

Articoli/2

I nomi dei personaggi nell'opera di Pasolini

Alberto M. Sobrero

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 07/05/2015. Accettato il 30/09/2015.

Names and nicknames of the characters in Pier Paolo Pasolini's work have a more important role than is generally believed. The essay briefly examines the choice of names in three steps of Pasolini's work: in the stories of 1950, 'the desperate year'; in his two novels; and in *Petrolio*. In all cases, Pasolini seems to anticipate the reflections of distinguished scholars of anthropology, such as Claude Lévi-Strauss and Michel de Certeau.

"A questo punto pensiamo sia giusto finire di chiamare il padre semplicemente 'padre' e chiamarlo con il suo nome, che è Paolo"
P. P. Pasolini, *Teorema*

"Carlo è il nome di mio padre. Lo scelgo per il protagonista di questo romanzo per una ragione illogica..."
P. P. Pasolini, *Petrolio*

1. La parola interdetta

Cosa si può cogliere nel discorso dell'altro, del folle, del selvaggio, dell'assente? La relazione è asimmetrica: il discorso dell'altro non è un altro discorso, non è un altro senso; è un non discorso. Sono l'etnologo, l'esorcista, lo psichiatra, lo storico, lo scrittore, gli autori delle discipline *eterologiche*, che parlano per lui, classificano quel che l'altro dice, si arrogano il diritto di *nominare*, assumono di sapere e di saper dire quel che l'altro non conosce e non sa dire. «Io so quel che tu non sai». Ogni strategia di realismo mimetico si risolve di per sé in un inganno. Per il fatto stesso di essere sottratta all'oralità, la lingua dell'altro è artefatta, manipolata, inibita. Un duplice inganno.

La parola della posseduta si costituisce per il fatto di essere relativa al discorso che la *aspetta* in quel *certo* luogo, sulla scena demonologica, così come la pazza all'ospedale ha solo il linguaggio che le viene preparato sulla scena psichiatrica¹.

Nulla dice che dietro le parole della posseduta, del pazzo o del selvaggio, in qualche *luogo*, scorra un discorso altro. E, tuttavia, la parola dell'altro irrompe nel discorso dominante, lo spezza, lo rende instabile, lo sbilancia verso il fuori-testo. La parola interdetta ritorna in diverse forme: è il *revenant*, è ciò che ritorna, categoria centrale nell'opera di Michel de Certeau.

Ciò su cui mi interrogo, qui, è la natura di questa parola interdetta *dal* discorso e che ritorna *nel* discorso, o, se vogliamo, la natura della parola dimezzata dall'alterazione dello stesso discorso².

Il soggetto posseduto è costretto nel discorso di chi possiede, ma al tempo stesso, a tratti, inconsapevole, fugge alla presa, e la sua parola lascia trapelare la folgorante contorsione rimbaudiana, *Je est un autre*. L'etnologo, lo psichiatra, lo storico tendono a ristabilire il postulato di ogni linguaggio, un Io, un Tu, un nome che fissi al soggetto un posto esclusivo nel mondo, e in mancanza di meglio dicono selvaggio, isterica, rivoluzionario o conservatore. Di fronte all'inopportuno «Chi è là?» gli interrogati tacciono, nascondono il proprio nome 'assoluto', depositato in un luogo altro, in un *altrove* che non conoscono, ma che deve esistere, un posto tranquillo dove (cominciamo a dirlo con Pasolini, che cita Frazer) «potrebbero essere felici di lasciare la loro anima per sempre»³. Il posseduto nasconde quel nome e riferisce uno dei suoi tanti, possibili nomi, «scivola da un posto all'altro, ricusando con la sua traiettoria qualsiasi nome definito, stabile».

Incitata dagli esorcisti a *fissare* il suo nome (è questo che le si vuole estorcere, la confessione di un nome) e a collocarsi nel repertorio demonologico, la posseduta finisce con il dichiarare "io sono Asmodeo", [...] ma subito dopo risponderà "io sono Aman", poi "io sono Isacarion" ecc.⁴.

Non sorprende – scrive Certeau – la deriva dei nomi: l'altro nega così l'istanza di ordine di chi interroga, ne mina dall'interno il discorso, inconsapevolmente mette in atto una resistenza, una tattica (e la *tattica* in Certeau è sempre inconsapevole) che rende frammentaria e senza fine ogni strategia ideologica. Per altro verso, chi vuole conoscere non può che spingersi al limite estremo, «sulla linea della demarcazione fra l'indicibile e il significabile», ma *inevitabilmente* dal lato della significazione⁵.

¹ M. (de) Certeau, *Le langage altéré. La parole de la possédée* (1975), trad. it. *La scrittura dell'altro*, Milano 2005, p. 71.

² Ivi, p. 72.

³ P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e Racconti*, Milano 1998, vol. II, p. 1655.

⁴ M. (de) Certeau, *La scrittura dell'altro*, cit., p. 81.

⁵ Ivi, p. 87.

2. Il nome vero è segreto

A conclusioni non troppo diverse intorno alla questione del nome proprio sono giunti gli antropologi, basta citare i più famosi, Frazer⁶, Lévi-Strauss⁷, Geertz⁸. Pasolini ha letto Frazer con una certa attenzione e, forse, ha letto anche il sesto capitolo de *Il pensiero selvaggio* (il libro nella traduzione del 1964 era nella sua libreria e Pasolini lo richiama in più occasioni, anche se molto genericamente). In quel capitolo, *Universalizzazione e particolarizzazione*, Lévi-Strauss ricostruisce accuratamente il dibattito etnografico sul nome proprio, e lo individua come anello intermedio fra l'istanza classificatoria e l'esigenza descrittiva. Il nome proprio precede la nascita dell'individuo, lo classifica, ne definisce la provenienza, lo status e il ruolo; nelle società più semplici può indicare il clan, la posizione parentale, la collocazione nell'ordine dei rapporti sociali, può ricordare una particolare abilità o una particolare impresa (qualcosa di simile al nostro soprannome, e, dunque, si possono avere più nomi nel corso della vita), benché la meccanica classificatoria, portata alle sue estreme conseguenze, permetta sempre una particolarizzazione descrittiva. La mia vita è unica, non ci sono due individui che occupano lo stesso posto, ma è unica rispetto agli altri. Io sono *Uno*, sono *Io*, grazie allo spazio riservatomi dagli altri. Ma poi, scrive Geertz, nelle società semplici c'è il nome vero, il nome strettamente proprio, nome che spesso è vietato anche solo pronunciare, il nome trattato come un segreto militare, una faccenda assolutamente privata. Qualcuno, con particolari poteri, l'ha riconosciuto e rivelato all'atto della nascita, e nessuno oltre ai pochi depositari del segreto ne verrà mai a conoscenza, se non verso la fine della vita. È il nome della nascita e della morte, il nome che io ho indipendentemente dagli altri, un nome 'assoluto' che si rivela nei momenti limite della vita profana.

A dire il vero verso la fine della vita di un uomo, quando egli è a un passo da essere la divinità che diverrà dopo la sua morte e la sua cremazione, lui solo (o lui e pochi amici ugualmente anziani) può ormai sapere quale sia [il nome 'assoluto']; quando egli scompare, il suo nome scompare con lui⁹.

Pasolini avrà letto Frazer e Lévi-Strauss, ma, per ragioni cronologiche non poteva conoscere Certeau. Eppure molto spesso le pagine pasoliniane diventano più 'piene' se si pensa alla riflessione saggistica degli esponenti del poststrutturalismo francese. Vale quel che, per rimanere negli stessi paraggi, possiamo riprendere da Jacques Lacan che scrive di Rimbaud: «I poeti, che non sanno quel che dicono – è ben noto, dicono però sempre le cose prima degli altri»¹⁰. Ben prima di Lévi-Strauss, di Certeau (e di Lacan), la questione dei nomi propri sembra elaborata in Pasolini già nei racconti romani dei primi anni '50.

⁶ J. G. Frazer, *The Golden Bough*, (1922), trad. it., *Il ramo d'oro*, Torino 1973.

⁷ C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, (1962), trad. it., *Il pensiero selvaggio*, Milano 1964.

⁸ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, (1973) trad. it., *Interpretazione di culture*, Bologna 1987.

⁹ C. Geertz, *Interpretazione di culture*, cit., p. 350.

¹⁰ J. Lacan, *Le séminaire, Livre II* (1978), trad. it., *Il seminario. Libro II*, Torino 2006, p. 10.

Ed è difficile indicarne la provenienza, se non nella stessa riflessione del poeta friulano.

Certo, negli anni dell'immediato dopoguerra, nelle polemiche sul dialetto, nell'esperienza pedagogica e politica, nella vicenda esistenziale, Pasolini aveva trovato i presupposti della propria concezione del potere, e in particolare del potere della scrittura come potere sull'altro, che costituirà fino alla fine uno dei temi essenziali del suo duello con la letteratura. È stato detto molte volte, ma non mi sembra che molte volte si sia osservato come in questa prospettiva abbiano una loro funzione e ragione i nomi dei personaggi.

3. 1950: *Annus horribilis*

Cominciamo dai primi scritti romani, e in particolare dagli 'studi' dell'anno giubilare 1950, poi pubblicati in *Alì dagli occhi azzurri* (1965): *Squarci di notti romane*, *Gas*, *Giubileo*, *Il biondomoro*. È forse l'anno più difficile della vita di Pasolini: «Il mio futuro più che essere nero non esiste»; «Non so, vedi, se vivere così, alla Rimbaud, senza il suo genio, possa ancora risolversi nella vocazione letteraria; ho atroci sospetti sul mio futuro». Sono brani tratti da lettere del gennaio '50 (a Silvana Mauri e a Giacinto Spagnoletti). Il 10 febbraio scrive a Silvana Mauri la lunga lettera che costituisce una sorta di premessa a quei racconti.

Posso solo dirti che la vita ambigua che conducevo a Casarsa, continuerò a condurla qui a Roma. [...] Scusami – volevo solo dire che non mi è né mi sarà sempre possibile parlare con pudore di me: e mi sarà invece necessario spesso mettermi alla gogna, perché non voglio più ingannare nessuno [...]. Io non so di preciso cosa intendere per ipocrisia, ma ormai ne sono terrorizzato. [...] Ho intenzione di lavorare e di amare, l'una cosa e l'altra disperatamente¹¹.

Il tema dei racconti è noto: la caccia dei lupi borghesi ai ragazzi che vivono e si prostituiscono intorno a Ponte Garibaldi, nei prati che ancora costeggiano la via Ostiense, intorno a «quelle quattro pietre rotte» del Colosseo, come diceva il pischello Arnardo. Il teatro è quello della più sacra e della più profana delle città; una città che la luce ossessionante del sole rende senza tempo; impietrita nella sua storia ma diversa ogni momento. «Questa Roma così ultima e vicina che solo chi la vive in piena incoscienza è capace di esprimerla»¹². La lotta è fra cani assetati di possesso e piccoli selvaggi, pischelli e giovanotti tra gli undici anni (l'età della comunione) e i diciotto: «a Roma più che mai la differenza è nella quantità, la qualità è identica»¹³. Nei racconti del '50 quasi mai hanno un soprannome (il Riccetto appare nel '53 in *Appunti per un poema popolare*): sono Arnardo, Gabriele, Franco, Fabrizio, Roberto; solo per i più piccoli a volte è usato il diminutivo o il soprannome: Alfredino, Zavajetta. Ragazzi non belli, «creature sfavorite dalla natura»; l'unica metafora è quella che rimanda

¹¹ N. Naldini, *Lettere*, Torino 1986, p. 390.

¹² P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, Milano 1998, vol. II, cit., p. 333.

¹³ Ivi, p. 399.

al regno animale: si muovono come colombi, come falchetti nel sole, hanno non la bellezza, ma la floridezza dell'asino. Angeli, inconsapevoli, benché non abbiano mai avuto l'innocenza della fanciullezza. Diavoli pronti a ogni male. Già nel dopoguerra sono tutti uguali, «assimilati al giovane Anonimo, all'N.N., cittadino che fa della moda la sua natura»¹⁴. Vite senza tempo, tutte parte di uno stesso destino («Riderai come in un giorno del quarantacinque – quando non ti conoscevo [...] In fondo alla gola impura hai la feroce serietà del destino di un casto»¹⁵). Vite senza nome, o meglio, come scriverà nei versi del *Biondomoro*, vite destinate al rampino della Comare secca.

Vita del moro senza nome. / Vita del pischello senza nome. / Vita del maschio senza nome. / Vita che non ha nome di questa creatura del rione. / Morte nel nome del ragazzo che vive a S. Pietro. / Morte nel nome di Fabrizio. / Morte nel nome di Roberto. / Morte col nome suo, di questa creatura che ride nel rione.

Per colui che ne scrive il nome proprio di queste creature non ha importanza, come per l'antropologo non ha importanza il nome del selvaggio, o per lo storico quello del soldato. «Davanti al caffè del lungotevere di sera tu sei i tuoi compagni e i tuoi compagni sono te: non c'è confine alla bellezza»¹⁶. «Centomila ragazzi romani» a disposizione dei lupi; tutte «dolorose comparse», di una sola specie. Eppure, «quando [Giubileo] alzò gli occhi, da cane rifatto uomo, vide nell'occhio tondo e chiaro del Zavaja la goccia di una lacrima»¹⁷. I ragazzi non parlano; dicono frasi scontate per preparare l'incontro: «Sa ch'or è, pé ffavore», «Che c'ha na sigaretta», «Che ha quarcosa da dì?». Ma quella lacrima è un segno, è quel clic che Certeau chiama *revenant*; l'introdursi furtivamente nel discorso di un tratto che chi scrive non aveva previsto, il segno di un'umanità che altera la sicurezza del discorso di chi possiede.

C'è in quei racconti pasoliniani il desiderio di una sincerità estrema, ma c'è qualcosa di più e di diverso: c'è voglia di nichilismo, voglia di mettersi alla gogna, di superare il limite di ogni pudore, di ogni perversione; la ricerca dello scandalo, il desiderio nascosto di punirsi, di lasciarsi trascinare verso il fondo, il desiderio di morte. Temi che torneranno spesso nell'opera di Pasolini, ma che nei racconti romani del '50 (e del '51, *Notte sull'ES*, *Studi sulla vita di Testaccio*) assumono tonalità disperate.

In apparenza i lupi sono tanti, ma in realtà è uno solo, nascosto dietro tanti nomi; è il fantasma che confessa a Silvana Mauri di aver cambiato il pelo, ma di non voler cambiare il vizio. Il lupo confessa il proprio peccato, lo descrive come vogliono i suoi giudici, senza pudore, senza omettere particolari: lo ama, lo cerca, ma, al tempo stesso, ne ha ribrezzo e timore. Come le possedute Loudun di cui ci dice Certeau, anche lui scivola di nome in nome. Le monache possedute traevano i loro nomi dalla demonologia del tempo. Gli Alter ego di Pasolini sono François Villon, Lautréamont, Proust, l'attore Ronald Colman di cui

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ivi, p. 344.

¹⁶ Ivi, p. 347.

¹⁷ Ivi, p. 392.

probabilmente Pasolini aveva visto il film più noto, *A Double Life* (1947), il prof. Giubileo che «aveva un vero culto per la Morale; ma insomma l'avrebbe desiderata un pochino più teorica»¹⁸. E su tutti, il maestro e poeta friulano Dino Virgili, terrorizzato dalla proposta di reintroduzione della pena di morte per i reati contro l'infanzia.

A Regina Coeli il Virgili attendeva con spiegabile ansia l'avvicinarsi della mezzanotte. Il «mostro» aveva, è vero, in parte, *perduto il senso della propria identità*¹⁹.

Vestito da prelato, Virgili fugge di galera con l'aiuto di François Villon, ma sarà ritrovato cadavere e Villon «non lo riconobbe subito, perché lì c'era solo il tronco: i pezzi del viso erano sparsi più avanti». Irriconoscibile, come se fosse un mucchio di immondizia. Poi vide «*il suo* sguardo fanciullesco da adulto».

'Mostro' lo avevano chiamato, e il mostro confessa la propria ignobile colpa («Io sono un delinquente [...] libero di peccare ancora»), ma scivola fra diversi nomi, altera, confonde l'ordine del discorso. Ogni nome nuovo, per dirla con Certeau, apre un vuoto, spezza il procedere dominante. E il discorso sbanda, va fuori testo quando, oltre a Villon, Lautréamont, Proust, e Virgili, il lupo dichiara di chiamarsi *Je*. Lo incontriamo presto *Je*, nel primo dei racconti del '50, *Squarci di notti romane*. Fa quello che fanno gli altri, ma, in quella babele di nomi, il lupo che si nasconde sotto il nome di *Je* appare un po' diverso, sembra volere essere capito, giustificato dalle sue prede («Tu non mi hai compreso, e ormai fra noi due tutto è finito»²⁰), più degli altri osserva la città, 'annusa l'odore' che dalla periferia invade il centro; è l'unica maschera del lupo di cui conosciamo i sentimenti. *Je* riappare nell'ultima pagina del racconto. «Tutti sono felici, meno lui, che ha ricevuto in mattinata dei colpi mortali». Cammina sofferente, mentre le note di un oboe si diffondono per la città e la riempiono in tutti i suoi pori.

Il suonatore dell'oboe era cieco; stava seduto su un piccolo fittone all'angolo dei due vicoli. Suonava con una dolcezza da tramortire. [...] *Je* si avvicinò al cieco, e questi, dentro il suo buio sentì penetrare la dolce domanda settentrionale: «Che cosa ha suonato?». «A' serenata de Silvestri», rispose. Poi tornò ad alitare il suo respiro umile, forte e puro nel sole del vicolo²¹.

A differenza di quanto accade in alcune parti dei romanzi friulani, i primi racconti romani non sono mai in prima persona. Il narratore esterno nasconde il proprio Io dietro altri nomi, moltiplica i livelli narrativi, confonde l'inquisitore. Ha disgusto di se stesso, come Giubileo che continua disperatamente a lavarsi per togliersi di dosso quell'odore. «A casa si lavò accuratamente, epicureamente, metodicamente: fu un frenetico abbandono al razionale». E nella lunga allucinazione notturna, «quell'odorino fu Dio»²².

¹⁸ Ivi, p. 383.

¹⁹ Ivi, p. 372, corsivo mio.

²⁰ Ivi, p. 348.

²¹ Ivi, p. 361.

²² Ivi, p. 389.

La storia che si narra è tanto immonda da infettare lo stesso autore, da renderlo uno sfiatatoio, un tubo di scarico.

Ma chi stabilirà questi dati, chi sentirà il ribrezzo scontato della prestazione, chi esaminerà come in un vetrino i gangli marciti? Chi, insomma, *svolgerà l'inchiesta*, onde portare luce sui fatti, o, meglio, portare i fatti alla luce? Gabbriele non sarà solo, quando conoscerà Nadia: presenzierà, infatti, l'interprete, il testimone, il romanziere. Questo sfiatatoio, questo tubo di scarico, questo apparecchio ricevente e trasmettente attraverso al quale la Roma innominabile trova una via d'espressione, conobbe Gabbriele in una notte di febbraio, orrendamente profumata di primavera, mentre passeggiava, col cervello scoperchiato, per Corso Vittorio. Gabbriele gli aveva chiesto, stando in bilico sull'orlo del marciapiede: "Sa ch'or'è pè ffavore?"²³

È la storia di un lupo e di tanti agnelli senza nome; la storia di amori molto diversi da quelli sognanti dei racconti friulani. È il discorso del Potere, e del potere della scrittura di tutte le discipline eterologiche. Ma il gioco dei nomi, la lacrima del pischello, il Je che si commuove agli effluvi e alle musiche di Roma, l'odorino che tormenta Giubileo, frammentano il discorso e aprono squarci nella scena. In quei due anni disperati si sono aperte per Pasolini le porte dell'inferno, ma, per dirla con Certeau, in fondo a quei varchi inaspettati *ritorna*, per improvvise immagini, il senso di unicità e sacralità della vita. Quella lacrima e quella serenata del Silvestri, lasciando intravedere oltre il limite, rendono manifesta la natura di sopraffazione della storia. È lo stesso movimento che tornerà in *Petrolio*, nel continuo aprirsi nelle nostre storie di crepe che lasciano scorgere storie di una violenza primigenia, di cui tutte le altre storie non sono che ripetizione.

4. Riccetto, Begalone e gli altri

In *Ragazzi di vita* Pasolini si propone consapevolmente di cogliere il discorso dell'altro senza che questo significhi parlare (scrivere) al posto dell'altro. Obiettivo ambizioso, di cui, dopo la svolta poststrutturalista (diciamo da Foucault de *L'archéologie du savoir*, 1969, in poi) gli antropologi migliori fanno bene. È un momento intensissimo (1953-'55) della vita di Pasolini, ma le cose si stanno sistemando. Il lavoro nella scuola di Ciampino, la nuova, poverissima casa all'estrema periferia nord-est della città, la pubblicazione dell'antologia sulla *Poesia dialettale* (1953) e due anni dopo del *Canzoniere*, i primi lavori nel mondo del cinema, hanno cambiato la sua visione della vita. «A me le cose vanno, almeno pare, abbastanza bene: ho firmato oggi una sceneggiatura da fare con Soldati, e un'altra spero di farne con Bassani»²⁴. Per motivi, per scene, per personaggi, i racconti del '53-'54 anticipano *Ragazzi di vita*. Il romanzo, come dirà, si è scritto quasi da solo.

In questo periodo, come in Friuli, la disciplina di riferimento è ancora la demologia. Sono gli anni del neorealismo. Il libro di Carlo Levi diventa

²³ Ivi, p. 337.

²⁴ P. P. Pasolini, *Lettera a Nico Naldini*, Gennaio 1955, in Id., *Lettere*, cit., vol. II, p. 4.

modello di una saldatura fra letteratura, ricerca demologica e impegno politico. De Martino teorizza l'indagine sul campo come condizione di ogni ricerca. Ma Pasolini non ama quella letteratura ed è critico nei confronti di quello stile di ricerca. Crede di aver scoperto qualcosa nei ragazzi delle borgate (ben inteso: nei ragazzi e non genericamente nel popolo) qualcosa che ha poco a che vedere sia con l'attribuzione agli strati più avanzati del popolo di un ruolo progressivo (il demartiniano *folklore progressivo*), sia con l'immagine, anch'essa demartiniana (e gramsciana), delle espressioni folkloriche come attardamenti, frammenti, residui scomposti della grande storia. I ragazzi che a Trastevere cantano *Zoccoletti*, *Zoccoletti* e *Carcerato*, sono gli stessi che nel medioevo cantavano *Adalbertos Komis kurtis* e *Hor atorno fratt Helya*²⁵, espressione di una condizione umana ancora incontaminata, innocente, pura; ragazzi felici, che, inconsapevoli del loro destino, volano per le strade di Roma. Nelle loro vite non troviamo sentimenti progressivi, né sentimenti di rivolta, ma neanche quella «miseria psicologica» di cui diceva De Martino; vi troviamo, anzi, «una profonda allegria: uno scatto estetico squillante, intero nella sua fulmineità». Un'allegria, una nuova assolutezza estetica «che ci ha messo in crisi». Di fronte a quel mondo, a quei canti, come a quella capacità di inventare parole, la questione *si rovescia*: «ogni nostra, storica, legge estetica finisce col decadervi, con lo smarrirsi»²⁶, fino a non riconoscervi neanche più un prodotto umano.

Nella demologia di quegli anni Pasolini vede un duplice rischio. Per un verso la mitologia immersionista, il mito della non-interferenza e della verità ontologica del documento. Lo avrebbe osservato più volte: per quanto densa, la mimesis etnografica in sé non risolve nulla. Il realismo non è una questione formale, di stile o di linguaggio, ma, come dirà, è una questione ideologica²⁷. Per altro verso, il rischio dell'ideologismo, delle scorciatoie ideologiche (ben compreso il marxismo), delle costruzioni retoriche che anticipano il senso della vita. Quel che bisogna fare, ma è difficile fare, è non appropriarsi della parola dell'altro, e lasciare che la parola dell'altro alteri il proprio discorso: operare la contorsione richiesta dall'espressione rimbaudiana. Com'è nell'esperienza di ogni buon ricercatore, si sta sempre fra Scilla e Cariddi, fra la passione e l'ideologia, fra il campo e il laboratorio. Per far questo, «per lasciar parlare le cose», scrive Pasolini nel 1959 su *Nuovi Argomenti*, occorre «essere scrittori, e anche perfino vistosamente scrittori»²⁸.

Si è cercata l'oggettività dentro l'io [...] come unico garante di reale e sperimentata esistenza. Joyce ha tentato qualcos'altro: è entrato cioè non nel suo "io", ma nell'io di un altro uomo, diverso da lui psicologicamente e socialmente: non ha detto cioè né "egli fece, egli andò", né "io feci, io andai", ma qualcosa che sta in mezzo: la mimetizzazione, la ricostruzione in laboratorio della corrente di pensieri di un altro essere umano studiato nella sua personale realtà²⁹.

²⁵ Id., *Tutte le poesie*, Milano 2003, vol. I, p. 879.

²⁶ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano 1999, vol. I, p. 982.

²⁷ Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano 1999, p. 892.

²⁸ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2744.

²⁹ Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 919-20.

Ragazzi di vita non ha nulla dell'opera scritta di getto. Il lavoro sul campo non può considerarsi solo (almeno per gli antropologi) «il colore del mio metodo», come scrive Pasolini, ma è ben vero che quel che poi rimane da fare è molto e «tutto il resto accade nella solitudine della mia stanza ormai in un quartiere borghese, dietro il Gianicolo»³⁰. Sui due romanzi romani è stato detto tanto, ma non mi sembra sia stato mai considerato il quadro dei nomi e soprannomi.

Sull'antroponimia c'è oggi un'ampia letteratura³¹, ma Pasolini non poteva averla letta. Eppure vorrei notare l'attenzione come la distribuzione dei nomi e soprannomi metta bene in evidenza sia il lavoro di campo, sia il lavoro di laboratorio.

Vediamo. Nel primo romanzo l'io narrante, con funzione extradiegetica, appare solo in rari casi, per lo più per commentare le condizioni di vita della borgata³². A differenza dei primi racconti, ora quasi tutti i ragazzi hanno un soprannome, e i soprannomi sono di tipo metonimico (Ricchetto, Begalone, Cappellone), o metaforico (Picchio, Piattoletta), o situazionale (Spudorato, Pisciasotto). Questi ragazzi, tuttavia, non sono molto diversi da quelli che abbiamo già incontrato. Tutti simili fra loro e tutti in fondo possibili varianti di Ricchetto. Tutti vivono alla giornata, con un'economia di prelievo; sono dei 'raccoglitori', prendono qua e là nei campi della città, appena se ne presenti l'occasione, secondo quel ritmo perdita, guadagno, perdita, che accompagna tutto il romanzo. I ragazzi si riconoscono e si chiamano con il soprannome dato da altri: «So' er Lenzetta», «So' er Ricchetto», «Io je vojo bene ar Ricchetto, sa!», come dirà di sé il protagonista nell'ultimo atto. Il soprannome, scrivono gli antropologi, è dato a una certa età, e, infatti, i ragazzi più piccoli non hanno ancora un soprannome, si chiamano Ernestino, Genesio, Armandino, Mariuccio, e anche i ragazzi più grandi, in segno di soggezione, sono chiamati dai più piccoli (dal cui punto di vista le vicende sono narrate) con il loro nome di battesimo, Rocco, Alvaro, Giggetto, Marcello, e su tutti Amerigo, personaggio che Pasolini già ci ha presentato in *Appunti per un poema popolare* («È pallido, nerastro [...] la faccia del Gallo morente»), e che ora è personaggio centrale del romanzo. Sono i più violenti, ma spesso sono anche i più vicini alla morte. E non hanno un soprannome gli adulti, gli uomini che i ragazzi guardano con timore o rispetto, come Alfio Lucchetti, lo zio di Amerigo, malintenzionato a vendicarne la morte, e principalmente come il Sor Antonio Biffoni, l'unico personaggio di cui conosciamo la carta d'identità, l'età e il luogo di nascita. «Poi dentro il portafoglio c'erano due o tre lirette spicce, la tessera di comunista, due domande per l'Eca e la carta della disoccupazione»³³. Non hanno un soprannome gli adulti

³⁰ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2731.

³¹ Cfr. A. Burguière et alii, *Formes des nomination en Europe* curatori, in «L'Homme», 1980, 20; M. Minicuci, *Il soprannome*, in *Le strategie matrimoniali di una comunità calabrese, Saggi demo-antropologici*, Catanzaro 1982; C. Bromberger, *Pour une analyse anthropologique des noms de personnes*, in «Langages», 1982, LXVI; Id., P. G. Solinas, *I sistemi di denominazione nelle società europee e i cicli di sviluppo familiare*, in «L'Uomo», 1983, 1-2.

³² Cfr., ad esempio, P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. II, p. 583.

³³ Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 655.

non romani, o meglio sono soprannominati con l'etnonimo, per marcare la loro estraneità: er Napoletano, er Calabrese, er Pugliese.

Il soprannome si usa in ogni caso solo all'interno della propria compagnia. Quando Riccetto e Lenzetta nel quinto capitolo si presentano alle figlie del Sor Antonio alla Borgata degli Angeli, usano il loro nome e cognome (o meglio cognome e nome): «Mastracca Claudio, fece Riccetto, stringendo quella bella manina», «De Marzi Alfredo, disse Lenzetta, facendo altrettanto, con la faccia rossastra e liquefatta che aveva nei momenti d'emozione».

Le donne, adulte o ragazze che siano, non hanno mai un soprannome: Sora Adele, Sora Anita, e le figlie del Sor Antonio, Adriana, Luciana, Nadia. Solo alle prostitute nei due romanzi romani non è concessa questa dignità: la Vecchiona, la Nasona. Un'eccezione è l'altra Nadia del romanzo, la prostituta che nel secondo capitolo a Ostia sottrae al Riccetto i soldi raccolti con il gioco delle tre carte insegnatogli dai napoletani. Nadia si chiamava anche la prostituta incontrata da Gabriele in *Squarci di notti romane* e la ritroveremo in *Storia burina* (1956-1965). È come se quel nome dicesse qualcosa di più, segnalasse un destino, una storia che si ripete. Nel racconto del '50 Pasolini stesso si domanda «Perché mai proprio il nome di "Nadia" alla paragula?». La risposta sta in quella stessa pagina. Con un brusco passaggio di piani narrativi l'Autore si vede per le strade non lontane dal fiume.

Ecco, l'Autore era entrato in Piazza S. Salvatore in Lauro come se entrasse in una Parma rediviva. [...] Nella grande piazzetta leopardiana rivide come in un sogno [...] le tarde primavere del settentrione provinciale [...] come in una stampa del Pinelli, una bambina aveva chiamato "Nadia...", con una voce leggermente disperata³⁴.

Molto cambia nel secondo romanzo romano. Pasolini ha acquistato maggior dimestichezza con il dialetto: le espressioni romanesche sono quasi il triplo di quelle che compaiono in *Ragazzi di vita* e decisamente più marcata è la presenza dell'autore³⁵. Eppure quasi solo per i ragazzi che compaiono nel primo capitolo (una sorta di raccordo con *Ragazzi di vita*) Pasolini usa i soprannomi, Zucabbo, Cagone, Budda. Nei capitoli successivi perlopiù userà solo il nome di battesimo, come per gli studentelli fascisti del secondo capitolo, Enrico, Salvatore, o il nome e cognome, Ugo Coletta, capobanda fascista, Alberto Proietti, ragioniere.

La storia di Tommaso Puzzilli non è molto diversa dalla storia di uno dei tanti *Ragazzi di vita*, ma per la prima volta di un ragazzo sappiamo nome e cognome, sappiamo dove è nato (Isola Liri) e quando è nato (1936); sappiamo la provenienza e la storia della famiglia. Anche Tommaso per la verità aveva un soprannome, anzi due: prima lo avevano chiamato Spia, e poi Piedizozzi³⁶. Ma nello stesso discorso diretto libero il soprannome non è mai (o rarissimamente) usato. Nel testo è sempre Tommaso, o Tommasino. Ed è significativo notare come l'uso del nome di battesimo o l'uso del diminutivo rimarchi l'intreccio del

³⁴ Ivi, p. 341.

³⁵ L. Serianni, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, in «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», X, 1996.

³⁶ P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. I, cit., p. 855.

racconto. Nel primo capitolo il protagonista è spesso chiamato Tommasino (in un caso su tre). Nel secondo capitolo, all'inizio e alla fine, è ancora Tommasino, mentre nella parte centrale, quando si aggrega alla banda fascista, è sempre Tommaso. Nel resto del libro il diminutivo sparisce, per riapparire solo nella prima parte dell'ultimo capitolo (*L'eterna fame*), quando Tommasino torna, come Riccetto, a un'economia basata sul 'prelievo' e sulla prostituzione. Ma solo per poche pagine: alla speranza che un Riccetto possa sempre rinascere e innovare la rotta della storia, subentra presto la convinzione che i giochi siano fatti³⁷. La sconfitta è ora definitiva, racchiusa in quel finale tronco: «[...] tossì, tossì, senza più rifiutare, e addio Tommaso».

5. Burattini senza fili, senza anima e senza corpo

Ho utilizzato Certeau per leggere l'uso dei nomi dei personaggi nel primo Pasolini e senza timore di intellettualismi possiamo fare un ulteriore passo e arrivare a Jacques Lacan. Del resto, dalla seconda metà degli anni Sessanta, lo stesso Pasolini lavora, alla sua maniera, con la psicanalisi. Come scrive in *Petrolio*:

In quale contesto e sotto quale "tetto" culturale avvengono i rapporti fra l'Io del nostro protagonista e il suo Es? Dal punto di vista psicanalitico, sia ortodosso che eterodosso, sia freudiano che junghiano, sia frommiano che lacaniano, tali rapporti sono talmente liberi da poter essere definiti arbitrari, anzi provocatori. Raramente si è visto giocare con tanta disobbedienza con concetti "ubbidientemente" accettati³⁸.

Il focus non cambia. Al centro di *Petrolio* è sempre il discorso sul Potere, come relazione fra padrone e servo, fra possedere ed essere posseduti. Beninteso, ed è bene precisarlo, scrive Pasolini, sarebbe «superficiale condannare, per elezione e senza discussione, il desiderio di potere»³⁹; e, in secondo luogo, è bene precisare che chi vince è il servo, vince chi è posseduto («La vittoria è sempre di chi perde...»), ma senza che per questo la storia prenda direzioni hegeliane («La vittoria è inutile»⁴⁰).

Il Potere è parte della storia dell'uomo, ma il fatto è che il borghese non riesce a vedere nulla che sia esterno a questa logica: non sa più sognare, amare, donare. *Teorema*, *Orgia*, *Porcile*, etc., fino a *Petrolio*, sono opere sul Potere, vicende di borghesi schiacciati sull'*ossessione della propria identità*, sull'immagine riflessa del proprio Ego, incapaci di riconoscersi in un altro mondo possibile. La tragedia ha inizio quando nei varchi che si aprono in superficie torna a scorgersi (*revenir*) la soggettività irriducibile di ogni individuo, quando il borghese si rende conto di aver vissuto una vita scritta da altri, di non aver avuto il coraggio di vivere il bene immenso della propria unicità. È la tensione che sta a fondamento di tutta la riflessione lacaniana, la separazione fra il *Je*, non sostanza, ma tensione,

³⁷ Cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. Pasolini e l'antropologia*, Roma 2015.

³⁸ P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 1344.

³⁹ Ivi, p. 1458.

⁴⁰ Id., *Teatro*, Milano 2001, p. 541.

apertura al mondo, e il *Moi*, forma alienata, falsamente unitaria, forma 'altrificata' dell'esistenza mondana. Attraversare il confine, il mare che ci separa dalla 'vita pura', è per Pasolini altrettanto metafisico quanto per Lacan conoscere il nostro desiderio assoluto di vita; ma, come mettere in crisi le pretese di coerenza del *Moi*, ridare vita al movimento spiraliforme fra i due poli, è per Lacan il compito dell'analista, così dischiudere lo spazio della vita è per Pasolini la 'vocazione' del poeta.

I personaggi delle tragedie non possono avere nomi. Sono maschere che si distinguono solo per il loro ruolo: uomo, donna, ragazza (*Orgia*); madre, padre, sorella, medico, ferroviere (*Porcile*, *Affabulazione*, *Bestia di stile*). Con poche eccezioni. Ha un nome Julian il protagonista di *Porcile*, perché si è reso estraneo al mondo, e ha un nome la sorella Ida, perché è complice di quella estraneità. Ha un nome, o meglio, conquista il diritto ad avere un nome, il padre in *Teorema*, ma solo quando, spogliatosi di tutto, si spinge nello spazio senza confini del deserto. «A questo punto pensiamo sia giusto finire di chiamare il padre semplicemente "padre" e chiamarlo con il suo nome, che è Paolo»⁴¹.

Come nel disordine della vita, in *Petrolio* tutto trova, o avrebbe trovato, posto. La forma dell'opera va pensata come quella di una cattedrale che per più ordini si eleva dal basamento delle storie profonde narrate nella prima e seconda *epoché*, fino alle storie mondane degli ordini superiori. I piani narrativi si illuminano l'un l'altro, ma in tutti si parla del Potere⁴². Al fondo c'è un potere mitico, antico, primitivo, il potere sui vinti, sugli schiavi, sugli innocenti; davanti a noi, fra noi, c'è la vicenda di un uomo qualsiasi, un ingegnere borghese *un po' partecipe del potere*. Pasolini lo chiama Carlo come il proprio padre. «Carlo è il nome di mio padre. Lo scelgo per il protagonista di questo romanzo per una ragione illogica ...». Come ogni buon borghese, e come il padre di Pasolini, Carlo Alberto, fascista della prima ora, l'ingegner Carlo Valletti è un uomo sdoppiato, ma che non riesce a vivere la propria doppiezza, l'ambiguità richiesta ai nostri giorni. Al termine del poema lo *Sdoppiato* ritorna *Unico*, si ricompone nella sua metà 'buona', ma, come in *Bestia da stile*, e in ogni altra tragedia pasoliniana, è un pover'uomo, un uomo medio, pratico, adatto, ora, al mondo borghese. In quel mondo Carlo il buono, Carlo di Polis, può muoversi anche con luminosa leggerezza, come i politici alla festa della signora F. o al ricevimento al Quirinale, personaggi, che hanno un nome, e che nomi! gli onorevoli della prima repubblica, Enrico Manca, Ugo La Malfa, Giacomo Mancini, etc., ma sono anonimi, non hanno animo umano: eppure «esso [l'animo umano] incombe attraverso l'individuo cui appartiene, e [incombe] su lui, come un suo doppio monumentale e nel tempo stesso inafferrabile»⁴³. È la ragione per la quale per parlare di questi personaggi non serve la psicologia, ma serve piuttosto capire la meccanica ideologica del mondo borghese. «Io non farò dunque mai, in questo mio racconto, della psicologia; ma la mia conoscenza dell'animo umano mi

⁴¹ *Teorema*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 956.

⁴² Cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere*, cit.

⁴³ P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 1299.

impedirà certamente di mettere la psicologia al servizio dell'ideologia in modo sbagliato»⁴⁴.

Di un solo personaggio Pasolini tratterà sottilmente la psicologia; un altro Carlo, personaggio borghese, come suo padre e come l'ingegner Carlo Valletti, ma che, per contrasto con l'uno e con l'altro, è *dominus* nell'arte del doppio gioco. Carlo Troya (Eugenio Cefis) non è ossessionato dall'identità, anzi l'equivoco, l'ambiguità, il segreto, il *misto* gli sono connaturati. Appartiene a quella razza di ombre indemoniate che conosce il mistero.

Poi ci sono gli innocenti, i tanti ragazzi del famoso *Appunto 55*. A differenza dei ragazzi di vita, non corrono più per le strade assolate; appaiono quasi dal nulla in uno scenario metafisico, senza sfumature. Piccoli Dei, o piccoli diavoli, che se ne andavano in giro per il mondo notturno, «senza però né lutto, né dolore: poiché nell'essere funebre consisteva l'odorosa, silente, bianca e perdutamente quieta e felice, forma della città notturna, dei prati e del cielo»⁴⁵. Aveva citato Dante nell'esergo al sesto capitolo di *Ragazzi di vita*: «Tutti avanti, Alichino, e Calabrina/ – cominciò egli a dire – e tu, Cagnazzo; / E Barbariccia guida la decina». Ma ora non importa quanti sono, e non importa il loro nome, Sandro, Sergio, Claudio etc.: sono tutti uguali; devono partire per il militare; hanno ancora la tuta da lavoro. E sono tutti uguali al *Ricetto*. «E Fausto era proprio il ragazzino con cui si potevano fare queste cose, docile, ubbidiente e curioso com'era. Almeno tanto quanto era forte e virile. Era un Ricetto»⁴⁶. Ciò che ritorna, ciò che non si può mettere a tacere, «ciò che sempre parla in silenzio è il corpo»⁴⁷.

Alberto M. Sobrero, Sapienza Università di Roma

✉ alberto.sobrero@uniroma1.it

⁴⁴ Ivi, p. 1300.

⁴⁵ Ivi, p. 1436.

⁴⁶ Ivi, p. 1416.

⁴⁷ Ivi, p. 1812.