia in forma di rosa*.

Il *Vangelo* arriva dunque alla fine di questo triennio infuocato, dopo una lunga gestazione. L'*iter* del film comincia nell'ottobre del 1962, quando Pasolini viene invitato a un incontro con i cineasti organizzato dalla Pro Civitate Christiana. Sorpreso, pare, da una visita improvvisa di Giovanni XXIII ad Assisi, lo scrittore bolognese si chiude in camera per molte ore. Trova nel cassetto il Vangelo, che legge tutto d'un fiato, «come un romanzo» (*a posteriori* penserà che il piccolo libro dei Vangeli lasciato nella sua camera sia stato un «delizioso-diabolico» calcolo dei suoi ospiti)⁵. D'altronde, quella che lui chiama la «dolce ospitalità» di don Giovanni Rossi lo conquista, così come il candore dei membri della Pro Civitate. Dopo due o tre mesi di elaborazione interiore, Pasolini decide di fare un film sul Vangelo di Matteo. Un film scarno, essenziale, molto fedele al testo. Un film che possa essere proiettato il giorno di Pasqua «in tutti i cinema parrocchiali d'Italia»⁶. Lo propone a Bini. Il produttore si fa carico del rischio dell'impresa. Il regista si rende conto della necessità di un grande supporto ideale, filologico, tecnico. Si rivolge logicamente a don Giovanni e alla Pro Civitate. A fiancheggiarlo saranno perciò l'esperto di cinema della Cittadella, il dott. Lucio Settimio Caruso, e il biblista don Andrea Carraro. I contatti e gli scambi sono continui. Si tratta di sceneggiare il testo ma anche di individuare i luoghi in cui ambientare la vicenda. Il primo pensiero va ovviamente alla Terra Santa. Il sogno è quello di ritrovare in Palestina il profumo e il fascino dei villaggi,

⁴ Così scrive Pasolini a Francesco Leonetti, nell'imminenza della pubblicazione del libro, a proposito della fascetta pubblicitaria che vorrebbe precedesse il volume: «Scusami questi tira-e-molla, di solito non faccio mai il difficile in queste cose, ma stavolta il mio testo è importante, per me, e pericoloso» (P. P. PASOLINI, *Le lettere*, nuova edizione a cura di A. GIORDANO e N. NALDINI, Milano 2021, 1268).

⁵ Lo dirà, sempre per lettera, a Lucio Settimio Caruso (ID., *Le lettere*, cit., 1239).

⁶ *Ibid.*, 1240.

dei laghi, dei deserti di Gesù. Per questo Pasolini parte con don Andrea, con l'intenzione di fare i suoi *Sopraluoghi in Palestina* (titolo del documentario omonimo). La delusione è grande: la Palestina contemporanea appare ai suoi occhi nulla più che un ritratto sfigurato di quella dei racconti evangelici. Solo l'orto di Getsemani gli procura una vibrazione profonda, in linea con il pathos del testo biblico. Per questo, Pasolini torna in Italia e perlustra il Sud del paese alla ricerca dell'ambientazione giusta per lui, mentre si impegna disperatamente a trovare il volto del 'suo' Cristo (alla fine sarà quello di uno studente spagnolo, anarchico: Enrique Irazoqui).

3. L'alba meridionale: *il Sud del Vangelo e la poesia di cinema*

Due sezioni di *Poesia in forma di rosa* ospitano i componimenti ispirati ai viaggi verso il Sud di Pasolini, i due Sud accomunati idealmente dal Vangelo: la Palestina e le regioni del nostro Mezzogiorno. Le sezioni si intitolano *Israele* e *L'alba meridionale*. Nella prima il poeta si aggira per Israele e sente visceralmente la propria profonda affinità con il popolo ebreo. Ciò per un duplice ordine di motivi. In quanto ontologicamente figli, figli di YHW, gli Ebrei non possono mai essere padri fino in fondo. Il loro statuto filiale prevale su ogni altra condizione o natura. Sono figli come lo è il poeta, insomma: anche lui figlio che non potrà mai essere padre fino in fondo. Ma lo *status* di figli non è senza conseguenze. Essere figli vuol dire essere docilmente votati al sacrificio, essere disposti a dare la vita, rinunciando a difendersi dalla violenza altrui, offrendosi al nemico sul modello isaiano: «Come un agnello condotto al macello»⁷. Si è figli per offrirsi in sacrificio al Padre, manifestando la condizione di inerme consegna di sé che tocca ai figli-non-padri, ai figli essenzialmente figli, come gli Ebrei, come Gesù. È quanto hanno dimostrato – secondo Pasolini – i milioni di vittime dell'Olocausto. Ora però, girando per Tel Aviv, egli osserva i giovani israeliani e li vede diversi dai padri, del tutto inconsapevoli della loro natura e del loro destino: «Una giornata a Tel Aviv: fraterni passanti | presi dal loro destino; e i loro figli, | a quel destino ancora lontani, | [...] | non hanno lo spasimo della vita che se ne va, | come noi padri non padri,

⁷ È l'espressione usata dalla scuola profetica isaiana a proposito del misterioso Servo di Yahweh, protagonista del quarto cantico del libro dedicato a questa figura centrale nella storia della salvezza riletta in chiave cristologica (Isaia 53, 7).

prefigurando | così l'indifferenza che sarà la loro vita. | Ma sono Ebrei. Perché si comportano | così [...] | Non sono qui forse per essere uccisi? | Non lo sanno? Perché questi sguardi | di figli-padri, di fronte a cui i loro padri | non sono che misere, fetide bestie | nei cortiletti dei campi di sterminio, | nei treni merci già pieni di morti? | Da quei vermi sublimi, essi nacquero: | e adesso rinfacciano loro la morte | che è la loro vita? Li vogliono | vincitori: *ma, forse, non lo sono?*»⁸. Sulla scorta del «*Victor quia victima*» dell'Agostino delle *Confessioni* (qui chiaramente evocato), Pasolini ritiene inconcepibile l'esercizio della violenza da parte di Israele divenuto uno stato nazionale. In ogni caso il poeta vuole capire fino in fondo quanto sta accadendo e si spinge di notte nella Gerusalemme araba.

Da qui comincia *L'alba meridionale* vera e propria, il viaggio di Pasolini in quello che potremmo chiamare «il Sud del Vangelo». Si tratta di una sezione divisa in due parti e composta rispettivamente da nove e da tre testi. Siamo di fronte a una poesia-diario, come succede in altre sezioni di *Poesia in forma di rosa*, che sono di volta in volta il diario di un viaggio, di un processo, di un set cinematografico. L'impressione immediata è quella di un'urgenza espressiva, ma soprattutto si ha la netta sensazione di entrare in contatto con una poesia di tipo cinematografico, una 'poesia di cinema' che affianca idealmente il 'cinema di poesia' inventato e praticato dal Pasolini di quegli anni⁹. Davanti al lettore si snodano infatti una serie di inquadrature, come fossero le riprese di un film in cui la macchina da presa si sposta ora su un luogo, ora su un personaggio (o un gruppo di personaggi), formati (o magari de-formati) dallo sguardo del poeta-regista. Il verso di questa poesia di cinema, tesa al racconto, non può che essere lungo. Esso pare però tener presente sempre come riferimento ideale la misura dell'endecasillabo, di norma per dilatarla, quasi per slabbrarla (ci sono versi di diciotto sillabe, come dei doppi novenari), raramente per contrarla. Ma proviamo a seguire il racconto.

La prima carrellata è su Gerusalemme: la valle dell'Ebron, la Geenna, gli ulivi ci passano davanti agli occhi comunicandoci la percezione di un paesaggio arido e violento, dolce e straniante, intenso e mostruoso. È in

⁸ PASOLINI, *Una giornata a Tel Aviv*, in ID., *Le poesie*, Milano 1975, 495.

⁹ Vd. a questo proposito il pionieristico contributo di M. ARMENIA, *Il padre sognato: Pasolini tra cinema (di poesia) e poesia (come cinema)*, in *Le giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, supplemento a «La scena e lo schermo», 1-2 (1990), 59-70.

questa Gerusalemme, che appare «come un velo giallo, ricamato di polvere, | spessa, fatta mota», col suo «sterco bianco come zucchero», col suo «strapiombo di garza, | maculato di sangue teneramente ingiallito», in questa Gerusalemme così simile alle città del Sud dell'Italia, che si stagliano i personaggi. Da un lato c'è don Andrea, *typos* del prete veneto, dell'uomo contadino, privo di ogni estetica, discepolo di un Cristo materno, con «la grazia del primogenito prete con la madre povera», trasudante «immedicabili piaghe di a-socialità», col «terrore affiorante nella sua maschera da prete». Dall'altra c'è lui, il poeta, che si sente un «apolide», pronto a naturalizzarsi «ebreo», e che vive a Gerusalemme uno straniante ritorno dell'eros. Incontenibile, esagerato, diabolico e severo: «sesso a Gerusalemme, religione a Gerusalemme: insieme». Un eros vissuto con i ragazzini arabi, sintomo ai suoi occhi non di una pienezza ma di una misteriosa mancanza: «Ma mi mancava sempre, sempre qualcosa»¹⁰.

Su un episodio, di questa che egli stesso ha appena chiamato «Erotomania», prende avvio la seconda carrellata dell'*Alba meridionale*. Si tratta del racconto di una notte di parole, di abbracci, d'amore con «quattro o cinque ragazzetti» arabi, apparsi «nella pelle di tigre dei prati». Sono dei diseredati, dei figli diseredati. Ma hanno, dei figli, «l'ingenua idealità | del sentirsi consacrare al mondo»¹¹. Hanno cioè la forza sorgiva dei figli che diventeranno padri, che morderanno il mondo, mentre lui, come gli Ebrei, ha ricevuto dal Padre delle origini, da «Colui che non perdona» – evocato in un altro testo di *Poesia in forma di rosa: Una disperata vitalità* – la «consacrazione a rovescio»¹². Sono poveri ragazzi consacrati alla vita e non alla morte, e per questo agli occhi del poeta sono delle divinità, sono dèi. Lo sono in forza di questa loro qualità paterna, così come paterno è il loro odio «quasi borghese» contro gli invasori israeliani: «Questi erano gli dei, | o figli di dei, che misteriosamente sparavano, | per un odio che li avrebbe spinti giù dai monti di creta, | come sposi assetati di sangue, sui Kibutz invasori»¹³.

Con questo turbamento in cuore, con questi pensieri, il poeta lascia Israele. Sale sull'aereo e torna in Italia. Nella terza scena dell'*Alba*

¹⁰ PASOLINI, *Come in un velo giallo*, in ID., *Le poesie*, cit., 499-501.

¹¹ ID., *Cammino nei dintorni dell'albergo*, *ibid.*, 502.

¹² ID., *Una disperata vitalità*, cit., 466. Un'analisi del poema nell'ottica del sacro in C. VERBARO, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma 2017.

¹³ ID., *Cammino nei dintorni dell'albergo*, in ID., *Le poesie*, cit., 502-3.

meridionale – paragonabile a un lungo, insistito primo piano – accade, proprio in volo, qualcosa di decisivo e di straniante. È seduto in «un aeroplano dove si beve champagne, Caravelle | che il capitano annuncia volare | a una media ‘effettiva’ di ottocento chilometri all’ora»¹⁴, ma si accorge che nulla c’è ormai di effettivo, di reale, nella sua vita. Non ha libri in cuore, non ha opere. La ricerca dei luoghi del Vangelo ha messo in crisi la sua identità di letterato, di scrittore. Era questa l’unica veste nella quale poteva sentirsi padre e padrone del mondo: un uomo di grande successo nel salotto della cultura, delle lettere. Ora tutto questo sembra aver perso totalmente di senso per lui: «Sono impari a ciò che ‘praticamente’ sono, | se io ero fatto per restare ai piedi del mondo | non qui, suo padrone, in un Caravelle»¹⁵. Essere fatto per restare ai piedi del mondo significa essere fatto per il basso e non per l’alto, per il Sud e non per il Nord. Il viaggio a Gerusalemme, il viaggio verso il Sud del Vangelo, sembra avergli fatto prendere coscienza, definitivamente, di un Sud dell’esistenza, un suo Sud esistenziale profondo e originario, e pare interrogarlo ora su una possibile chiamata a tornare «ignoto, povero, ragazzo»: «Non so, ‘effettivamente’, essere padre, padrone. | È ridicola la mia influenza, la mia fama»¹⁶. Si tratta di una coscienza repentina della linea meridiana della sua anima, che gli fa sgorgare dal cuore una parola inattesa, come un appello e una preghiera: «Padre, che cosa mi sta succedendo?»¹⁷. Immerso in un suo personalissimo Getsemani, il poeta leva la propria voce verso il Padre (il padre di carne? il padre celeste? Non è dato saperlo). Alla non effettività della fama e della letteratura si contrappone l’effettività creaturale del suo essere ai piedi del mondo, della sua posizione cristologica, mediata dalla lunga meditazione del Vangelo, memore del chinarsi di Gesù ai piedi dei discepoli nel gesto della lavanda.

È questa esperienza di un suo elettivo essere ‘del’ Sud che risignifica la mancanza avvertita a Gerusalemme. Nella quarta scena – ancora un primo piano, stavolta tutto rivolto verso l’interno, come un primo piano della coscienza – il poeta mette a confronto la mancanza estetica e la mancanza

¹⁴ PASOLINI, *Un aeroplano dove si beve champagne*, in ID., *Le poesie*, cit., 504.

¹⁵ *Ibid.* Si noti che questa lezione verrà smussata in «tra i padroni» nell’edizione del giugno, nel quadro di un’operazione complessiva di autocensura autoriale, che sembra mirare ad attenuare la dichiarata pericolosità – per lui – del libro.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

ontologica. La mancanza estetica è quella del volto del Cristo, dell'interprete del suo Cristo. Ma ora questo «non avere Cristo» gli appare «volgare», segno di un narcisismo creativo che ha di mira solo lo stile, «quello che confonde il sole, il sole vero, il sole ferocemente antico, – sui dorsi d'elefante dei castelli barbarici, sulle casupole del Meridione – col sole della pellicola, pastoso sgranato grigio»¹⁸. In questa costante semantica oppositiva che regge tutta la sezione, avviata dalla polarizzazione tra il poeta e don Andrea, sono i due soli ora a fronteggiarsi. Uno è il sole della pellicola, il sole dell'arte e dello stile (un sole di ascendenza materna); l'altro è il sole barbarico, folgorante, paterno di un Sud, misero e potente, che lo trapassa e lo mette in crisi, in cerca di «qualcosa» che sta al di là del travaglio estetico, di quella cioè ricerca del Cristo per il film che domina nelle lettere e nei documenti della biografia 'empirica' di Pasolini.

Così il poeta arriva a Bari. A Bari Vecchia, che con le sue case bianche, ardenti, ricorda Gerusalemme. La carrellata su Bari è ancora, in un perfetto *continuum* con il quadro precedente, una carrellata sul sole: «è il sole che mette pasta di luce sulla pasta | dell'ombra viva, alonando, in fili di bianchezza suprema»¹⁹. In questa Bari, antica, ardente «Subtopia» come tutte le città del Sud, il regista poeta si prepara a girare il film, in mezzo a una epifania della pura vita, screziata di stracci e rivestita di merletti, odorante di pesce e di piscio. Una vita che lo travolge, mentre tutto è pronto per lui: «ma manca qualcosa»²⁰. Al film o alla vita?

Ecco che nella carrellata successiva seguiamo il poeta nel suo peregrinare per Bari. È tardi. È notte inoltrata e infine è l'alba. Egli sente l'ossessione del venir meno al suo dovere, quel senso di colpa materno, nato «nei mondi quasi prenatali delle primule»²¹, da cui è sempre stato vittima. Nell'alba meridionale, però, immagina ora di coprire d'amore l'intero, innocente Jolly Hotel «nella scia del corpo | smagrito, delle vesti sporche», che sconosacrano «l'ora in cui il cielo si tinge d'arancione»²². È questo sesso povero e quasi folle a sottrarlo al dominio del dovere, del ruolo, dello stile, e a proiettarlo in una dinamica del negativo e della mancanza, in cui la sconosacrazione si oppone

¹⁸ PASOLINI, *Manca sempre qualcosa*, in ID., *Le poesie*, cit., 505.

¹⁹ ID., *Un biancore di calce viva*, *ibid.*, 506.

²⁰ *Ibid.*

²¹ ID., *L'idea di venir meno*, *ibid.*, 507.

²² *Ibid.*

alla consacrazione, il vuoto al pieno, e il sesso non lo immette nel riposante dominio dei corpi di figli che hanno la stessa carne di figlio, ma nello spazio dei corpi senz'anima, dei corpi mancanti, indicatori simbolici di un vuoto tanto essenziale quanto indefinibile.

È questa la mancanza reale, distinta dalla «mancanza di qualcosa» in relazione al film. Nel quadro successivo il poeta inquadra per noi la scena del *Vangelo*, ci restituisce l'immagine di sé all'opera, con la macchina da presa in mano, durante le riprese ormai finite. Gli resta un'insoddisfazione estetica alla fine del film, un non trovare del tutto quel che cercava. Ma è «l'altra mancanza, la mancanza reale» a farlo soffrire. L'esaurirsi delle riprese («Sono pertanto esaurite | le panoramiche sui vicoli di calce pura»)²³ coincide con un esaurimento della *vis* creativa che introduce il testo successivo.

«Credendomi inaridito per sempre»²⁴ è infatti la sanzione o la prefigurazione di una fine. Forse il tempo dello stile si è concluso per sempre. Continua a scrivere poesie, ma in verità dovrebbe stare zitto. (o tutt'al più riflettere sulla poesia, fare meta-poesia). Il silenzio sarebbe il miglior corrispettivo dell'aridità. Mentre la ragione e lo stile si eclissano, il sesso cresce, in una *libido agendi* fibrillante, che il poeta riconosce molto diversa da quella del passato: «e faccio | quello che facevo quando, con la stessa intensità con cui si muore, davvero lo volevo». È «la protesta della carne che vuol essere lesa»²⁵. La carne pare costringerlo, portarlo dove lui non vuole, opporsi potentemente alla ragione, con una sorta di drammaticità paolina. Sesso a Bari, sesso a Catania, in un'alba meridionale, alonata di arancione, l'alba della sconsecrazione che ora è felicità e che intanto gli fa percepire un isolamento simile a quello di un condannato a morte. Siamo di fronte alla duplicità della condizione filiale che è al centro di tutta la *Poesia in forma di rosa*: il ritorno dei segni paterni, il contatto carnale con i figli-padri, mentre lo pone in relazione con un'origine occultata, rimossa, con una forma estrema di vitalità che mette in questione il cosmo dello stile e lo status del letterato, gli fa al contempo percepire a pieno la propria condizione sacrificale, tipica dei figli-ebrei, i figli di una grande *ratio* materna. Se il paterno ritorna, lo fa insomma per consegnarlo a una morte, di matrice

²³ PASOLINI, *Il film l'ho già girato*, in ID., *Le poesie*, cit., 508.

²⁴ ID., *Credendomi inaridito per sempre*, *ibid.*, 508.

²⁵ *Ibid.*

crisologica, il cui senso apparirà oscuramente legato all'avvento di una nuova stagione della storia²⁶.

Il ritorno a Roma, raccontato nella scena successiva e ancora costruito come un'inquadratura dell'anima, appare dunque al poeta una specie di salvezza rispetto al rischio di Bari, alla condanna a morte. Vorrebbe congedarsi da tutto e cita Saffo: «In ogni campo | mona katèudo e ora tocca ad altri»²⁷. Ma si tratta di un'illusione. Certo, la sua condizione di poeta è finita. Ma la frequentazione dello stile non è stata inutile. Vi ha guadagnato qualcosa di infimo – ovvero di collocato nel luogo più basso, nel Sud estremo dell'anima – «al di là dello stile, quasi | per sua interna qualità liberatoria... | Come la condizione della giovinezza | ha distrutto se stessa, così la condizione | della poesia ha distrutto la poesia»²⁸. Come se questa estenuante, continua ricerca di stile fosse arrivata all'estremo, agli estremi della distruzione di sé, come se proprio questa lunga *quête* lo avesse proiettato al di là dello stile, al di là della poesia intesa come pratica verbale, come forma: «Michelangelo vecchio, cerco qualcosa | da cui la ricerca di stile mi ha tenuto lontano...»²⁹. Michelangelo vecchio è quell'ultimo Michelangelo convinto che tra l'anima e Dio non debba esserci nessuna mediazione, che la morte, affrontata come martirio («offro un corpo di martire agli indifferenti») non è più «soggezione alla legge naturale» bensì «offerta di sé a Dio»³⁰, attingimento di Lui senza intermediari. Il Michelangelo della *Crocifissione di San Pietro* o della *Pietà Rondanini* esprime in fondo quest'ansia di un contatto con l'Altro non mediato dallo stile, dalla forma, un contatto che passa attraverso la morte, la consegna totale della vita. Un contatto che la forma esprime sfigurandosi, distruggendo sé stessa.

Finisce qui la prima parte dell'*Alba meridionale*, che ci ha raccontato in 'poesia di cinema' il diverso Sud di Pasolini, il Sud del Vangelo. I tre testi della seconda parte sono tre inquadrature, tre carrellate su Roma, che il poeta regista guarda ormai a partire da una nuova consapevolezza di sé. Su

²⁶ La decisività di questa origine paterna non è stata ancora adeguatamente assimilata e valutata dalla critica. Dall'ipotesi di una pacifica coincidenza tra l'Origine e il Materno parte anche il libro recente di M. RECALCATI, *Pasolini. Il fantasma dell'origine*, Milano 2022. L'ignoranza del paterno condiziona la corretta ermeneutica dei testi.

²⁷ PASOLINI, *Così mi salvo*, in ID., *Le poesie*, cit., 511.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, III, Firenze 1968, 71.

queste chiudiamo: «Torno, e trovo milioni di uomini occupati | soltanto a vivere come barbari discesi | da poco su una terra felice, estranei | ad essa, e suoi possessori. Così nella vigilia | della Preistoria che a tutto ciò darà senso, | riprendo a Roma le mie abitudini | di bestia ferita»³¹. E ancora: «Torno... e una sera il mondo è nuovo, una sera in cui non accade nulla – solo, | corro in macchina – e guardo in fondo | all’azzurro le case del Prenestino | [...] | quest’immagine [...] deve | restarmi come un’immagine del mondo | (davvero chiedono gli uomini altro che vivere?)»³². La Roma che accoglie il figlio poeta di ritorno dal lungo viaggio alla ricerca del suo Cristo ha ormai caratteri molto nitidi. Egli la guarda come da lontano, quasi *in limine mortis* («quest’immagine [...] deve restarmi»). La guarda con un amore infinito: per il Prenestino, per i quartieri popolari, in cui la vita scorre come un fiume in piena, con quella «grazia esistenziale»³³ che appartiene agli umani. È in fondo la loro voglia testarda di vivere, il loro voler essere-alla-vita che precede ogni significato e ogni senso, ogni pretesa di coscienza e di stile. È la barbarie fascinosa e paterna dei possessori del mondo. Il poeta sa di non appartenere alla loro schiera, sente di essere alla fine. Ma questa fine è anche la fine della Storia, intrisa di ragione e di stile. È l’inizio di una nuova Preistoria, di un nuovo principio del mondo, che ha come bisogno della sua morte per accadere. Ridurre l’avvento della Nuova Preistoria in *Poesia in forma di rosa* a una replica in versi delle tesi saggistiche di Pasolini conduce a una perdita dello specifico dell’evento poetico. Anche l’evocazione del Benjamin delle *Tesi di filosofia della storia*, su cui per primo attirai l’attenzione della critica più di quindici anni fa, non vale a creare una meccanica continuità tra le due prospettive: il Pasolini di *Poesia* (pensiamo ai testi di *Pietro II*) è colpito dall’originarietà della barbarie ‘paterna’ non in senso critico (alla Brecht), bensì come luogo di innocenza primaria, strumento di una condanna ‘necessaria’ del poeta³⁴. Il punto è in definitiva che

³¹ PASOLINI, *Torno, ritrovo il fenomeno*, in ID., *Le poesie*, cit., 513.

³² ID., *Torno... e una sera*, *ibid.*, 514.

³³ *Ibid.*

³⁴ Dopo il mio primo contributo in A. SICHERA, *La consegna del figlio*, Lecce 1997 (ri-preso e ridiscusso in *Il cinema e i padri. Per una lettura ‘poetica’ della Ricotta*, in A. SICHERA, *Corpi e luoghi del mito*, Lentini 2015, 43-77), solo recentemente si è assistito a una ricognizione sulla presenza di Benjamin in Pasolini e segnatamente in *Poesia in forma di rosa*, pur in un’ottica diversa da quella da me adottata. Mi riferisco a G. L. PICCONI, *Un*

il sogno della Rivoluzione comunista, delle bandiere rosse, il sogno degli anni Quaranta e Cinquanta è ormai nient'altro che un sentimento. Non c'è coscienza rivoluzionaria nel popolo del Prenestino e di tutti i quartieri popolari, in queste sue «migliaia di fratelli». C'è la vita, che sta per rompere gli argini e per tornare a un tempo impensabile, «nel vento di scirocco di una sera del Mille»³⁵. Il poeta venuto dal Sud sa ormai quel che sta per venire, sa, a suo modo, «che l'ora vera dell'uomo è l'agonia»³⁶.

nuovo soffio della storia: Benjamin e Poesia in forma di rosa, «Studi pasoliniani», 13 (2019), 57-69; e a E. FANTINI, *Pier Paolo Pasolini lettore di Walter Benjamin. Un percorso tra carte e archivi*, «Studi pasoliniani», 13 (2019), 29-40.

³⁵ PASOLINI, *Torno, e mi trovo*, in ID., *Le poesie*, cit., 515.

³⁶ ID., *Torno... e una sera*, *ibid.*, 514.

Abstract

Il saggio polemizza con il mainstream critico pasoliniano, che mira oggi a valorizzare solo il Pasolini critico, romanziere e regista dei primi anni Settanta del secolo scorso. Per questo motivo, nel lavoro si affronta il tema 'Pasolini e il Sud' dal punto di vista della poesia. La sezione di Poesia in forma di rosa – L'alba meridionale – viene letta come un diario del film Il Vangelo secondo Matteo, scritto mentre il regista è in cerca del protagonista e dei luoghi del film. Si tratta una 'poesia di cinema' che è l'altra faccia del 'cinema di poesia' tipico di Pasolini. Ne risulta, inoltre, una nuova visione del Sud di Pasolini, legata al suo corpo e al suo sentire nei confronti del popolo delle periferie.

The essay argues with the Pasolini critical mainstream, which today aims to valorize only the Pasolini critic, novelist and director of the early seventies of the last century. For this reason, in this work the theme 'Pasolini and the South' is addressed from the point of view of poetry. The section of Poesia in forma di rosa – L'alba meridionale – is read as a diary of the film Il Vangelo secondo Matteo, while the director is looking for the protagonist and the locations of the film. It is a 'poetry of cinema' which is the other side of the 'cinema of poetry' typical of Pasolini. Furthermore, the result is a new vision of Pasolini's South, linked to his body and his feelings towards the people of the suburbs.



Articolo presentato nel settembre del 2022. Pubblicato online nel maggio 2024.

©2022 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti
XCVIII 2022

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.4.2022.65-78