

«L'ombra di Dante che nominava tutto»

Pasolini nella Città di Dite\*

di FABIO PIERANGELI

Tra i personaggi della *Divina Commedia* Pasolini predilige Buonconte (o Bonconte) da Montefeltro, da Dante inserito nell'Antipurgatorio, v canto, con Jacopo del Cassero e Pia dei Tolomei, tra i morti di morte violenta. Conteso tra Inferno e Purgatorio, si salva per una sola lagrimetta di pentimento, invocando Maria.

Vittorio-Accattonne, protagonista del film del 1961, rimane la figura più compiuta in cui avviene, a livello elementare, una lotta tra forze opposte a cui Pasolini, a livello figurale, ha voluto accostare l'episodio dantesco, contaminando alto e basso, paganesimo superstizioso e retaggi di un atavico cattolicesimo, tipico della plebe romana, di cui il sottoproletariato degli anni Cinquanta, per certi versi, è erede: «La potenza visionaria dei versi sul ghibellino Buonconte deve aver colpito Pasolini nell'intimo, tanto da incidere nella memoria, indurlo a citarli più volte, rielaborati e riscritti, forieri di dissecanti riflessioni».<sup>1</sup> «Una lotta oscura fra il bene e il male», per Franco Zabagli,<sup>2</sup> fissata dai versi di Dante e resa in immagini memorabili nella storia di un sottoproletario che, «dentro il buio dei suoi affetti», intravede in una ragazza borgatara una luce angelica, stilnovistica.

Una ampia bibliografia recente, che qui in parte si rammenta strada facendo, ha focalizzato il dantismo di Pasolini nelle diverse fasi della sua opera, fin dalle poesie friulane; in questo contributo rileggo in chiave dantesca i racconti inseriti, nel 1965, in *Alì dagli occhi azzurri*, insieme con una versione narrativa delle sceneggiature dei primi film borgatari, a chiudere una stagione definita opportunamente di "realismo dantesco" a cui si ascrivono anche i romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*.<sup>3</sup>

\* Il saggio rielabora la relazione presentata al convegno Dante Alighieri nel 700° anniversario della morte (Università europea di Roma, 13-15 aprile 2021).

1 M.S. TITONE, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, Olschki, 2001, p. 101.

2 F. ZABAGLI, *Per rivedere «Mamma Roma»*, in *Mamma Roma un film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2019, p. 9.

3 E. PATTI, *Pasolini after Dante. The Divine Mimesis and the Politics of Representation*, Oxford, Legenda, 2016.

Al biblista Andrea Carraro, che, come è noto, lo aveva accompagnato in Palestina per i sopralluoghi per *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini scrive:<sup>4</sup>

Io mi sono posto come principio umano e artistico l'obbligo di non chinare gli occhi di fronte alla vita mai, neanche di fronte alle sue miserie e alle sue impudicizie. Perché anche lì c'è un'ombra di verità. Lo dicevo, in quel nostro caotico ma generoso convegno, gli uomini di chiesa hanno un po' preso l'abitudine borghese di nascondere il male dietro «il non bene», di non nominarlo, insomma. Ora io posso rispettare tutto ma questo non deve impedirmi di «nominare» ciò che mi sembra necessario nominare. L'ho detto nell'altra lettera a Don Rossi: in questo mio film ci sono anche i barattieri, Taide, c'è l'inferno insomma. E bisognerà ancora una volta evocare l'ombra di Dante che nominava tutto.

La realtà, la necessità di cui scrive a Carraro in questo primo, folgorante approccio con la città eterna, si esprimono in corpi e volti, in tipi umani capaci di drittrate paracule, come di atti di generosità imprevedibili, in quell'*Inferno* di cui la realtà si compone, fatto di barattieri e prostitute. Il richiamo a Taide non è casuale se, come vedremo, Pasolini lo aveva utilizzato tre anni prima per una scena del suo secondo film, *Mamma Roma*. L'identificazione tra alcuni personaggi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* danteschi e i borgatari avviene sotto il segno di Dante, nella stagione, a mio modo di vedere, creativamente migliore per il regista.

Allontanato dal Friuli, come è noto, a causa di una denuncia per molestie sessuali ai danni di un adolescente, a cui soprattutto il padre reagisce duramente, esasperando i già tesi rapporti, Pasolini giunge a Roma nel gennaio 1950, in una condizione economicamente miserevole e di perseguitato che lo avvicina a Dante. «Dante ha passato una straziante vita in esilio, per rispondere di no a simili pretese dell'establishment».<sup>5</sup>

4 Pasolini e la *Pro Civitate Christiana*. Un carteggio inedito, a c. di T. Subini, in «Bianco/Nero», 547 (2008), p. 274.

5 P.P. PASOLINI, *Dante e i poeti contemporanei*. Questionario, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, p. 1648. Scrive persuasivamente D.M. PEGORARI, *Il pane dei borghesi "non sa di sale"*. *Dantismo e profezia in P.P. Pasolini*, in «L'Alighieri», 26 (luglio-dicembre 2005), p. 140: «Lungo tutto un arco di tempo che coincide con gli anni Cinquanta, Pasolini si dedicherà alla descrizione partecipata, all'attraversamento diretto e compromesso di una contemporaneità metropolitana e neocapitalistica interpretabile attraverso le suggestioni infernali di dantismi che chiamerei d'ambiente, lemmi e sintagmi il più delle volte generici, eppure disseminati in una quantità tale da non lasciare campo ad equivoci circa la volontarietà di creare in filigrana un mondo abnorme e deforme, letto nella prima cantica e restituito, nei "soffocanti miasmi" del fango, nelle muraglie ossidate e fumose di *Ragazzi di vita*, essi stessi "esistenza dannate", alternativamente accidiose e iraconde affacciate agli argini di un Tevere paludoso e maleodorante di memoria stigia».

In *Poesia in forma di rosa*, nota impeccabilmente Daniele Pegorari, quello borghese è «pane certo che sa di sale»: <sup>6</sup> una condizione di esule coniugata progressivamente con la coscienza dolorosa della scomparsa di quel mondo degradato e atroce, fin dai primissimi anni Sessanta.

Nella conseguente rivoluzione tematica e stilistica del decennio successivo fino alla tragica morte, Dante non cessa di costituire un punto di riferimento, basti pensare alle raccolte *Poesia in forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar*, ma anche a passaggi eloquenti delle tragedie. Come già scriveva Giorgio Bàrberi Squarotti, Pasolini tende a indicare in Dante un modello linguistico per la propria sperimentazione letteraria, «unitaria dal punto di vista sintetico, quanto di volta in volta adeguata al parlante», <sup>7</sup> difendendo, anche in sede teorica, sulla base di questa visuale, l'accusa di scarsa fedeltà filologica del suo friulano e del suo romanesco, rilanciandone la creatività estetica.

A metà degli anni Sessanta, sul versante saggistico, in coincidenza con le ricorrenze del centenario della nascita di Dante, datano le note polemiche seguite al saggio uscito su «Paragone» nel 1965, *La volontà di Dante ad essere poeta*, con il conseguente acceso dibattito soprattutto con Cesare Segre e in parte con Gianfranco Contini. Il saggio, con la risposta a Segre intitolata *La mala mimesis*, veniva riproposto in *Empirismo eretico* nel 1972. Nell'ultimo film uscito postumo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, provocatorio fino al disgusto, nella rappresentazione allegorica degli effetti del consumismo, specie sui giovani, gli orrori commessi dai gerarchi ricalcano quelli del divin marchese organizzati in un Antinferno e tre gironi infernali.

Al centro, il progetto della *Divina Mimesis*, dove al realismo de *La Mortaccia*, siglato con l'anno 1959 per la pubblicazione in *Alì dagli occhi azzurri*, primo esperimento di un Inferno contemporaneo, si sostituisce l'oscura crisi dell'io del poeta, perduto nella selva oscura del bieco progresso. Entrambe le ipotesi si interrompono al II canto, per rifluire, almeno idealmente, nel magma di *Petrolio*, dove i richiami alla *Commedia* risultano molteplici, per la complessa struttura e per i notevoli rimandi microtestuali.

Sono dati risaputi ed egregiamente analizzati da un folto gruppo di studiosi che qui riepilogo sinteticamente per tornare al decennio del realismo borgataro.

6 D.M. PEGORARI, *Il codice Dante. Cruces della «Commedia» e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012, p. 165.

7 G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1979, p. 267. Di questo saggio segnalo la magistrale lettura della *Divina Mimesis*, in chiave autobiografica, alle pp. 266-77.

Sono anni esaltanti i primi nella capitale, ma difficilissimi dal punto di vista economico. Pasolini abita prima in Piazza Costaguti, dove la madre Susanna è impiegata come domestica, poi, nella borgata di Rebibbia, via Giovanni Tagliere 3/a dal 1951 ai primissimi mesi del 1954, quando annuncia in una lettera a Vittorio Sereni del 29 marzo 1954 il nuovo indirizzo, via Fonteiana 84, con un sensibile miglioramento del tenore di vita.

Dall'umile abitazione nei pressi di Ponte Mammolo, nell'estate del 1952, scrive a Silvana Mauri: «Roma, cinta dal suo inferno di borgate, è in questi giorni stupenda: la fissità, così disadorna, del calore è quello che ci vuole per avvilire un poco i suoi eccessi».<sup>8</sup>

Alla vigilia di *Accattone*, otto anni dopo, Pasolini scrive di amare intensamente il sole accecante delle borgate, quegli infimi quartieri della Città di Dite: «Io invece amo questo sole. Conosco, oltre il quartiere dove abitiamo, altri cento quartieri, alti, turrati come Città di Dite, accecati da quel sole, con sotto i prati sporchi e le distese di casupole, le scarpate nere».<sup>9</sup>

Su questa scia, i richiami infernali sono molteplici: Primavalle diventa la valle dell'Inferno, così come discendere agli Inferi vuol significare un periodo trascorso nel carcere minorile; dopo l'adesamento, il ragazzo e il prof. Giubileo risalgono la scarpata e tornano «a riveder le stelle»; l'incontro con il personaggio che sarà successivamente Tommaso di *Una vita violenta* si svolge nella cinta della Città di Dite.

Una dimensione poetica della misera realtà borgatara espressa in diverse lettere agli amici, come in questa a Spagnoletti del marzo 1952: «Nei ritagli di tempo mi accordo da *intermittences* che fanno di ferri vecchi e stracci riscaldati, che “c'è qualcosa d'antico” come dice la poesia che piace tanto ai miei scolari, nel sole che batte a Rebibbia come nella provincia di Lecce o in un accampamento di Tuaregs».<sup>10</sup>

Nell'intervista audiovisiva rilasciata a Jean André Fieschi,<sup>11</sup> dove spiega la sacralità dei film borgatari e in particolare di *Accattone*, Pasolini conduce l'intervistatore davanti alla sua casetta di via Tagliere, argomentando su quanto avesse personalmente provato la miseria di

8 P. P. PASOLINI, *Lettere*, vol. I, Torino, Einaudi, 1986, p. 490.

9 P. P. PASOLINI, *La vigilia. Il 4 ottobre*, in ID., *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, Milano, Garzanti, 1993, p. 32.

10 PASOLINI, *Lettere*, vol. I, cit., p. 472.

11 *Pasolini l'enragé*, prodotto da J. BAZIN e A.S. LABARTHE per la serie televisiva *Cinéastes de notre temps*.

umili condizioni di vita e potesse parlarne non astrattamente ma per comune esperienza.<sup>12</sup>

Come un unico potente romanzo, *Alì dagli occhi azzurri* si compone di dodici narrazioni, per lo più in stato di frammenti o di studi, serbatoio per i romanzi romani, scritti tra il 1950 (*Squarci di notti romane*) e il 1959 (*La Mortaccia*), a cui seguono le quattro sceneggiature rivisitate con l'eliminazione delle didascalie e varianti a volte non trascurabili: *La notte brava* (dalla sceneggiatura per il film di Bolognini), *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*, e altri tre frammenti risalenti al 1962-1965.

In questi racconti l'Inferno, secondo la magistrale definizione di Daniele Maria Pegorari, conserva stabilmente il ruolo di metafora ambientale, dove salvezza e dannazione si intrecciano con la lotta semplice per la vita al suo livello più elementare, la caccia a un piatto di pasta, l'eros vitale che approfitta di quello libidinoso, inquieto, ipocritamente nascosto del borghese in cerca di marchette. Alla commedia dantesca si accosta il Commedione della plebe del Belli, intreccio palesato perfino da una citazione allusiva, "locca", direbbe uno dei ragazzi di vita per descrivere un certo disagio fisico di Gabriele, uno dei tanti ragazzi di queste sperimentazioni descrittive di un paesaggio umano e spaziale nuovo:<sup>13</sup>

Esistono, come è noto, delle creature sfavorite dalla natura, sono quelle, ad es. come dice dantescammente un verso del Belli, per un caso estremo, che vanno "a cianche larghe e vita sderenata": il giuggiolone lombardo, il malstampato veneto ecc. Ammassi di carne infelicemente adattata allo scheletro a sua volta scollato, plebeo.

La notte di Rebibbia è definita lugubre, percorsa dall'abbaiare dei cani, in un clima che facilmente richiama la metafora della selva oscura interiore ma anche legata alla solitudine di quel luogo così periferico: «la finestra alle mie spalle è aperta sulla caldissima e antichissima notte

12 «Dante ha avuto una grande idea, quella di usare la lingua volgare: ma ha avuto anche un'altra grande idea, quella di usare le varie lingue di cui tale lingua e ogni lingua è composta. Il che dimostra la sostanziale democraticità trecentesca di Dante: se egli non usa il volgare come una possibile lingua istituzionale e letteraria da contrapporre in blocco al latino per sostituirlo in una stessa funzione universalistica e metastorica. Se articolato nei suoi vari sotto-linguaggi o lingue sociali – dalla lingua dell'aristocrazia alla lingua dei malfattori, dalla lingua gergale letteraria alla lingua familiare – significa che la funzione del volgare rispecchiava un momento reale della società» (PASOLINI, *Dante e i poeti contemporanei. Questionario*, cit., p. 1646).

13 P.P. PASOLINI, *Gas*, in ID., *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965, ora in *Romanzi e racconti*, vol. II, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. 338.

di Rebibbia, e tutte le radio degli appuntati dei carabinieri strepitano con accenti atrocemente e dolcemente nostalgici». <sup>14</sup> Da via Giovanni Tagliere, per le compere, scrive di dover scendere nel «fango» della borgatella, davanti al carcere.

Carcere e prostituzione si assomigliano, dunque, nell'essere antica-mera o allegoria dell'Inferno, come avviene anche in *Mignotta*, <sup>15</sup> l'unico racconto con una storia interamente conclusa, attorno alle alterne vicende di Mario e Nannina. La ragazza, in un romanzo di formazione tipico del clima di questi racconti, passa da ingenua adolescente di paese a interpretare a suo vantaggio le migliori "dritterie" romanesche, compresa quella di esercitare il mestiere di nascosto dal marito pur di mettere da parte i denari per andare ad abitare in una propria casa. Come in Verga, non esiste, nella desolata ideologia delle borgate infernali, una soluzione lieta, un passaggio, nella piramide della società da un gradino all'altro: quando i due ragazzi, che a loro modo si amano, stanno per coronare il loro amore con una casa tutta per loro, Mario, improvvisamente, si lascia irretire dalle prime avvisaglie del consumismo: compra una moto ed entra nel giro delle corse, morendo in un incidente stradale. La sorte di Nannina è quella della strada, mentre Alfio, uno dei tre fratelli napoletani, finisce nell'Inferno del carcere, dopo aver ucciso, in un episodio crudele e controverso, un borghese in cerca di marchette.

L'interesse per i ragazzi del Sud arrivati a Roma doveva concretizzarsi nella realizzazione di un terzo romanzo da affiancare a *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, rimasto anche questo in uno stato appena abbozzato in *Rio della grana*, ruscelletto appena sotto le stanze del Papa, accanto alla borgata del Gelsomino. Il «calabrese», definito non per il nome ma solo per la sua origine, è chiamato nella città eterna dal fratello, appena uscito di prigione. Seguendo la regola generale, a quell'Inferno non si scappa: il fratello che mette le corna al compagno rimasto a Regina Coeli commette un delitto e vi rientra. Oppure, in questo tessuto di pure ipotesi, viene ucciso lui stesso, forse dallo stesso amante, appena scarcerato. Lo stesso protagonista calabrese finisce subito al carcere minorile. Uscito, uccide una prostituta, simbolo per lui, fortemente religioso, dello scandalo di corruzione della città.

Nel finale di *Storia burina* <sup>16</sup> la Madama, nelle vesti di un solerte brigadiere nato e cresciuto in campagna, sente l'odore delle vacche ferite e si mette sulle tracce dei due protagonisti, che volevano guadagnare con il

14 PASOLINI, *Lettere*, vol. I, cit., p. 481. La lettera è indirizzata a Giacinto Spagnoletti.

15 P.P. PASOLINI, *Mignotta*, in ID., *Ali dagli occhi azzurri*, cit., ora in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 446-71.

16 Ivi, pp. 472-89.

macello clandestino, non avendone esperienza diretta. Finiranno anche loro arrestati dagli uomini della giustizia che scesi dalla loro Millecento, guidati dal brigadiere, formano, come nel xvi dell'*Inferno*, una «compagnia piccola», scomparendo nel mistero di quella notte maleodorante.

Nel frammento *Dal vero*<sup>17</sup> campeggia in esergo quello che potremo definire uno stornello dantesco proemiale alle vicende di un altro “liberante”, Claudio. Non posso, per ovvi motivi di spazio, soffermarmi su questo racconto di cui mi sono occupato nel convegno della Fondazione Caetani *Periodizzare Pasolini* (maggio 2022), i cui atti sono in uscita alla fine del 2023, e sulle sue interessanti varianti, dove la visione infernale e il carcere come esperienza lasciata alle spalle sono il fulcro della narrazione, incompiuta ma ben inserita nel complessivo collage di esperienze dei giovani romani. Anche su *La Mortaccia* sorvolo, visto che il testo è stato esaminato più volte dalla critica.<sup>18</sup> Ricordo soltanto vari titoli alternativi quanto esplicativi sull'argomento, ma senza l'icasticità belliana di quello prescelto, visibili sulla interessante cartella conservata al Gabinetto Vieusseux: *L'inferno, L'infernante*, che ricorda da vicino nel gergo di questi racconti il “liberante”, uscito dall'*Inferno* della prigione. Pasolini elargisce testimonianze su quali personalità, anche di amici scrittori, avrebbero dovuto abitare i suoi gironi, se il novello Dante, la prostituta Teresa, avesse potuto continuare il suo viaggio, interrotto davanti al penitenziario.

È una visione analoga a quella dantesca, ricalcata su quella. Al posto di Dante una prostituta che ha letto, in vita, la *Commedia* a fumetti e ne è rimasta particolarmente colpita; dal canto suo nella *Mortaccia* Dante è trasformato in un novello Virgilio che parla come Gioacchino Belli ed è marxista. Dunque all'inferno la prostituta trova padre, madre, parenti, sfruttatori, colleghe, invertiti da un lato; e dall'altro lato trova i personaggi più noti della cronaca e della politica contemporanea. [...] Quanto agli altri personaggi poi avremo delle vere e proprie sorprese... Stalin sarà al posto di Farinata, Gadda fra i golosi, Migliori e Tupini fra i lussuriosi, i dorotei sotto la cappa dorata degli ipocriti, Moravia nel limbo dei virtuosi non battezzati... li ritroveremo tutti, prima o poi, i personaggi più in voga del mondo contemporaneo; e nella bolgia dei ladri, come dicevo, gli scippatorelli di Panigo che racconteranno la loro storia.<sup>19</sup>

17 Cfr. TITONE, *Cantiche del Novecento*, cit., pp. 76-78.

18 Cfr. A. DINI, *Una commedia di borgata. Pasolini, Dante e «La Mortaccia»*, in «Paragone», 60-61-62 (2005), pp. 140-59. Una ottima bibliografia è fornita, in rete, dalla tesi magistrale in Filologia dantesca, Università di Bologna, di C. CAPUTI, *Analisi di una riscrittura dantesca: La Mortaccia (frammenti)*, discussa nell'anno accademico 2017-2018.

19 W. SITI, S. DE LAUDE, *Note e notizie sui testi, La Mortaccia*, in PASOLINI, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1964.

Nella prima versione si parla di “Carcere Penitenziario Eterno” e si accenna non a una prigione vera e propria ma a un cunicolo attraverso cui si esce dall’Inferno. In tutta quella pianura non si vedeva una luce, non si sentiva una voce, come nell’«aere senza stelle» dantesco, ma a differenza dell’ambientazione infernale, in cui «sospiri, pianti e alti guai / risonavan», nell’Inferno contemporaneo della borgata romana c’è il più totale, terrorizzante, silenzio.

Carcere e morte violenta determinano gli episodi centrali dei due primi film di Pasolini, poi rielaborati in forma narrativa per la pubblicazione in *Alì dagli occhi azzurri*.

Alcuni versi del purgatoriale canto dei morti violenti sono posti in esergo ad *Accattone*, come indica la sceneggiatura che si limita a citare i versi 106-7. In sede definitiva, per la produzione cinematografica, Pasolini sceglierà di aggiungere i versi precedenti, dal 104:

l’angel di Dio mi prese, e quel d’inferno  
gridava: «O tu del ciel, perché mi privi?  
Tu te ne porti di costui l’eterno  
per una lagrimetta che ’l mi toglie».

Una sola lagrimetta vale la salvezza in uno dei momenti più memorabili della seconda cantica della *Divina Commedia*. Nel v canto, Dante incontra tre anime morte violentemente: Jacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro, Pia dei Tolomei. Per un pentimento repentino e miracoloso conosceranno, in punto di morte, la salvezza, dopo una vita peccaminosa e violenta. Nel caso di Buonconte, appunto, *solo* «per una lagrimetta», perché: «Quivi perdei la vista, e la parola / nel nome di Maria fini’, e quivi / caddi e rimase la mia carne sola».

Già all’inizio del canto, si leggeva nelle parole e nel monito deciso e amorevole di Virgilio, paradossalmente escluso dai cieli più luminosi, dove Buonconte, con le sacre abluzioni del Purgatorio e per il tramite di preghiere, potrebbe sperare di ascendere: «“Perché l’animo tuo tanto s’impiglia” / disse ’l maestro, “che l’andare allenti?”».

Circondati dai meravigliati “sguardi” incorporei delle anime dei pigri, a cui potrebbe appartenere l’indolenza “malavitosa” di Accattone, Virgilio e Dante salgono l’Antipurgatorio. A sentire le loro richieste e i loro commenti, il novello pellegrino s’attarda, si «impiglia» e deve subire i giusti, severi benché amorevoli richiami di Virgilio a riprendere con sollecitudine la dritta via: «Che potea io ridir se non “Io vegno”? / Dissilo, alquanto del color cosperso / che fa l’uom di perdono tal volta degno».

Accattone, al secolo Vittorio Cataldi, all'inizio del film propone, per cercare di conquistare un pranzo abbondante a spese altrui, la scommessa di gettarsi dal fiume in piena digestione. La drittata prende corpo perché qualche giorno prima aveva tentato la stessa impresa Barbarone, che aveva scommesso con Peppe il Folle e con lo Sceriffo. Il giovanotto, dopo una vana nuotata, era annegato. Accattone riesce nell'impresa, perché, dice di sé stesso, nemmeno il fiume se lo porta via. Una sfida, fin dall'inizio del film, sulla scia della sorte di Buonconte che ne resta il riferimento letterario: il fiume non trascina il corpo di Vittorio per l'azione del diavolo in questa scena iniziale, dove lo stesso protagonista, gettandosi dal ponte, somiglia a un angelo, e però è inevitabilmente avvinto al suo destino di morte. La precisa allusione al v del Purgatorio della scena iniziale del film, invariata nel racconto di *Alì dagli occhi azzurri*, è lampante nella battuta seguente dello Sceriffo sulla sorte di Barbarone: «Tu che dici, chi se l'è preso, er Barbarone, Gesù Cristo o il Diavolo?». <sup>20</sup> Nella prima redazione della sceneggiatura, ancora pochi fogli, prima di trovare il produttore, Pasolini pensa alla morte di Vittorio come un momento capovolto rispetto all'inizio: si getta per uccidersi nel fiume e il corpo, come quello di Buonconte, verrà trascinato via dalle correnti. Si legga una prima versione per il finale del film:

Accattone scappa per il ponte, è già quasi notte, tutti i lumi accesi. Ma pure dall'altro pizzo del ponte arrivano le giuste. Allora Accattone sale sulla spalletta accanto a due ragazzini che passano «Che fjiò de 'na mignotta» fa uno di questi. Accattone si tuffa da ponte, arrotando i denti, piangendo. Volà nell'acqua. I ragazzini, le giuste, si sporgono. Non si vede niente, solo l'acqua nera che fila, e buonanotte. <sup>21</sup>

Dopo la bravata, giunge la notizia che Maddalena, la donna sfruttata da Vittorio, ha avuto un incidente, rompendosi una gamba. Corre a casa e trova i napoletani, compari di quel Ciccio denunciato proprio da Maddalena. Comincia la serie di disgrazie per Accattone, in bilico tra la luce di una nuova esistenza e il fango della innata pigrizia, istintivamente portata alla vita criminale, per la quale ogni lavoro è una maledizione da evitare con tutte le energie. Versa lacrime di disperazione sulle spalle sbagliate, all'inizio del film, in una osteria “nera e deserta”, dove

20 P.P. PASOLINI, *Accattone*, in ID., *Alì dagli occhi azzurri*, ora in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 603.

21 L. DE GIUSTI, R. CHIESI, «*Accattone*». *L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, Bologna, Cineteca di Bologna - Cinema Zero, 2015, p. 72.

l'unico sporco bancone ricorda "un altare". Sono i napoletani venuti a vendicare il compare, denunciato da Maddalena che lo ha voluto sostituire con Vittorio: «Semo tutti na massa de disgrazziati, semo omini finiti, ce scartano tutti! Noi valemo giusto se ciavemo mille lire in sac-coccia, se no nun semo niente».<sup>22</sup>

L'officiante di turno, il violento napoletano, «contagiato, era anche lui vivamente commosso» e finisce per consolare, abbracciandolo, quel misero reo confesso di inettitudine, aggrappato a un mestiere infamante. Gli ricorda che «siamo ne le mani de Dio!».

Lacrime, dunque, che invitano a leggere la storia di Vittorio nella direzione di una alternanza di volontà, ipocrisia, di stati d'animo contrastati, più o meno consapevoli principalmente a riguardo dell'amore per Stella, ragazza apparsa all'improvviso come dono di purezza nel miserevole orizzonte delle borgate. In diversi momenti del film Vittorio si appella, a suo modo, alla Provvidenza o pronuncia scalciate preghiere di una tradizione smozzicata, riferendosi a Stella, ai suoi sacrifici, all'impeto di andare a lavorare per dargli un futuro stabile, una volta accolta nella sua catapecchia. Sapremo poi che è figlia di una prostituta e quell'ingenuo sorriso angelico l'ha dovuto conquistare in uno squallido ambiente ricattatorio. Come scrive magistralmente Stefania Parigi, nel riassumere nei suoi primi tre film borgatari la narrativa degli anni Cinquanta, Pasolini ritrae, in quel mondo ormai alla fine, la delinquenza innocente dei sottoproletari, fatta di una commistione millenaria tra religiosità pagana e riti cristiani. Comunque un dramma sacro, solo pochi anni dopo irrealizzabile. Accattone, barbaro primordiale, ancora più arcaico di Tommaso di *Una vita violenta*, si aggira come un angelo decaduto nella cinta infernale di borgate. La presenza di Stella, attrice friulana, Franca Pasut, già vista in un cammeo de *La dolce vita*, evoca la grazia delle madonne contadine, manifestandosi quale scintilla luminosa in quel mondo miserevole.<sup>23</sup>

Analogamente, per amore di Vittorio, buona com'è, si dispone a concedersi, provocando la rabbia di lui, geloso e inconcludente, devastato. Poi è di nuovo convinto a lasciarla su quei marciapiedi, dove la giovane donna, nonostante la buona volontà, non riesce proprio a lasciarsi sporcare. Di conseguenza, Vittorio tenterà prima di lavorare, il vero Inferno per lui, e non riuscendoci proverà la scorciatoia del furto, finendo a morire sul ponte bianco di Testaccio e, come abbiamo visto nella prima idea del finale, gettandosi nel fiume.

Sintetizza con acume la Titone: Vittorio, per primordiale istinto

22 PASOLINI, *Accattone*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 603.

23 S. PARIGI, *Pier Paolo Pasolini. «Accattone»*, Torino, Lindau, 2008, in particolare il cap. *Angeli, croci, stelle*, pp. 139-52.

morale ma senza alcun movente etico, sembra aspirare alla redenzione; tuttavia l'Inferno cui appartiene per diritto d'anagrafe non gli concede defezioni. Con *Stella*, così doveva chiamarsi il film, con un titolo che piaceva molto al produttore Alfredo Bini, aveva trovato la guida, ricalcata, *en bas*, sulla Beatrice dantesca. Tra ironia e sorpresa, nel primo incontro, alla fabbrica delle bottiglie alla Borgata Gordiani, si era rivolta a lei chiedendogli di indicargli il cammino, verso un piatto di pasta e fagioli. Quando sul barcone del Tevere Vittorio consegna la ragazza rassegnata a quello che ha sempre creduto essere il suo destino, le prostitute commentano dantescaemente a due voci: «Anche tu ce sei cascata... E ancora, no lo sai! / Eh! Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!».<sup>24</sup>

Vittorio, ferito nell'intimo per aver condotto Stella tra le braccia dello sconosciuto avventore, tenta prima di gettarsi nel Tevere dal ponte (profezia della fine per impossibilità a redimersi) e poi, sceso a riva, si detergere il volto con l'acqua sacrale. Gli studiosi più attenti, in particolare Titone, Bazzocchi, Pegorari hanno accostato l'episodio alle abluzioni di Dante del I del Purgatorio, necessarie per poter continuare il cammino, purificandosi. Accattone però ha un nuovo scatto di rabbia e si insudicia la faccia con la sabbia sporca.<sup>25</sup>

Nelle prime versioni della sceneggiatura Pasolini accenna più chiaramente all'innamoramento di Vittorio per Stella, in un crescendo di cui non riesce a rendersi conto, ma inevitabile. Cataldi non lo vuole ammettere, e per scacciarlo deve umiliare l'oggetto dell'amore. La rabbia lo rende propriamente un «demonio», sembra ammatito, come nell'episodio del barcone sul Tevere, ripetendo la situazione di Buonconte. Il motivo economico, evidente nella prima versione, con Vittorio deciso a riavere i soldi e la sua vita agiata fino a consumarsi il cervello, sembra via via sfumare, essere sottinteso.

Pasolini, in un'intervista a Kezich,<sup>26</sup> stigmatizza lo stato confusionale di Vittorio che non ammette a sé stesso di essere innamorato, avvolto nella tenebra della sua condizione e trovando un riscatto solo con la morte violenta, con la cessazione di quella lacerante dualità. Pasolini, ricorda ancora la Parigi nella sua splendida monografia dedicata ad *Accattone*, ammoniva di non considerare nel film alcun segno di speranza,

24 Cfr. TITONE, *Cantiche del Novecento*, cit. pp. 86-87. A questo personaggio dedica persuasive parole anche Giona Tuccini, inserendolo senz'alcun dubbio nella schiera delle donne angelo: G. TUCCINI, *Il vespasiano e l'abito da sposa. Fisionomia e compiti della poesia nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, Pasian di Prato, Campanotto, 2003, pp. 143-45. Di Tuccini anche il recente *Degno del cielo. Umanesimo plebeo e poetica del sacrificio in «Accattone» di Pasolini*, Firenze, Carocci, 2021.

25 TITONE, *Cantiche del Novecento*, cit., p. 87.

26 T. KEZICH, *Pasolini diventa regista*, in «Settimo giorno», 43 (16 ottobre 1960).

specialmente nel segno di croce rituale e quasi meccanico in cui termina. Commentando in un capitoletto apposito l'esergo dantesco, scrive la Parigi:

Il paradiso di Accattone è inconfondibilmente e inevitabilmente una visione di Pasolini, che trasferisce il mito religioso di un'armonia originaria nel corpo misterioso e sensuale della natura dove il pieno e il vuoto coincidono con la terra e il cielo, si uniscono, la vita sconfinava nel nulla. Non a caso questo paradiso terroso somiglia alle visioni che, anni più tardi, egli attribuirà alla sua Medea.<sup>27</sup>

Concordo pienamente con Tomaso Subini (e con Zabagli citato all'inizio di questo saggio) che vede nell'esergo dantesco la chiave interpretativa non solo del primo film di Pasolini, ma di tutta la sua filmografia, come cercheremo di verificare almeno nei due lavori successivi, ancora di ambito borgatario. Lo studioso, interessato in particolare alla religiosità nel cinema e ai rapporti con l'istituzione cattolica dei registi del realismo, intraprende un parallelo con il Marcello della *Dolce vita* di Fellini (1960), ricordando il contributo di Pasolini alla sceneggiatura e in particolare l'elaborazione del finale, con le lacrime di Marcello che, nella versione del futuro regista di *Accattone*, diversa da quella definitiva usata per il capolavoro felliniano, dovevano rendere esplicito il ritorno alla purezza. Per Pasolini, dunque, la vita sarebbe risolta dalla grazia e fornita di senso dalla morte, di cui quella di Cristo rimane il paradigma primario. Accattone, Ettore e Stracci, solo per nominare i protagonisti dei film e della sceneggiatura di cui ci occupiamo, muoiono così. Mi permetto di porre una diversa sfumatura: indicherei una grazia radente, desiderata in Stella per Vittorio, gridata e invocata da Ettore nel suo voler tornare bambino, a Guidonia, alla innocente creaturalità, alla frase di Stracci ladrone buono a cui Cristo risponde promettendogli il Paradiso.

In *Mamma Roma* e in *La ricotta*, già al bivio tra il realismo gramsciano, il cinema nazionalpopolare e quello d'élite, non mancano accenni diretti all'Alighieri, in atmosfera infernale immutata, ma in cui i segni della inquietudine verso il progresso finiscono per accentuare le divisioni di classe e di umiliare ancor di più il povero cristo.

Quando la prostituta sora Roma, messi da parte i soldi con enormi sacrifici, va a riprendersi il figlio lasciato a Guidonia per tenerlo fuori dalla "malavita", per ricominciare con lui una vita diversa e torna nella Capitale, il segno dantesco dell'Inferno vale come una premonizione:

27 PARIGI, *Pier Paolo Pasolini. «Accattone»*, cit., p. 135.

«s'alza giallastro contro il cielo come la città di Dite. In mezzo c'è un enorme portone, che porta all'interno».<sup>28</sup>

Eretici i due miseri protagonisti lo sono proprio per aver sfidato le regole non scritte della città che si avvia al consumismo, schiacciati dalla malvagità del mondo, del suo potere, piccolo o grande. Lo sarebbero stati anche in altri contesti, come ultimi; non a caso Mamma Roma aveva ammonito Ettore, lì a Guidonia, dicendogli che non poteva sapere quanto il mondo è cattivo.

Il passaggio sotto l'arco di uno dei palazzi più conosciuti dell'edilizia popolare è una *mise en abyme* verso l'Inferno che attende i due, un contrappasso crudele al desiderio di una esistenza meno misera, ma di fatto conforme a quel mondo borghese, ipocrita, che rifiuta gli eretici della città di Dite, i disperati, i barattieri, le Taidi. Il destino è rappresentato dal pappone di sora Roma, Carmine, che si ripresenta e ricatta la donna per farla tornare a prostituirsi.

In quel piccolo ambiente delle nuove case di Cecafo, tra praton e ruderi, Ettore viene a sapere dalla perfida amichetta Bruna del lavoro infame della donna e reagisce con una rabbia impotente che nasconde un profondo dolore; lascia il lavoro e va a rubare con gli amici, in pieno conflitto con la madre che, a sua volta, seguendolo, comprende che suo figlio ha saputo. In pochi giorni tutto quello che era stato costruito con sacrifici di anni è distrutto per futili motivi.

Il pappone nella sua ipocrisia, degna del girone dantesco, fa apparire una furtiva lacrima che riporta, per antitesi, a quella di Buonconte e alla lacerazione interna della elementare psicologia di Accattone, pappone per l'illusione di un guadagno facile.

Lo stesso Citti, ora con i baffetti irriverenti, interpreta Carmine, senza alcun sentimento per la donna che ha sfruttato per anni, a cui anzi rinfaccia, ripresentandosi una seconda volta, minacciando di svelare al figlio il suo lavoro precedente, di averlo portato sulla cattiva strada.

Al vederlo di nuovo, Mamma Roma è terrea, terrorizzata al punto che anche quell'uomo senza scrupoli le domanda se avesse visto il diavolo. In qualche misura, anche la donna è contesa, tra diavolo e angelo; ma al contrario di Accattone la sua volontà di riscatto, almeno per suo figlio, è limpida, forte, ostacolata dalle agnizioni della sua vita precedente.

Roma propone di cercarsi una ragazza giovane da prostituire (una simil Stella, viene da pensare) ma Carmine, rifiuta, non vuole finire a

28 P.P. PASOLINI, *Mamma Roma*, in ID., *Ali dagli occhi azzurri*, cit., in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 734.

Regina Coeli. Nel violento dialogo che ne segue, veniamo a sapere che il padre di Ettore non è morto, è stato arrestato direttamente sull'altare. I due vengono alle mani, rotolano sul pavimento in una lotta furibonda, tragica, analoga a quella tra Accattone e il cognato nella misera borgata Gordiani ma dove spunta un coltello con il quale Mamma Roma, prima di arrendersi, tenta di uccidere Carmine.

Non si sfugge al destino, segnato dai tanti indizi disseminati nella sceneggiatura, riferibili all'area semantica della prigionia e dell'Inferno.

Ettore, sorpreso a rubare una radiolina in ospedale, viene condotto in prigionia. Pasolini ricalca una storia vera che lo aveva profondamente scosso: un ragazzo, Marcello Elisei, arrestato per furto, viene lasciato morire in carcere, legato a un tavolaccio con le corde di contenzione. Nel processo, seguito a una interrogazione parlamentare, dovrà difendere l'operato di medici e della polizia penitenziaria lo stesso ministro della Difesa Gonella. Scrive molto opportunamente Zabagli, ricucendo le fila di elementi comuni tra la *Mortaccia* e *Mamma Roma*, riferibili soprattutto agli stessi scenari della periferia sud orientale di Roma e all'autentico shock subito alla notizia della morte di Elisei a Regina Coeli, alla fine di novembre del 1959: «un appunto di Pasolini riferisce che fra i dannati che Teresa avrebbe incontrato nel suo viaggio all'Inferno c'era pure, nella "bolgia dei ladri", il ragazzo Marcello Elisei, "con la sua spaventosa tortura e morte"». <sup>29</sup>

Una scena capolavoro, straziante, il finale del film, il dialogo da lontano tra la madre e il figlio morente, innalzato alla sublimità dalla musica e dai richiami letterari e pittorici che sembrerebbero indicare l'archetipo nel Cristo morto di Mantegna per la posizione distesa e legata al letto di contenzione, mentre Pasolini, smentendo i critici, dichiara di aver pensato a Masaccio e semmai a Caravaggio per i forti chiaroscuri della cella e dell'immagine conclusiva dalla finestra di Cecafumo da cui Mamma Roma guarda disperata verso la fredda luce di un mattino disadorno, dopo aver ricevuto la notizia della morte del figlio.

Nella prima scena in cella, il ragazzo è sistemato con cinque malavitosi, con le facce da coltello, dai diciotto ai quarant'anni. Uno di loro intona una canzone, stonata su quelle labbra di malandrino, che ricorda con tutta evidenza, accostandoli, due lutti: la morte di Guido e quella di Marcello Elisei, giovani della stessa età. I versi ricalcano le antiche laudi, come il riferimento a Iacopone sarà palese in *La ricotta* e ne *Il Vangelo secondo Matteo*. «Sono una povera madre che ha perso il figlio in tenera età» ripete il ritornello, profetizzando anche il finale del

29 ZABAGLI, *Per rivedere «Mamma Roma»*, cit., p. 13.

film. Ettore, fiaccato e reso rabbioso dalla polmonite, resta in silenzio nel suo lettino e non risponde alle provocazioni dei coatti. Ma anche la guardia lo appella duramente e il ragazzo reagisce, allo stremo, gettandosi contro l'agente a testa bassa, con uno sfogo terribile, epilettico. Una seconda guardia lo immobilizza, lo getta a terra, lo percuote. Nel racconto di *Alì dagli occhi azzurri*, l'episodio termina con la guardia decisa a non prendersi la responsabilità di un detenuto così ribelle e a farlo legare al letto di contenzione. Così avviene, cassando la scena dell'infermeria, presente nella sceneggiatura e nel film.

In questo dialogo tra tradizione e straziata contemporaneità, funebre luce di borgata, la citazione dantesca suona in falsetto, pur risaltando, in quel contesto infimo, la capacità plurilinguistica di Dante. Probabilmente, Pasolini non era convinto dell'efficacia del brano nella versione narrativa mentre, recitato nel film, l'effetto dei versi danteschi in quel dialetto non romano funziona assai bene. Nell'infermeria della prigione dove è stato portato Ettore dopo la colluttazione con gli agenti, alcuni detenuti sono intorno a un tavolo e «si scambiano lenti le solite parole; rauchi, sperduti».<sup>30</sup> Il primo malato, romano, incita il sardo a recitare la parte che ha imparato della *Divina Commedia*: «Te ce voleva la galera pe' fatte istruì te».<sup>31</sup> Il sardo ha imparato la *Commedia* fino a p. 104, scolasticamente, e attacca a recitare. Il legame con la trama del film e con quel contesto è evidente: siamo nel canto XVIII dell'*Inferno*, l'episodio della prostituita Taide, nella prima bolgia, dei seduttori e dei ruffiani. Il verso dantesco appare una sintesi della miserabile vita delle borgate a cui Mamma Roma avrebbe voluto sottrarsi, quell'odore di fanga e sterco che domina i racconti di *Alì dagli occhi azzurri*: «vidi gente attufata in uno sterco / che dagli uman provati pareo mosso».<sup>32</sup> «Merda» è un *hapax* in questo finale di Dante che deve aver funzionato nella mente di Pasolini anche in altre circostanze, fino all'antinomica e metaforica scena del Gironone della merda in *Salò*. Un contesto tra i più realistici della *Commedia* richiamato in questo momento tragico e sublime, nella ennesima, riuscita, contaminazione. Il sardo legge tre brani del canto XVIII, dai versi 111-35, interrotto dalle voci degli altri inquilini dell'infermeria, di cui il terzo canticchia la canzone del violino tzigano, mentre a Ettore cominciano ad apparire quegli elefanti, mischiati a immagini di queste diverse culture, che nel racconto daranno vita, più lungamente, a un racconto nel racconto, invaso da quella luce crudele che ritorna a essere protagonista come in *Accattone*. Una visione procurata dalla febbre, in cui, in una immagine

30 PASOLINI, *Accattone*, *Mamma Roma*, *Ostia*, cit., p. 351.

31 *Ivi*, p. 351.

32 *Ivi*, p. 340.

onirica, si esprime cupamente quel desiderio di tornare a Guidonia, ai momenti spensierati dell'infanzia. Quei versi ci riportano, malgrado tutti gli sforzi della donna, al mestiere di Mamma Roma, che ha inghiottito nella sfera del male, le Malebolge, i due, nel momento in cui concreta era apparsa la speranza di un reale cambiamento di vita. Sebbene Taide compaia in quel contesto tra gli adulatori, la sua descrizione è estremamente connotata e ai commentatori ha fatto pensare proprio a una mimesi della prostituta che, dopo un primo amplesso, si accinge ad attendere altri clienti. Si noti, per 'sterco', qui il sinonimo attributivo "merdose": «quella zozza e scapigliata fante / che là si graffia co' l'unghie merdose / ed or s'accoscia ed ora è in piede stante».<sup>33</sup>

Ne *La ricotta*, nel pieno della contaminazione degli stili, separato vistosamente da un nitido bianco e nero percorso da *valenti* e da movimenti accelerati e macchiettisti rispetto a due lentissime scene a colori in cui il *tableau vivant* riproduce le due deposizioni del Pontormo di Firenze, alla Certosa del Galluzzo e a Santa Felicita, si svolge la vicenda della povera comparsa Stracci, in cerca di cibo, visto che il sacchetto che gli spetta per il suo lavoro è donato alla famiglia, realmente proletaria, di sette figli.

Un'allusione dantesca si incastona bene nel mosaico di citazioni nel personaggio, celeberrimo, del regista, interpretato da Orson Welles e ritratto autobiografico e graffiante di sé stesso, marxista e profondamente cattolico, «tutto spirito e angoscia: non magna». Narcisista al punto di essere definito, con le sue elucubrazioni solitarie, nella sua seggioletta da spiaggia, un novello Capaneo.

Poco più avanti, i prati dell'Acqua Santa diventano una Tebaide, attraversati da Stracci che con uno stratagemma si è procurato dei soldi e vendicato del cane che gli aveva mangiato il cesto del pranzo, argutamente conquistato fingendosi una comparsa donna.

Da una parte, dunque, le angosce spirituali, le indecisioni intellettuali e politiche del regista, dall'altra l'unico desiderio di racimolare il pranzo che aguzza l'ingegno di Stracci, interpretato dall'eccellente Mario Cipriani, già Balilla in *Accattone*.

Stracci interpreta il ladrone buono, figura che, come Buonconte, si salva all'ultimo momento, prima di morire, per aver rivolto parole di pentimento e vicinanza dalla croce accanto a quella di Cristo. La miserabile comparsa, nella prova generale, ha occasione di dialogare sulla croce con l'attore che interpreta Cristo, intellettuale di quella élite di sinistra di cui è parte anche il regista. Non ottiene nessuna miseri-

33 Ivi, p. 341.

cordia, anzi l'attore lo accusa ruvidamente di votare sempre per quei padroni che lo affamano. Stracci vuole solo una vita pacifica, in questa terra e non nei cieli, ma è ormai cosciente di essere nato per soffrire, di avere, come Accattone, la vocazione «de morì di fame».

In un vero e proprio contrappasso dantesco, il povero cristo di borgata non muore di fame, ma per troppo cibo ingozzato in una sola volta e troppo in fretta, senza averne l'abitudine, proprio lì, sulla croce, durante l'ultima scena del film, per cui erano accorsi le autorità e il produttore in persona, circondato dai suoi lacchè e tirapiedi. Finalmente, nella morte, si sono accorti di lui, perché, almeno per qualche minuto, Stracci ha rovinato la festa. La frase del ladrone buono è stata pronunciata, ma solo durante un'altra prova, in attesa del ciak definitivo a cui sono invitati ad assistere il produttore e i suoi lacchè. Così il dialogo culminante della Passione non può essere filmato con quella comparsa, stroncata da un rutto che precede il colpo apoplettico e la morte.

Per Tomaso Subini, invece, nel silenzio che enfatizza l'inquadratura numero 133, il povero cristo chiede e ottiene di essere salvato: «“Quando sarai nel Regno dei cieli ricordame al padre tuo” (da qui la “percezione di una realtà cristiana di redenzione” riconosciuta al film dal Centro Cattolico Cinematografico)».<sup>34</sup>

Il sole è scomparso dalla scena, non dissimile dal contrappasso dei golosi, indizi di bufera avvolgono il cadavere di Stracci, riportando attori, comparse, regista, giornalisti intervenuti alla atmosfera del Venerdì Santo, che si preparava a essere dissacrata dalla festa balorda e sguaiata, consumistica, che si preparava nell'intento di festeggiare il Capitale e la sua prosopopea nella figura del produttore.

Da ricordare, a proposito di questo clima, come l'idea del film sia anche scaturita dalla suggestione di un altro fatto di cronaca, accaduto sul set del film *Barabba* di Richard Fleisher, quando la comparsa legata alla croce ha un malore. Siamo nel pieno di una eclissi di sole, il 15 febbraio 1961, che nell'idea del regista doveva riprodurre la situazione del Golgota: ed effettivamente furono due minuti di oscurità e freddo mortale<sup>35</sup> a colpire, ancora una volta, poveri cristi come Ettore e Stracci, impegnati con il loro stesso corpo a rappresentare la Passione: «Se Pasolini teorizzerà “la necessità di morire” solo qualche anno dopo, di fatto già l'afferma figurativamente ogni volta che fa morire un suo per-

34 T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini. «La ricotta»*, Torino, Lindau, 2009, p. 110. Si legga anche oltre, p. 121: «Pasolini innalza Sraccu, che pure nel “film nel film” impersona il ladrone buono, alla dignità del “vero Cristo”, di colui che, morendo in croce, dileggiato e deriso da tutti, trova nella morte il mezzo per affermare la propria identità».

35 Cfr. R. HAWKINS, «*Barabba*» di Richard Fleischer, Bologna, Cappelli, 1962.

sonaggio come Cristo. La figura di Cristo è infatti l'archetipo di colui al quale è necessario morire per dare un senso alla vita».<sup>36</sup>

Un altro gioiello del cinema di Pasolini, il corto *Che cosa sono le nuvole?*<sup>37</sup> sconfinava oltre la morte, anche quella sacra e necessaria che ha come modello la Passione di Cristo.

Usciti all'aperto dopo aver recitato l'*Otello*, le marionette umane, sfigurate e malmenate dal pubblico inferocito dopo l'uccisione di Desdemona, sono ridotte a fantocci. Vengono gettate in una sudicia scarpa da dall'immondezzaro-cantante, Domenico Modugno, che intona una strofa memorabile: «tutto il mio folle amore / lo soffia il cielo / lo soffia il cielo».

Una passione per la vita e la natura che si esprime, quasi allo stato nascente, quando Otello-Ninetto domanda che cosa sono quelle soffici forme apparse nell'azzurro del cielo, con un sorriso contagioso sulle labbra. «Sono le nuvole», risponde con un sospiro pacificato il saggio Totò-Jago. «Ah, straziante e meravigliosa bellezza del creato».

I burattini tornano umani, commenta Pasolini, trovano il loro Paradiso. Una intuizione straordinaria, un momento luminoso, da accostare, per antitesi e per antidoto, a quel «non ha più niente di umano» del volto di Accattone sulla riva del Tevere, sporco di sabbia, posseduto dai suoi demoni interiori, senza possibilità di pentirsi, neanche con una *lagrimetta*.

36 SUBINI, *Pier Paolo Pasolini. «La ricotta»*, cit., p. 83. Si veda su questo argomento anche T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2008.

37 La sceneggiatura, pubblicata da Pasolini sulla rivista «Cinema e film», 7-8 (1969), si legge ora nel «Meridiano» *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 935-66.