

De André e Pasolini. Verranno a chiederti della nostra libertà
di Davide Narducci
ISBN 9788864385860
Collana ZONA Music Books

© 2025 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15
16149 Genova
(+39) 338.7676020
info@editricezona.it
editricezona.it

Prima edizione novembre 2025

© 2025 Editrice ZONA - prima bozza

Davide Narducci

DE ANDRÉ E PASOLINI.
VERRANNO A CHIEDERTI
DELLA NOSTRA LIBERTÀ

ZONA
Music Books

© 2025 Editrice ZONA - prima bozza

Lui che offrì la faccia al vento
La gola al vino e mai un pensiero
Non al denaro, non all'amore né al cielo
Fabrizio De André, *La collina*

INTRODUZIONE

Pier Paolo Pasolini fu assassinato il 2 novembre 1975. La sua morte sconvolgente toccò indistintamente ogni fascia popolare dell'Italia degli anni di piombo. La pista più accreditata fu, inizialmente, quella della prostituzione omosessuale: secondo gli inquirenti, il "ragazzo di vita" Giuseppe Pelosi, unico imputato del processo, venne adescato dal poeta allo scopo di avere un rapporto sessuale che, essendo stato rifiutato, portò alla colluttazione che avrebbe condotto Pasolini alla morte. Pelosi fu condannato per omicidio, ma non passò molto tempo prima che si mostrassero diverse incongruenze, tanto da ipotizzare che ci fossero dei mandanti nell'ambiente politico, mafioso, fascista ed ecclesiastico.¹

Le ragioni della morte del poeta sarebbero state, dunque, le sue opinioni, le sue idee, le sue polemiche, le sue opere, in una parola, il suo impegno. Pasolini, in effetti, fu un intellettuale particolarmente scomodo e il suo operato non fu molto gradito né agli uomini di potere né, tantomeno, alla gente comune. Il poeta Carlo Bordini affermò che:

C'è un certo populismo nella destra, che è molto radicato nella gente. L'intellettuale non è "uno come noi, gente semplice". È uno che "parla difficile", e che ha il potere. [...] Credo che Pasolini non fosse amato da molti italiani. Non lo amavano gli studenti. Non lo amavano gli operai. Non lo amavano i piccoloborghesi rincoglioniti dalla televisione [...]. Non so se lo amavano i sottoproletari romani. Ma credo che una parte di essi non lo amasse.²

1 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, Giunti Editore, Milano, 2022, p. 51.

2 C. Bordini, *Un coraggio a metà*, in *Per Pasolini*, C. Bordini et al., Gammalibri, Milano, 1982, pp. 29-36.

Oriana Fallaci, intima amica del poeta, illustrò molto bene la ragione dell'odio che gran parte delle persone nutrivano nei confronti di Pasolini: quest'ultimo in vita fu sincero al costo di sembrare cattivo, onesto al costo di sembrare crudele e sempre coraggioso nel dire ciò in cui credeva.³ Tale natura del suo impegno gli costò, inevitabilmente, la condanna di coloro i quali non avevano il coraggio o la volontà di guardare dentro la realtà e dentro loro stessi al fine di ammettere le proprie colpe verso il mondo, verso la storia e verso l'uomo, condannando Pasolini, dunque, a un destino da reietto, ripudiato ed emarginato proprio a causa delle sue parole rivelatrici.

Fabrizio De André, invece, apparteneva a quella parte intellettuale del paese che a Pasolini era vicina proprio in virtù del coraggio che ne caratterizzava l'opera; il cantautore, spesso interrogato sulla figura del poeta, sottolineava la profonda ammirazione nei suoi confronti, affermando di riconoscere in lui il ritratto di un vero intellettuale del dissenso, libero da qualsiasi schema, da qualsiasi imprigionamento politico ed economico; un intellettuale che non si accontentava della cultura ufficiale, ma aveva la curiosità di scavare in altre realtà.⁴

De André, in ragione di questa stima, accettò di realizzare una canzone per la trasmissione intitolata *Dietro il processo*, un'inchiesta dedicata ai delitti di Wilma Montesi e Pier Paolo Pasolini. Come lo stesso cantautore affermò in un'intervista, la morte del poeta era stata vista da lui come un lutto che lo aveva privato di un parente stretto;⁵ una morte drammatica, dunque, che non poteva esimersi dal raccontare ed elaborare attraverso uno dei suoi brani, intitolato *Una storia sbagliata*:⁶

È una storia da dimenticare
è una storia da non raccontare

3 O. Fallaci, *Pasolini un uomo scomodo*, RCS Libri, Milano, 2015, p. 57.

4 L. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco: vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano, 2021, p. 184.

5 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, Giunti, Milano, 2018, p. 182.

6 F. De André e M. Bubola, *Una storia sbagliata*, in *Una storia sbagliata/Titti* (1980), Dischi Ricordi, SRL 10.926.

è una storia un po' complicata
è una storia sbagliata.⁷

Il dolore di De André è tutto contenuto nell'espressione «è una storia sbagliata», che ritorna anaforicamente nel corso dell'interno brano allo scopo di denunciare la natura paradossale e assurda di una morte che, per come si era presentata, mostrava l'ambiguità e la meschinità di un movente sciagurato: per il cantautore, Pasolini non fu ucciso solo per le sue opinioni e il suo impegno, ma anche in ragione della sua omosessualità.

È evidente, pertanto, che De André nutrisse anche un profondo e istintivo legame umano nei confronti del poeta, ovvero l'affetto verso chi, prima di ogni cosa, poteva considerarsi un diverso a causa del proprio orientamento sessuale, e, per tale marchio di diversità, fu condannato all'emarginazione e alla persecuzione in vita nonché a una morte disumana:

Storia diversa per gente normale
storia comune per gente speciale
cos'altro vi serve da queste vite
ora che il cielo al centro le ha colpite
ora che il cielo ai bordi le ha scolpite.⁸

Come si può osservare, la «storia sbagliata» della morte di Pasolini diviene una «storia diversa per gente normale» e una «storia comune per gente speciale», laddove per normale si intende la popolazione che fa dell'intolleranza nei confronti del diverso la propria normalità, e per speciale, invece, la gente normalmente abituata a convivere con la diversità;⁹ per i primi la persecuzione subita dai diversi è una condizione sconosciuta dalla prospettiva della vittima, per i secondi, invece, rappresenta la normalità della propria esistenza di vittima.

7 *Ibidem.*

8 *Ibidem.*

9 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 183.

De André, dunque, finì per includere Pier Paolo Pasolini in quel popolo di emarginati cantato in maniera così emozionante nei versi:

Per chi viaggia in direzione ostinata e contraria
col suo marchio speciale di speciale disperazione
e tra il vomito dei respinti muove gli ultimi passi
per consegnare alla morte una goccia di splendore
di umanità, di verità.¹⁰

A ben vedere, questi versi non descrivono solo Pier Paolo Pasolini, ma anche, con le dovute differenze, lo stesso De André. Entrambi gli autori, infatti, sono l'incarnazione dell'intellettuale critico, ovvero dell'intellettuale cresciuto nella borghesia (con l'educazione e la cultura che essa trasmette), che, scoperta la propria natura eccentrica rispetto al sistema, sviluppa una opposizione insanabile che lo conduce a un conflitto vivo con la borghesia stessa.¹¹ Entrambi, dunque, posseggono comuni connotazioni ideologiche, etiche e sentimentali che si esprimono nella rivendicazione della propria radicale diversità, che si evidenzia in un'opposizione acerrima rispetto al mondo borghese¹² e in un viaggiare in «direzione ostinata e contraria» contro le assurdità valoriali che caratterizzano quel mondo.

La loro opera è, pertanto, un invito a esplorare la realtà e a indagala con la crudeltà del coraggio, allo scopo di mostrare la verità, per quanto dolorosa. Tale coraggio della verità rappresenta il loro «marchio speciale di speciale disperazione» che li costringe a una condizione di profonda e insostenibile solitudine; certo è che, se entrambi hanno consegnato «alla morte una goccia di splendore / di umanità, di verità»: solo Pasolini dovette muovere gli ultimi passi «tra il vomito dei respinti», sopportando il peso di un marchio di diversità che mai gravò sul cantautore.

10 F. De André e I. Fossati, *Smisurata preghiera*, in *Anime salve* (1996), BMG Ricordi.

11 *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, a cura di E. Valdini, RCS Libri, Milano, 2007, p. 83.

12 R. Giuffrida e B. Bigoni, *Canzoni corsare*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di R. Giuffrida e B. Bigoni, RCS Libri, Milano, 2008, p. 63.

Non è difficile, dunque, credere che De André fosse inconsciamente molto legato al poeta in virtù sia della condizione esistenziale di quest'ultimo sia della sua natura corsara ed eretica, che mai cessava di ricercare la verità al prezzo del dolore, della solitudine e della sofferenza dell'emarginazione, condizioni che lo stesso cantautore dovette sentire come proprie. Tale legame portò De André ad agire artisticamente nella medesima direzione di Pasolini, traendo spunto, in maniera consapevole e no, dall'opera pasoliniana; a questo proposito si vedranno, nel corso della trattazione, i molteplici punti di contatto tra i due autori, spesso di una profondità e assonanza sconvolgente.

Immaginare Fabrizio De André prendere spunto dall'opera di Pasolini potrebbe sembrare un atto azzardato, ma trova fondamento nella certezza che il cantautore ha applicato alla sua produzione artistica quella che è stata definita una «poetica del saccheggio»,¹³ in relazione alla quale l'atto artistico del cantautore non corrisponde all'invenzione di materiale originale e inedito, ma alla rielaborazione di un testo già esistente o all'elaborazione di un'emozione stimolata da un prodotto artistico già disponibile.¹⁴

È risaputo che De André avesse molti ispiratori dai quali prese abilmente, e con grande sensibilità, elementi che entrarono nei suoi brani; tra questi, per citarne alcuni, Leonard Cohen, Georges Brassens, Bob Dylan, Edgard Lee Masters e proprio Pier Paolo Pasolini, il poeta sconfitto a cui si vuole credere De André abbia dedicato i versi:

Prova a lasciare le campane al loro cerchio di rondini
e non ficcare il naso negli affari miei
e non venirmi a dire: "Preferisco un poeta,
preferisco un poeta a un poeta sconfitto".¹⁵

13 M. Marucci, *Il «mosaicista» De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in *Il suono e l'inchiostro*, a cura di Centro Studi Fabrizio De André, cit., p. 112.

14 M. Vavassori, *Fabrizio De André. Artigiano della canzone*, Editrice ZONA, Genova, 2018, p. 16.

15 F. De André, *Oceano*, in *Volume 8* (1975), Produttori Associati, PA/LP 54.

Parole queste raccolte nell'album *Volume 8*,¹⁶ pubblicato proprio nell'anno della morte di Pasolini, in cui Fabrizio De André decise di intraprendere per la prima volta un tour di concerti dal vivo cantando tali versi dinanzi a un pubblico costituito dalla stessa borghesia critica- ta nelle sue prime opere discografiche e che il cantautore sembrava non poter più esimersi dall'affrontare apertamente, con la consapevo- lezza che fosse ormai un dovere morale gridare l'orrore del mondo in faccia alla gente perbene, incapace di aprire gli occhi e comprendere lo scandalo della realtà di cui si facevano garanti e promotori.

Si può credere dunque che, nell'anno 1975, Fabrizio De André abbia continuato a viaggiare in «direzione ostinata e contraria»¹⁷ ponendosi proprio nel solco tracciato dal «poeta sconfitto» Pier Paolo Pasolini, che tanto lo aiutò a guardare con coraggio il vero volto della real- tà.

16 F. De André, *Volume 8*, cit.

17 F. De André e I. Fossati, *Smisurata preghiera*, cit.

1. IL PENSIERO POLITICO È ANARCHICO

Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini sono, come si diceva, l'incarnazione più evidente dell'intellettuale critico, che, pur essendo nato e cresciuto all'interno di una determinata condizione sociale, quella borghese, opera al di là di essa per la ricerca costante e drammatica della verità; dunque, l'intellettuale che:

prende coscienza dell'opposizione in lui e nella società, tra la ricerca della verità pratica [...] e l'ideologia dominante [...]. Tale presa di coscienza [...] non è altro che il disvelamento delle contraddizioni fondamentali della società, cioè dei conflitti di classe e, in seno alla stessa classe dominante, di un conflitto organico tra la verità che essa reclama per la sua impresa e i miti, valori e tradizioni che mantiene e con cui vuole infettare le altre classi per assicurare la propria egemonia.¹⁸

Come intellettuali figli degeneri della classe dominante che li ha prodotti, De André e Pasolini denunciano tali contraddizioni divenendo, agli occhi di questa stessa classe, dei traditori.¹⁹ Tale condizione può sfociare in un'uscita dalla classe di appartenenza per un'adesione a quella a essa storicamente antagonista, oppure, come nel caso di De André e Pasolini, in una condizione di eccentricità nei confronti di entrambe, dalla quale consegue uno sguardo scevro da appartenenze definitive nei confronti della realtà.²⁰ I due autori, nello specifico, attaccano la borghesia pur non diventando organici al proletariato, classe antagonista. Date tali premesse è comprensibile la presenza di una forte contraddittorietà che caratterizza la figura dell'intellettuale critico,

18 J. P. Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Édition Gallimard, Paris 1972, trad. it. *Che cos'è un intellettuale?* in *Difesa dell'intellettuale*, Theoria, Roma-Napoli 1992, p. 67.

19 *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, a cura di E. Valdini, cit., p. 83.

20 Ivi, p. 84.

la quale viene risolta da Pasolini con l'abbraccio al partito operaio e la condivisione dell'ideologia marxista, mentre da De André con la partecipazione all'ideologia anarchica:²¹ adesioni ideologiche, tuttavia, sempre e per entrambi esercitate in una maniera fortemente personale e problematica.

I due autori declinano, dunque, il proprio pensiero politico in relazione alla propria esperienza esistenziale e intellettuale. Si pensi a Pasolini che, dopo aver militato tra le file del Partito Comunista, mostra, pur definendosi marxista, un approccio molto critico nei suoi confronti. Egli, difatti, a differenza del PCI,²² non mostra attenzione e apprensione nei confronti del proletariato, ma predilige il sottoproletariato, laddove per proletariato si intende il popolo che ha ottenuto la propria coscienza di classe e per sottoproletariato il popolo privo di tale coscienza. Nella visione pasoliniana la conquista della coscienza di classe – che è l'obiettivo primario del Partito Comunista in quanto prope deutico alla lotta di massa finalizzata alla rivoluzione marxista – rappresenta una minaccia alla genuinità popolare del sottoproletariato, che lui intendeva come unica alternativa reale alla corrotta e corruttrice cultura borghese.²³ Da qui la sua sofferta posizione politica: da una parte vi è il desiderio irrazionale di aderire al partito e al suo programma, dall'altra il timore razionale che quel programma possa determinare la corruzione della candida essenza popolare del sottoproletariato.

Ciò che traspare dalla visione pasoliniana, pertanto, è l'accurata apprensione nei confronti dell'individuo e della sua vita; in effetti, è ravvisabile in Pasolini la tendenza a declinare ogni riflessione politica ponendo particolare attenzione all'essenza umana e alla sua preservazione. A ben vedere, anche le riflessioni sociali di stampo più pratico sono sempre rivolte all'individuazione di un progetto teso a salvare l'uomo nella sua purezza sacrale,²⁴ in virtù dell'amore che si prova nei suoi confronti. Questo si può osservare nelle parole del poeta:

21 *Ibidem*.

22 Sigla per «Partito comunista italiano».

23 Cfr. *infra*, pp. 64-73.

24 Cfr. *infra*, pp. 108-123.

La regressione e il peggioramento non vanno accettati: magari con indignazione o con rabbia, [...]. Bisogna avere la forza della critica totale, del rifiuto [...]. Chi accetta realisticamente una trasformazione che è regresso e degradazione, vuol dire che non ama chi subisce tale regresso e tale degradazione, cioè gli uomini in carne e ossa [...]. Chi invece protesta con tutta la sua forza, anche sentimentale, contro il regresso e la degradazione, vuol dire che ama quegli uomini in carne e ossa. Amore che ho la disgrazia di sentire.²⁵

L'amore nei confronti dell'uomo, concetto che attraversa tutta l'opera pasoliniana, è ben presente anche nella produzione di De André e nel suo pensiero politico.

Il cantautore affermava di essere «un comunista libertario, fondamentalmente un anarchico»,²⁶ ma la sua adesione all'anarchia presenta delle caratteristiche fortemente personali. Il suo pensiero poggia sulle fondamenta dell'anarchismo più classico, quello di Bakunin, Malatesta, Stirner e, in parte, di Proudhon. Nello specifico, il termine anarchia etimologicamente sta a significare “senza ordine o potere”, un concetto che, nella realtà odierna, si coniuga perfettamente a un ideale libertario che prevede l'indipendenza e la libertà degli individui in maniera più ampia, contro ogni forma di potere, compresa quella dello Stato.²⁷

De André coglie alcuni degli elementi degli anarchici sopra citati – quali la profonda critica che Bakunin fa a qualunque tipologia di potere, o l'idea dell'anarchismo individualista di Stirner (che si opponeva al collettivismo anarchico professato dallo stesso Bakunin e da Malatesta) – e tuttavia sviluppa una propria ideologia che mostra la sua cifra distintiva nella «critica – radicale, drammatica e sarcastica, scanzonata e poetica – del potere e delle sue ipocrisie».²⁸ In De André questa è legata al profondo amore nei confronti dell'uomo, il quale vede la

25 P. P. Pasolini, *Io so*, Garzanti, Milano 2019, p. 48.

26 W. Pistarini e C. Sassi, *Fabrizio De André: ho paura di fare il poeta*, Mondadori, Milano 2024, p. 172.

27 Ivi, p. 185.

28 *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, a cura di E. Valdini, cit., p. 219.

propria essenza vessata dal potere. La posizione del cantautore, dunque, non si allinea all'anarchismo classico, ma si mostra come una lettura inedita che coincide con un filone imprescindibile dell'anarchismo moderno.²⁹

Il marxismo di Pasolini e l'anarchismo di De André, pertanto, presentano come punto di contatto questo profondo amore nei confronti dell'uomo che li porta ad avere un atteggiamento notevolmente critico nei confronti della realtà e a maturare un pensiero politico non inquadrabile in definizioni preesistenti. In qualche modo, dunque, i due autori incarnavano quello che si potrebbe definire il punto di incontro tra le due ideologie, e tale consapevolezza dovette essere anche dello stesso cantautore, che spesso non mancò di affermare che tra anarchici e comunisti le differenze erano ben poche, criticando apertamente la Sinistra che, in quegli anni, condannava tutti coloro che non facevano coincidere la Sinistra col marxismo.³⁰

1. 1. IL CONCETTO DI POTERE

La riflessione politica di Pier Paolo Pasolini e Fabrizio De André muove i suoi passi, come detto, dal profondo amore che gli autori provano nei confronti dell'uomo. Tale sentimento li conduce a sentire il dovere irrinunciabile di denunciare gli aspetti negativi della società, che quell'amore calpestano, accettando di osservare la verità oltre la lacerazione del mondo e perseverando nel mostrarla allo scopo di modificare il sistema sociale nel quale l'uomo si trova. Da qui si può comprendere la condanna netta che Pasolini fa della mancanza di consapevolezza che caratterizza gli individui della classe dominante: egli crede che l'innocenza sia una colpa, e che non si possa evitare di conoscere e comprendere quella che è la grande tragedia sociale e politica che caratterizza il suo tempo, per poi non intervenire nel cambiarla. Tale condanna è perfettamente rappresentata nelle parole

29 *Ibidem*.

30 C. Sassi e W. Pistarini, *De André Talk: le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Coniglio Editore, Roma, 2008, p. 389.

Ascoltami, se non vuoi perderti.

L'innocenza è una colpa, l'innocenza è una colpa, lo capisci? E gli innocenti saranno condannati, perché non hanno più il diritto di esserlo.

Io non posso perdonare chi passa con lo sguardo felice dell'innocente tra le ingiustizie e le guerre, tra gli orrori e il sangue. Come te ci sono milioni di innocenti in tutto il mondo, che vogliono scomparire dalla storia piuttosto che perdere la loro innocenza. E io li devo far morire.³¹

Queste sono le parole che dio rivolge a un giovane fanciullo borghese spensierato, Riccetto, nel film di Pasolini intitolato *La sequenza del fiore di carta*.³² Il film in questione è un corto nel quale il regista rappresenta un ragazzo perso nella leggerezza della quotidianità, incarante delle tragedie del mondo che si consumano attorno a lui (mostrate in sovraimpressione), indifferente al monito di dio che lo richiama invece all'attenzione. Il protagonista, al termine del film, sarà ucciso da dio proprio a causa della sua innocenza, in quanto dio non può più tollerare che le persone non prendano coscienza della realtà di cui sono artefici. Come ebbe modo di dire lo stesso Pasolini: «vi sono momenti della storia in cui non si può essere inconsapevoli; bisogna essere consapevoli, e non esserlo equivale a essere colpevoli».³³

La medesima posizione è ravvisabile anche in De André, il quale, infatti, non mancò di denunciare l'innocenza e la mancanza di consapevolezza come colpe sociali e umane nel suo album maggiormente politico intitolato *Storia di un impiegato*³⁴ e, in particolare, nel brano *La canzone del maggio*:³⁵

31 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori (I Meridiani), Milano, 2001, vol. I, p. 1095.

32 P. P. Pasolini, *La sequenza del fiore di carta*, in *Amore e rabbia*, Castoro Film et al., Italia e Francia, 1969.

33 P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1999, pp. 1368-1369.

34 F. De André et al., *Storia di un impiegato* (1973), Produttori Associati, PA/LP 49.

35 F. De André et al., *Canzone del maggio*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

Anche se il nostro maggio
ha fatto a meno del vostro coraggio
se la paura di guardare
vi ha fatto chinare il mento
[...] anche se voi vi credete assolti
siete lo stesso coinvolti.³⁶

Il cantautore, nello specifico, parlando del movimento sessantottino (metonimicamente indicato con «maggio»), accusa tutti coloro che non presero posizione durante la rivolta studentesca e che restarono al di fuori degli avvenimenti a osservare la storia che si realizzava, credendo così di rimanere assolti; la «paura di guardare», cui fa riferimento, corrisponde proprio all'atto di conservazione della propria innocenza a discapito di una presa di coscienza dell'orrore del mondo e della conseguente partecipazione all'atto di rivolta.

E se nei vostri quartieri
Tutto è rimasto come ieri
[...] Se avete preso per buone
Le “verità” della televisione
Anche se allora vi siete assolti
Siete lo stesso coinvolti.³⁷

Come si può osservare, l'accusa del cantautore, nello specifico, è destinata alla classe borghese, arroccata nei propri quartieri e colpevole di chiudere gli occhi sullo scandalo sociale generato dalla stessa cultura di cui si faceva portatrice («le “verità” della televisione»). La borghesia è, inoltre, rea di non aver preso parte alla rivolta studentesca destinata a porre rimedio a tale condizione, in quanto interessata al solo mantenimento dell'ordine costituito. La critica risulta essere, tuttavia, più profonda:

E se credete ora
che tutto sia come prima
perché avete votato ancora

36 *Ibidem.*

37 *Ibidem.*

la sicurezza, la disciplina,
convinti di allontanare
la paura di cambiare...³⁸

L'indifferenza della popolazione borghese nei confronti del movimento sessantottino, denunciata nel brano, è indice di una colpa ben più grave, ovvero la non identificazione del dramma reale costituito dall'affermazione di un nuovo potere all'interno della società, potere che si identifica nella «sicurezza» e nella «disciplina» votate proprio al fine di allontanare la «paura di cambiare».

Il nuovo potere di cui sopra è definito nei suoi tratti principali da Pasolini, il quale afferma di non sapere in cosa consista, o chi lo rappresenti, definendolo, dunque, un «potere» con la P maiuscola dal volto bianco, in quanto non rappresentato da alcun individuo in particolare e non più riconoscibile in tutte quelle rappresentazioni del vecchio potere quali il Vaticano, i potenti democristiani, le forze armate e l'apparato industriale.³⁹ Le sue caratteristiche sono la determinazione a trasformare i contadini e i sottoproletari in dei piccoli borghesi, per la volontà di attuare fino in fondo il modello di sviluppo neocapitalistico costituito dai principi del produrre e del consumare.⁴⁰

La priorità di tale nuovo potere, dunque, è generare una nuova tipologia di suddito che sia prima di ogni cosa un consumatore; tale progetto prevede l'imposizione dell'ideologia edonistica del consumo al fine di determinare una reale mutazione antropologica dell'individuo. È evidente che tale mutazione non si limita a essere un passaggio storico, ma diviene una reale modifica della storia, una mutazione, dunque, che contrasta ogni diversità, impedisce il cambiamento e desacralizza la vita in un insieme confuso di pretesti di sopravvivenza,⁴¹ omologando i pensieri e i desideri e realizzando il dramma di un genocidio culturale. Quest'ultimo termine è usato nell'accezione del *Manifesto del Partito Comunista* e indica, quindi, il genocidio operato dalla

38 *Ibidem*.

39 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2022, pp. 46-47.

40 *Ivi*, p. 47.

41 P. Spila *et al.*, *Tutto Pasolini*, a cura di P. Spila *et al.*, Gremese International, Roma, 2022, p. 63.

borghesia, classe dominante, a danno delle classi dominate, coadiuvata e indotto dal potere stesso, di cui la borghesia è complice silente.⁴²

Pertanto, i ceti medi si trovano antropologicamente modificati in quella che è la loro natura valoriale e perfettamente omologati in un'ideologia edonistica del consumo autosufficiente dal punto di vista ideologico, voluta dal nuovo potere per consentire a se stesso di esistere al di là delle istituzioni attraverso cui il vecchio potere si esercitava.⁴³

Pasolini afferma, inoltre, che il *nuovo* potere presenta una natura particolarmente subdola: esso si insinua nella società senza la violenza che caratterizzava il *vecchio* potere, andando a imporre il proprio cambiamento e la propria ideologia consumistica senza l'utilizzo della forza. Da questa premessa si può introdurre un ulteriore concetto per il quale Pasolini fa coincidere il nuovo potere con il fascismo. Nello specifico il poeta, con il termine «fascismo», fa riferimento a quattro concetti ben distinti: il fascismo «archeologico», ovvero, il prodotto storico del ventennio, quello «nominale e artificiale», che è il fascismo nostalgico delle frange giovanili degli anni Settanta, e il concetto di fascismo come «prepotenza del potere», che è proprio della civiltà dei consumi e che è riuscito, di fatto, a modificare il paese come mai il fascismo «archeologico» riuscì a fare. A tali concetti si affianca il fascismo come «normalità». A questo proposito può essere utile leggere le parole di Pasolini:

L'Italia sta marcendo in un benessere che è egoismo, stupidità, incultura, pettigolezzo, moralismo, coazione, conformismo: prestar-

42 Pasolini con tale termine si riferisce probabilmente a un passo del cap. I del *Manifesto*, “Borghesi e proletari”: «Essa [la borghesia] costringe tutte le nazioni ad adottare le forme della produzione borghese, se non vogliono perire; le costringe a introdurre nei loro paesi la cosiddetta civiltà, cioè a farsi borghesi. In una parola, essa si crea un mondo a propria immagine e somiglianza [...]» (K. Marx, F. Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, trad. it, P. Togliatti, Edizioni Rinascita, Roma 1949, pp. 32-33). Nel *Manifesto* non compare mai esplicitamente il termine «genocidio», tuttavia, esso sembra essere un'identificazione retroattiva che Pasolini opera tra il fenomeno sociale da lui stesso definito e quello definito dal filosofo Marx.

43 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., pp. 40-41.

si in qualche modo a contribuire a questa marcescenza è, ora, il fascismo. Essere laici, liberali, non significa nulla, quando manca quella forza morale che riesca a vincere la tentazione di essere partecipi a un mondo che apparentemente funziona, con le sue leggi allettanti e crudeli.⁴⁴

La condanna che Pasolini definisce è rivolta, dunque, al fascismo inteso come cedimento morale all'intero sistema neocapitalistico, e non al fascismo archeologico; in esso, difatti, il poeta individua sempre la sincerità della vecchia felicità popolana o contadina: il fascismo delle origini non fu altro che umile manovalanza del padronato, una bieca maschera assassina che ha poco a vedere con la tragedia del fascismo contemporaneo:⁴⁵

Non occorre essere forti per affrontare il fascismo nelle sue forme pazzesche e ridicole: occorre essere fortissimi per affrontare il fascismo come normalità, come codificazione, direi allegra, mondana, socialmente eletta, del fondo brutalmente egoista di una società.⁴⁶

Con tali parole Pasolini esplicita che il fascismo come «normalità» è da intendersi come codificazione del fondo brutalmente egoista di una società che si atteggia ad antifascista, ma è in sostanza complice della manipolazione artificiale delle idee che il neocapitalismo sta operando per sviluppare il proprio nuovo potere.⁴⁷ Il nuovo potere, dunque, risulta corrispondere al concetto di fascismo come «prepotenza del potere» e al conseguente concetto di fascismo come «normalità».

Le considerazioni sul nuovo potere sviluppate da Pasolini sono ravvisabili anche nell'opera di De André, il quale esplicita spesso la condivisione dell'idea di nuovo fascismo che il poeta aveva proposto nei suoi scritti; nello specifico, il cantautore evoca tale concetto nel

44 P. P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Garzanti, Milano, 2021, pp. 347-348.

45 P. P. Pasolini, *Il fascismo degli antifascisti*, cit., p. 68.

46 P. P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Garzanti, Milano, 2021, pp. 347-348.

47 P. P. Pasolini, *Il fascismo degli antifascisti*, Garzanti, Milano, 2018, pp. 7-8.

brano *Nancy*.⁴⁸ Nel concerto tenutosi a Modena nel 1976, De André introdusse così la canzone: «Mister Paolo Pasolini diceva che, almeno da un punto di vista ipotetico, ci sono cinquantatré milioni di fascisti in Italia», mostrando chiaramente il legame con gli *scritti corsari* che in quegli anni periodicamente apparivano sulle pagine del *Corriere della sera*, pubblicati in volume nel 1975. Il cantautore condivideva, evidentemente, l’idea che il fascismo corrispondesse ormai a quel cedimento morale nei confronti della corruzione valoriale che il sistema neocapitalistico stava generando, e ne parlava all’interno del brano.

La canzone è, in verità, una traduzione letterale di un brano di Leonard Cohen intitolata *Seems So Long Ago, Nancy*,⁴⁹ dedicata a una ragazza di ventun anni di Montréal che si suicidò perché le tolsero il proprio bambino:⁵⁰

Un po’ di tempo fa Nancy era senza compagnia
all’ultimo spettacolo, con la sua bigiotteria.

Nel palazzo di giustizia suo padre era innocente,
nel palazzo del mistero non c’era proprio niente,
non c’era quasi niente.⁵¹

Come si può osservare De André cerca di raccontare con dolcezza il momento della morte di Nancy, senza però nascondere la solitudine che l’accompagnò nel compimento del gesto estremo, indicato più avanti dall’espressione: «ultimo spettacolo».

Un po’ di tempo fa eravamo distratti
lei portava calze verdi, dormiva con tutti.
Ma “cosa fai domani” non lo chiese mai a nessuno,
s’innamorò di tutti noi, non proprio di qualcuno,
non solo di qualcuno.⁵²

48 F. De André, *Nancy*, in *Volume 8* (1975), cit.

49 L. Cohen, *Seems So Long Ago, Nancy*, in *Songs from a room* (1969), Colombia.

50 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 152.

51 F. De André, *Nancy*, in *Volume 8* (1975), cit.

52 *Ibidem*.

Nella traduzione di De André è subito evidente il mantenimento dell'approccio di Cohen, destinato alla sublimazione del ritratto di Nancy, con la sola differenza che il riferimento alla prostituzione risulta più evidente.⁵³ L'obiettivo del cantautore è, infatti, quello di mettere in relazione l'opposizione tra l'eroina tragica Nancy e il fascismo incarnato dai tanti uomini che si presentano da lei nel «palazzo del mistero», eufemismo che sta a indicare un bordello:

E un po' di tempo fa col telefono rotto
cercò dal terzo piano la sua serenità.
Dicevamo che era libera e nessuno era sincero,
non l'avremmo corteggiata mai nel palazzo del mistero,
nel palazzo del mistero.⁵⁴

Nella visione di De André gli uomini che si recano a visitare la giovane Nancy incarnano quel nuovo potere fascista che ha imposto l'ideologia edonistica del consumo, in quanto totalmente privi di amore nei confronti degli uomini e conformi esclusivamente a un drammatico egoismo e individualismo esistenziale, di cui Nancy paga le conseguenze. All'interno del brano, gli uomini sono consapevoli del dolore della ragazza, tuttavia lo sfruttano per soddisfare il proprio bisogno sessuale. Ecco, dunque che le parole «Dicevamo che era libera e nessuno era sincero / non l'avremmo corteggiata mai nel palazzo del mistero / nel palazzo del mistero» acquistano il valore di una confessione da parte degli uomini, i quali confermano che il fascismo è da intendersi come prepotenza del potere e, soprattutto, come codificazione e normalizzazione del fondo brutalmente egoista della società. Gli uomini, infatti, conoscono bene la sofferenza di Nancy, tuttavia, nel nuovo fascismo e nella nuova cultura borghese edonistico-consumistica, non vi è spazio per la comprensione dell'altro, ma solo per la soddisfazione dei propri desideri. Ecco dunque che essi operano un autoconvincimento, attraverso il quale credere realmente che Nancy sia libera e che la sua condizione le consenta di scegliere di corrispondere i loro desideri sessuali;

53 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 152.

54 F. De André, *Nancy*, in *Volume 8* (1975), cit.

è questo che mostra l'evidente accettazione del fascismo, in quanto, in tali parole viene espressa la normalizzazione della violenza e dell'intenzione egoista di sopraffazione tipica del nuovo fascismo, ormai assorbita dalla massa in maniera inconscia e totalizzante.

Il fascismo nell'agire degli uomini sta, dunque, nel recarsi da Nancy per soddisfare i propri bisogni sessuali pur consapevoli del suo dolore e promettendole un corteggiamento che nasconde momentaneamente alla ragazza e a se stessi la violenza del proprio agire. I giovani uomini sono, dunque, l'incarnazione del nuovo fascismo, che è appunto cedimento morale rispetto ai valori marcescenti del neocapitalismo e dell'ideologia edonistico-consumistica.

Bisogna aggiungere, però, che Nancy è vittima del nuovo potere fascista non solo in quanto vittima concreta della violenza fascista perpetrata dai giovani uomini, ma anche in quanto vittima del cedimento morale ai valori del neocapitalismo generato dal fascismo. Il nuovo potere fascista è, infatti, in grado di imporre il proprio sistema ideologico non solo alle classi dominanti ma anche a quelle dominate, facendo sì che anche Nancy assorba l'ideologia edonistico-consumistica esattamente come i giovani uomini.

Nancy, dunque, è corrotta, per quanto concerne i propri valori umani, nella medesima maniera dei propri carnefici. Ecco, quindi, che «lei portava calze verdi, dormiva con tutti. / Ma “cosa fai domani” non lo chiese mai a nessuno, / s’innamorò di tutti noi, non proprio di qualcuno, / non solo di qualcuno»: da queste parole si può comprendere come l'ideologia del nuovo potere abbia condotto Nancy a una vita alienata da sé, secondo i dettami dell'edonismo imposto, del piacere coatto, il quale, inevitabilmente, essendo imposizione violenta e non desiderata, conduce a un'inconsapevole condizione di dolore che infine porta all'estremo gesto del suicidio. De André, pertanto, applica a Nancy e ai giovani fascisti il concetto di Bakunin per il quale

il potere corrompe sia coloro che sono investiti che coloro i quali devono soggiacervi. Sotto la sua nefasta influenza gli uni si tra-

sformano in despoti ambiziosi e avidi, in sfruttatori della società in favore della propria persona o casta, gli altri in schiavi.⁵⁵

Nel ritratto che De André offre di Nancy si può notare con facilità un'assonanza rispetto alla riflessione che Pasolini propone riguardo a Marilyn Monroe nel film *La rabbia*:⁵⁶

Del mondo antico e del mondo futuro
era rimasta solo la bellezza, e tu,
povera sorellina minore,
[...] quella bellezza l'avevi addosso umilmente,
e la tua anima di figlia di piccola gente,
non ha mai saputo di averla.⁵⁷

Pasolini intende la bellezza di Marilyn come allegoria di tutto ciò che appartiene al mondo contadino, ovvero un mondo trascorso carico di valori esistenziali che il nuovo potere ha inesorabilmente distrutto;⁵⁸ questa bellezza è tale perché inconsapevole e umile.

Il mondo te l'ha insegnata,
e così la tua bellezza non fu più bellezza.
Ma tu continuavi a essere bambina,
sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,
e fra te e la tua bellezza posseduta dal potere
si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.⁵⁹

Pasolini afferma che la bellezza di Marilyn le è stata insegnata dal mondo divenendo, quindi, in ragione della consapevolezza di quest'ultima, possesso del potere e della crudeltà del presente.

55 M. A. Bakunin, *Gosudarstvennost'i Anarchija*, Zürich-Geneve 1873, trad. it. *Stato e anarchia*, Feltrinelli, Milano, 1996, vol. I, p. 162.

56 P. P. Pasolini, *La rabbia*, Opus Film, Italia, 1963.

57 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, pp. 397-399.

58 Cfr. *infra*, pp. 64-73.

59 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, pp. 397-399.

La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico,
richiesta dal mondo futuro, posseduta
dal mondo presente, divenne un male mortale.⁶⁰

Pasolini afferma che il potere entrando, in possesso della bellezza della Monroe, ne determina la morte assieme alla morte del mondo contadino e sottoproletario che essa rappresenta, lasciando quindi libero spazio all'affermazione del nuovo mondo borghese corrotto dall'ideologia edonistico-consumistica.

I ritratti di Nancy e della Monroe sono dunque la denuncia di un mondo puro che muore per opera del nuovo potere e di un'ideologia corruttrice imposta. Da questa premessa si può introdurre un ulteriore concetto, che riguarda il motivo per cui il potere vuol reprimere il vecchio mondo contadino e sottoproletario: difatti, come detto, esso non si limita a istituire una classe dominante profondamente mutata, ma esige che anche la classe dominata subisca tale cambiamento.

Pasolini, in particolare, afferma: «L'unico sistema ideologico che ha veramente coinvolto nel profondo anche le classi dominate è il consumismo, cambiandone il volto e la psicologia».⁶¹ Esso, infatti, fornisce all'individuo-consumatore una certa aggressività, che ben si distingue dallo spirito di rassegnazione e sottomissione tipico del contadino e del sottoproletario, in quanto senza tale aggressività il consumatore rinuncerebbe alla necessità di lottare per elevare il proprio *status sociale*⁶² e si perderebbe, dunque, il principio fondativo del neocapitalismo, costituito dalla necessità irrinunciabile dell'individuo suddiviso di intervenire per migliorare le proprie condizioni materiali, cedendo a tutti i principi dell'ideologia edonistico-consumistica e contribuendo così al rafforzamento della società costituita dal nuovo potere. La necessità di annullare l'originaria purezza ideologica del mondo contadino e sottoproletario è pertanto finalizzata alla sopravvivenza del potere stesso, che riesce a imporsi proprio attraverso la subdola

60 *Ibidem*.

61 *Pier Paolo Pasolini. Polemica politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, Chiarelettere, Milano, 2015, pp. 112-113.

62 Ivi, p. 113.

corruzione delle masse e l'imposizione inequivocabile della detta ideologia edonistico-consumistica.

Lo riconosco, sempre, in ogni uomo.
Lo so bene che altro non è che insicurezza
vitale, antica angoscia economica:
che era regola della nostra vita animale
ed è stata assimilata ora in queste povere
nostre comunità.⁶³

Per Pasolini è, dunque, l'«antica angoscia economica» e l'ansia di possesso a spegnere la luce del vecchio mondo, conducendolo alla vilta e producendo quella corruzione funzionale al nuovo potere; pertanto, tale condizione è connaturata all'uomo che il nuovo potere utilizza e manipola per soggiogare tanto le classi dominanti quanto quelle dominate.

Anche Fabrizio De André condivide la stessa idea sull'angoscia economica e sull'ansia del possesso, ed espone tale concezione nel brano *Canzone per l'estate*.⁶⁴

Con tua moglie che lavava i piatti in cucina e non capiva
con tua figlia che provava il suo vestito nuovo e sorrideva
con la radio che ronzava
per il mondo cose strane.⁶⁵

De André presenta un'istantanea di imborghesimento, funzionale al fatto che la canzone, come lui stesso ebbe a dire, è autobiografica e intende rappresentare il suo conflitto tra il mondo borghese, dal quale Faber proveniva, e gli istinti anarchici che lo muovevano invece alla protesta.⁶⁶

63 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1961, pp. 94-95.

64 F. De André e F. De Gregori, *Canzone per l'estate*, in *Volume 8* (1975), cit.

65 *Ibidem*.

66 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 159.

Coi tuoi santi sempre pronti a benedire i tuoi sforzi per il pane
con il tuo bambino biondo a cui hai donato una pistola per Natale
che sembra vera,
[...] Com'è che non riesci più a volare
Com'è che non riesci più a volare.⁶⁷

Il brano prosegue secondo una struttura lineare, con una sequenza di quadretti familiari borghesi apparentemente molto positivi interrotti dal ritornello che suggerisce, invece, una realtà molto differente. Nelle parole «com'è che non riesci più a volare» De André sembra raccogliere tutta la sua disapprovazione nei confronti del finto sogno consumistico e borghese, che consiste in un miglioramento del proprio status sociale realizzato esclusivamente in linea con i bisogni indotti dal nuovo potere.

L'angoscia economica, rappresentata dagli «sforzi per il pane», risulta essere dunque la ragione della sofferenza del protagonista del brano. Il miglioramento delle proprie condizioni di vita cela, infatti, una tragica verità: l'individuo è *costretto* a una condizione di alienazione, che è il risultato del perseguitamento di bisogni, appunto, indotti e falsi:

Con la tua tranquillità, lucidità, soddisfazione permanente
la tua coda di ricambio
le tue nuvole in affitto
le tue rondini di guardia sopra il tetto.⁶⁸

Dalla condizione di alienazione rispetto alla propria esistenza, esplicita dalle parole «nuvole in affitto», deriva la mancanza di capacità nel rendersi conto di vivere una vita determinata e, quindi, la definitiva resa nei confronti del potere che conduce l'individuo a uno stato di totale sudditanza:

col tuo ossigeno purgato e le tue onde regolate in una stanza
col permesso di trasmettere

67 F. De André e F. De Gregori, *Canzone per l'estate*, in *Volume 8* (1975), cit.

68 *Ibidem*.

e il divieto di parlare
e ogni giorno un altro giorno da contare.⁶⁹

La critica che De André espone all'interno del brano, essendo la canzone autobiografica, è un'autocritica. Il cantautore, infatti, vive in maniera molto forte la contraddittorietà del suo essere di estrazione borghese, di riconoscere in maniera lucida la verità dell'ideologia borghese e consumistica, con tutto ciò che essa comporta, ma di dover accettare una forma di integrazione. Questa autocritica ha un suono fortemente pasoliniano: anche il poeta, infatti, non fu esente da tale presa di coscienza. Nella trasmissione della Rai *III B, facciamo l'appello*⁷⁰ del 1971, sollecitato da Enzo Biagi a rispondere se, secondo lui, gli intellettuali dell'Italia del periodo accettassero troppi compromessi, Pasolini rispose che «il compromesso si può riassumere in uno solo: quello di accettare in un modo acritico [...] l'integrazione», specificando che anche lui stesso, pur accettando tale integrazione, la analizzava e viveva con sguardo critico.

Il legame che si instaura tra Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini per quanto concerne questa contraddittorietà è ravvisabile anche in alcuni versi del poeta:

Bestia vestita da uomo [...]
eroico e ridicolo me ne vado al lavoro,
anch'io, per vivere... Poeta, è vero,
ma intanto eccomi su questo treno
carico tristemente di impiegati,
[...] eccomi a sudare il mio stipendio.⁷¹

In tali parole è presente l'immagine dell'impiegato, con il qual termine si intende non solo l'impiegato in senso concreto, ma l'essere impiegato della propria esistenza, ovvero, in un certo qual modo, diventare incapace di vivere la propria esistenza in una condizione di libertà

69 *Ibidem*.

70 *III B, facciamo l'appello*, Rai 1971. La trasmissione è fruibile al link YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=g1IXjZil5zg> (ultima visualizzazione 19-09-2024).

71 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 22.

rispetto all'ideologia imposta dal nuovo potere pur, come nel caso di Pasolini e De André, avendo le capacità e la forza di un'analisi critica.

L'immagine dell'impiegato intesa in tal senso è protagonista dell'album di De André *Storia di un impiegato*,⁷² del quale si rende necessaria un'analisi.

1. 2. IL POTERE, IL '68, L'ALLEGORIA DEL SESSO E LA RIVOLTA SOCIALE IN *STORIA DI UN IMPIEGATO*

L'album di Fabrizio De André intitolato *Storia di un impiegato*⁷³ fu realizzato con il contributo di Giuseppe Bentivoglio e Roberto Dané, entrambi marxisti leninisti. Si può dire, pertanto, che il disco sia il frutto di un profondo confronto politico tra le idee marxiste e le idee anarchiche, che, come detto, trovano un punto di incontro proprio nell'amore nei confronti dell'uomo che De André professa. Il cantautore, nello specifico, voleva svolgere un discorso poetico e umano, mentre gli altri coautori erano più propensi per un contenuto esplicitamente politico,⁷⁴ il frutto di questa collaborazione fu la realizzazione di un album che certamente si mostra complesso e problematico.

De André non amò molto il risultato finale, come dimostrano le parole di cui dà testimonianza Cesare G. Romana:

“L'idea era affascinante”, sbottò, “dare del Sessantotto una lettura poetica. Invece è venuto fuori un disco politico. Hai Presente Fo, o Pasolini? Sai quanto li amo entrambi, ma hanno dei momenti in cui l'analisi prevale sulla fantasia, mentre un'artista non dovrebbe mai rinunciare alla sua percentuale di diritto al mistero. Ecco, a me è successo qualcosa di simile. E ho fatto l'unica cosa che non avrei mai dovuto fare, spiegare alla gente come deve comportarsi”.⁷⁵

72 F. De André et al., *Storia di un impiegato* (1973), cit.

73 *Ibidem*.

74 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 112.

75 C. G. Romana, *Smisurate preghiere: sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, Fazi, Roma, 2005, pp. 59-60.

Tali parole, oltre a fornire la prova della critica severa che De André riservava al proprio lavoro, mostrano l'evidenza di un interessamento del cantautore all'opera pasoliniana.

Il disco in questione si apre con una breve introduzione che racchiude le immagini di un appena concluso Sessantotto:

Lottavano così come si gioca
i cuccioli del maggio [...]
loro avevano il tempo
anche per la galera
ad aspettarli fuori rimaneva
la stessa rabbia la stessa primavera...⁷⁶

L'immagine che De André propone del Sessantotto è quella di un avvenimento ormai distante e concluso che non ha condotto agli esiti sperati: i «cuccioli del maggio» finiti in galera trovano ad aspettarli fuori «la stessa rabbia» e «la stessa primavera».

Il movimento sessantottino, dunque, non ha portato i cambiamenti auspicati, tuttavia il suo spirito resta ancora nell'aria, come dimostra il secondo brano dell'album, la già citata *Canzone del maggio*,⁷⁷ traduzione quasi letterale di una delle canzoni che avevano riempito le strade francesi, cantate dai giovani rivoluzionari durante la rivolta del maggio 1968. Tale canzone giunge alle orecchie del protagonista dell'album, l'impiegato, il quale, nonostante la mancata riuscita della rivoluzione sessantottina, non può far a meno di essere rapito dagli ideali che essa proponeva.

L'idea che De André ha del Sessantotto è, date queste premesse, alquanto complessa: difatti egli afferma di aver condiviso «tutti quelli che oggi vengono definiti gli eccessi sessantottini»⁷⁸ – anche perché sentiva di averli, in un certo senso, promossi attraverso le proprie canzoni – ma non può evitare di riconoscerne il fallimento, tant'è che nel

76 F. De André *et al.*, *Introduzione*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

77 F. De André *et al.*, *Canzone del maggio*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

78 L. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco: vita di Fabrizio De André*, cit., pp. 155-156.

1978 scriverà una canzone intitolata *Coda di lupo*⁷⁹ che è una «disperata disamina del fallimento della rivolta sessantottina e del riflusso della speranza della fantasia al potere».⁸⁰ Vi è, dunque, il riconoscimento del Sessantotto come un movimento che ha fornito l'occasione per rilanciare le idee di libertà e uguaglianza e come movimento contrapposto al nuovo potere, tuttavia affiancato dalla dura disillusionata dalla consapevolezza che esso ha piuttosto generato una nuova piccola borghesia, plasmata dai principi della società dei consumi.

Il fallimento del moto sessantottino è, dunque, la ragione per la quale l'impiegato, risvegliato a quegli ideali, preferisce tuttavia optare per un tentativo di rivoluzione individualistico, che consiste nel far esplodere una bomba contro gli esponenti del nuovo potere, come nel brano *La bomba in testa*,⁸¹ in cui però si chiarisce anche come gli ideali sessantottini siano perfettamente in linea con la lotta non soltanto al nuovo potere ma anche all'ideologia edonistico-consumistica che tiene prigioniere le emozioni e i desideri degli individui:

Chissà cosa si prova a liberare
la fiducia nelle proprie tentazioni,
allontanare gli intrusi
dalle nostre emozioni,
[...] e prima di trovarsi solo
con la paura di non tornare al lavoro.⁸²

In tali parole è evidente che, nell'idea di De André, il movimento sessantottino ha individuato il dramma dell'angoscia economica, «la paura di non tornare al lavoro», di cui il nuovo potere si serve al fine di dominare le emozioni degli individui. Il riconoscimento di ciò, tuttavia, non porta il cantautore a sperare, in generale, in una nuova rivoluzione comune, e per questo l'impiegato prosegue nella direzione di una rivolta individuale e nichilista; ecco dunque che, una volta presa

79 F. De André e M. Bubola, *Coda di lupo*, in *Rimini* (1978), Dischi Ricordi, SMRL 6221.

80 W. Pistarini e C. Sassi, *Fabrizio De André: ho paura di fare il poeta*, cit., p. 168.

81 F. De André et al., *La bomba in testa*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

82 F. De André et al., *La bomba in testa*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

coscienza della propria condizione di suddito, l'impiegato sogna di far esplodere una bomba in una grande sala di gala nella quale sono presenti tutti i simboli ipocriti di una cultura borghese corrotta e autoritaria, come nel brano *Al ballo mascherato*.⁸³ Nella disamina dei simboli della cultura borghese condizionatrice, dalla quale l'impiegato vuole liberarsi, non può mancare il padre, emblema dell'autorità:

Mio padre pretende aspirina e affetto
e inciampa nella sua autorità,
affida a una vestaglia il suo ultimo ruolo
ma lui esplode dopo, prima il suo decoro.⁸⁴

La figura paterna incarna, come detto, l'autorità che, tuttavia, si potrebbe definire innocua, in quanto esercitata al solo scopo di ottenere «aspirina e affetto», quindi assistenza e amore familiare. Tale autorità paterna viene ridicolizzata da De André, che la paragona a una «vestaglia» nella quale il padre inciampa, con il chiaro obiettivo di condannarla in quanto sempre condizionatrice e negativa, anche se all'apparenza inoffensiva. Questa considerazione richiama alla mente le parole di Pasolini, il quale afferma che «l'autorità [...] è sempre terrore, anche quando è dolce».⁸⁵ Per il poeta anche il semplice e affettuoso comandamento «non calpestare le aiuole», che un padre può imporre al proprio figlio, entra a far parte di quella serie di prescrizioni negative che ne regoleranno il comportamento in maniera tale che la buona educazione che ne deriva risulta di conseguenza terroristica: per risarcire i sacrifici legati a tale obbedienza, il figlio ben educato, una volta cresciuto, eserciterà di diritto i propri ricatti morali.⁸⁶

A tale condanna dell'autorità paterna si affianca la condanna del disimpegno materno:

Mia madre si approva in frantumi di specchio,
dovrebbe accettare la bomba con serenità,

83 F. De André *et al.*, *Al ballo mascherato*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

84 *Ibidem*.

85 P. P. Pasolini, *Il caos*, Garzanti, Milano, 2019, p. 8.

86 *Ibidem*.

il martirio è il suo mestiere, la sua vanità,
ma ora accetta di morire soltanto a metà
la sua parte ancora viva le fa tanta pietà,
al ballo mascherato della celebrità.⁸⁷

De André immagina che la madre dell'impiegato debba, in un delirio di «vanità», accettare con serenità la bomba, in quanto abituata a vivere il proprio martirio come un «mestiere».

In tale immagine si riscontra la denuncia del concetto di innocenza di cui si è già parlato in precedenza,⁸⁸ per il quale l'inconsapevolezza è da intendersi come una colpa ingiustificabile; nello specifico, la madre preferisce, piuttosto che prendere coscienza della realtà e reagire, vivere quest'ultima come fosse un martirio. Non stupisce, dunque, che il cantautore immagini la donna, che pur è un'evidente vittima del nuovo potere, morire a causa della bomba (proprio come Ricetto protagonista del cortometraggio *La sequenza del fiore di carta*),⁸⁹ in quanto la scelta del martirio come mestiere corrisponde a una scelta di innocenza non più accettabile e condivisibile nella visione politica di De André e Pasolini.

L'impiegato, tuttavia, non si limita a punire i propri genitori assieme ai simboli della cultura borghese corrotta. Egli, infatti, decide di condannare alla morte anche l'amico che gli ha inculcato il sentimento di ribellione, ponendolo seduto tra gli altri feticci della cultura borghese al fine di farlo esplodere:

e adesso puoi togliermi i piedi dal collo
amico che m'hai insegnato il "come si fa"
se no ti porto indietro di qualche minuto
ti metto a conversare, ti ci metto seduto
tra Nelson e la statua della Pietà,
al ballo mascherato della celebrità.⁹⁰

87 F. De André *et al.*, *Al ballo mascherato*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

88 Cfr. *supra*, pp. 18-19.

89 P. P. Pasolini, *La sequenza del fiore di carta*, cit.

90 F. De André *et al.*, *Al ballo mascherato*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

La condanna all'amico che gli ha insegnato il «come si fa» evidenzia come l'impiegato abbia aperto gli occhi sulla contraddizione di fondo che accompagnò il moto sessantottino e che accompagna, di fatto, anche il suo gesto di ribellione individualistico: l'amico gli ha insegnato il modo per compiere una finta rivolta, attraverso la quale il nuovo potere non viene abbattuto ma, al contrario, aiutato a rinnovarsi. A questo proposito risultano chiarificanti i versi del brano *Sogno numero due*:⁹¹

Imputato ascolta,
[...] noi ti abbiamo osservato
[...] quando uccidevi,
favorendo il potere
i soci vitalizi del potere.⁹²

All'interno del brano l'impiegato, dopo aver sognato di gettare la bomba al ballo mascherato, sogna di essere in un tribunale dinanzi a un giudice pronto a giudicarlo per l'azione compiuta.

Il giudice svela la verità che si cela dietro il nuovo potere: esso si è servito dell'atto rivoltoso dell'impiegato proprio per rinnovarsi ed eliminare gli ultimi orpelli di antichità che gli impedivano di imporsi come regime totalitario assoluto, secondo l'immagine del nuovo fascismo delineata in precedenza. Ecco dunque che l'impiegato, uccidendo i «soci vitalizi del potere», favorisce il potere stesso.

E se tu la credevi vendetta
il fosforo di guardia
segnalava la tua urgenza di potere
mentre ti emozionavi nel ruolo più eccitante della legge
[...] La parte del boia.⁹³

91 F. De André *et al.*, *Sogno numero due*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

92 *Ibidem*.

93 *Ibidem*.

La vendetta dell'impiegato risulta essere, quindi, la rappresentazione di un'«urgenza di potere» della quale il nuovo potere è grato, portendola di fatto utilizzare ai propri fini:

Oggi, un giudice come me,
lo chiede al potere se può giudicare.
Tu sei il potere.
Vuoi essere giudicato?
Vuoi essere assolto o condannato?⁹⁴

Gli ultimi versi mostrano l'immedesimazione totale tra il potere e il bombarolo: quest'ultimo, assorbiti i principi dell'ideologia edonistico-consumistica, finisce col suo gesto col corrispondere al potere stesso, che esiste grazie alla sua sudditanza. Ecco spiegata la ragione per la quale il giudice termina il proprio monologo dicendo: «Tu sei il potere. / Vuoi essere giudicato? / Vuoi essere assolto o condannato?», parole con le quali il magistrato riconosce al bombarolo una finta libertà, perché esercitata nei limiti imposti e determinati dal potere stesso.

Tali considerazioni sono presenti anche nelle riflessioni di Pasolini. Egli, infatti, denuncia l'«anarchia del potere», ovvero la completa arbitrarietà del nuovo potere libero di agire e d'intervenire nella società come meglio ritiene opportuno. Tale anarchia deriva dalla capacità della sottocultura al potere di assorbire la sottocultura all'opposizione facendola propria; ecco, dunque, che l'omologazione antropologica impedisce in maniera decisa e netta la lotta al nuovo potere.⁹⁵ A questo proposito possono risultare chiarificanti le riflessioni che Pasolini propone riguardo il grido dei capelloni, riferendosi a quei giovani che, a cavallo degli anni Sessanta e Settanta, portavano i capelli lunghi fino alle spalle come segno di protesta. Essi sembravano dire:

La civiltà consumistica ci ha nauseati. Noi protestiamo in modo radicale. Creiamo un anticorpo a tale civiltà, attraverso il rifiuto. [...] creiamo nuovi valori religiosi nell'entropia borghese, proprio

94 *Ibidem*.

95 G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica: ricostruzione critica*, Carocci, Roma, 2012, p. 517.

nel momento in cui stava diventando direttamente laica ed edonistica. Lo facciamo con un clamore e una violenza rivoluzionaria (violenza di non-violenti!) perché la nostra critica verso la nostra società è totale e intransigente.⁹⁶

Nel frattempo, però, portare i capelli lunghi diviene un obbligo sociale, per i giovani, un atto di conformismo assoluto e pervasivo, tale da rendere inconcepibile un ragazzo con i capelli corti. Da questa realizzazione Pasolini sviluppa l'idea per la quale il fenomeno dei capelli lunghi sia stato omologato dal potere. Ecco, dunque, che per il poeta il modo dei giovani di acconciare i capelli diviene orribile, servile e volgare⁹⁷ in quanto, appunto, atto di omologazione e sudditanza nei confronti del nuovo potere.

Il nuovo potere, dunque, si difende assorbendo la protesta e l'opposizione per mezzo dell'omologazione culturale. Da questo assunto nasce il rapporto contraddittorio di adesione e repulsione che Pasolini sviluppa nei confronti del Sessantotto.⁹⁸ Egli difatti intende il movimento sessantottino come una lotta che «è sempre stata tra l'ortodossia vecchia e la nuova».⁹⁹ Il poeta ritiene che i padri si siano serviti dei figli al fine di abbattere gli ultimi ostacoli ideali o culturali che resistevano, costituendo un argine rispetto alla completa realizzazione di un'industrializzazione totale e totalizzante,¹⁰⁰ che poi, di fatto, corrisponderebbe all'affermazione definitiva dell'ideologia edonistico-consumistica. Il contrasto che le proteste giovanili hanno generato è, pertanto, di carattere intergenerazionale, più che interclassista, dunque una lotta intestina in seno alla borghesia, molto distante dall'essere una lotta di classe.¹⁰¹

La soluzione della contraddittorietà del Sessantotto per Pasolini corrisponde, pertanto, a un riconoscimento delle istanze e degli ideali

96 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 7.

97 Ivi, p. 11.

98 G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica: ricostruzione critica*, cit., p. 492.

99 P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano, 1971, p. 181.

100 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 191.

101 Ivi, p. 192.

che lo mossero ma in una condanna feroce e definitiva ai «figli», i giovani rivoluzionari, e ai «padri», gli individui verso i quali si protestava. Nello specifico la colpa dei padri è stata quella di «credere che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese»¹⁰² mentre la colpa dei figli è quella di essersi sentiti innocenti e giustificati dalla colpa dei padri, negando quindi la propria responsabilità storica,¹⁰³ comportando, dunque, l'affermazione irreversibile del nuovo potere.

Fabrizio De André racchiude i medesimi concetti nella *Canzone del padre*:¹⁰⁴

“Vuoi davvero lasciare ai tuoi occhi
solo i sogni che non fanno svegliare”.
“Sì, Vostro Onore, ma li voglio più grandi”.
“C’è lì un posto, lo ha lasciato tuo padre”.¹⁰⁵

De André immagina che l'impiegato, in un ulteriore sogno, si trovi a dialogare con il potere. Quest'ultimo gli offre – come alternativa «ai sogni che non fanno svegliare» – il «posto» di suo padre che è, evidentemente, un ruolo di potere:

Così son diventato mio padre
ucciso in un sogno precedente
il tribunale mi ha dato fiducia
assoluzione e delitto lo stesso movente.¹⁰⁶

L'impiegato accetta la proposta e diviene suo padre, realizzando la profezia di Pasolini per la quale i giovani, che hanno disubbidito all'autorità paterna obbedendo alla rivolta sessantottina, finiscono per coincidere con gli stessi padri contro i quali lottano.

E ora Berto, figlio della lavandaia,
compagno di scuola,

102 P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Garzanti, Milano, 2022, p. 24.

103 Ivi, p. 22.

104 F. De André *et al.*, *Canzone del padre*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

105 *Ibidem*.

106 *Ibidem*.

[...] scappò via con la paura di arrugginire
il giornale di ieri lo dà morto arrugginito,
i becchini ne raccolgono spesso
fra la gente che si lascia piovere addosso.¹⁰⁷

A questo punto nel brano si inserisce il ricordo di Berto, un amico d’infanzia dell’impiegato, anch’egli vittima del nuovo potere, che preannuncia all’impiegato il suo destino una volta che avrà accettato il ruolo paterno; tale destino consisterà nel lasciarsi piovere addosso, ovvero nel subire il sistema del nuovo potere senza alcuna consapevolezza o volontà, finendo inevitabilmente «morto arrugginito».

Il brano prosegue poi con una serie di ritratti relativi alla prospettiva di vita indotta dall’ideologia edonistico-consumistica che va a influenzare i diversi campi dell’esistenza, corrompendoli:

Ho investito il denaro e gli affetti
banca e famiglia danno rendite sicure,
con mia moglie si discute l’amore
ci sono distanze, non ci sono paure, [...]
e il mio ultimo figlio, il meno voluto,
non gli importa d’alzarsi, neppure quando è caduto:¹⁰⁸

Come si può osservare, gli affetti vengono investiti nella famiglia come il denaro viene investito in banca, con un riferimento evidente alla famiglia come fondamento dell’ideologia borghese e consumistica; tale approccio alienato agli affetti conduce alla perdita della donna amata e alla procreazione di un figlio non voluto:

e i miei alibi prendono fuoco
il Guttuso ancora da autenticare
adesso le fiamme mi avvolgono il letto
questi i sogni che non fanno svegliare.¹⁰⁹

107 *Ibidem*.

108 *Ibidem*.

109 *Ibidem*.

La presa di coscienza dell’impiegato del dramma legato a una tale prospettiva esistenziale termina con la consapevolezza che i propri alibi abbiano preso fuoco dinanzi all’immagine del «Guttuso ancora da autenticare».

Vostro Onore, sei un figlio di troia,
mi sveglio ancora e mi sveglio sudato,
ora aspettami fuori dal sogno
ci vedremo davvero,
io ricomincio da capo.¹¹⁰

L’impiegato ora si risveglia dai sogni consapevole della contraddittorietà del moto di rivoluzione Sessantottino e del proprio atto di rivolta individuale, tuttavia non può far altro, nella disperazione, che sperare che il suo atto di ribellione possa effettivamente cambiare le cose. Per questa ragione realizzerà l’idea sognata e raccontata nel brano *Al ballo mascherato*,¹¹¹ e diventerà un bombarolo:

Chi va dicendo in giro che odio il mio lavoro
non sa con quanto amore mi dedico al tritolo,
[...] io son d’un’altra razza, son bombarolo.¹¹²

L’impiegato-bombarolo rivendica con forza sé stesso perché convinto che il suo gesto di rivolta possa essere risolutore, si persuade della sensatezza di quel che ha fatto con affermazioni quali

potere troppe volte delegato a altre mani
sganciato e restituitoci dai tuoi aeroplani,
io vengo a restituirti un po’ del tuo terrore
del tuo disordine del tuo rumore.¹¹³

In tali espressioni risulta evidente la convinzione che il bombarolo sente di poter modificare la realtà circostante e ribaltare l’ordine costit-

110 *Ibidem*.

111 F. De André *et al.*, *Al ballo mascherato*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

112 F. De André *et al.*, *Il bombarolo*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

113 *Ibidem*.

tuito per mezzo di un'azione terroristica, il lancio di una bomba al Parlamento, il palazzo del potere.

C'è chi lo vide ridere davanti al Parlamento
aspettando l'esplosione che provasse il suo talento,
c'è chi lo vide piangere un torrente di vocali
vedendo esplodere un chiosco di giornali.¹¹⁴

Ma la convinzione del bombarolo sarà ben presto infranta dalla mal riuscita del piano congegnato: la bomba, infatti, esplode su un «chiosco di giornali» invece che sul Parlamento. Tutto ciò lo costringe, nuovamente, a fare i conti con la realtà delle cose, con l'insensatezza di quel che ha fatto.

Ma ciò che lo ferì profondamente nell'orgoglio
fu l'immagine di lei che si sporgeva da ogni foglio
lontana dal ridicolo in cui lo lasciò solo,
ma in prima pagina col bombarolo.¹¹⁵

L'ultima immagine proposta nella canzone è il ricordo che il bombarolo ha della donna amata, la cui figura appare tra le pagine dei giornali al vento dopo l'esplosione dell'edicola. Immagine che si lega al brano successivo, la lettera che il bombarolo, ormai incarcerato, scrive proprio alla donna che non vedrà mai più:

Quando in anticipo sul tuo stupore
verranno a chiederti del nostro amore
a quella gente consumata nel farsi dar retta
un amore così lungo
tu non darglielo in fretta.¹¹⁶

In questi versi il bombarolo immagina che la donna amata sarà ben presto assalita dai giornalisti a caccia di informazioni sulla loro vita

114 *Ibidem*.

115 *Ibidem*.

116 F. De André *et al.*, *Verranno a chiederti del nostro amore*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

sentimentale e le chiede di non svendere la loro relazione attraverso un racconto breve. Tale richiesta riporta alla mente il desiderio di «allontanare gli intrusi dalle nostre emozioni»,¹¹⁷ di cui si è parlato in precedenza illustrando come il potere si serva dell’angoscia economica per dominare le emozioni degli individui.¹¹⁸ Tale dominio delle emozioni risulta, tuttavia, molto più radicato e drammatico di quanto sembri, perché non si limita a dominare solo le emozioni più concrete, quali quelle prodotte appunto dall’angoscia economica, ma si spinge a governare anche quelle più profonde e nobili dell’individuo, quali, ad esempio, l’amore nei confronti di una persona.

A questo proposito può essere chiarificante analizzare le parole di Herbert Marcuse, secondo il quale

la società industriale contemporanea tende a essere totalitaria. Il termine “totalitario”, infatti, non si applica soltanto a una organizzazione politica terroristica della società, ma anche a una organizzazione economico-tecnica, non terroristica, che opera mediante la manipolazione dei bisogni da parte di interessi costituiti.¹¹⁹

La società industriale, dunque, ovvero la società edonistico-consuista, è totalitaria in quanto esercita il proprio potere sui bisogni dell’individuo, compresi quelli emotivi legati al sentimento amoroso, con la risultante che le emozioni vengono totalmente corrotte dal potere stesso. A questo proposito si può osservare la maniera in cui De André prosegue il brano:

Non spalancare le labbra a un ingorgo di parole
le tue labbra così frenate nelle fantasie dell’amore
dopo l’amore così sicure a rifugiarsi nei “sempre”
nell’ipocrisia dei “mai”.
Non son riuscito a cambiarti
non mi hai cambiato lo sai.¹²⁰

117 F. De André *et al.*, *La bomba in testa*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

118 Cfr. *supra*, p. 33.

119 H. Marcuse, *L’uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 15-17.

120 F. De André *et al.*, *Verranno a chiederti del nostro amore*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

Il cantautore/bombarolo afferma che le labbra della compagna, «così frenate nelle fantasie dell'amore», sono però «così sicure a rifiugarsi nei "sempre" / nell'ipocrisia dei "mai"»; dunque, si definisce un legame affettivo incapace a svilupparsi secondo le dinamiche di un sentimento d'amore puro, costretto nei limiti imposti dal potere, fatto di promesse vuote. Ecco quindi che il sentimento amoroso diviene costruzione sociale definita e imposta, alla quale risulta complesso riuscire a sottrarsi.

Il brano di De André prosegue con l'esposizione di un binomio particolarmente interessante:

Digli pure che il potere io l'ho scagliato dalle mani
dove l'amore non era adulto
e ti lasciavo graffi sui seni
per ritornare dopo l'amore
alle carezze dell'amore
era facile ormai.¹²¹

In tali parole De André individua un legame tra il concetto di potere e l'atto sessuale, relazione di memoria pasoliniana. Come si può osservare, il bombarolo afferma di aver «scagliato», dunque esercitato, il proprio potere sulla donna amata durante l'atto sessuale, atto nel quale l'amore non si mostra adulto essendo, di fatto, incapace a essere vissuto al di fuori di una dinamica di potere; solo terminata questa dinamica si ritorna alle «carezze dell'amore» e, quindi, a vivere la panacea dell'amore reale, puro e non corrotto.

A questo proposito può essere chiarificante comprendere la visione di Pasolini, il quale è convinto che l'eros sia stato mostruosamente trasformato dal consumismo in una tecnica di dominio¹²² e sia diventato nevrotizzante, in quanto la libertà sessuale concessa in seno alla società edonistico-consumistica è falsa, potendo essere facilmente revocata dall'alto.¹²³ Il sesso, dunque, è diventato parte della dominazione istituita dal nuovo potere e imposta attraverso l'ideologia edonistico-con-

121 *Ibidem*.

122 W. Siti, *Quindici riprese: cinquant'anni di studi su Pasolini*, Mondadori, Milano, 2022, p. 211.

sumistica, per la quale ogni individuo tenta di elevare, con aggressività e violenza, il proprio status sociale e le proprie condizioni di vita secondo i principi del consumo e dell'edonismo.¹²⁴ I rapporti sessuali tra individui, pertanto, acquisiscono un lato più sadico mancando di quel coinvolgimento emotivo di età romantica.¹²⁵

Anche il godimento, quindi, finisce per diventare dovere, determinando la morte del desiderio;¹²⁶ tale consapevolezza si traduce in Pasolini e De André nell'abiura del racconto del sesso che fino ad allora avevano proposto.

Nello specifico Pasolini abiura dalla *Trilogia della vita*,¹²⁷ nella quale aveva raccontato «gli innocenti corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali»¹²⁸ come ultimo baluardo della realtà. Tale abiura è dettata principalmente dalla consapevolezza che la realtà dei corpi innocenti è stata manomessa e violata dal potere e che ogni vita sessuale ha subito il trauma della falsa tolleranza del potere e della degradazione corporea, che hanno privato l'atto sessuale della gioia primordiale.¹²⁹

De André compie concettualmente la medesima abiura. L'amore fatto «per passione»¹³⁰ da Bocca di rosa nell'omonima canzone – insieme a tutte le altre situazioni erotiche raccontante nella discografia del primo periodo, come in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*,¹³¹ *Nell'acqua della chiara fontana*¹³² o in *Via del campo*,¹³³ nelle quali il sesso è presentato come entusiasmo e slancio vitale –

123 Pier Paolo Pasolini. *Polemica politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, cit., pp. 127-128.

124 Ivi, p. 113.

125 *Ibidem*.

126 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 269.

127 Composizione di tre film realizzati da Pier Paolo Pasolini tra il 1971 e il 1974, costituita da *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*.

128 P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 84.

129 *Ibidem*.

130 F. De André e G. P. Reverberi, *Bocca di rosa*, in *Volume 1°* (1967), Bluebell, BBLP 39.

131 F. De André e G. P. Reverberi, *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, in *Volume 1°* (1967), cit.

viene percepito dall'autore come anacronistico e non più inerente alla realtà sociale che racconta.

Le abuire praticate da De André e Pasolini sono insomma dettate dalla consapevolezza che la rivoluzione del sesso come atto puro, opposto all'imposizione ideologica totalitaria del potere, è stata vanificata dalla tolleranza concessa dal potere medesimo. Nella visione pasoliniana, in effetti, il controllo che il potere opera sull'individuo e sulle sue emozioni è esercitato anche attraverso la tolleranza delle modalità di soddisfazione dei suoi bisogni edonistici, tra i quali il sesso; per il poeta «la tolleranza dell'ideologia edonistica voluta dal nuovo potere è la peggiore delle repressioni della storia umana»,¹³⁴ in quanto come già detto concessa dall'alto e revocabile in qualsiasi momento, profondamente subdola perché del tutto asservita alla volontà del potere, funzionale alla nascita di un nuovo individuo-suddito e al contrasto di una presa di coscienza collettiva e rivoluzionaria.

Tutte queste idee sono condensate da Pasolini nel film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.¹³⁵ Comprendere la realizzazione cinematografica pasoliniana può aiutare a fornire una lettura più completa del brano di De André.

Pasolini realizza *Salò*¹³⁶ ispirandosi in parte al libro del marchese Donatien-Alphonse-François de Sade intitolato *Le 120 giornate di Sodoma*. È un film suddiviso in quattro parti: Antinferno, Girone delle Manie, Girone della Merda e Girone del Sangue, titoli che si rifanno alla geografia dantesca. Pasolini immagina quattro uomini che rappresentano i poteri della Repubblica Sociale Italiana: il Duca (potere politico), il Vescovo (potere ecclesiastico), il Presidente della Corte d'Appello (definito nella pellicola “eccellenza”, potere giudiziario) e il Presidente della Banca Centrale (potere economico). Questi quattro incaricano le SS e i soldati repubblichini di rapire dei ragazzi e delle ra-

132 F. De André, *Nell'acqua della chiara fontana*, in *Volume 3°* (1968), Bluebell, BBLP 33.

133 F. De André e G. P. Reverberi, *Via del campo*, in *Volume 1°* (1967), cit.

134 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 22.

135 P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Grimaldi *et al.*, Italia e Francia, 1975.

136 *Ibidem*.

gazze di famiglie antifasciste e di farli condurre in una villa in campagna, per instaurare per centoventi giorni una dittatura sessuale regolamentata da un apposito codice. Tale codice impone ai ragazzi un'assoluta e cieca obbedienza al volere dei quattro e sancisce le punizioni destinate ai ribelli. Nel corso della pellicola gli uomini di potere si radunano in una grande Sala delle Orge, dove quattro anziane prostitute raccontano le proprie esperienze sessuali per provocare l'eccitazione dei signori. Il film termina in una sequenza di torture, amputazioni e uccisioni alle quali i signori partecipano come parte attiva e come spettatori.

L'intero film è un'allegoria del rapporto tra potere e suddito attraverso la rappresentazione del sadismo, una mercificazione del corpo – che lo riduce a cosa¹³⁷ – che il potere realizza attraverso la sua propria ideologia. La denuncia che Pasolini fa del potere come entità che modifica i corpi e l'esistenza umana appare sensibilmente vicina ai concetti di *biopotere* e di *biopolitica* esposti da Foucault. Nello specifico, con il termine *biopotere* il filosofo francese indica un potere che costruisce i corpi, i desideri e le forme stesse della vita; tale potere si sviluppa attraverso la gestione del corpo umano, che si compie in seno alla società capitalista ed è la base per la genesi della *biopolitica*, intesa come zona d'incontro tra il potere e la sfera della vita.¹³⁸ Foucault, dunque, intendendo il *biopotere* come entità che investe ogni aspetto della vita umana producendo dei corpi docili e asserviti, delinea una critica netta all'ideologia edonistico-consumistica molto affine a quella di Pasolini, e chiarisce l'operazione cinematografica pasoliniana che vede la trasformazione della Repubblica di Salò nel correlativo oggettivo del nuovo potere fascista.

È necessario ora sottolineare che all'interno di *Salò*¹³⁹ gli atti sessuali non sono mai liberi e voluti ma sempre costretti; il potere, infatti, fa del sesso un obbligo che produce, attraverso l'eliminazione dell'ele-

137 Pier Paolo Pasolini. *Polemica politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, cit., p. 109.

138 G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica: ricostruzione critica*, cit., pp. 523-524.

139 P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cit.

mento spirituale e sentimentale, una disumanizzazione dei rapporti.¹⁴⁰ Ecco la ragione per la quale i quattro uomini di potere puniscono con la morte Ezio, il quale fuggiva dalla sua stanza di notte per congiungersi carnalmente con la serva della villa, in un rapporto sessuale colmo della purezza dell'amore inteso come sentimento istintivo, vitale.¹⁴¹ Tale sentimento amoroso è punito in quanto spontaneo e libero e, soprattutto, vissuto al di fuori della corruzione nella quale il potere vuole forzarlo. A questo proposito può essere chiarificante una scena del film nella quale i quattro uomini di potere si rivolgono a due ragazzi prigionieri appena costretti a sposarsi in una cerimonia, all'interno della villa, con le parole: «Siete liberi di dare sfogo ai vostri sentimenti»,¹⁴² tale permissione del potere è falsa e ipocrita, perché la libertà sessuale è concessa, in maniera effimera, solo all'interno dell'istituto del matrimonio al quale i due giovani sono costretti. È evidente, pertanto, che il potere concepisce il sesso esclusivamente come strumento di controllo sugli individui-sudditi e che il suo obiettivo primario è appunto quello di modificare gli individui imponendo la propria ideologia senza lasciare spazio all'amore e all'atto sessuale come elementi esistenziali puri e istintivi dell'individuo.

Tali idee si possono facilmente ravvisare anche nei versi di De André:

Sono riusciti a cambiarci
ci son riusciti lo sai.¹⁴³

Da tali parole si può intendere come il cantautore senta il legame che intercorre tra l'atto sessuale corrotto, compiuto dal bombarolo e dalla sua compagna, e il conseguimento dell'obiettivo di imporre la propria ideologia operato dal potere. Il bombarolo non può non pren-

140 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 279.

141 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. II, pp. 2058-2059.

142 Ivi, p. 2042.

143 F. De André *et al.*, *Verranno a chiederti del nostro amore*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

dere coscienza di questo, ammettendo di essere stato cambiato inesorabilmente assieme alla propria amata:

Digli che i tuoi occhi me li han ridati sempre
Come fiori regalati a maggio e restituiti in novembre
i tuoi occhi come vuoti a rendere per chi ti ha dato lavoro
[...] Ormai buoni per setacciare spiagge con la scusa del corallo
o per buttarsi in un cinema con una pietra al collo.¹⁴⁴

Come si può osservare, il bombarolo si rivolge alla compagna che, oramai, mostra con i propri occhi la corruzione subita: questi ultimi, infatti, sono soltanto «buoni per setacciare spiagge con la scusa del corallo / o per buttarsi in un cinema con una pietra al collo», immagini con le quali si intende mostrare il coinvolgimento assoluto dell'amata in attività prive di sensatezza e conformi all'imposizione edonistica della società dei consumi, nonché vissute con l'alienazione alla quale il potere costringe gli individui-consumatori in quanto sudditi.

[...] e troppo stanchi per non vergognarsi
di confessarlo nei miei
proprio identici ai tuoi.¹⁴⁵

Gli occhi dell'amata sono quindi «troppo stanchi per non vergognarsi» di confessare tale condizione a quelli del bombarolo, il quale, ormai consci della verità del potere, avanza un'ultima accorata domanda, con la speranza che la donna possa reagire al dolore esistenziale provocato dall'ideologia totalitaria del potere:

continuerai ad ammirarti tanto da volerti portare al dito
farai l'amore per amore
o per avercelo garantito.¹⁴⁶

144 *Ibidem*.

145 *Ibidem*.

146 *Ibidem*.

Il quesito del bombarolo corrisponde in verità alla reale richiesta rivolta alla propria compagna di fare «l'amore per amore» e non «per avercelo garantito»; tale richiesta presuppone che l'amata riesca a prendere coscienza della propria condizione per opporsi – attraverso una scelta, non determinata subdolamente dal potere, all'ideologia di quest'ultimo – al fine di liberare le proprie emozioni da tale condizione di determinazione. Il brano termina con i seguenti versi:

Andrai a vivere [...]
con un Casanova che ti promette di presentarti ai genitori,
o resterai più semplicemente
dove un attimo vale un altro senza chiederti come mai.
Continuerai a farti scegliere
o finalmente sceglierai.¹⁴⁷

Qui il bombarolo esprime alla compagna l'invito a scegliere il proprio futuro e a non lasciarsi scegliere, invito nel quale, al di là del proseguimento della metafora amorosa, si scorge proprio l'appello a scegliere nella vita, al di là dei limiti dell'ideologia edonistico-consumistica, per affermare la propria opposizione al potere.

*Verranno a chiederti del nostro amore*¹⁴⁸ contiene, pertanto, un messaggio politico particolarmente profondo: è, per ammissione dello stesso cantautore, la «canzone forse meno politica ma più politicizzata»¹⁴⁹ dell'intero disco, pur essendo, di fatto, una canzone d'amore. Il messaggio che contiene è perfettamente affine al profondo amore che il cantautore nutre nei confronti dell'uomo. Nell'invito alla scelta poi, che il bombarolo riserva alla propria amata, si può scorgere un appello più generale, rivolto a tutte le vittime-sudditi dell'ideologia totalitaria edonistico-consumistica a evadere dalla propria condizione di impiegato di sé e dall'esistenza imposta dal nuovo potere, per riconquistare una libertà emotiva ed esistenziale effettiva.

147 *Ibidem*.

148 *Ibidem*.

149 *Anche le parole sono nomadi: i vinti e futuri vincitori cantati da Fabrizio De André*, a cura di Fondazione Fabrizio De André Onlus, Chiarelettere, Milano, 2018, p. 89.

Il medesimo messaggio sembra essere proposto anche da Pasolini nel finale di *Salò*.¹⁵⁰ La pellicola termina, infatti, con due giovani soldati repubblichini che, dinanzi alla tragedia delle torture, cominciano a ballare insieme sulle note di una canzone spensierata:

CLAUDIO	Sai ballare?
MAURIZIO	No.
CLAUDIO	Dài, proviamo?
MAURIZIO	E proviamo un po'.
CLAUDIO	Come si chiama la tua ragazza?
MAURIZIO	Margherita. ¹⁵¹

Queste sono le ultime parole del film, dalle quali traspare la spensieratezza dei due giovani soldati, una spensieratezza che corrisponde a una scelta, a una presa di posizione contro il nuovo potere e l'orrore di cui è capace. Da notare che, nella pellicola come nel brano di De André, è presente il richiamo alla donna amata che è in verità richiamo al sentimento amoroso verso l'altro che, a questo punto, risulta necessario e propedeutico all'amore per sé, necessario per opporsi alla propria condizione di suddito.

Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini, accomunati dal profondo sentimento d'amore nei confronti dell'essere umano, intendono entrambi come soluzione al nuovo potere la riscoperta delle proprie emozioni e della propria essenza emotiva, repressa e corrotta dal potere stesso; tale concezione profondamente anarchica è propedeutica all'azione dell'individuo che si oppone al potere.

La riscoperta delle proprie emozioni diviene così il presupposto fondamentale, come anche nella canzone *Nella mia ora di libertà*:¹⁵²

È cominciata un'ora prima
e un'ora dopo era già finita
ho visto gente venire sola
e poi insieme verso l'uscita

150 P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cit.

151 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. II, p. 2060.

152 F. De André et al., *Nella mia ora di libertà*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

non mi aspettavo un vostro errore
uomini e donne di tribunale.¹⁵³

Il cantautore immagina il bombarolo, ormai in carcere, ripercorrere nella mente il processo che lo ha portato alla condanna; nelle situazioni che si rincorrono tra i suoi pensieri appare l'idea di un processo-farsa operato dal nuovo potere al di là del reale senso di giustizia.

Fuori dell'aula sulla strada
[...] ho chiesto al meglio della mia faccia
una polemica di dignità
tante le grinte, le ghigne, i musi.¹⁵⁴

Il cantautore propone l'istantanea dei volti borghesi delle persone al di fuori del tribunale, accorsi per assistere all'udienza, a cui il bombarolo oppone la propria faccia su cui è dipinta un'espressione «polemica di dignità». I borghesi sono definiti con termini quali «grinte», «ghigne» e «musi», vocaboli senza umanità, quasi affini a una dimensione animalesca; per il cantautore, come si è detto, i borghesi sono colpevoli di aver accettato per convenienza, senza spirito critico, l'imposizione dell'ideologia edonistico-consumistica da parte del nuovo potere, ed è questa responsabilità che De André vuole sottolineare attraverso tali termini.

La critica del cantautore è netta, ed espressa anche attraverso il decisivo contrasto tra i volti animaleschi della borghesia e il viso pieno di umanità della donna amata, che si distingue tra gli altri:

Tante le grinte, le ghigne, i musi,
poche le facce, tra loro lei,
[...] quel che dirà di me alla gente
quel che dirà ve lo dico io
da un po' di tempo era un po' cambiato
ma non nel dirmi amore mio.¹⁵⁵

153 *Ibidem*.

154 *Ibidem*.

155 *Ibidem*.

Occorre sottolineare che proprio la riscoperta del sentimento amoroso nei confronti della donna amata permette al bombarolo di riconquistare la propria essenza emotiva e di opporsi al nuovo potere, gli permette di muovere la sua critica feroce nei confronti della borghesia corrotta.

Certo bisogna farne di strada
da una ginnastica d'obbedienza
fino a un gesto molto più umano
che ti dia il senso della violenza.¹⁵⁶

Il cantautore, in questi versi, esplicita la necessità di distaccarsi da una «ginnastica d'obbedienza» per raggiungere una condizione di maggiore umanità, sottolineando come abbracciare in maniera acritica e – appunto – obbediente l'ideologia del nuovo potere conduca a una completa regressione dal punto di vista dei valori umani:

però bisogna farne altrettanta
per diventare così coglioni
da non riuscire più a capire
che non ci sono poteri buoni.
[...] E adesso imparo un sacco di cose
in mezzo agli altri vestiti uguali
tranne qual è il crimine giusto
per non passare da criminali.¹⁵⁷

Il bombarolo realizza che tra gli «altri vestiti uguali», ovvero i criminali che con lui sono in carcere, non è riuscito a comprendere quale sia il «crimine giusto / per non passare da criminali»:

Ci hanno insegnato la meraviglia
verso la gente che ruba il pane
ora sappiamo che è un delitto
il non rubare quando si ha fame.¹⁵⁸

156 *Ibidem*.

157 *Ibidem*.

158 *Ibidem*.

In queste parole De André condensa la sua critica al potere che, con la propria ideologia accolta e sostenuta dalla borghesia, ha provocato ciò che corrisponde, a un livello di lettura più profondo, alla completa mancanza di un sentimento d'amore dell'uomo nei confronti dell'uomo, verso tutti gli uomini, anche i reietti sociali vittime delle leggi del potere e di una giustizia dimentica di ogni umanità.

De André però, oltre a ribadire la priorità del sentimento d'amore, ripropone – come già visto – la necessità di porsi al di fuori della «ginnastica d'obbedienza» a cui si è costretti dal potere, e insiste sul fatto che al mondo non esistono «poteri buoni». Ecco dunque che il bombarolo realizza che il proprio atto di rivolta solitario è stato totalmente inutile, se non alla propria personale presa di coscienza, perché non ha contribuito a contrastare in alcun modo il potere. Ecco che rifiuta così il proprio stesso gesto e scopre una nuova dimensione di protesta:

Di respirare la stessa aria
dei secondini non ci va
e abbiam deciso di imprigionarli
durante l'ora di libertà.¹⁵⁹

In questo caso, la protesta collettiva consiste nella rinuncia, da parte dei carcerati, all'ora di libertà per distinguersi nettamente dai secondini, personificazione del nuovo potere. Tale gesto corale è in netto contrasto con l'azione solitaria compiuta dal bombarolo e richiama le parole della rivoluzione sessantottina contenute nel brano *Canzone del maggio*,¹⁶⁰ rivoluzione che conserva, al di là di ogni sconfitta, la validità dei propri principi.

Sembra che delinearsi, pertanto, un richiamo a una rivoluzione di tipo marxista. De André pare rifiutare l'individualismo della protesta anarchica per abbracciare il collettivismo della rivoluzione comunista. Come lui stesso ebbe modo di affermare, in *Storia di un impiegato*¹⁶¹ il cantautore tenta di allontanarsi dall'individualismo estetico del bom-

159 *Ibidem*.

160 F. De André *et al.*, *Canzone del maggio*, in *Storia di un impiegato* (1973), cit.

161 F. De André *et al.*, *Storia di un impiegato* (1973), cit.

barolo per accostarsi al collettivismo, necessario per trasformare un atto di ribellione individuale in un gesto di rivoluzione reale e condivisa.¹⁶² Certamente bisogna specificare che De André non crede a priori nelle masse e che al *noi*, sottinteso al concetto di classe che si ribella, preferisce l'*io* o, tutt'al più, la somma di tanti *io* che si uniscono per il raggiungimento di un comune obiettivo.¹⁶³

Il cantautore, dunque, è molto vicino per formazione a Max Stirner, al suo concetto dell'*Unico* e all'idea che una somma di egoismi sia capace di rifarsi unicità nello sguardo indignato di un singolo.¹⁶⁴ Tale consapevolezza porta a comprendere che la rivolta collettiva proposta nel brano è certamente un atto di rivoluzione contro la violenza del nuovo potere, ma va oltre la coscienza (di classe) che porta alla rivoluzione e alla lotta (di classe) in accordo con l'ideologia marxista, proiettando piuttosto il concetto in una dimensione che pone al centro l'individuo, con la propria unicità. Vengono posti al centro della riflessione l'individuo e l'amore per sé proprio nel senso dell'egoismo etico stirneriano, ovvero un individualismo fondato su un amore che rifiuta la possibilità di danneggiare gli altri. Ecco dunque che De André realizza il dialogo tra amore per sé e amore per il prossimo che, nella propria visione, rappresentano la soluzione unica nei confronti della violenza del nuovo potere.

I concetti esposti a proposito di De André possono essere accostati anche alla figura di Pasolini. Il poeta, infatti, si definisce marxista ma non manca di porre l'individuo al centro della propria riflessione:

Io non dico né bene né male dell'uomo. Sono abituato a considerare l'uomo al centro del mondo. [...]

Secondo me il marxismo – il socialismo – [...] fin dalle basi [...] si pone come liberatore dell'uomo. Anche se poi le sue teorie collettivistiche tendono a dare maggior peso alla collettività, alla società che al singolo, ciò è puramente apparente, perché questa im-

162 *Anche le parole sono nomadi: i vinti e futuri vincitori cantati da Fabrizio De André*, a cura di Fondazione Fabrizio De André Onlus, cit., p. 97.

163 *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, a cura di E. Valdini, cit., p. 87.

164 R. Giuffrida e B. Bigoni, *Canzoni corsare*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di R. Giuffrida e B. Bigoni, cit., pp. 36-37.

postazione consente invece al singolo di mantenere la propria individualità, la propria libertà.¹⁶⁵

Questa è la personale inclinazione con cui il poeta si accosta all'ideologia marxista e la vive, badando principalmente a ciò che rappresenta l'individuo e operando in suo favore. In Pasolini, dunque, la priorità è la liberazione dell'individuo dalla sudditanza nei confronti del potere: lui concepisce l'amore per il prossimo – che, come detto, conduce all'amore per sé – come unica soluzione. Nella visione pasoliniana il nuovo potere ha *assorbito* gli individui con la propria ideologia irreligiosa e antisentimentale, che è ideologia del consumo e dell'edonismo, e ciò ha condotto alla completa desacralizzazione della vita degli altri e, alla fine, di ogni sentimento nei confronti della propria. Tutto ciò costituisce la base solida su cui il nuovo potere fonda la propria azione, per questo occorre riconoscere la sacralità della vita (propria e altrui) per tornare a nutrire un sentimento di amore nei confronti del prossimo, che si traduce in amore per la propria esistenza e in effettivo contrasto al potere.¹⁶⁶ Insomma, per dirla con le parole di Pasolini, non bisogna più aver paura di «avere un cuore».¹⁶⁷

Insomma il pensiero anarchico di Fabrizio De André e il pensiero marxista di Pier Paolo Pasolini, declinati entrambi in maniera personale, pongono al centro l'individuo con la propria unicità ed essenza, esistenziale ed emotiva; la priorità del pensiero politico dei due autori è, dunque, l'amore nei confronti dell'uomo, necessario a contrastare il potere.

1. 3. IL PERIODO APOCALITTICO

Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini presentano, dunque, un pensiero politico accomunato dalla stessa matrice, il profondo amore

165 Pier Paolo Pasolini. *Polemica politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, cit., p. 79.

166 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., pp. 126-127.

167 Ivi. p. 127.

nei confronti dell'uomo. La natura del loro pensiero è caratterizzata, nella prima fase del loro operato, dalla forte speranza che si possa intervenire per preservare l'individuo con la sua essenza emotiva ed esistenziale, riuscendo a contrastare anarchicamente l'azione del nuovo potere. Tale speranza, però, abbandona ben presto la riflessione dei due autori, che si trovano entrambi a proporre considerazioni fortemente pessimiste se non addirittura apocalittiche.

Un esempio, per quanto riguarda De André, lo troviamo all'interno dell'album *Le nuvole*¹⁶⁸ e in particolare nel brano intitolato *La domenica delle salme*.¹⁶⁹ La canzone è stata raccontata dal coautore Mauro Pagani come «la descrizione lucida e appassionata del silenzioso, doloroso e patetico colpo di Stato avvenuto intorno a noi senza che ci accorgessimo di nulla, della vittoria silenziosa e definitiva della stupidità e della mancanza di morale sopra ogni cosa»;¹⁷⁰ un brano, dunque, in cui il cantautore esprime il proprio disincanto nei confronti della possibilità di contrastare il potere e di preservare l'individuo, brano che nasce, come l'album che lo contiene, dalla coscienza che le sorti del mondo sembrano ormai destinate al peggio e dalla conseguente necessità di denunciare questa realtà con piglio da polemista.

Il carattere polemico del brano di De André è legato principalmente alla consapevolezza che l'individuo stia perdendo coscienza della realtà che lo circonda e che non abbia la capacità di comprendere come il nuovo potere stia prendendo possesso della vita sua e degli altri individui; il cantautore non manca di denunciare che, nel periodo storico in cui si colloca la sua riflessione, «c'è una acquiescenza generale che non fa ben sperare»,¹⁷¹ con riferimento anche al fatto che «non esistono più i polemisti come Pasolini».¹⁷²

La domenica delle salme risulta essere, dunque, una denuncia di tale situazione, costruita attraverso il racconto di tanti piccoli ritratti che assieme delineano il volto della tragedia. Tra i molteplici riferi-

168 F. De André e M. Pagani, *Le nuvole* (1990), Dischi Ricordi.

169 F. De André e M. Pagani, *La domenica delle salme*, in *Le nuvole* (1990), cit.

170 W. Pistarini e C. Sassi, *Fabrizio De André: ho paura di fare il poeta*, cit., p. 182.

171 Ivi. p. 176.

172 *Ibidem*.

menti di De André spiccano dei versi fortemente pasoliniani, per contenuto.

Nello specifico, De André, dopo aver delineato il quadro di un'Italia marcia all'interno della prima strofa e aver dedicato una riflessione alla Germania dell'est, con riferimenti storici o alla cronaca del periodo, costruisce dei versi in cui risulta evidente il contatto con le riflessioni pasoliniane:

la scimmia del quarto Reich
ballava la polka sopra il muro
e mentre si arrampicava
le abbiamo visto tutti il culo.¹⁷³

L'immagine della «scimmia del quarto Reich» che balla «la polka sopra il muro» può evocare il riferimento al nuovo potere inteso esattamente come già detto in precedenza; tale potere, nell'idea del cantautore, si è imposto nel mondo al di sopra del contrasto che ha caratterizzato il periodo della guerra fredda e che ha visto il modello politico, sociale ed economico occidentale scontrarsi con quello orientale, contrasto rappresentato metaforicamente dal «muro», quello di Berlino.

L'idea del nuovo potere che De André propone è molto pasoliniana: lo immagina come un'entità dai caratteri indistinti che si è imposta in maniera definitiva e subdola al di là di ogni capacità di identificazione e contrasto. Il nuovo potere, come detto, interviene imponendo subdolamente la propria ideologia e ciò lo distingue fortemente dalla contrapposizione netta di due fronti, come durante la guerra fredda, due volti e due specifiche ideologie che li rendevano riconoscibili e contrastabili. Questo nuovo potere, diverso da qualsiasi manifestazione del vecchio potere, si è affermato come alternativa risolutiva e positiva al vecchio potere pur mantenendo, tuttavia, la propria natura negativa («le abbiamo visto tutti il culo»).

[...] la piramide di Cheope
volle essere ricostruita in quel giorno di festa

173 F. De André e M. Pagani, *La domenica delle salme*, in *Le nuvole* (1990), cit.

masso per masso
schiavo per schiavo
comunista per comunista.¹⁷⁴

A questo punto si propone una nuova immagine, quella della «piramide di Cheope» ricostruita «masso per masso / schiavo per schiavo / comunista per comunista», nel «giorno di festa». Tale immagine rappresenta la ricostruzione, operata dal nuovo potere, della piramide sociale preesistente, ovvero una struttura che prevedeva una classe dominante al di sopra delle classi dominate; tale ricostruzione è operata in maniera netta e prevede la totale mancanza di distinzione tra materiale inerte e materiale umano, entrambi sfruttati metaforicamente nella medesima maniera al fine di costituire un nuovo statuto sociale fondato sui principi del nuovo potere.

La ricostruzione della piramide è per De André avvenuta esattamente nella maniera in cui ha voluto il nuovo potere e ciò denuncia, dunque, una completa mancanza di opposizione e, ancor più gravemente, la presenza di una totale rassegnazione¹⁷⁵ da parte della popolazione. Pertanto, l'idea proposta dal cantautore è quella di un potere che, come un *deus ex machina*, omologa gli individui eliminando da essi la consapevolezza della tragedia e il conseguente desiderio di ribellione, normalizzando la propria violenza e la propria ingerenza nel mondo.¹⁷⁶

La domenica delle salme
non si udirono fucilate
il gas esilarante
presidiava le strade.¹⁷⁷

174 *Ibidem*.

175 A. Biotti, *Un viaggio nell'officina del Faber: analisi degli avantesti e commento a La domenica delle salme di Fabrizio De André*, Pàtron editore, Bologna, 2020, p. 177.

176 *Ivi*, p. 178.

177 F. De André e M. Pagani, *La domenica delle salme*, in *Le nuvole* (1990), cit.

Il cantautore evidenzia, attraverso queste parole, il modo in cui il nuovo potere ha costruito la base solida della propria esistenza, non con le «fucilate» ma con l'impiego di un «gas esilarante» che, invadendo le strade, porta gli individui a un'omologazione totale. Attraverso l'utilizzo di queste metafore De André richiama, in maniera stavolta molto evidente, Pasolini e nello specifico un suo intervento in occasione della Festa dell'Unità di Milano, poi inserito tra gli *Scritti corsari*,¹⁷⁸ nel quale il poeta afferma che

la distruzione e sostituzione di valori nella società italiana di oggi porti, anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa. [...] Come avviene questa sostituzione di valori? Io sostengo che oggi essa avviene clandestinamente, attraverso una sorta di persuasione occulta.¹⁷⁹

L'idea pasoliniana che il nuovo potere abbia la capacità di affermarsi non attraverso la violenza, le «fucilate», ma con l'imposizione della propria ideologia e quindi in maniera più subdola, è un concetto già precedentemente esposto, ma occorre sottolineare che nella fase apocalittica pasoliniana esso diviene definitivo e profondamente più negativo. Il poeta, infatti, nell'ultima intervista rilasciata prima della morte, afferma che il nuovo potere ha generato una tragedia che consiste nella trasformazione degli esseri umani in «strane macchine che sbattono l'una contro l'altra»,¹⁸⁰ incapaci a riconoscersi; tale tragedia è stata generata attraverso un sistema di educazione che ci distingue in soggiogati e soggiogatori e che, tuttavia, educa tutte le classi a desiderare le medesime cose e ad agire con violenza pur di ottenerle.¹⁸¹ Tale educazione, sbagliata e comune, ci spinge nell'arena dell'avere tutto a tutti i costi, e consta di tre fasi o principi: avere, possedere, distruggere.¹⁸²

178 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit.

179 Ivi, pp. 226-227.

180 F. Colombo e G. C. Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*, Avagliano editore, Roma, 2005, p. 54.

181 Ivi, p. 56.

182 Ivi, pp. 57-58.

La domenica delle salme
si portò via tutti i pensieri
e le regine del “tua culpa”
affollarono i parrucchieri.¹⁸³

De André, per denunciare la completa omologazione degli individui, adopera la metafora delle «regine del “tua culpa”», le quali, avendo abbracciato l’ideologia consumistica ed edonistica, affollano i saloni di bellezza invece di ribellarsi al potere, completamente assorbite dall’ideologia del piacere. L’immagine di completa acquiescenza e normalizzazione del regime istituito dal nuovo potere è riproposta anche nei versi della seconda strofa di *La domenica delle salme*, nei quali si fa riferimento alle masse inconsapevoli della propria tragedia che proseguono le loro esistenze cantando, come un inno edonistico di piacere, «Quant’è bella giovinezza / non vogliamo più invecchiare».¹⁸⁴ In questo tragico panorama il cantautore difende, però, la propria consapevolezza come un atto politico e la indica, assieme al gesto del rifiuto, come l’affermazione della propria libertà individuale nei confronti della realtà e del potere:

a tarda sera io e il mio illustre cugino De Andrade
eravamo gli ultimi cittadini liberi
di questa famosa città civile
perché avevamo un cannone nel cortile,
un cannone nel cortile.¹⁸⁵

Tale idea è ravvisabile anche in Pasolini, il quale parla del rifiuto «grande, non piccolo, totale, non su questo o su quel punto, assurdo, non di buon senso»¹⁸⁶ come frutto della consapevolezza della realtà, come gesto essenziale e necessario. Il rifiuto per i due autori deve avere la perentorietà e la decisione di un «cannone nel cortile», con il

183 F. De André e M. Pagani, *La domenica delle salme*, in *Le nuvole* (1990), cit.

184 F. De André e M. Pagani, *La domenica delle salme*, in *Le nuvole* (1990), cit.

185 *Ibidem*.

186 F. Colombo e G. C. Ferretti, *L’ultima intervista di Pasolini*, cit., p. 53.

quale condurre la ribellione fuori dai recinti del nuovo potere per esercitare la propria libertà individuale.

La domenica delle salme
gli addetti alla nostalgia
accompagnarono tra i flauti
il cadavere di Utopia,
[...] il giorno dopo c'erano i segni
di una pace terrificante.¹⁸⁷

Ecco l'immagine del «cadavere di Utopia», definito nei versi precedenti «defunto ideale», accompagnato dal popolo in corteo funebre. L'idea che il cantautore propone è che l'Utopia – il suo pensiero politico che si fonda anarchicamente sull'amore nei confronti dell'uomo – venga rifiutata dalle masse totalmente assorbite dall'ideologia del nuovo potere. La rinuncia all'Utopia porta come conseguenza una «pace terrificante», che costringe gli individui alla medesima sudditanza nei confronti del potere senza che possano avvedersene, credendo anzi di vivere una condizione esistenziale positiva che, invece, corrisponde a uno stato di totale oppressione. La rinuncia all'Utopia è, quindi, l'affermazione totale dell'edonismo che permea gli individui in maniera irrimediabile, impedendo qualsiasi presa di coscienza e consentendo la definitiva vittoria del nuovo potere.

La medesima considerazione è espressa da Pasolini nel film *Uccellacci e uccellini*.¹⁸⁸ La pellicola racconta il viaggio di due proletari, un padre e il giovane figlio, i quali si recano a riscuotere l'affitto di una loro proprietà occupata da una famiglia molto povera. I due non mostrano alcuna compassione per gli inquilini, ed esprimono nei loro confronti la stessa crudeltà che subiscono da un importante avvocato di cui sono a loro volta debitori. Durante il viaggio sono accompagnati da un corvo particolarmente loquace ed erudito, che rappresenta metaforicamente un intellettuale, il quale sottoporrà i due a numerose domande e monologhi sull'ideologia marxista: padre e figlio finiranno

187 F. De André e M. Pagani, *La domenica delle salme*, in *Le nuvole* (1990), cit.

188 P. P. Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, Arco film, Italia, 1966.

per ucciderlo e mangiarlo: simbolicamente, il fallimento del ruolo dell'intellettuale e, in linea più generale, il fallimento dell'ideologia marxista stessa. I due proletari, infatti, hanno ormai subito la rivoluzione antropologica che il nuovo potere ha determinato e sono incapaci di comprendere le parole del corvo. È molto interessante che l'uccisione del pennuto avvenga nel momento in cui i due protagonisti si congiungono alternativamente con una prostituta, sul ciglio della strada; simbolicamente, dunque, è l'atto sessuale, un atto edonistico (soprattutto se inteso nella dimensione di corruzione determinata dal nuovo potere), a provocare la scelta di uccidere l'intellettuale marxista. Dunque, l'ideologia edonistica e consumistica del potere, una volta compiuta la mutazione antropologica dei due sottoproletari, li porta a divorare l'intellettuale marxista a riprova dell'impossibilità che la rivoluzione possa compiersi. Per entrambi gli autori, dunque, la possibilità di una rivolta al nuovo potere è così vanificata.

De André non risparmia un'aspra critica agli intellettuali:

Mentre il cuore d'Italia
da Palermo ad Aosta
si gonfiava in un coro
di "vibrante protesta"¹⁸⁹

a cui segue un ironico coro di grilli. Gli intellettuali a lui contemporanei sono colpevoli di non aver agito per denunciare la verità del nuovo potere e per difendere l'individuo. De André, dunque, concepisce la figura dell'intellettuale alla medesima maniera di Pasolini, ovvero, come un anticorpo che la società si crea contro il potere e che, per tale ragione, non deve integrarsi nella società stessa, che deve piuttosto osservare criticamente.¹⁹⁰

Di qui la profonda vocazione di Pier Paolo Pasolini e Fabrizio De André a essere intellettuali critici che, nonostante il dolore generato

189 F. De André e M. Pagani, *La domenica delle salme*, in *Le nuvole* (1990), cit.

190 A. Biotti, *Un viaggio nell'officina del Faber: analisi degli avantesti e commento a La domenica delle salme di Fabrizio De André*, cit., p. 220.

dall'osservazione delle lacerazioni della realtà che li circonda, decidono di compiere la propria missione, senza esitazioni e reticenze.

2. LA CRITICA ANARCHICA ALLA BORGHESIA

Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini presentano un ulteriore punto di contatto in un’aspra critica alla borghesia come classe sociale dominante ed entità socioculturale intrinsecamente negativa.

La critica dei due autori presenta come assunto di base l’idea che la borghesia, che incarna l’ideologia edonistico-consumistica del nuovo potere, sia l’evidenza di una degenerazione culturale e sociale inarrestabile, caratterizzata dalla totale perdita dei valori popolari tradizionali in favore di principi che corrispondono alla negazione assoluta della priorità dell’individuo e della tutela della sua esistenza. Pasolini presenta tale riflessione all’interno del film *La rabbia*,¹⁹¹ nel quale indaga la ragione della sofferenza umana mostrando l’orrore della società del tempo:

Quando il mondo classico sarà esaurito – quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani – quando l’industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione e del consumo – allora la nostra storia sarà finita.¹⁹²

In tali parole risulta evidente l’idea che l’imposizione della propria ideologia operata dal nuovo potere stia determinando una profonda degenerazione esistenziale che coinvolge, oltre che l’assetto sociale e politico, anche la storia umana intesa come commistione delle vicende emotive private dei singoli individui.

La critica che i due autori rivolgono alla borghesia, dunque, muove dalla considerazione prioritaria che essi rivolgono al singolo individuo e alla di lui essenza, e si allinea pienamente, date queste premesse, alla natura anarchica che caratterizzava il discorso di denuncia e contrasto rivolto al nuovo potere.

191 P. P. Pasolini, *La rabbia*, cit.

192 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, pp. 382-383.

2. 1. LA CULTURA POPOLARE

Il punto di partenza della critica che De André e Pasolini indirizzano alla borghesia è certamente lo sguardo affascinato che essi volgono al mondo popolare, del quale ammirano la sacralità¹⁹³ insita in un'esistenza vissuta nell'immanenza della povertà e con l'arcaica purezza dettata dalla soddisfazione delle esigenze primarie. Pasolini, in particolare, afferma di rimpiangere il mondo pre-nazionale e pre-industriale, nel quale gli uomini vivevano in quella che Chilanti definì «età del pane», quando gli individui erano consumatori di beni estremamente necessari.¹⁹⁴ Il poeta, dunque, considera la vita precaria e povera del mondo popolare, centrata sulla ricerca di beni primari, estremamente necessaria dato che le ristrettezze economiche non tolgonon senso e valore alla vita – come invece accade nell'età dell'oro, nella quale alla ricerca di beni secondari superflui corrisponde una vita superflua – ma, anzi, ne aggiungono.

Tale riflessione è esposta anche da De André all'interno del brano di apertura dell'album *Fabrizio De André*,¹⁹⁵ intitolato *Quello che non ho*.¹⁹⁶ Nell'album il cantautore mette a confronto due culture apparentemente molto lontane tra di loro ma accomunate da questa sacralità arcaica che le pone in netta contrapposizione alla società borghese. Le culture in questione sono quella pellerossa e quella sarda: entrambe hanno un legame viscerale con la propria terra messo in crisi dal contatto violento con popoli “sviluppati”. I due popoli arcaici sono, dunque, l'incarnazione concreta e storica della cultura popolare che si manifesta in molteplici elementi comuni: l'amore per la natura, il poco interesse per il denaro, se non per quello necessario al sostentamento, e soprattutto il medesimo modo di gestire l'economia in accordo con

193 Cfr. *infra*, pp. 108-123.

194 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 53.

195 F. De André e M. Bubola, *Fabrizio De André* (1981), Dischi Ricordi, SMRL 6281. Album conosciuto con il titolo *L'indiano* a causa del contenuto e del dipinto di Frederic Remington in copertina, intitolato *The Outlier*.

196 F. De André e M. Bubola, *Quello che non ho*, in *Fabrizio De André* (1981), cit.

l’ambiente e le stagioni, in un modello di sussistenza e di non produttività.¹⁹⁷

Quello che non ho è un segreto in banca
quello che non ho è quel che non mi manca
quello che non ho sono le tue parole
per guadagnarmi il cielo, per conquistarmi il sole.
Quello che non ho è un orologio avanti
per correre più in fretta e avervi più distanti.¹⁹⁸

Il brano si apre con echi di caccia al cinghiale, presentati come suggestione sonora preposta a impostare e costruire il confronto tra le due culture; la caccia al cinghiale, infatti, è da intendersi come rito che rappresenta il legame ancestrale tra uomo e terra, secondo il quale l’uomo agisce con violenza sulla natura solo in funzione del proprio sostentamento, rito che accomuna i due popoli nonostante la loro netta distanza geografica. Il brano prosegue poi con l’esposizione di quello che sembra essere un manifesto contro il consumismo, rappresentato dal verso chiave «quello che non ho è quel che non mi manca»;¹⁹⁹ a ben vedere, infatti, l’elenco delle cose non possedute è costituito dalle azioni e dagli oggetti utili «a correre più in fretta e avervi più distanti», quindi, a imporsi, con l’aggressività tipica dell’arrivismo capitalista, sui propri simili al fine di guadagnarsi «il cielo» e conquistarsi «il sole», espressioni con le quali si vuole ironicamente evidenziare come le priorità borghesi del modello capitalista abbiano in realtà ben poco di nobile e siano del tutto superflue.

Quello che non ho sono i tuoi denti d’oro
quello che non ho è un pranzo di lavoro
quello che non ho è questa prateria
per correre più forte della malinconia.²⁰⁰

197 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 187.

198 F. De André e M. Bubola, *Quello che non ho*, in *Fabrizio De André* (1981), cit.

199 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 189.

200 F. De André e M. Bubola, *Quello che non ho*, in *Fabrizio De André* (1981), cit.

Lo svelamento dell'insensatezza delle mire capitalistiche della società borghese è meglio mostrato nei versi «quello che non ho è questa prateria / per correre più forte della malinconia», nei quali si ricostruisce una scala di valori, in relazione al mondo popolare, secondo la quale la purezza esistenziale, metaforicamente rappresentata dalla sconfinata prateria, è la reale urgenza dell'individuo, al di là dei pranzi di lavoro o dei denti d'oro; i versi in questione fanno da legante con il brano successivo dell'album, nel quale il cantautore racconta la pura e bucolica esistenza di un pastore sardo:

Dove fiorisce il rosmarino c'è una fontana scura
dove cammina il mio destino c'è un filo di paura
[...] Quando la luna perde la lana e il passero la strada
quando ogni angelo è alla catena e ogni cane abbaia
prendi la tua tristezza in mano e soffiala nel fiume
vesti di foglie il tuo dolore e coprilo di piume.²⁰¹

Come si può osservare, il cantautore decide di raccontare l'esistenza di un paria, ovvero di un pastore, l'ultimo individuo della scala sociale.²⁰² Il senso del brano è quello di mostrare la spontanea purezza di un uomo che vive nel mondo ancora intoccato e incorrotto dai principi dell'età dell'oro imposti attraverso l'ideologia edonistico-consumistica del nuovo potere: egli, pur essendo in una condizione di estrema povertà, affronta la vita con l'allegria ancestrale dei popoli che riconoscono nel semplice regalo dell'esistenza la sacralità del dono.

Mio padre un falco, mia madre un pagliaio,
stanno sulla collina
i loro occhi senza fondo seguono la mia luna
notte, notte, notte sola, sola come il mio fuoco
piega la testa sul mio cuore e spegnilo a poco a poco.²⁰³

201 F. De André e M. Bubola, *Canto del servo pastore*, in *Fabrizio De André* (1981), cit.

202 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 191.

203 F. De André e M. Bubola, *Quello che non ho*, in *Fabrizio De André* (1981), cit.

De André immagina poeticamente la natura che, materna e paterna, accompagna il povero pastore nel suo viaggio emotivo, nella sua quotidianità e nei suoi pensieri, in un rapporto inconcepibile per un individuo corrotto dai principi borghesi.

La medesima idea della purezza esistenziale del mondo popolare è raccontata anche da Pier Paolo Pasolini all'interno del romanzo *Il sogno di una cosa*,²⁰⁴ un «manifesto polemico e provocatorio a favore di una realtà sconfitta, distrutta»,²⁰⁵ ovvero la realtà contadina che lo stesso Pasolini aveva già raccontato nei suoi primi lavori poetici e che fu poi soppiantata, negli interessi artistici dell'autore, dal mondo sottoproletario.

Protagonisti di questo romanzo sono le scene collettive e conviviali: le pedalate di gruppo da un paese all'altro, le processioni religiose, le ubriacature, le mangiate di polenta e finanche le pisciate, anch'esse religiose.²⁰⁶ Pasolini delinea un ritratto della purezza popolare attraverso un racconto innocente ma definitivo, che non contempla affascinato quel mondo ma ne denuncia indignato la scomparsa, tutto in funzione della critica rivolta al mondo borghese.

Il romanzo, nello specifico, racconta le vicende di tre giovani friulani che si incontrano e diventano amici a una sagra di paese. La loro vita prosegue nella semplicità finché i tre non decidono di emigrare, per fuggire dalla loro condizione di crescente povertà. Le loro esperienze di emigrazione, seppur differenti, li costringeranno a tornare in Friuli, dove cominceranno a prendere parte alle lotte contadine occupando le ville signorili. In questo panorama di vicende fortemente realistiche fanno spesso capolino immagini di grande bellezza, in cui la cultura arcaica popolare si mostra nella sua purezza più assoluta.

A questo proposito si richiama la scena dedicata alla conversazione politica tra gli anziani e i giovani della famiglia, la quale termina, a un passo dal litigio, in una grande e gioiosa risata:

204 P. P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milano, 2015.

205 Ivi, p. VIII.

206 Ivi, p. IX.

Tutti si misero a ridere, come prima, con le facce scottate dall'allegría e le bocche aperte, piegandosi sulla vita: i figli più forte dei grandi, approfittando della loro buona disposizione, e i grandi più forte dei figli, approfittando di quel momento di tregua dai pensieri e dalle preoccupazioni.²⁰⁷

E ancora la scena della notte passata nella stalla:

Eligio si alzò: «I vai a trai un puc di vin», disse. Tornò subito dopo con un fiasco del suo vino rosso, e un mazzo di carte [...]. A quella vista una grande allegria scese nei cuori dei ragazzi [...]. Tutti giocavano [...]. Il tempo passava anche troppo svelto. [...]. Finché venne ora di governare le vacche: e Onorino aiutò Eligio nel lavoro, mentre gli altri, continuando a giocare, di tanto in tanto li punzecchiavano, prendendoli un po' in giro. Eligio rispondeva allegramente sulle rime, e Onorino rideva silenzioso lanciando intorno occhiate allegre.²⁰⁸

In tali sequenze narrative è evidente che la costante sia l'ancestrale allegria che caratterizza l'esistenza dei protagonisti. Si badi bene che con l'espressione «ancestrale allegria» non si vuole intendere la semplice felicità che si può provare in un'istante di vita favorevole, ma la predisposizione naturale e spontanea alla gioia di chi si approccia alla vita con gratitudine per un dono sacro, gratitudine che consente di opporsi alla corruzione dei marci principi borghesi che si fondano sull'annullamento della priorità dell'individuo.

A questo proposito può essere chiarificante osservare come Pasolini veda tracce di questa allegria ancestrale, e quindi di questa cultura arcaica popolare, anche nelle periferie romane e, dunque, nei volti dei sottoproletari, raccontati dal poeta con la medesima fascinazione che caratterizzava il racconto del mondo popolare contadino.

Pasolini, nello specifico, vede nei sottoproletari un'angoscia antica, quella studiata da De Martino, che si può definire preistorica rispetto all'esistenzialismo borghese; l'angoscia sottoproletaria è «paura di perdere la presenza, è avvertimento del pericolo del decadimento della

207 Ivi, p. 123.

208 Ivi, pp. 141-142.

vita culturale in una vitalità indistinta e amorfa, nello smarrimento di qualsiasi orizzonte e riferimento mentale, non più capace di preservare il soggetto da un possibile annullamento e perdita di sé».²⁰⁹

A ben vedere, dunque, l'angoscia sottoproletaria nasce dal contatto che il popolo delle periferie ha avuto con la cultura popolare arcaica contadina e dalla minaccia della cultura borghese; non stupisce, pertanto, che i protagonisti dei romanzi romani dedicati alle periferie sottoproletarie, come *Ragazzi di vita*²¹⁰ e *Una vita violenta*,²¹¹ siano raccontati da Pasolini con la commozione derivante dalla visione della vitalità di queste creature e la fascinazione generata dalla percezione della traccia che la cultura popolare arcaica contadina ha lasciato in loro; e, al tempo stesso, con la *pietas* suscitata dalla consapevolezza che le medesime creature stiano lentamente ma inesorabilmente lasciandosi coinvolgere nel processo di sviluppo che le circonda, e finiranno per asservirsi al modello capitalistico accogliendo la cultura borghese.

Ritratto perfetto di tale percezione pasoliniana è sicuramente il personaggio di Accattone, protagonista dell'omonimo film, di cui Pasolini discorre con le seguenti parole:

È in questo momento che io mi sono affacciato a guardare quello che succedeva dentro l'anima di un sottoproletario della periferia romana [...]: e vi ho riconosciuto tutti gli antichi mali (e tutto l'antico, innocente bene della pura vita). Non potevo che constatare: la sua miseria materiale e morale, la sua ferocia e inutile ironia [...], e, insieme a tutto questo, il suo atavico, superstizioso cattolicesimo di pagano. Perciò egli sogna di morire e di andare in paradiso. Per ciò soltanto la morte può «fissare» un suo pallido e confuso atto di redenzione.²¹²

Da queste parole risulta evidente che Accattone incarna il dramma della contraddizione tra l'antica cultura popolare arcaica e contadina e

209 G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1994, p. 102.

210 P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2014.

211 P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano, 1992.

212 P. P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit., pp. 180-181.

la moderna e corruttrice cultura borghese, dramma che caratterizza l'esistenza sottoproletaria e si manifesta nell'angoscia di cui sopra. La paura della perdita e dell'annullamento di sé, che a questa angoscia è collegata, è determinata dal fatto che la cultura borghese mette in dubbio l'esistenza dell'anima, negando all'individuo di accogliere altri modi per essere al mondo²¹³ e di fare esperienza del sacro.²¹⁴ La repulsione naturale che Accattone prova nei confronti del lavoro e della cultura borghese e del suo modo di agire nel quotidiano sono, dunque, immagini dell'allegria ancestrale nel significato che si vuole intendere, ovvero naturale predisposizione alla difesa della sacralità della propria esistenza che si traduce in un'assoluta mal disposizione, in una continua protesta, anche violenta, nei confronti della cultura borghese.

È evidente che il conflitto tra il senso del sacro, insito nel sottoproletario Accattone, e la mancanza di senso del sacro della classe borghese sia irrisolvibile, tant'è che – nonostante il continuo tentativo di Accattone, anche violento e criminoso, di proteggere la propria essenza – il conflitto si risolverà solo con la morte del protagonista, a riprova che il germe borghese, ormai posto in seno alla popolazione, compirà inesorabilmente il suo compito di corruzione.

La medesima idea è proposta anche all'interno dei romanzi romani in cui Pasolini esprime simpatia e amore per i bambini e gli adolescenti delle periferie romane. Anch'essi incarnano l'allegria ancestrale, sono in opposizione netta e perenne al mondo sottoproletario adulto, corrotto dalla costante ricerca del decoro piccoloborghese che è, per il poeta, il tradimento delle più autentiche origini popolari.²¹⁵ L'amore che Pasolini nutre nei confronti dei ragazzi di vita è, pertanto, amore per la «purezza sociale, come irriducibilità a qualsiasi forma di omologazione o socializzazione proveniente dall'alto, ovvero, dal mercato o dalle istituzioni»,²¹⁶ e si manifesta nell'atto estremo di concedergli nar-

213 G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 105.

214 Cfr. *infra*, pp. 108-112.

215 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 126.

216 E. Ilardi, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Roma, 2005, p. 161.

rativamente la morte, con la consapevolezza che questa sia l'unica garanzia per salvarli dalla degradazione e dalla corruzione borghese.²¹⁷

Come accade a Tommasino, protagonista di *Una vita violenta*,²¹⁸ sospeso tra due identità, quella originaria della propria cultura popolare arcaica e quelle borghese, da lui vissuta come una prospettiva irraggiungibile;²¹⁹ tale conflitto, come per Accattone, vede come unica possibilità di risoluzione la morte, che preserva il puro Tommasino, ragazzo di vita, dalla corruzione del contatto con la cultura piccoloborghese.

Anche Fabrizio De André compie la medesima azione: scende nelle viscere di Genova a osservare i ritratti umani sottoproletari celati tra le strette mura dei carruggi. Come per Pasolini, l'intento del cantautore è quello di raccontare il sottoproletariato stoico che lotta e agisce, magari anche in maniera criminosa, contro la cultura borghese, al quale De André presta la voce per far sì che possa sopravvivere, almeno come identità, all'omologazione e al genocidio culturale operato dal nuovo potere.²²⁰ Tale racconto è spesso accompagnato dalla medesima concezione della morte come garanzia di incorruttibilità e integrità. Si pensi a *La canzone di Marinella*,²²¹ in cui il cantautore racconta la storia di una ragazza di sedici anni, orfana e senza casa, costretta a prostituirsi, che va incontro a una fine tragica, derubata e uccisa da un cliente violento per poi essere gettata in un fiume.²²² De André decide di sublimare la storia rendendola una favola in cui la morte diventa il punto di partenza della rivalutazione della sua vicenda. A ben vedere, tale operazione permette di scrostare dall'avvenimento di cronaca il giudizio borghese, che vede in quella morte la giusta fine di una donna dimentica dei giusti valori esistenziali. La morte di Marinella, pertanto, è da intendersi come una rivendicazione della propria libertà e pu-

217 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 128.

218 P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, cit.

219 G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica: ricostruzione critica*, cit., p. 269.

220 *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, a cura di E. Valdini, cit., p. 86.

221 F. De André, *La canzone di Marinella*, in *Volume 3°* (1968), cit.

222 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 28.

rezza rispetto ai valori della cultura borghese e come un rifiuto postumo di quest'ultima.

La medesima idea della morte come difesa dalla corruzione borghese è presente anche nel brano *Il testamento*:²²³

Quando la morte mi chiamerà
forse qualcuno protesterà
dopo aver letto nel testamento
quel che gli lascio in eredità
non maleditemi non serve a niente
tanto all'inferno ci sarò già.²²⁴

De André immagina che un uomo sul letto di morte lasci un testamento che si scoprirà colmo di ironia, finalizzato a ribaltare l'equilibrio sociale e culturale della società borghese.

Ai protettori delle battone
lascio un impiego da ragioniere
perché provetti nel loro mestiere
rendano edotta la popolazione
a ogni fine di settimana
sopra la rendita di una puttana.²²⁵

E ancora:

Voglio lasciare a Bianca Maria
che se ne frega della decenza
un attestato di benemerenza
che al matrimonio le spiani la via
con tanti auguri per chi c'è caduto
di conservarsi felice e cornuto.²²⁶

223 F. De André, *Il testamento*, in *Volume 3°* (1968), cit.

224 *Ibidem*.

225 *Ibidem*.

226 *Ibidem*.

Vi è dunque un'ironia tagliente, nel testamento del morituro, consentita e spronata proprio dalla certezza della morte, che gli offre la sicurezza di evitare la corruzione borghese e il coraggio di proseguire, con l'allegria di cui sopra, il suo personale grido di protesta e rivolta, a difesa della propria esistenza individuale e contro il potere.

La riflessione che Pasolini e De André sviluppano sulla cultura popolare è, dunque, perfettamente in linea con l'intenzione di ribadire la priorità dell'individuo nella sua integrità materiale ed emotiva. Perché l'individuo resti parte attiva della propria esistenza e non receda a sudito del nuovo potere e della sua ideologia o, per utilizzare un'espressione del capitolo precedente, perché non diventi impiegato di sé stesso. I principi della cultura popolare sono dunque intesi come una possibile protezione dalla degenerazione valoriale che caratterizza la cultura borghese, in quanto consentono all'individuo di esistere in presenza di sé e con allegria ancestrale, da intendersi come riconoscimento della sacralità della propria esistenza e difesa estrema della propria individualità rispetto alla possibilità di una definitiva omologazione.

La contemplazione affascinata che i due autori rivolgono alla cultura popolare è tuttavia velata dalla triste consapevolezza che essa volga alla definitiva scomparsa.

2. 2. IL PROCESSO DI CORRUZIONE DELLA CULTURA POPOLARE

La consapevolezza che la cultura popolare stia per essere completamente rinnegata e sostituita dalla cultura borghese è comune a entrambi gli autori. In particolare, Pasolini denuncia il rinnegamento della cultura popolare con le seguenti parole:

Ho dovuto sperimentare che gli intellettuali italiani [...] credono che il popolo non abbia cultura perché non ha cultura borghese; [...] che [...] viva in una specie di sogno pre-culturale, cioè premorale e pre-ideologico. [...] Il popolo viene dunque considerato come una specie di riserva, ai cui appartenenti la cosiddetta democrazia parlamentare consente la possibilità di contribuire alla «cultura» del Paese solo a patto che essi siano capaci di ottenere una

«promozione» sociale. Cioè di accettare e far propria la «cultura» della classe dominante.²²⁷

Da queste parole risulta evidente che nell'idea di Pasolini la cultura borghese e il nuovo potere, che ne è garante, siano la ragione di ciò che, nel corso della trattazione, abbiamo già definito un «genocidio culturale»,²²⁸ compiuto sostituendo, attraverso gli oggetti di consumo, la spettralità delle merci allo stupore della sacralità della vita, facendo sì che i sottoproletari, eredi del mondo popolare arcaico, non siano più affascinati dall'idea della vita come dono sacro ma dai soli oggetti di consumo, feticci dell'ideologia edonistico-consumistica²²⁹ che coincide di fatto con la cultura borghese. Il genocidio delle culture particolari, ovvero popolari, che Pasolini denuncia è, dunque, un processo di borghesizzazione e omologazione, una riduzione assoluta delle differenze culturali e la definitiva affermazione del binomio capitalistico produzione-consumo.²³⁰

Il genocidio culturale definito da Pasolini è, pertanto, la conseguenza inevitabile del rifiuto dei valori popolari arcaici tradizionali, che furono tramandati di padre in figlio per poi essere cancellati con un colpo di spugna, in modo così traumatico da provocare esiti disastrati,²³¹ quali una vera e propria mutazione antropologica, opposta a ogni diversità e in grado di condurre alla totale desacralizzazione dell'esistenza dell'individuo.

Si è già detto come il nuovo potere agisca sugli individui andando a indurre subdolamente quelle che si possono definire delle ansie esistenziali di tipo capitalistico, cioè le ansie economiche,²³² e andando a manipolare anche le emozioni specifiche degli individui, quali il sentimento amoroso:²³³ tuttavia occorre definire come l'ideologia

227 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 211.

228 Cfr. *supra*, pp. 15-29.

229 G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 20.

230 Ivi, p. 23.

231 Pier Paolo Pasolini. *Polemica politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, cit., p. 99.

232 Cfr. *supra*, pp. 33-34.

233 Cfr. *supra*, pp. 40-47.

borghese edonistico-consumistica si trasmetta e agisca, per imporsi e determinare la supremazia della cultura borghese. A questo proposito può essere interessante analizzare la riflessione che Pasolini compie riguardo ai giovani in questi versi:

I giovinetti
antichi, essi soltanto vivi, se pieni
della primavera ebbero i petti
nelle età più belle, erano insieme
sogni del sesso e immagini bevute
dalla vecchia carta del poema.²³⁴

Come si può osservare la considerazione che Pasolini ha degli antichi «giovinetti», ovvero dei fanciulli del mondo popolare, è estremamente positiva, tant'è che il poeta ne sublima il ritratto per affermarne l'assoluta e indiscussa purezza. Il medesimo approccio è riservato ai ragazzi di vita dei romanzi romani, i quali non vengono intesi neorealisticamente come vittime prive di voce politica, dunque una piaga da risanare, ma vengono presentati come soggetti feroci, innocenti e senza scrupoli, non da redimere o correggere – essendo rappresentazione di una religiosità immanente, arcaica e paganeggianti che attesta il sacro perduto a causa della modernità.²³⁵

Ma tale idea dei giovani è frequentemente in discussione per lo stesso Pasolini, il quale non può far a meno di notare che la purezza dei giovani è spesso messa in crisi dal contatto con la cultura borghese. Relativamente a tale concetto può essere esemplificativo l'episodio della rondine raccontato nel romanzo *Ragazzi di vita*,²³⁶ di cui è protagonista il giovane Riccetto: mentre si trova in barca sul fiume assieme ad alcuni compagni, vede una rondine che rischia di affogare e, senza pensarci troppo, si tuffa a salvarla a rischio di essere trascinato via dalla corrente del Tevere, tra le risate sbeffeggianti degli altri ragazzi di vita.²³⁷ È la purezza di Riccetto, che reca ancora segni evidenti della

234 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 75.

235 F. La Porta, *Pasolini*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, Bologna, 2012, pp. 29-30.

236 P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, cit.

237 Ivi, pp. 36-37.

propria cultura popolare arcaica e percepisce la sacralità della vita anche in una rondine, tanto che rischia la propria pur di preservarla.

Ma il medesimo episodio si ripresenta in maniera del tutto differente al termine del romanzo, quando Riccetto è stato ormai trasformato nell'essenza dal contatto con la borghesia: vede Genesio, uno dei compagni di scorribande, che rischia di affogare, ma questa volta non lo sfiora nemmeno il pensiero di tuffarsi nel fiume per salvare l'amico, anzi ne osserva la morte per poi allontanarsi.²³⁸ Riccetto è ora totalmente dimentico della sacralità della vita che lo aveva spinto a salvare la piccola rondine.

È evidente che il poeta osserva con cupo pessimismo la corruzione della cultura popolare, soprattutto quando essa coinvolge i più giovanili, ultimi baluardi di sacralità; tuttavia Pasolini si concede frequentemente alla speranza che quella cultura arcaica possa in qualche maniera essere preservata e conservata, e possa tornare a fiorire.

Improvviso

Sento nelle mie orecchie
[...]
voci d'Indios [...]

Tocco con la mia mano
la dura penna infissa
nei capelli corvini
d'un giovinetto indiano.²³⁹

Il richiamo alla cultura pellerossa sembra sopraggiungere alla mente del poeta come eco lontana e fugace della cultura ancestrale nell'immagine di un puro giovinetto indiano.

Come già visto in De André, le culture originarie, arcaiche, native, hanno un forte fascino sui due autori, simboleggiano una purezza in-

238 Ivi, pp. 250-252.

239 P. P. Pasolini, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Garzanti, Milano, 2004, p. 81.

corrotta. Si veda per esempio la suggestione poetica all'interno della canzone *Fiume Sand Creek*:²⁴⁰

Si son presi il nostro cuore sotto una coperta scura
sotto una luna morta piccola dormivamo senza paura.
Fu un generale di vent'anni
occhi turchini e giacca uguale.
Fu un generale di vent'anni
figlio d'un temporale.²⁴¹

Il brano racconta una vicenda tragica della storia degli indiani d'America, quando il colonnello statunitense Chivington, con il suo manipolo di soldati Giubbe Blu, aggredì un accampamento pellerossa popolato da sole donne, vecchi e bambini, tutti crudelmente trucidati.²⁴² Si tratta di uno degli episodi più vergognosi delle "guerre indiane", di fatto una strage di innocenti spacciata a lungo come impresa di guerra.²⁴³

I nostri guerrieri troppo lontani sulla pista del bisonte
e quella musica distante diventò sempre più forte
chiusi gli occhi per tre volte
mi ritrovai ancora lì
chiesi a mio nonno è solo un sogno
mio nonno disse sì.²⁴⁴

Il racconto è proposto dalla prospettiva di un ragazzo indiano sopravvissuto al massacro, elemento molto interessante in quanto consente di proseguire la riflessione sui precedenti versi pasoliniani e, inoltre, di intendere il massacro del fiume Sand Creek come una metafora del genocidio culturale compiuto ai danni delle culture indigene. L'antagonista del giovane indiano è uno spietato «generale di vent'an-

240 F. De André e M. Bubola, *Fiume Sand Creek*, in *Fabrizio De André* (1981), cit.

241 *Ibidem*.

242 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 193.

243 *Ibidem*.

244 F. De André e M. Bubola, *Fiume Sand Creek*, in *Fabrizio De André* (1981), cit.

ni» dagli «occhi turchini e giacca uguale», «figlio di un temporale», con riferimento alla tempesta sociale e umana scatenata dalla cultura borghese.

Quando il sole alzò la testa tra le spalle della notte
c'erano solo cani e fumo e tende capovolte
[...] Fu un generale di vent'anni
occhi turchini e giacca uguale.
[...] Ora i bambini dormono sul fondo del Sand Creek.²⁴⁵

È interessante la scelta, nell'album dal titolo programmatico *L'indiano*, di far seguire a *Fiume Sand Creek* un'Ave Maria in sardo, *Deus ti salvet Maria*,²⁴⁶ un'invocazione di protezione per tutti i popoli nativi, insomma un ulteriore grido di protesta contro il genocidio a cui sono sottoposti, materialmente e culturalmente.

L'intento della preghiera trova poi ulteriore sviluppo nell'ultimo brano dell'album, *Verdi pascoli*,²⁴⁷ ispirato in maniera evidente alla danza degli spiriti o danza degli spettri, una danza rituale che i pellerossa dedicavano, oramai costretti nelle riserve, al sogno di una futura liberazione. Anche *Verdi pascoli*, oltre a richiamare la protesta dei pellerossa contro la supremazia bianca, assume il significato d'una preghiera contro il genocidio.

Entrambi gli autori, come detto, sono sensibili alle sorti dei più giovani, specie quando soggetti all'educazione imposta dagli adulti per forzarne l'omologazione ai principi borghesi.

Per Pasolini l'educazione borghese è frequentemente trasmessa dalla figura materna:

Mi domando che madri avete avuto.
[...] Madri vili, con nel viso il timore
antico, [...] preoccupate
che i figli conoscano la viltà

245 *Ibidem*.

246 F. De André e M. Bubola, *Deus ti salvet Maria (Ave Maria)*, in *Fabrizio De André* (1981), cit. Canto tradizionale sardo rielaborato da un adattamento di Albino Puddu.

247 F. De André e M. Bubola, *Verdi pascoli*, in *Fabrizio De André* (1981), cit.

per chiedere un posto, [...]
per difendersi da ogni pietà.²⁴⁸

È questo il ritratto delle madri portatici della cultura borghese, a cui loro stesse hanno ceduto rinnegando le origini. Un ritratto molto sincero e crudo: le madri sono definite «vili» in quanto, pur avendo negli occhi il «timore antico» della sopravvivenza, si occupano di trasmettere la viltà borghese ai propri figli, affinché possano addentrarsi nella società capitalista per chiedere un posto di lavoro e, soprattutto, rifuggire dall'essere oggetto della «pietà» umana, ormai intesa, nel contesto borghese, come una macchia esistenziale, sia quando esercitata che quando ricevuta.

Madri mediocri, che non hanno avuto
per voi mai una parola d'amore,
se non d'un amore sordidamente muto
di bestia, e in esso v'hanno cresciuto,
impotenti ai reali richiami del cuore.²⁴⁹

Le madri sono definite «mediocri» perché hanno cresciuto i propri figli «impotenti ai reali richiami del cuore», oggetto di un amore «muto di bestia», per renderli sudditi incapace di agire al di là dei bisogni imposti dall'alto.²⁵⁰

Madri servili, che vi hanno insegnato
come il servo può essere felice
odiando chi è, come lui, legato,
come può essere, tradendo, beato,
e sicuro, facendo ciò che non dice.²⁵¹

Le madri sono «servili» proprio perché hanno insegnato ai propri figli a esser servi del nuovo potere, indicando come panacea della felicità l'egoismo e l'odio verso i propri simili, frutti dell'aggressività a

248 P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 2022, pp. 5-7.

249 *Ibidem*.

250 Cfr. *supra*, pp. 40-47.

251 P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 2022, pp. 5-7.

cui l'ideologia edonistico-capitalistica costringe gli individui in quella frenetica quanto insensata ricerca del miglioramento delle proprie condizioni materiali.

Madri feroci, intente a difendere
quel poco che, borghesi, possiedono,
[...] che vi hanno detto:
Non provate mai pietà o rispetto
per nessuno, covate nel petto
la vostra integrità di avvoltoi!²⁵²

Le madri sono «feroci» perché totalmente e irrimediabilmente rapite dalla cultura borghese, che le porta a difendere con violenza quel poco che posseggono e a insegnare ai propri figli l'arrivismo e l'individualismo borghese, l'incapacità di provare pietà nei confronti del prossimo, la mancanza di rispetto per la sacralità della vita e la ferocia degli avvoltoi nella caccia al possesso e all'affermazione sociale. Tutte critiche condensate da Pasolini nella parte finale:

Ecco, vili, mediocri, servi,
feroci, le vostre povere madri!
Che non hanno vergogna a sapervi
– nel vostro odio – addirittura superbi,
[...] a rispondere
del selvaggio dolore di esser uomini.²⁵³

In tali versi il poeta accusa le madri di non provare vergogna nell'instillare nei propri figli l'odio e la superbia che impediscono di comprendere il «selvaggio dolore di essere uomini» che accomuna tutti gli individui.

Tale impietoso ritratto delle madri borghesi è stato messo in scena anche cinematograficamente da Pasolini nel film *Mamma Roma*,²⁵⁴ la storia di una ex prostituta delle periferie romane e di suo figlio Ettore. La pellicola racconta il tentativo di “riscatto” della protagonista, inter-

252 *Ibidem*.

253 *Ibidem*.

254 P. P. Pasolini, *Mamma Roma*, Arco Film, Italia, 1962.

pretata da Anna Magnani, la quale desidera, per lei e per suo figlio che ignora il passato di lei, nient’altro che la rispettabilità piccoloborghese. La storia è, di fatto, la narrazione di un’integrazione forzata, che deve passare dall’annullamento e rinnegamento della propria cultura popolare d’origine per assomigliare il più possibile ai borghesi presi a modello.²⁵⁵

Interessante la scena in cui Mamma Roma chiede al figlio di seguirla nella loro nuova casa in un «quartiere de ‘n’altro rango»:²⁵⁶

MAMMA ROMA ’A stronzo! Che t’ho messo ar mondo pe’ fatte diventa’ un cafone, io? Ma che te dirà, er cervello! Ma no lo sai i sacrifici che me sei costato, ma no lo sai che ho buttato er sangue, pe’ arriva’ ar punto de potette porta’ a casa co me? Pe’ fa ’na vita da cristiani, noi due assieme? So sedici anni che aspettavo ’sto giorno! E mica è stato facile, per me, sa’! Te ancora no lo sai tutta la cattiveria der mondo!²⁵⁷

La mentalità borghese ha totalmente preso possesso di Mamma Roma, che non riesce a sopportare l’idea di vivere un’esistenza diversa da quella borghese, tanto che tale aspirazione diviene una frustrazione nevrotica che si mostra in maniera eclatante nel piano scellerato di far assumere suo figlio come cameriere (per dargli un mestiere “rispettabile”) ingannando e ricattando il proprietario di un ristorante in modo rocambolesco.

La stessa frustrazione nevrotica emerge nuovamente quando Mamma Roma scopre che Ettore è innamorato di una ragazza di nome Bruna, conosciuta nel quartiere per la sua eccessiva libertà sessuale, e interviene per riportare il figlio sulla “giusta strada”:

MAMMA ROMA [...] Stupido! All’età tua, l’unica donna che ce devi ave’ è tu madre... lo sai sì. Lassale perde l’altre donne [...] So una più zozza dell’altra!

255 P. Spila *et al.*, *Tutto Pasolini*, cit., p. 235.

256 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, p. 166.

257 Ivi, p. 165.

Il ragazzo fin dalle prime parole della madre ha incominciato a affrettare il passo, senza voltarsi indietro, tra le bancarelle: la sua schiena magra e sottile si perde tra la folla.

MAMMA ROMA (strillando f.c.) Hai capito, sì? Perché se nun hai capito te lo faccio capi' io!²⁵⁸

La reazione di Mamma Roma è molto aggressiva, lei – ex prostituta ma all’insaputa del figlio – giudica il sentimento che Ettore nutre nei confronti di Bruna dalla prospettiva borghese, per la quale l’amore puro, istintivo, popolare (che sta nascendo tra i due giovani) è, di fatto, sbagliato perché non conforme alle regole sociali borghesi, quindi disdicevole e apertamente in contrasto con il tentativo di Mamma Roma di costruirsi una rispettabilità. Per allontanare Ettore da Bruna chiede quindi aiuto a una giovane ex collega, incaricata di sedurre il ragazzo e fargli perdere la testa. La mutazione antropologica è totalmente compiuta in Mamma Roma: ella agisce al di là dell’amore per il proprio figlio, dimentica di questo amore, mossa solo dal proprio tornaconto personale.

Vediamo la reazione parossistica che Mamma Roma ha nel vedere Ettore lavorare nel ristorante:

Mamma Roma, cerca tra quel mondo di stracci e oro falso, tra la gente piena di oro vero, la faccia di suo figlio. Ed eccolo che compare, finalmente, reggendo delle portate. [...]

MAMMA ROMA Ettore! ’A E’!

Urla e si sbraccia. Lui se ne accorge e volge verso di lei il suo chiaro, felice sorriso di adolescente. [...]

E Mamma Roma è lì che piange. Le lacrime le rigano la faccia. Si nasconde la faccia. Piange come una fontanella, tutta perduta in quel pianto.²⁵⁹

Il pianto di Mamma Roma non scioglie l’apprensione nei confronti del destino del figlio, ma la propria ansia nevrotica di realizzazione e redenzione borghese, a cui ha irrimediabilmente ceduto perdendo il contatto con i valori più naturali e genuini. Il tentativo costante di co-

258 Ivi, p. 229.

259 *Ibidem*.

stringere Ettore, che è ancora uno spirito puro, in quella vita di finzione che egli istintivamente ripulsa e rigetta, è prova evidente dell'ansia nevrotica di omologazione, della mutazione antropologica avvenuta, perché Mamma Roma non riesce a proteggersi dalla cultura borghese, ne è completamente soggiogata. Ha perso istintualità e purezza del sentimento d'amore nei confronti del proprio figlio e allo stesso tempo ne ostacola la possibile felicità, impedendogli di amare chi vuole. Fuorviato da queste imposizioni che ne violentano la natura, Ettore scopre la frustrazione emotiva e l'angoscia e purtroppo, come nel caso di Accattone o Tommasino, troverà pace solo nella morte.

Mamma Roma presenta un chiaro legame con un brano di Fabrizio De André dedicato al contrasto tra un giovane fanciullo, sua madre e la cultura borghese. Il brano è *Sally*²⁶⁰ e presenta il ritratto di un ragazzo che, allontanandosi dalla propria famiglia borghese, vive una serie di esperienze:

Mia madre mi disse: “Non devi giocare
con gli zingari nel bosco”.

[...] Ma il bosco era scuro, l’erba già verde,
lì venne Sally con un tamburello.

Ma il bosco era scuro l’erba già alta
dite a mia madre che non tornerò.²⁶¹

Il brano si apre con un divieto imposto dalla madre, «non devi giocare con gli zingari nel bosco», divieto che tuttavia il ragazzo disattende, tanto che proprio nel bosco ha la sua prima esperienza sessuale con una giovane di nome Sally.²⁶² Sally incarna la forza emotiva, l’esperienza istintuale del sentimento amoroso che si tramuta nel coraggio di distaccarsi dalla famiglia e dalla cultura borghese che essa rappresenta.

260 F. De André e M. Bubola, *Sally*, in *Rimini* (1978), cit.

261 *Ibidem*.

262 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 176.

Vicino alle roulotte trovai Pilar dei meli,
bocca sporca di mirtilli, un coltello in mezzo ai seni.
Mi svegliai sulla quercia, l'assassino era fuggito,
dite al pesciolino che non tornerò.
Mi guardai nello stagno, l'assassino s'era già lavato,
dite a mia madre che non tornerò.²⁶³

A partire da quella iniziazione sessuale, il ragazzo procede in uno spontaneo percorso esistenziale che vede un susseguirsi di esperienze, tra le quali un omicidio di cui, più che spettatore, sembra essere artefice: «Mi svegliai sulla quercia, l'assassino era fuggito, / dite al pesciolino che non tornerò. / Mi guardai nello stagno, l'assassino s'era già lavato, / dite a mia madre che non tornerò».²⁶⁴

Seduto sotto un ponte si annusava il re dei topi
sulla strada le sue bambole bruciavano copertoni.
[...] Mi parlò sulla bocca mi donò un braccialetto,
dite alla quercia che non tornerò.
Mi baciò sulla bocca mi propose il suo letto,
dite a mia madre che non tornerò.²⁶⁵

In questa strofa sembra essere raccontata, invece, un'esperienza di amore omosessuale con un accattone, forse anche in parte coatta: «Mi parlò sulla bocca mi donò un braccialetto, / dite alla quercia che non tornerò. / Mi baciò sulla bocca mi propose il suo letto».²⁶⁶ La costante di tali differenti esperienze è tutta all'interno del verso di chiusura posto anaforicamente al termine di ogni strofa, con il quale il ragazzo ribadisce sempre la volontà di non voler tornare in seno alla sua famiglia, da sua madre.

Sally, la ragazza zingara che vive nel bosco, può dunque essere metafora della cultura arcaica popolare che risveglia nell'animo del ragazzo determinati valori e lo incoraggia a ripudiare la cultura bor-

263 F. De André e M. Bubola, *Sally*, in *Rimini* (1978), cit.

264 Ivi, p. 177.

265 F. De André e M. Bubola, *Sally*, in *Rimini* (1978), cit.

266 Ivi, p. 176.

ghese della propria famiglia, a opporsi al violento divieto imposto da una madre che odia gli zingari.

2. 3. IL RITRATTO DELLA CULTURA BORGHESE

Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini propongono entrambi, all'interno delle loro opere, un ritratto molto crudo della borghesia. La riflessione dei due autori, infatti, muove i passi dalla consapevolezza che l'adozione dei valori egemonici borghesi è intrinsecamente negativa, in quanto non corrisponde alla tradizione culturale di quella classe sociale. In effetti, nel processo di omologazione vengono assunti, più che i valori borghesi, valori piccoloborghesi ulteriormente degradati nel passaggio di classe;²⁶⁷ si parla, dunque, di un processo che prevede, oltre che al rinnegamento della cultura popolare, anche il deterioramento degli stessi valori borghesi originari. Da questa premessa si può comprendere la ragione per la quale i due autori immaginano la borghesia come un'entità «lanciata verso un futuro che è la distruzione dell'uomo»²⁶⁸ e «degli elementi antropologicamente umani e religiosi dell'uomo».²⁶⁹

Il ritratto che Pasolini offre della borghesia parte dall'idea che essa sia da considerare non una classe sociale ma una vera e propria malattia contagiosa.²⁷⁰ Secondo il poeta, il borghese può essere paragonato a un vampiro che morde sul collo la sua vittima, ovvero il non borghese, per il gusto naturale di vederla pallida, devitalizzata, corrotta, terroristica e aggressiva esattamente come lui.²⁷¹ L'idea del borghese come carnefice della vittima non borghese viene spesse volte espressa da Pasolini in versi perentori quali: «La borghesia italiana attorno a me è una torma di assassini»,²⁷² oppure, «Ah, borghesia / sì, vuol dire ipo-

267 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 253.

268 N. Naldini, *Breve vita di Pasolini*, Ugo Guanda Editore, Milano, 2022, p. 85.

269 *Ibidem*.

270 P. P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 10.

271 *Ibidem*.

crisia: ma anche / odio. L'odio vuole la vittima e / la vittima è una». ²⁷³ Tale idea è la conseguenza del fatto che Pasolini era un intellettuale critico che, come visto, si oppose alla classe sociale borghese di appartenenza, vedendone la vera natura, finendo per subirne la violenza e la persecuzione.

L'esperienza personale della violenza borghese è stata vissuta anche da De André, il quale ne espone le conseguenze nel brano *Amico fragile*:²⁷⁴ vi si può scorgere la sdegnosa reazione che De André rivolge a una borghesia incapace di entrare nella profondità dei rapporti umani, chiusa com'è nella propria cruda indifferenza. Il testo della canzone fu scritto in una sola notte, dopo aver partecipato a una festa in una villa borghese in Gallura durante la quale De André cercò insistentemente di stabilire un dialogo con gli invitati che, invece, lo costrinsero più volte a esibirsi cantando alcune canzoni alla chitarra.²⁷⁵

Nel brano traspare il dolore di De André nel vedere l'apatica borghesia incapace di provare empatia e di aprirsi all'amore verso il prossimo, un dolore tanto grave da dare la forza al cantautore di strappare il velo per osservare l'orrore borghese, così dettagliatamente descritto:

Evaporato in una nuvola rossa
in una delle molte feritoie della notte
con un bisogno d'attenzione e d'amore
troppo "se mi vuoi bene piangi"
per essere corrisposto. ²⁷⁶

De André esplicita un «bisogno d'attenzione e d'amore» troppo elevato per essere corrisposto, e prosegue:

valeva la pena divertirvi le serate estive
[...] per osservarvi affittare un chilo d'erba

272 P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, a cura di G. M. Villata, Garzanti, Milano, 2023, p. 33.

273 P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 19.

274 F. De André, *Amico Fragile*, in *Volume 8°* (1975), cit.

275 *Anche le parole sono nomadi: i vinti e futuri vincitori cantati da Fabrizio De André*, a cura di Fondazione Fabrizio De André Onlus, cit., p. 82.

276 F. De André, *Amico Fragile*, in *Volume 8°* (1975), cit.

ai contadini in pensione e alle loro donne
e regalare a piene mani oceani
e altre e altre onde ai marinai in servizio,
fino a scoprire a uno a uno i vostri nascondigli.²⁷⁷

Il bisogno di attenzione e di amore di Fabrizio De André si scontra con una borghesia nascosta nei rifugi del suo agire ipocrita per il bene comune – metaforicamente definito nelle espressioni «affittare un chilo d’erba / ai contadini in pensione» e «regalare a piene mani oceani / e altre e altre onde ai marinai in servizio» – e incapace di provare sentimenti puri nei confronti di un individuo.

E poi sospeso tra i vostri “come sta”
meravigliato da luoghi meno comuni e più feroci,
tipo “come ti senti amico, amico fragile,
se vuoi potrò occuparmi un’ora al mese di te”.
“Lo sa che io ho perduto due figli”,
“Signora, lei è una donna piuttosto distratta”.²⁷⁸

Con tali parole il cantautore mostra l’ipocrisia dell’impegno borghese nei confronti di chi si trova in una condizione di sofferenza, impegno che non supera la durata di un’ora al mese, e la completa mancanza di comprensione del dolore altrui, tanto cancerizzata da oscurare anche il significato figurativo del verbo perdere.

Ne traspare, in definitiva, che la cultura borghese Per De André è una tragedia umana che consiste nell’incapacità da parte degli uomini di intendere il sentimento della vita in maniera uguale per ogni individuo. La borghesia, per utilizzare le parole di Pasolini, agisce violentemente e senza empatia perché determina quali siano le «vite indegne di essere vissute»,²⁷⁹ ed è tale violenza di pensiero a determinare la tragedia. Concetto ravvisabile anche in un brano di De André intitolato *Parlando del naufragio della London Valour*.²⁸⁰

277 *Ibidem*.

278 *Ibidem*.

279 P. P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 14.

280 F. De André e M. Bubola, *Parlando del naufragio della London Valour*, in *Rimini* (1978), cit.

E la radio di bordo è una sfera di cristallo
dice che il vento si farà lupo, il mare si farà sciacallo
[...] E le ancore hanno perduto la scommessa e gli artigli
i marinai uova di gabbiano piovono sugli scogli
[...] E con uno schiocco di lingua parte il cavo dalla riva
ruba l'amore del capitano attorcigliandole la vita.²⁸¹

De André in questa canzone racconta la tragedia del naufragio di una nave inglese avvenuto nel 1970 nel porto di Genova, che provocò la morte di molti membri dell'equipaggio, nonché della moglie del capitano, che per questa ragione pose fine alla sua vita con un colpo di pistola.²⁸²

Il pasticcere di via Roma sta scendendo le scale
ogni dozzina di gradini trova una mano da pestare
[...] il poeta metodista ha spine di rosa nelle zampe
per far pace con gli applausi per sentirsi più distante
la sua stella si è oscurata da quando
ha vinto la gara di sollevamento pesi.²⁸³

All'interno del brano De André presenta una serie di ritratti piccoli borghesi: il «pasticciere di via Roma» che, pur confezionando dolci per i bambini, mostra la propria violenza borghese mentre scende le scale cercando mani da calpestare; oppure il «poeta metodista» che ha perduto la stella della passione artistica lavorando per l'esclusivo successo degli applausi,²⁸⁴ o ancora

il macellaio mani di seta si è dato un nome da battaglia
tiene fasciate dentro il frigo nove mascelle antiguerriglia
ha un grembiule antiproiettile tra il giornale e il gilè.²⁸⁵

281 F. De André e M. Bubola, *Parlando del naufragio della London Valour*, in *Rimini* (1978), cit.

282 *Anche le parole sono nomadi: i vinti e futuri vincitori cantati da Fabrizio De André*, a cura di Fondazione Fabrizio De André Onlus, cit., pp. 101-102.

283

284 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 180.

Il «macellaio mani di seta» rappresenta lo stereotipo di certi politici che sfruttano avvenimenti di cronaca per cavalcare l'onda del consenso, generando tensione sociale.²⁸⁶

Il paralitico tiene in tasca un uccellino blu cobalto
ride con gli occhi al circo Togni
quando l'acrobata sbaglia il salto.²⁸⁷

Tra i vari ritratti è proprio quest'ultimo che spicca. Il «paralitico» potrebbe far pensare, infatti, a una persona sofferente che meriterebbe la compassione del mondo ma, piuttosto, è l'incarnazione della violenza borghese più aspra e cruda; egli, infatti, tormenta con la mano un uccellino blu cobalto costretto nella sua tasca e «ride con gli occhi» quando vede l'acrobata sbagliare il salto al circo Togni,²⁸⁸ azioni che evidenziano la sua natura borghese corrotta, completamente dimentica del senso della vita e del sentimento di empatia.

E il pasticciere e il poeta e il paralitico e la sua coperta
si ritrovarono sul molo con sorrisi da cruciverba
a sorsegiarsi il capitano che si sparava negli occhi
e il pomeriggio a dimenticarlo con le sue pipe e i suoi scacchi
e si fiutarono compatti nei sottintesi e nelle azioni.²⁸⁹

Tutti questi piccoloborghesi si incontrano sulla banchina del porto per osservare la tragedia come uno spettacolo cinematografico realizzato appositamente per il loro passatempo; tale comportamento è dovuto all'incapacità di percepire ogni vita come degna di essere vissuta, alla completa mancanza di empatia e all'indifferenza nei confronti degli individui.

285 F. De André e M. Bubola, *Parlando del naufragio della London Valour*, in *Rimini* (1978), cit.

286 Ivi, p. 179.

287 F. De André e M. Bubola, *Parlando del naufragio della London Valour*, in *Rimini* (1978), cit.

288 Ivi, p. 180.

289 F. De André e M. Bubola, *Parlando del naufragio della London Valour*, in *Rimini* (1978), cit.

Tale ritratto dei piccoloborghesi è drammaticamente ravvisabile anche nella più limitata famiglia borghese, dove la cultura impedisce totalmente anche l'istintivo amore familiare, raffreddato dalla sua morale corrotta. Pasolini, a questo proposito, presenta un'importante riflessione all'interno del cortometraggio intitolato *La terra vista dalla luna*,²⁹⁰ nel quale racconta di un padre, chiamato Ciancicato Miao, e di suo figlio, Baciù, che vivono in un impreciso futuro e piangono la morte della moglie-madre Crisantema. Appena terminata la lamentazione funebre, i due iniziano la ricerca di una donna che possa sostituire la defunta, intraprendendo un viaggio in un mondo onirico e dai tratti anche vagamente inquietanti. Dopo aver passato in rassegna molte donne, finalmente i due incontrano Assurdina Cai che sembra essere la sostituta perfetta. Il matrimonio si celebra in tutta fretta e Assurdina viene condotta nella casa dei due, dove porterà ordine e armonia finché Ciancicato non avrà l'idea di fingere il tentato suicidio della donna per scucire soldi agli abitanti della città, per comprare una casa più grande e bella. Il tentativo di truffa finirà purtroppo con la morte di Assurdina e la disperazione dei due uomini, disperazione che avrà però durata molto breve in quanto, una volta tornati a casa, i due ritroveranno il fantasma della donna e quindi la felicità che credevano di aver perduto. Il film termina con un cartello che recita: «Morale: essere morti o essere vivi è la stessa cosa».²⁹¹

Il cortometraggio è una parola in cui è evidente la critica che Pasolini rivolge alla cultura borghese. La morale borghese è, difatti, descritta in maniera allucinata, a dimostrazione della sua insensatezza e della difficoltà a poter essere compresa; si criticano, in particolare, il concetto di nido familiare e l'insostenibile mancanza di soddisfazione esistenziale legata all'ideologia edonistico-consumistica, nonché la mancanza totale di sincerità dei comportamenti. Interessante riflettere sulla frase del finale, la quale sembra sottendere la critica più aspra alla cultura borghese, in quanto sembra affermare che i veri morti siano i due uomini, prigionieri della morale borghese corrotta che toglie

290 P. P. Pasolini, *La terra vista dalla luna*, in *Le streghe*, Dino De Laurentiis Cinematografica e Les Productions Artistes Associés, Italia e Francia, 1967.

291 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, p. 864.

all'individuo la possibilità di vivere in maniera pura, e non Assurdina che, seppur morta, resta la più viva. Si può aggiungere, a questo proposito, che Assurdina sembrerebbe incarnare la purezza della cultura popolare: non a caso è rappresentata come sordomuta – a riprova dell'indifferenza che i borghesi rivolgono ai valori arcaici popolari.

La critica al contesto familiare, intesa come critica particolare tesa alla denuncia della cultura borghese, è presentata da Pasolini anche all'interno del romanzo *Teorema*,²⁹² che ha avuto anche una trasposizione cinematografica. Il romanzo è definito dallo stesso poeta un referto molto informativo ma non realistico, anzi enigmatico ed emblematico di una famiglia borghese.²⁹³ Parla nello specifico di una famiglia «piccolo-borghese in senso ideologico, non in senso economico»²⁹⁴ e offre un ritratto di ogni suo membro: il padre, con uno sguardo «perduto nel vuoto, tra preoccupato, annoiato o semplicemente inespressivo»;²⁹⁵ il figlio «con gli occhi già invigliacchiti dall'ipocrisia, con il ciuffo ancora un po' ribaldo, ma già spento da un futuro di borghese destinato a non lottare»;²⁹⁶ la sorella già vecchia per la «vecchiezza»²⁹⁷ della propria classe sociale e, infine, la madre, «donna annoiata»²⁹⁸ che tradisce in qualche sguardo o gesto «l'aria di una ragazza del popolo».²⁹⁹

La famiglia descritta rappresenta la borghesia *tout court* – intesa, dunque, come condizione dello spirito e immagine della bieca razionalità, della routine abitudinaria dei rapporti, del vuoto della formalità comportamentale e dello spento grigiore quotidiano³⁰⁰ che la caratterizzano, un ritratto che la mostra profondamente vulnerabile e che rende evidente la ragione per la quale i due autori la intendano lanciata verso un futuro che è distruzione di se stessa e dell'uomo.

292 P. P. Pasolini, *Teorema*, Garzanti, Milano, 2021.

293 Ivi, p. 18.

294 Ivi, p. 9.

295 Ivi, p. 10.

296 Ivi, p. 12.

297 Ivi, p. 15.

298 Ivi, p. 18.

299 Ivi, p. 19.

300 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 183.

La medesima visione è proposta anche da De André nel brano *Rimini*,³⁰¹ è la stessa analisi della cultura borghese a partire dalla particolarità del contesto familiare:

Teresa ha gli occhi secchi
guarda verso il mare
per lei figlia di pirati
penso che sia normale.
[...] mi indica un amore perso
a Rimini d'estate.³⁰²

Il cantautore racconta la storia di Teresa e del suo «amore perso a Rimini d'estate». Rimini è la meta estiva delle famiglie borghesi.³⁰³ La ragazza cerca di fuggire da una realtà molto dolorosa immaginando, oniricamente, che il proprio fidanzato sia stato

bruciato in piazza
dalla Santa Inquisizione
forse perduto a Cuba
nella rivoluzione
o nel porto di New York
nella caccia alle streghe.³⁰⁴
[...] E Colombo la chiama
[...] lei gli toglie le manette ai polsi
gli rimbocca le lenzuola.
[...] E due errori ho commesso dice
[...] abortire l'America
e poi guardarla con dolcezza.³⁰⁵

La fuga onirica di Teresa prosegue con dei richiami a Cristoforo Colombo, di cui la ragazza si immagina liberatrice e consolatrice dopo

301 F. De André e M. Bubola, *Rimini*, in *Rimini* (1978), cit.

302 F. De André e M. Bubola, *Rimini*, in *Rimini* (1978), cit.

303 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 164.

304 F. De André e M. Bubola, *Rimini*, in *Rimini* (1978), cit.

305 *Ibidem*.

che lui abortì l'America appena scoperta per consegnarla nelle mani di gente incapace a conservarla.

Ora Teresa è all'Harrys' Bar
[...] per lei figlia di droghieri
penso che sia normale.
[...] “E un errore ho commesso – dice –
[...] abortire il figlio del bagnino
e poi guardarla con dolcezza.³⁰⁶

Teresa, figlia di droghieri, si trova costretta ad «abortire il figlio del bagnino» per poi «guardarlo con dolcezza», per evitare la violenza dei giudizi perbenisti borghesi.

Ma voi che siete a Rimini
tra i gelati e le bandiere
non fate più scommesse
sulla figlia del droghiere”.³⁰⁷

Dopo aver ammesso il suo dolore, Teresa si spinge a pronunciare l'accorata richiesta, rivolta ai borghesi seduti «tra i gelati e le bandiere», di non fare più scommesse su di lei. Nel brano è condensata la demistificazione del perbenismo, delle meschine sicurezze e dell'avida e vigliacca ipocrisia³⁰⁸ della cultura borghese che De André spesso ha espresso nella sua opera. A partire dalla costrizione all'aborto, nata in seno a una famiglia di droghieri piccoloborghese incapace di sopportare la violenza dei giudizi altrui e di trasmettere alla propria figlia la forza di reagire e di proteggere la propria essenza e purezza esistenziale, De André esprime una critica alla borghesia molto più ampia, tesa a sottolineare quanto la cultura borghese sia una malattia sociale degenerativa e distruttiva.

Ma sia De André che Pasolini devono fare i conti con la cruda realtà che vede la cultura borghese affermarsi in maniera inequivocabile, e

306 *Ibidem*.

307 *Ibidem*.

308 R. Giuffrida e B. Bigoni, *Canzoni corsare*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di R. Giuffrida e B. Bigoni, cit., p. 73.

ricercare, all'interno della loro opera, delle fughe artistiche per sopportarne la consapevolezza e il dolore.

2. 4. *CREUZA DE MÄ E LA TRILOGIA DELLA VITA:* UNA FUGA ONIRICA NELLA CULTURA POPOLARE ARCAICA

Fabrizio De André – a seguito della realizzazione di dischi come *Volume VIII*,³⁰⁹ *Rimini*,³¹⁰ e *Fabrizio De André*,³¹¹ in cui è molto presente il tema della borghesia, e vedendo compiersi il genocidio culturale denunciato da Pasolini nel «nichilismo euforico e pago di sé»³¹² – si appresta a incidere l'album *Creuza de mä*,³¹³ un disco nel quale l'umanità popolare, già protagonista della sua discografia, viene raccontata in una lingua che moltiplica il racconto per l'infinito numero di esistenze marginali del Mediterraneo e fa sì che la sua rivendicazione sia più ampiamente di dignità e identità storica.³¹⁴ Il cantautore, dunque, finisce per realizzare un lavoro che risulta essere una fuga onirica e poetica in un mondo arcaico mediterraneo che ancora conserva la propria cultura, popolare e arcaica.

Analogamente Pasolini – notando la corruzione del mondo capitalista occidentale e, soprattutto, la fine delle periferie romane per come le aveva conosciute e rappresentate nelle sue opere – inizia la ricerca di un altrove ove sia ancora ravvisabile la cultura arcaica. Il poeta, in particolare, volge il suo sguardo a paesi ritenuti vergini come la Palestina, che visita per i sopralluoghi del film *Il vangelo secondo Matteo*,³¹⁵ ma scopre purtroppo ben presto che anche quei luoghi, creduti puri e incorrotti dalla cultura borghese, sono stati invece occidentaliz-

309 F. De André, *Volume 8°* (1975), cit.

310 F. De André e M. Bubola, *Rimini* (1978), cit.

311 F. De André e M. Bubola, *Fabrizio De André* (1981), cit.

312 P. Virno, *Ambivalenza del disincanto*, in *Sentimenti dell'aldiquà*, Theoria, Napoli, 1990, p. 41.

313 F. De André e M. Pagani, *Creuza de mä* (1984), Dischi Ricordi, SMRL 6308.

314 R. Giuffrida e B. Bigoni, *Canzoni corsare*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di R. Giuffrida e B. Bigoni, cit., p. 57.

315 P. P. Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo*, Arco Film et al., Italia e Francia, 1964.

zati al punto che anche l'assetto urbanistico risulta profondamente omologato a quello occidentale.

Pur scoraggiata dalla delusione, la ricerca della purezza esistenziale e della cultura popolare arcaica prosegue in Pasolini nello studio di alcuni testi fondativi della letteratura, scritti in epoche molto lontane dalla degenerazione borghese che egli denuncia.³¹⁶ Il frutto di tale ricerca sarà la *Trilogia della vita*, un trittico cinematografico composto da *Il Decameron*,³¹⁷ *I racconti di Canterbury*³¹⁸ e *Il fiore delle Mille e una notte*,³¹⁹ ispirati alle omonime opere letterarie, la personale fuga poetica e onirica del poeta.

Un punto di contatto tra *Creuza de mä*³²⁰ e *Trilogia della vita* è sicuramente la centralità del Mediterraneo come macroarea che include differenti culture; nel caso di De André, questa centralità del *mare nostrum* è esplicita; in Pasolini l'idea di antichità consta al contempo della cultura greca, romana, ebraica e barbara, e va inevitabile a coincidere con tutto il bacino del Mediterraneo.³²¹

Il Mediterraneo come commistione di culture particolari è utilizzato dai due autori allo scopo di realizzare l'utopia di un mondo arcaico e popolare preborghese, ormai non più osservabile né tantomeno ricostruibile nel mondo a loro contemporaneo; non stupisce, pertanto, che entrambe le realizzazioni artistiche siano avvolte da un'atmosfera che abbiamo definito onirica, proprio in quanto frutto di una forzatura della realtà mirata al risveglio della cultura arcaica popolare.

Nel Mediterraneo di De André le culture del Medio Oriente, dell'Africa e delle coste italiane si fondono in modo indistinti ed evocano la cultura popolare arcaica in maniera più generale e assoluta. L'evidenza di tale operazione onirica di accorpamento di suggestioni cultu-

316 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 229.

317 P. P. Pasolini, *Il Decameron*, PEA Produzione Europee Associate *et al.*, Italia *et al.* 1971.

318 P. P. Pasolini, *I racconti di Canterbury*, PEA Produzione Europee Associate, Italia *et al.*, 1972.

319 P. P. Pasolini, *Il fiore delle Mille e una notte*, PEA Produzione Europee Associate e Les Productions Artistes Associés, Italia e Francia, 1974.

320 F. De André e M. Pagani, *Creuza de mä* (1984), cit.

321 P. Spila *et al.*, *Tutto Pasolini*, cit., p. 59.

rali differenti in un volto popolare unico è ravvisabile nella musica del disco e, soprattutto, nella lingua scelta per i testi, un genovese arcaico, materno e soprattutto impreciso; proprio l'imprecisione della rimembranza affettiva di una lingua materna, più che la ricostruzione di un idioma esistito, rende questo genovese una lingua onirica che si mostra come sintesi dei fonemi mediterranei.

In Pasolini, invece, la costruzione del Mediterraneo nei termini definiti in precedenza è realizzata, come già visto, attraverso tre opere letterarie legate a culture popolari arcaiche differenti: quella napoletana per *Il Decameron*,³²² quella nordeuropea per *I racconti di Canterbury*³²³ e quella orientale per *Il fiore delle Mille e una notte*.³²⁴ Questo consente a Pasolini di mostrare il ritratto della cultura popolare arcaica individuando e rivelando concretamente i tratti che accomunano le rispettive culture popolari, con il risultato che la *Trilogia della vita* riesce a esprimere nel suo complesso, esplicitamente, il ritratto della cultura popolare in senso assoluto. Ecco dunque che il vitalismo entusiasta della realtà napoletana si mescola con quello cupo del nord Europa e con quello religioso orientale.

Le opere in questione dei due autori presentano molti punti di contatto anche per quanto concerne le immagini proposte per rappresentare la cultura popolare arcaica. In apertura dell'album, nella title-track *Creuza de mä*³²⁵ troviamo il racconto di una città portuale, probabilmente Genova, e dell'accoglienza che essa riserva ai marinai di ogni mare del mondo. È evidente che il ritratto è mirato a rappresentare l'atmosfera generale che accomuna i luoghi della cultura popolare, sospesi tra l'alone di diffidenza dovuto al loro insito quoiziente di rischio e pericolo e la gioia di un'accoglienza carnale e viscerale, oltre che spontanea, che riguarda e soddisfa anche i bisogni primari, il sesso e la fame.

322 P. P. Pasolini, *Il Decameron*, cit.

323 P. P. Pasolini, *I racconti di Canterbury*, cit.

324 P. P. Pasolini, *Il fiore delle Mille e una notte*, cit.

325 F. De André e M. Pagani, *Creuza de mä*, in *Creuza de mä* (1984), cit.

Questa stessa atmosfera è perfettamente percepibile anche nei vicoli napoletani del *Decameron*³²⁶ di Pasolini, in cui si alternano ritratti popolari, gioiosi e confortanti e volti inquietanti, oppure scene di assoluta gioia esistenziale e momenti ed episodi più cupi; questa commistione genera una rappresentazione reale e dettagliata della cultura popolare, che si distingue proprio per la sua spontaneità esistenziale. Ecco, dunque, che nella Genova di De André, «duve a lûn-a a se mustra nûa / e a nuette a n'à puntou u cutellu à gua»,³²⁷ i marinai possono innamorarsi per una notte delle ragazze della città e assaporare i manicaretti tipici: «frittûa de pigneu giancu de Purtufin / cervelle de bae 'nt'u meximu vin / lasagne da fiddià ai quatru tucchi / paciûgu in aegruduse de lévre de cuppi».³²⁸ Nella Napoli di Pasolini, dopo la scena iniziale dell'omicidio commesso da Ciappelletto,³²⁹ la gioia esistenziale si mostra subito dopo nell'*Episodio di Masetto*, un ragazzo che si finge sordomuto per entrare nel convento delle suore come contadino e approfittare del fatto che esse hanno il «diavolo in corpo», insomma per congiungersi carnalmente con le donne in uno spontaneo giubilo esistenziale, dimentico di qualsiasi norma religiosa.³³⁰ La storia vedrà poi le suore fingere che il ragazzo sia stato oggetto di un miracolo, perché ha ripreso la parlare, e decidere che egli resti al convento per soddisfare i propri desideri sessuali.³³¹

Bisogna sottolineare che il sesso così raccontato è un elemento particolarmente importante all'interno delle realizzazioni dei due autori, perché è il presupposto per rappresentare la cultura popolare. Nello specifico, in Pasolini il sesso e la nudità nella *Trilogia della vita* corrispondono all'ultima testimonianza di una corporalità capace di custodire una cultura popolare primordiale, rimasta intatta nei secoli e cari-

326 P. P. Pasolini, *Il Decameron*, cit.

327 F. De André e M. Pagani, *Creuza de mä*, cit. Traduzione dei versi: «dove la luna si mostra nuda e la notte ci ha puntato il coltello alla gola».

328 *Ibidem*. Traduzione dei versi: «frittura di pesciolini, bianco di Portofino, / cervelli di agnello nello stesso vino / lasagne da tagliare ai quattro sughi / pasticcio in agrodolce di lepre di tegole».

329 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, p. 1291.

330 Ivi, pp. 1308-1318.

331 *Ibidem*.

ca di un profondo sentimento del sacro.³³² Nel corpo popolare appare, dunque, una vita non ancora degradata dal nuovo potere,³³³ espressione di un'innocenza e purezza incomprensibili per il borghese, che ne è invece spaventato fino a esprimere verso di essa un razzistico risentimento.³³⁴ Vittorio Lingiardi afferma che «Boccaccio scrive le novelle perché salvino dalla pestilenza i valori della civiltà, le *humanae litterae*. Pasolini, con le sue storie d'innocente e comica brutalità [...], vuole invece immortalare, per salvarlo dalla mutazione antropologica, l'ideale di una sessualità gioiosa, primitiva, agita da corpi senza inconscio»:³³⁵ parole che sembrano consone anche alle immagini erotiche e sessuali che De André propone in *Creuza de mä*.³³⁶

Il sesso è, pertanto, per Pasolini e De André emblema della purezza della cultura popolare incorrotta da quella borghese imposta dal nuovo potere: dunque non stupisce che entrambi ne operino una carnevalizzazione in senso bachtiniano, mostrandolo in tutta la sua forza espresiva. Se in Pasolini la carnevalizzazione della sessualità e della corporalità è diffusa in tutta la *Trilogia*, in De André si condensa nel brano *'Â Duménega*,³³⁷ nel quale il cantautore racconta la consuetudine della città di Genova di permettere alle prostitute, relegate in alcuni quartieri cittadini, una passeggiata domenicale che si trasforma in un penoso spettacolo: i borghesi offendono le donne «che se guagnan u pan da nûe»³³⁸ dimenticando ipocritamente che con i loro proventi la città paga gran parte delle spese portuali. La rappresentazione di questo carnevale erotico non manca di dettagli molto esplicativi. Il cantautore non evita di sottolineare che durante la processione c'è un «luciâ de cheusce e de tettín»³³⁹ a cui fanno il «sciätu anche i ciû piccín».³⁴⁰

332 G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 139.

333 Cfr. *supra*, pp. 15-29.

334 G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 139.

335 V. Lingiardi, *Al cinema con lo psicoanalista*, Raffaello Cortina, Milano, 2020, p. 177.

336 F. De André e M. Pagani, *Creuza de mä* (1984), cit.

337 F. De André e M. Pagani, *'Â Duménega*, in *Creuza de mä* (1984), cit.

338 *Ibidem*. Traduzione versi: «che si guadagnano il pane da nude».

339 *Ibidem*. Traduzione versi: «dondolare di cosce e di tette».

340 *Ibidem*. Traduzione versi: «chiasso anche i più piccoli».

Ma c'è un ulteriore punto di contatto, tra i due autore, di notevole interesse. Entrambi non mancano di marcare una distinzione tra il sesso nel contesto occidentale e quello del contesto orientale. L'idea del sesso nei due brani del cantautore analizzati in precedenza è sempre o imbrigliata o non totalmente espressa nella sua gioia popolare, come nel caso di *Creuza de mä*,³⁴¹ o macchiata dalla corruzione borghese, come nel caso di *‘Â Duménega*.³⁴² Nel *Decameron*³⁴³ di Pasolini si osserva un sesso espresso con acerba gioia popolare, mentre ne *I racconti di Canterbury*³⁴⁴ troviamo un sesso incupito che preannuncia quello estremo e violento di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*,³⁴⁵ a riprova che la mancanza di una contestualizzazione delle vicende in Oriente debilita la forza concettuale della metafora del sesso.

Per entrambi gli autori, tuttavia, il sesso nel contesto orientale assume una forza concettuale del tutto nuova. Per Pasolini si può affermare che «nell'utopia felice dell'Oriente trionfa l'utopia di un eros»³⁴⁶ come «totale spontaneità e beatitudine».³⁴⁷ A questo proposito può essere utile riprendere una citazione da *Il fiore delle Mille e una notte*:³⁴⁸

I poveri qui hanno la stessa cultura dei ricchi (mondo magico, omosessualità, senso comune, frazionamento del potere, [...]), in questa unità di potenti e di sudditi consiste il fascino delle *Mille e una notte* [...] perché non c'è uomo [...] che non senta profondamente la propria dignità (neanche il più misero dei mendicanti ne è privo), e poi perché, [...] attraverso tale unità culturale – in cui ognuno attinge il proprio diritto alla dignità umana – prende forma e viene vissuto un eros particolarmente profondo, violento e felice.³⁴⁹

341 F. De André e M. Pagani, *Creuza de mä*, in *Creuza de mä* (1984), cit.

342 F. De André e M. Pagani, *‘Â Duménega*, in *Creuza de mä* (1984), cit.

343 P. P. Pasolini, *Il Decameron*, cit.

344 P. P. Pasolini, *I racconti di Canterbury*, cit.

345 P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cit.

346 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 234.

347 *Ibidem*.

348 P. P. Pasolini, *Il fiore delle Mille e una notte*, cit.

349 P. P. Pasolini, *Conosco di più gli arabi che i milanesi*, in «Stampa sera», 24 agosto 1974.

Da tali parole si può comprendere che per Pasolini l'eros in Oriente è prova della presenza di una cultura popolare ancora incorrotta, comune ai padroni e ai sudditi che ponendo in cima ai propri principi il rispetto e la difesa della dignità dell'individuo, suddito o padrone che sia, si mostra attraverso un eros vissuto nella percezione della sacralità dell'individuo. La medesima idea dell'eros orientale è presentata da De André nel brano *Jamin-a*.³⁵⁰

Lengua 'nfeuga Jamin-a
[...] morsciu de carne dûa
stella neigra ch'a lûxe
me veuggiu demuâ
'nte l'ûmidu duçe
de l'amë dû teu arveâ.³⁵¹

Lingua infuocata Jamina
[...] morso di carne soda
stella nera che brilla
mi voglio divertire
nell'umido dolce
del miele del tuo alveare.

De André racconta l'erotismo di un rapporto tra una donna orientale e un marinaio:

fatt'ammîa Jamin-a
roggiu de mussa pin-a
e u muru 'ntu sùu
sûgu de sä de cheusce
[...] sultan-a de e bagasce.³⁵²

fatti guardare Jamina
getto di fica sazia
e la faccia nel sudore
sugo di sale di cosce
[...] sultana delle troie.

Jamina – «sultan-a de e bagasce», sultana delle troie – non è una prostituta che fa sesso per mestiere, ma una donna che vive l'eros come affermazione della propria gioia di vivere, che condivide con i marinai in viaggio quasi come un'esperienza pedagogica, finalizzata a risvegliare e ritrovare un arcaico entusiasmo popolare:

ma seu Jamin-a
ti me perdunié
se nu riûscio a ésse porcu
cumme i teu pensë.³⁵³

sorella mia Jamin-a
mi perdonerai
se non riuscirò a essere porco
come i tuoi pensieri.

350 F. De André e M. Pagani, *Creuza de mä* (1984), cit.

351 F. De André e M. Pagani, *Jamin-a*, in *Creuza de mä* (1984), cit.

352 *Ibidem*.

L'esperienza sessuale è umanamente intensa, non solo per il piacere del marinaio, descritto senza carenza di immagini esplicite, ma anche perché il ragazzo si scopre fratello della donna orientale, «ma seu Jamin-a», sorella mia Jamina, in un rapporto di fratellanza chiaramente non carnale ma ancestrale: la comune matrice culturale popolare e arcaica viene reciprocamente riconosciuta, insieme alla dignità e sacralità dei due individui.

La medesima idea dell'eros come esperienza pedagogica della cultura popolare è espressa da Pasolini all'interno di svariati episodi del film *Il fiore delle Mille e una notte*,³⁵⁴ in particolare quello del poeta Sium, che invita nella sua tenda tre giovani per iniziargli al piacere, o quello della famiglia reale che pone due giovani narcotizzati in una tenda per osservare, svegliandoli alternativamente, come spontaneamente essi comincino a nutrire dei sentimenti amorosi nei confronti dell'altro, finendo per congiungersi carnalmente. Eros risveglia così il culto dell'amore verso sé stessi e verso il prossimo.

Questi ritratti onirici di un mondo popolare arcaico, sospeso in un lontano altrove geografico e cronologico, richiamano in aperta opposizione la corruzione che la cultura borghese sta causando nel mondo reale e rimarcano la necessità del risveglio dell'amore per sé e per gli altri. Tuttavia la purezza dell'eros e le sue possibilità educative sono solo panacee che restano limitate a una visione onirica dell'eros, il che rende entrambi gli autori piuttosto pessimisti circa le virtù liberatorie del sesso e la purezza del corpo nel contesto borghese.³⁵⁵

2. 5. IL DIALETTO

La denuncia che Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini muovono nei confronti della borghesia coinvolge anche un'importante riflessione sui dialetti, riflessione che parte dall'assunto che questi ultimi siano insita espressione dell'autenticità delle culture popolari particolari,

353 *Ibidem*.

354 P. P. Pasolini, *Il fiore delle Mille e una notte*, cit.

355 Cfr. *supra*, pp. 40-47.

alle quali sono intimamente legati, che si dimostra nella potenzialità che essi presentano linguisticamente.

Pasolini, in particolare, denuncia il fatto che i dialetti, con la loro ricchezza espressiva, stiano andando verso una progressiva omogeneizzazione in un unico codice linguistico che va a corrispondere alla moderna *koinè* della società capitalistica,³⁵⁶ completamente indifferente rispetto alle stratificazioni linguistiche popolari precedenti; il dramma di ciò è che, nella società capitalistica, il linguaggio è ridotto a semplice comunicazione, pertanto le parole possono avere senso solo in un ambito di necessità.³⁵⁷ Date queste premesse, la lingua italiana nazionale, ovvero quella borghese legata al sistema capitalistico, risulta essere una lingua tecnocratica in cui la «comunicatività prevale sull'espressività».³⁵⁸ Per i nostri autori, pertanto, è necessario proteggere i dialetti, consapevoli che questo significa agire anche a difesa della cultura popolare. Eloquenti i versi pasoliniani:

Sono infiniti i dialetti, i gerghi,
le pronunce, perché è infinita
la forma della vita:
non bisogna tacerli, bisogna possederli:
ma voi non li volete
perché non volete la storia, superbi.³⁵⁹

Pasolini vede nei dialetti l'infinita forma della vita, a riprova che la cultura popolare, di cui il dialetto è voce, coincide con la pura e sincera esistenza incorrotta e non omologata dalla cultura borghese: per tale ragione sente la necessità di salvare il dialetto, e lo fa utilizzandolo nei romanzi romani e in una raccolta poetica dal titolo *La nuova gioventù*.³⁶⁰ Qui il dialetto diventa un vero e proprio atto antiborghese.

356 G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 54.

357 Ivi, p. 57.

358 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 177.

359 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., pp. 149-150.

360 P. P. Pasolini, *La nuova gioventù: poesie friulane 1941-1974*, Garzanti, Milano, 2016.

È di particolare interesse osservare che è soprattutto nel linguaggio poetico che traspare in maniera più evidente la purezza della lingua dialettale: l'atto di fuggire, nel linguaggio poetico pasoliniano, è da intendersi, heideggerianamente, come una «presenza serbata intatta nella sua natura di assenza».³⁶¹ Non è un caso, dunque, che il poeta definì i versi scritti in friulano «i miei più belli».³⁶²

È fondamentale quindi analizzare il dialetto utilizzato ne *La nuova gioventù*³⁶³ che è «evocato, pensato e scritto»:³⁶⁴ nello specifico, la lingua friulana fu scelta da Pasolini in quanto arcaica, giunta a lui praticamente intatta dal medioevo romanzo,³⁶⁵ e soprattutto in quanto lingua materna, evocata nella rimembranza imprecisa di un passato felice in cui era consentito un modo diverso di conoscere il mondo e la vita. Per questa ragione si può affermare che il dialetto di Pasolini sia anti-dialettale: non è ricostruito con rigore linguistico, ma reinventato per rappresentare, entrare in contatto e vivere una cultura popolare perduta, la cui degradazione si vive con forte trauma.

Anche De André inventa un suo dialetto genovese che gli consenta di rappresentare il suo ritratto onirico del mondo popolare. A ben vedere, dunque, la costruzione dei rispettivi dialetti operata dai due autori è fondata sull'imprecisione della rimembranza: mentre i dialetti sono ormai profondamente corrotti dalla cultura borghese e dal genocidio culturale imposto dal nuovo potere, l'unica possibilità per farli rivivere è una rievocazione mnemonica.

L'utilizzo del dialetto reinventato attraverso la rimembranza di fo-nemi dal confortante suono materno è, pertanto, sia per De André che per Pasolini, un'operazione tesa a concedersi una fuga momentanea dalla traumatica evidenza che la cultura popolare sia ormai perduta, momentanea in quanto è chiaro che i due considerino il loro impegno

361 M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1988, p. 35.

362 P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, a cura di G. M. Villata, cit., p. 27.

363 P. P. Pasolini, *La nuova gioventù: poesie friulane 1941-1974*, cit.

364 G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica: ricostruzione critica*, cit. p.41.

365 Ivi, p. 43.

sì necessario ma tristemente inutile a invertire un processo di corruzione ormai compiuto.

3. IL SENTIMENTO RELIGIOSO È ANARCHICO

Fabrizio De André presenta molti punti di contatto con Pier Paolo Pasolini anche riguardo il tema della religione. Entrambi operano, infatti, una tormentata laicizzazione della religione cattolica alla quale sono stati educati da piccoli: da adulti, entrambi hanno posizioni razionali e politiche antireligiose e antiecclesiastiche, ma sono accomunati da un particolare sentimento religioso che li predispone a percepire il sacro.

La religiosità laica del cantautore sembra affiorare nel momento in cui egli «come nel cristianesimo delle origini, fa – pasolinianamente – dell'uomo vituperato, vilipeso, violentato dal potere e dai potenti, l'oggetto di un amore infinito». ³⁶⁶ Osservando la discografia di De André risulta evidente che «non ci sono chiese o preti per questo culto dell'uomo; o meglio, ogni spazio, sia esso un bordello, un campo rom, la cella di una prigione, possono diventare i luoghi dove celebrare l'umanità dei perdenti; ogni prostituta, ogni furfante, ogni suicida può diventare l'officiante». ³⁶⁷ Vengono dunque delineati i tratti di una nuova religione (sarebbe meglio dire, di un'originaria religione cristiana), una religione evangelica, degli ultimi, degli emarginati, dei poveri, dei reietti, che muove umilmente i passi da una conoscenza profonda e rispettosa delle classi subalterne e dogmatizza l'amore per queste ultime. De André possedeva «l'amore dell'umile e vorrei dire la competenza in umiltà», ³⁶⁸ per utilizzare le parole che Gianfranco Contini riservò proprio a Pier Paolo Pasolini.

366 R. Giuffrida e B. Bigoni, *Canzoni corsare*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di R. Giuffrida e B. Bigoni, cit., p. 41.

367 *Ibidem*.

368 N. Naldini, *Breve vita di Pasolini*, cit., p. 43.

3. 1. IL SENSO DEL SACRO

Il fondamento del sentimento religioso laico dei due autori è certamente il loro innato senso del sacro, vissuto da entrambi in maniera eretica e fortemente autobiografica.

In Pasolini si può affermare che il senso del sacro risiede «nel fascino di una religiosità paesana»,³⁶⁹ nella contemplazione mistica del mondo e nell’irresistibile bisogno di ammirare la natura e gli uomini, di scorgere, oltre la meccanicità dei gesti e delle abitudini e oltre l’apparente vuotezza degli oggetti, una profondità sacrale.³⁷⁰

La religiosa, pazza
coscienza che fa immota la festa
della vita incosciente, della razza
bambina, i cui volti, fuggendo,
ridono caldi [...]
nel mondo, in cui rimane
persa nella sua purezza
la luce delle gesta quotidiane.³⁷¹

I chiari riferimenti alla «razza bambina», che con la «sua religiosa coscienza» rende «immota la festa della vita incosciente», e alla «luce delle gesta quotidiane» richiamano una canzone di De André nella quale si scorge la medesima predisposizione a individuare la profondità sacrale oltre il velo della concretezza del reale. Il brano è ‘*A címma*,³⁷² nel quale si racconta la preparazione di un tipico piatto genovese, la cima appunto.

Ti t’adesciâe ‘nsce l’èndegu	Ti sveglierai sull’indaco
du matin [...]	del mattino [...]
Ti mettiâe ou brûgu réddenu	metterai la scopa diritta
‘nte ‘n cantún	in un angolo

369 P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori (I Meridiani), Milano 1998, vol. I, p. 21.

370 P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, cit., p. 1422.

371 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 16.

372 F. De André e I. Fossati, *A címma*, in *Le nuvole* (1990), cit.

che se d'â cappa a sguggia
'n cuxín-a à stria
a xeûa de cuntâ 'e pággie
che ghe sún
'a címmia a l'è za pinn-a a
l'è za cûxia.³⁷³

che se dalla cappa scivola
in cucina la strega
a forza di contare le paglie
che ci sono
la cima è già piena
è già cucita.

La preparazione della cima è preceduta da un rito scaramantico che consiste nel porre una scopa in un angolo della stanza per distrarre le streghe pronte a rovinare la ricetta.

Bell'oueggé strapunta
de tûtu bun
prima de battezálù
'ntou prebuggiun
cun dui aguggiuñ drítu
'n punta de pé
da súrvia 'n zû fitu ti
'a punziggé
[...] ondú de mâ miscióu
de pèrsa légia
cos'âtru fâ cos'âtru dàghe
a ou çé.³⁷⁴

Bel guanciale materasso
di ogni ben di dio
prima di battezzarla
nelle erbe aromatiche
con due grossi aghi dritto
in punta di piedi
da sopra e sotto svelto
la pungerai
[...] odore di mare mescolato
a maggiorana leggera
cos'altro fare cos'altro dare
al cielo.

È evidente l'attenzione, più ancora che agli ingredienti utilizzati, ai passaggi rituali della ricetta, come l'atto di bucare la cima per non farla scoppiare durante la cottura.

Poi vegnan a pigiàtela
i câmé
te lascian tûtu ou fûmmu
d'ou toêu mesté
tucca a ou fantin à prima
coutelà
mangè mangè nu séi
chi ve mangià.³⁷⁵

Poi vengono a prendertela
i camerieri
ti lasciano tutto il fumo
del tuo mestiere
tocca allo scapolo la prima
coltellata
mangiate mangiate non sapete
chi vi mangerà.

373 *Ibidem*.

374 *Ibidem*.

La ritualità prosegue fuori dalla cucina, al tavolo dei commensali che lasciano la prima fetta allo scapolo del gruppo.

La gestualità sacra di un'abitudine quotidiana è qui catturata dal reale e raccontata con la delicatezza di chi possiede la percezione del sacro e scorge, dietro l'apparente semplicità dei gesti, la profondità di un dono di vita che solo ad alcuni è concesso percepire.

Per comprendere la concezione del sacro del cantautore può essere di aiuto approfondire la poetica pasoliniana e notare come il modello di Mircea Eliade influenzi la percezione del sacro in Pasolini.

Il sacro, secondo la visione di Eliade, non coincide con qualcosa di sovrannaturale ma con la realtà stessa, o, per essere più precisi, con la realtà vista da una specifica prospettiva, dalla quale un oggetto qualsiasi cessa di essere se stesso per mostrarsi come qualcosa di diverso. Data questa premessa, è necessaria un'esperienza primordiale perché si instauri in noi stessi questa concezione del sacro.³⁷⁶

Nel caso di Pasolini questa esperienza primordiale corrisponde alla vita contadina nelle campagne friulane: dalla sacra gestualità delle abitudini agresti egli apprende il valore della vita come dono sacro, di qui matura il proprio senso del sacro.

A Rosari

Rit, tu, zòvin lizèir,
sintint in tal to cuàrp
la ciera cialda e secura
e il fresc, clar sèil.
In miès da la puora Glisia
al è pens di peciàt il to scur,
ma ta la to lus lizera
al rit il distin di un pur.³⁷⁷

A Rosario

Ridi tu, giovane leggero,
sentendo nel tuo corpo la terra
calda e secura e il fresco,
chiaro cielo.
In mezzo alla povera chiesa
è pieno di peccato il tuo buio,
ma nella tua luce leggera
ride il destino di un puro.

Questi versi giovanili raccontano il rapporto puro e ancestrale che egli stesso, giovane calato nella civiltà contadina, vive con l'immensi-

375 *Ibidem*.

376 F. La Porta, *Pasolini*, a cura di A. Battistini, cit., p. 90.

377 P. P. Pasolini, *La nuova gioventù: poesie friulane 1941-1974*, cit., p. 58.

tà della natura, un legame autentico generato dall'innocenza del sentimento del sacro che, nell'immaginario di Pasolini, caratterizza il popolo contadino tutto. La percezione del sacro permette al se stesso giovane di sentirsi leggero nel riconoscere questo legame e nell'evidenza di possedere il «destino di un puro».

Anche De André, come Pasolini, ha avuto un'esperienza primordiale che lo ha designato al «destino di un puro», esperienza perfettamente raccontata dal cantautore nella canzone *Ho visto Nina volare*.³⁷⁸

Mastica e sputa
da una parte il miele
mastica e sputa
dall'altra la cera
mastica e sputa
prima che venga neve.³⁷⁹

Il brano è interamente ispirato dal contatto con una tradizione arcaica. Fabrizio De André e Ivano Fossati, che ne è coautore, durante un viaggio a Matera furono rapiti dall'immagine di anziane signore che, con un gesto antico, dividevano il miele dalla cera masticando per ore delle fette di favo per poi sputare il tutto in contenitori distinti.³⁸⁰ Il contatto con questo rito stimolò in De André il ricordo di una lontana esperienza, quando, nell'età dell'infanzia, s'innamorò della coetanea Nina:

Ho visto Nina volare
tra le corde dell'altalena
un giorno la prenderò
come fa il vento alla schiena.
E se lo sa mio padre
dovrò cambiar paese.³⁸¹

378 F. De André e I. Fossati, *Ho visto Nina volare*, in *Anime salve* (1996), cit.

379 *Ibidem*.

380 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 266.

381 F. De André e I. Fossati, *Ho visto Nina volare*, in *Anime salve* (1996), cit.

L'esperienza dell'amore è raccontata in un quadro di purezza assoluta: De André vive l'innamoramento guidato dall'ingenuità di un sentimento istintivo e bambino, donato dall'innocente spontaneità della vita.

Ho visto Nina volare
tra le corde dell'altalena
[...] Luce luce
Lontana che si accende e si spegne
quale sarà la mano
che illumina le stelle.³⁸²

Come si può osservare, il cantautore, mentre s'innamora, non può fare a meno di riservarsi, oltre ai pensieri d'amore e al rimorso di quel sentimento (che, si badi bene, è rimorso esclusivamente dovuto alla paura dell'autorità paterna), domande su quella «luce lontana più bassa delle stelle», quindi sul dono sacro della vita. In Pasolini come in De André, dunque, l'esperienza di vita primordiale consente lo sviluppo della percezione del sacro.

È interessante, tuttavia, riflettere anche sul detto sentimento di rimorso nei confronti dell'autorità paterna, che può esserci utile per comprendere un altro aspetto fondamentale che accomuna De André e Pasolini. L'io lirico della canzone, infatti, fatta esperienza del sentimento amoroso e, dunque, scoperto il sacro, deve scontrarsi con l'autorità paterna che, lungi dall'essere una banale autorità restrittiva, è l'incarnazione lampante dell'irreligiosità del popolo borghese, ormai dimentico del senso del sacro. Si può osservare, dunque, che all'interno del brano vengono messi in contrasto il cantautore bambino, che incarna un popolo positivo e sacralizzato, e un padre che incarna, di contro, un popolo negativo e desacralizzato. Per comprendere questa distinzione che il cantautore genovese fa tra popolo positivo e popolo-borghesia negativo si può fare riferimento a Pasolini.

Nella visione pasoliniana vi è da una parte un popolo positivo, che è purezza, libertà, spontaneità e autenticità, e da una parte un popolo

382 *Ibidem*.

negativo, rappresentato dalla borghesia, che è ipocrisia, finzione e autorità.³⁸³ Il popolo positivo incarna il senso del sacro e presenta un bisogno antropologico profondo a interrogarsi sul proprio essere al mondo; la borghesia, invece, perduta la percezione del sacro, possiede la religione, che è l'irreggimentazione di tale percezione entro schemi rigidi e autoritari.³⁸⁴

3. 2. L'AMORE PER IL POPOLO SACRO E LA RIVALUTAZIONE DEGLI EMARGINATI

Fabrizio De André mostra, nell'intera sua opera, un profondo rispetto e un amore reale nei confronti del popolo sacralizzato. Il suo sentimento raggiunge vette elevate in alcuni brani che, a tratti, sembrerebbero suggerire una vera e propria venerazione per la sacra purezza che vi è descritta. La canzone che trasmette nella maniera più fedele questo forte coinvolgimento emotivo del cantautore è, certamente, *Khorakhané (A forza di essere vento)*:³⁸⁵

Il cuore rallenta, la testa cammina
in quel pozzo di piscio e cemento
a quel campo strappato dal vento
a forza di essere vento.³⁸⁶

De André si mostra sinceramente rapito dal fascino del popolo rom, cui la canzone è dedicata. Un popolo di nomadi dalla storia milenaria, che vive nel mondo senza nazione, esercito e proprietà, e che custodisce una tradizione che rappresenta la cultura più vera e più semplice dell'uomo, ovvero quella più vicina alle leggi della natura.

Porto il nome di tutti i battesimi

383 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit, p. 82.

384 Ivi, pp. 82-83.

385 F. De André e I. Fossati, *Khorakhané (A forza di essere vento)*, in *Anime salve* (1996), cit.

386 *Ibidem*.

ogni nome il sigillo di un lasciapassare
per un guado, una terra, una nuvola, un canto,
un diamante nascosto nel pane
per un solo dolcissimo umore del sangue,
per la stessa ragione del viaggio viaggiare.³⁸⁷

Fin dal primo verso, De André racconta l'innata predisposizione al viaggio del popolo rom, che risulta essere l'essenza stessa della sua sacralità, con un poetico accenno al DNA che diventa l'«umore del sangue» che forza il popolo, costringendolo a non trovare mai posa nel mondo: anche quando «il cuore rallenta», restando affettuosamente legato a una terra e a un momentaneo desiderio di sedentarietà, la testa continua a essere nomade e il “popolo del vento”, «a forza di essere vento», torna a migrare.³⁸⁸ La sacralità del popolo rom è, pertanto, insita nella natura stessa di quel popolo e deriva dall'esperienza del reale che esso fa fin dalla nascita e che, a tratti, può risultare anche un'inevitabile condanna a vita.

Scrive Pasolini:

L'educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica – in altre parole dai fenomeni materiali della sua condizione sociale – rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la sua vita. A essere educata è la sua carne come forma del suo spirito. La condizione sociale si riconosce nella carne di un individuo (almeno nella mia esperienza storica).³⁸⁹

Pasolini afferma quindi che nella carne dell'individuo si mostra la condizione sociale dalla quale proviene e che tutti i fenomeni materiali che caratterizzano quest'ultima risultano essere l'esperienza del reale che genera le caratteristiche dello spirito dell'individuo e, nel caso di popoli sacralizzati, il senso del sacro.

387 *Ibidem*.

388 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., pp. 251-252.

389 P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 48.

È interessante sottolineare che la delicatezza dei versi che De André dedica al popolo rom si ritrova anche in un componimento poetico di Pasolini:

E dai campi, ormai violetti,
viene una luce che scopre anime,
non corpi, all'occhio che più crudo
della luce, ne scopre la fame,
la servitù, la solitudine.³⁹⁰

Pasolini indirizza l'attenzione, come De André, alla purezza del popolo sacralizzato, il quale non è composto da corpi ma da anime. La luce del mondo ne scopre «la fame, la servitù, la solitudine»: queste sono, nell'immaginario di entrambi gli autori, le necessarie condizioni, ovvero i fenomeni materiali della condizione sociale di appartenenza, che sacralizzano il popolo. Il poeta immagina gli uomini del popolo sacro come «vecchi contadini, coi loro figli piccoli»³⁹¹ in «case sperdute»³⁹² con «un certo odore di focolare, o di aia gelida»;³⁹³ questi sono gli «antichi aspetti di vita»³⁹⁴ con i quali, incatenati, sopravvivono «antichi sentimenti».³⁹⁵ «Così, con questi gesti, questo ritmo, questi sentimenti, l'uomo è vissuto, e si è accontentato di vivere, per tanti secoli».³⁹⁶

Prosegue Pasolini:

Anime che riempiono il mondo,
come immagini fedeli e nude
della sua storia, benché affondino
in una storia che non è più nostra.

390 P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 2021, pp. 102-103.

391 P. P. Pasolini, *Il caos*, cit, pp. 116-117.

392 *Ibidem*.

393 *Ibidem*.

394 *Ibidem*.

395 *Ibidem*.

396 *Ibidem*.

Con una vita di altri secoli, sono
vivi in questo.³⁹⁷

Le anime di Pasolini sono, dunque, anime contadine che «riempiono il mondo, come immagini fedeli e nude della sua storia», benché questa storia esista oramai nella sola memoria del popolo sacralizzato, che vive una vita d'altri secoli. La medesima immagine di anime salve (ovvero “anime sole”, solitarie, secondo l'etimologia della parola “salve”) è proposta da De André nell'omonimo brano:

Mille anni al mondo, mille ancora
che bell'inganno sei, anima mia
[...] Ti saluto dai paesi di domani
che sono visioni di anime contadine
in volo per il mondo.³⁹⁸

Di notevole interesse, qui, è il riferimento ai «paesi di domani» che sono «visioni di anime contadine in volo per il mondo». De André propone l'idea che quelli del popolo sacro siano i valori esistenziali più puri e si augura che possano essere il fondamento delle generazioni future, sottintendendo così la critica alla corruzione di quegli stessi valori tipica del popolo-borghesia. A questo proposito risultano chiarificanti le parole di Pasolini, il quale, assodata la corruzione e la degenerazione dei valori esistenziali del popolo-borghesia, si augura il «ritorno di una povertà reale»,³⁹⁹ che riporterebbe sul volto della gente «l'antico modo di sorridere, l'antico rispetto per gli altri che era rispettato per se stessi, la fierezza di essere ciò che la propria cultura povera insegnava a essere».⁴⁰⁰

L'esperienza fondamentale del popolo sacralizzato è, dunque, certamente quella della povertà e della fame. Pasolini spesso sottolinea come tale esperienza sia la consapevolezza della carne che porta alla

397 P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 102-103.

398 F. De André e I. Fossati, *Anime salve*, in *Anime salve* (1996), cit.

399 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 179.

400 *Ibidem*.

maturazione di valori esistenziali positivi, e quindi non risparmia parole di dolcezza per i ritratti di povertà proposti nella sua opera:

Una donnetta, di Fondi o Aversa, culla
una creatura che dorme
[...] Questa, [...] con gli occhi nel vuoto, ascolta
la voce che a ogni istante le ricorda
la sua povertà come una colpa.⁴⁰¹

Stessa dolcezza la ritroviamo in De André che racconta un'elemosina in *Khorakhané (A forza di essere vento)*:⁴⁰²

Ora alzatevi spose bambine
che è venuto il tempo di andare
[...] anche oggi si va a caritare.
E se questo vuol dire rubare
questo filo di pane tra miseria e fortuna
[...] lo può dire soltanto chi sa di raccogliere in bocca
il punto di vista di dio.⁴⁰³

Cifra stilistica e umana dei due autori è, pertanto, la dolcezza dei ritratti popolari sacri: le loro parole non sono mai di giudizio, ma di affascinata narrazione della sacralità rimpianta degli uomini del popolo, che con il loro sopravvivere alla vita mostrano la vera sacra essenza dell'esistenza.

Pasolini:

Ora, c'è molta dolcezza nella mia natura, come forse lei indovina.
Ma l'uso, evangelicamente, solo coi poveri o con gli esclusi. Gli altri, oltre tutto, non ne hanno bisogno, o, in nome della dignità borghese, la disprezzano.⁴⁰⁴

401 P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 101.

402 F. De André e I. Fossati, *Khorakhané (A forza di essere vento)*, in *Anime salve* (1996) cit.

403 *Ibidem*.

404 P. P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 268.

Il poeta non dimentica di citare, oltre ai poveri, anche gli esclusi come destinatari della sua dolcezza evangelica. A ben vedere, infatti, l'opera pasoliniana non mostra soltanto uno sguardo affascinato e di profonda venerazione nei confronti dei contadini, ma lo estende al popolo delle borgate romane, delle quali è assiduo frequentatore. Questo popolo possiede, nella visione di Pasolini, il medesimo senso del sacro. Nei romanzi dedicati al sottoproletariato delle periferie capitoline – *Ragazzi di vita*⁴⁰⁵ e *Una vita violenta*⁴⁰⁶ – Pasolini descrive condizioni di vita estremamente difficili: i ragazzi protagonisti di entrambi i romanzi vivono in condizioni di forte povertà, che spesso provoca un avvicinamento alla criminalità e alla violenza e la condanna a un destino da emarginati, reietti ed esclusi. Pur tuttavia, nonostante spesso coinvolti con la delinquenza, per Pasolini questi giovani non perdono la purezza della vita e dell'esistenza:

Sono questi i luoghi, persi nel cuore
campestre dell'Italia, dove ha peso
ancora il male, e peso il bene, mentre
schiumeggia innocente l'ardore
dei ragazzi, e i giovani sono virili
nell'anima offesa, [...] dalla quotidiana
cattiveria del mondo.⁴⁰⁷

I versi in questione sono ripresi, non a caso, da una sezione specifica di *La religione del mio tempo*⁴⁰⁸ intitolata *Gli affreschi di Piero a Arezzo – Viaggio nel brusio vitale – Il ventre campestre dell'Italia – Nostalgia della vita*; da questa informazione possiamo ricavare l'operazione di identificazione che Pasolini conduce riguardo i ragazzi di vita delle borgate romane che vengono a corrispondere, per intensità del sentimento del sacro e per purezza dei gesti esistenziali, ai ragazzi delle campagne friulane e del «ventre campestre d'Italia». Tale identificazione è ancor meglio chiarita nelle seguenti parole, con le quali

405 P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, cit.

406 P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, cit.

407 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 11.

408 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit.

Pasolini, riferendosi al sottoproletariato delle borgate romane, afferma:

Ci sono le novità, è vero: nuovi bar, nuovi magazzini, benzinai, case popolari. Ma c'è in tutto questo, che è stato costruito da poco, qualcosa di rozzo e di potente, che assomiglia al mondo antico a cui si sostituisce. Si sente, indubbiamente, che tutto ciò è davvero *popolare*.⁴⁰⁹

Fabrizio De André svolge più o meno una medesima identificazione tra il popolo dei caruggi e il popolo contadino sacralizzato, come nella canzone *Città vecchia*:⁴¹⁰

Nei quartieri dove il sole del buon dio non dà i suoi raggi
[...] Una bimba canta la canzone antica della donnaccia
Quel che ancor non sai, tu lo imparerai solo qui fra le mie braccia
[...] Una gamba qua, una gamba là, gonfi di vino
Quattro pensionati mezzo avvelenati al tavolino.⁴¹¹

Il cantautore ci offre un ritratto sincero degli abitanti dei caruggi, una giovane prostituta e un manipolo di vecchi ubriaconi.

Se t'inoltrerai lungo le calate dei vecchi moli
In quell'aria spessa, carica di sale, gonfia di odori
Lì ci troverai i ladri, gli assassini e il tipo strano
Quello che ha venduto per tremila lire sua madre a un nano.⁴¹²

La descrizione prosegue via via che ci si addentra nei caruggi, tra ladri, assassini e il «tipo strano [...] che ha venduto sua madre a un nano». Una rappresentazione profondamente rispettosa: non vi è alcun giudizio morale, nelle parole di De André, ma solo il desiderio autentico di mostrare la purezza e la sacralità di questa gente; pur essendo

409 P. P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 117.

410 F. De André, *La città vecchia*, in *Canzoni* (1974), Produttori Associati, PA/LP 52.

411 *Ibidem*.

412 *Ibidem*.

tutti sottoproletari incattiviti dalla povertà, essi possiedono la medesima sacralità dei popoli sacralizzati.

Interessante l'accenno, all'inizio del brano, al «sole del buon dio» che non illumina i quartieri degli emarginati, un'espressione dal gusto squisitamente pasoliniano che richiama questi versi:

No, non a noi: tu manchi
a loro, [...]
Si son rimessi cappottini e scialle
sulle umiliate spalle,
stinti di vecchiaia, umidi, dimessi,
[...] Io sono qui, nel loro
mondo [...]
col vero cuore sento che tu manchi, sole.⁴¹³

Pasolini invoca il sole e lo accusa di non essere presente, di non illuminare i sacri popoli emarginati, lasciandoli così «stinti di vecchiaia, umidi, dimessi». È cifra comune ai due autori, quindi, il percepire l'emarginazione non come colpa ma come condizione coatta, innata all'esistenza dei reietti. Per questa ragione Pasolini e De André evitano qualsiasi condanna moralista nei confronti del popolo emarginato e si limitano a raccontarlo, in una pura narrazione carica di fascino e sincero affetto per l'uomo.

Nell'opera di De André, come del resto in quella di Pasolini, si osserva inoltre la completa mancanza di compassione nei confronti degli emarginati, mentre è evidente la dignità nello sguardo a loro rivolto o, ancor di più, il racconto della loro dignità.⁴¹⁴ L'assunto di base è che ogni esistenza possiede il medesimo valore: da questa premessa si sviluppa il concetto del relativismo del sacro.

Interessante a questo proposito riflettere su alcune parole di Pasolini. In un'intervista rilasciata al regista e fotografo Gideon Bachmann, egli parla del film *Accattone*⁴¹⁵ affermando che vi si possono trovare

413 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 153.

414 *Ai bordi dell'infinito*, a cura di E. Valdini e Fondazione Fabrizio De André Onlus, Chiarelettere, Milano, 2012, p. 132.

415 P. P. Pasolini, *Accattone*, Arco Film e Cino Del Duca, Italia, 1961.

una religiosità e una sorta di sacralità tecnica.⁴¹⁶ Per capire tali concetti bisogna ricordare che il poeta rivendica uno sguardo razionale sulle cose del mondo, uno sguardo appreso dalla cultura laica, borghese e poi marxista: ma il continuo esercizio critico della sua ragione nasconde un altro sguardo – vero, antico e arcaico, appreso nell’infanzia – ed è lo sguardo (sacrilego) che impedisce di dissacrare il mondo e dimenticare quanto questo sia miracoloso (appunto, sacro);⁴¹⁷ la sacralità tecnica e la religiosità, che secondo il suo regista caratterizzano il film, sono dunque frutto proprio di questo secondo sguardo.

Benché la storia di Accattone⁴¹⁸ ne presenti l’alone, Pasolini specifica che qui la sacralità tecnica non è cattolica, ma trascende le confessioni particolari. Accattone passa dall’essere un magnaccia all’essere un ladro e questa per Pasolini è una piccola redenzione, perché è un passo effettivo, per quanto minimo, nel tentativo di migliorarsi. Tale redenzione è comprovata dal sogno di Accattone raccontato al termine del film: arrampicatosi sul muro di un cimitero, egli chiede che la fossa dove finirà la sua bara sia scavata non già all’ombra del muro ma leggermente più al sole.⁴¹⁹ Pasolini, dunque, immagina che Accattone meriti una sepoltura al tepore dei raggi del sole grazie al percorso di redenzione che ha intrapreso. La religiosità della storia di Accattone è dunque costituita proprio dalla redenzione cattolica che egli vive.

A ben vedere, la religiosità della vicenda di Accattone è l’esempio più chiaro del concetto di relativismo del sacro, secondo il quale ogni uomo, seppur criminale, possiede una propria sacralità, soprattutto nel momento in cui si adoperi per una redenzione, per quanto limitata, al fine di espiare le proprie colpe e riconquistare la sacralità originaria, perduta a causa delle ingiustizie sociali alle quali la borghesia costringe gli emarginati, obbligandoli a una vita violenta e criminale.

416 Pier Paolo Pasolini. *Polemica politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, cit. pp. 40-41.

417 Ivi, p. 41.

418 *Ibidem*.

419 Ivi, p. 42.

Di particolare interesse è anche il riferimento, nel sogno di Accattone, alla «lacrimetta»⁴²⁰ di dantesca memoria⁴²¹ che egli versa nel vedere la fossa scavata proprio alla luce del sole, per Pasolini la concretizzazione dell'espiazione dei propri peccati e il loro conseguente perdono.⁴²²

La medesima immagine della «lacrimetta» è riportata da Fabrizio De André in una delle sue canzoni intitolata *Delitto di paese*.⁴²³ Il brano racconta di un vecchio signore che s'innamora di una ventenne, la quale gli si concede per denaro; ma ben presto si scoprirà che il vecchio è povero e non è in condizione di pagare, per questo verrà ucciso dalla ragazza e dal suo uomo. Mentre lui lo tiene fermo, lei lo accoltella per poi mostrargli la lingua una volta morto.⁴²⁴

Allora presi dallo sconforto
[...] si inginocchiaron sul poveruomo
chiedendogli perdono
[...] Fu qualche lacrima sul viso
a dargli il paradiso
[...] Qualche beghino di questo fatto
fu poco soddisfatto.⁴²⁵

Il cantautore, con riferimento al medesimo dettaglio della lacrima proposto da Pasolini, presenta la redenzione dei due assassini che ri-conquistano la propria sacralità con il pentimento, con poca soddisfazione dei beghini.

420 Pier Paolo Pasolini. *Polemica politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, cit., p. 42.

421 D. Alighieri, *Purgatorio*, in *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Armando Paoletti, Firenze 1985, p. 88: «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 lacrimetta che 'l mi toglie».

422 Pier Paolo Pasolini. *Polemica politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, cit., p. 42.

423 F. De André, *Delitto di paese*, in *Canzoni* (1974), cit.

424 W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, cit., p. 37.

425 F. De André, *Delitto di paese*, in *Canzoni* (1974), cit.

Pasolini e De André, dunque, operano un'attenta rivalutazione del popolo degli esclusi, degli emarginati e dei reietti. Nello specifico, il cantautore racchiude perfettamente tale rivalutazione nei versi finali del già citato *La città vecchia*,⁴²⁶ in cui afferma che, pur non essendo gigli mondi da ogni macchia, i reietti dei caruggi genovesi sono «pur sempre figli, vittime di questo mondo».⁴²⁷

Fabrizio De André sicuramente realizza un'inusuale corrispondenza utilizzando il termine «gigli» in relazione agli emarginati. Il binomio giglio-figlio caratterizza, però, anche il suo racconto della storia di Cristo:

E morì come tutti si muore
come tutti cambiando colore.
Non si può dire che sia servito a molto
perché il male dalla Terra non fu tolto.
[...] Di Maria dicono fosse il figlio
sulla croce sbiancò come un giglio.⁴²⁸

Questi versi possono introdurci a un altro concetto comune all'opera di De André e di Pasolini. Entrambi gli autori presentano molteplici ritratti di Cristo all'interno della propria produzione artistica, realizzando un'operazione di umanizzazione della sua figura e al contempo la sacralizzazione degli emarginati, proiettati proprio nella figura del messia.

3. 3. L'IMMAGINE DI CRISTO NEI RITRATTI DEGLI EMARGINATI

Pasolini mostrava completa noncuranza nei confronti dell'immagine di un Cristo rivelatore della divinità mentre, al contrario, avvertiva l'urgenza di un Cristo ispiratore di pratica religiosa, che potesse riproporre il senso di una sacralità oramai nascosta, resa inaccessibile dalle

426 F. De André, *La città vecchia*, in *Canzoni* (1974), cit.

427 *Ibidem*.

428 F. De André e G. P. Reverberi, *Si chiamava Gesù*, in *Volume 1°* (1967), cit.

istituzioni ecclesiastiche.⁴²⁹ Il Cristo rappresentato da Pasolini condensa contemporaneamente l'immagine del Cristo uomo e l'immagine del Cristo dio in una tensione sacrale colma di violenza, tremore e trepidazione.⁴³⁰ Tale tensione è il frutto dello sforzo di far coesistere, nella figura di Cristo, l'immagine che del messia ha un credente e l'immagine che ne ha invece un non credente.⁴³¹

Medesima tensione sacrale è ravvisabile nell'opera di Fabrizio De André, nella quale troviamo un Cristo che, con la propria passione, rappresenta «la sofferenza di un uomo che rimanda a mille altre passioni, a mille altre sofferenze degli uomini di ogni tempo».⁴³² Non stupisce dunque osservare che entrambi gli autori hanno tratteggiato ritratti di emarginati ed esclusi che, a ben vedere, sono proiezioni concrete del Cristo evangelico – al di là delle opere di cui Cristo è protagonista (*La buona novella*⁴³³ e *Il vangelo secondo Matteo*).⁴³⁴

A questo proposito risulta chiarificante analizzare i profili dei protagonisti dell'album *Tutti morimmo a stento*.⁴³⁵ Non c'è differenza tra il grido di pietà che Cristo lanciò sulla croce – «dio mio, dio mio, perché mi hai abbandonato?»⁴³⁶ – e la preghiera del tossicodipendente nel *Cantico dei drogati*:

chi
e perché mi ha messo al mondo
dove vivo la mia morte

429 G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., pp. 32-33.

430 Pier Paolo Pasolini. *Polemica politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, cit., p. 25.

431 *Ibidem*. Si riportano le parole pronunciate da Pier Paolo Pasolini in relazione al Cristo rappresentato ne *Il vangelo secondo Matteo*.

432 *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, a cura di E. Valdini, cit., p. 371.

433 F. De Andre, *La buona novella* (1970), Produttori Associati, PA/LP 34.

434 P. P. Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo*, cit.

435 F. De André e G. P. Reverberi, *Tutti morimmo a stento* (1968), Bluebell, BBLP 32.

436 *Vangelo di Matteo*, in *La Bibbia di Gerusalemme*, a cura di F. Vattioni, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 1999, Mt 27, 46, p. 2153.

con un anticipo tremendo?
Come potrò dire a mia madre che ho paura?⁴³⁷

E ancora, «la storia di un fiore appassito»⁴³⁸ raccontata nel terzo brano dell'album, *Leggenda di Natale*, e la «morte senza abbandono»⁴³⁹ dei condannati in *La ballata degli impiccati*, che scivolano «recitando l'antico credo / di chi muore senza perdono»:⁴⁴⁰ non hanno forse la medesima intensità sacrale del racconto della passione di Cristo?

De André esprime perfettamente la corrispondenza tra i ritratti degli emarginati e la figura di Cristo nel recitativo posto al termine dell'album: il cantautore immagina diseredati, perseguitati e reietti – insomma tutti quelli che hanno ceduto alle lusinghe del male – che, dopo avere invano atteso dal consorzio umano un po' d'amore, concludono il proprio calvario destinando una supplica ai potenti e ai ricchi per chiedere loro un briciolo di pietà, affinché⁴⁴¹

non vi assalga il rimorso ormai tardivo
per non aver pietà giammai avuto.⁴⁴²

Gli emarginati, pertanto, si fanno portavoce nel mondo dello stesso messaggio di pietà e fratellanza che Cristo suggella con la morte sulla croce.

437 F. De André e G. P. Reverberi, *Cantico dei drogati*, in *Tutti morimmo a stento* (1968), cit.

438 F. De André e G. P. Reverberi, *Leggenda di Natale*, in *Tutti morimmo a stento* (1968), cit. Nel brano si racconta, con i toni e l'andamento di una fiaba, la vicenda di una bambina travolta da un vecchio chiamato, ironicamente, “Babbo Natale”.

439 F. De André e G. P. Reverberi, *La ballata degli impiccati*, in *Tutti morimmo a stento* (1968), cit. Nel brano il cantautore racconta la morte dei condannati all'impiccagione soffermandosi sui dettagli del momento del trapasso e non risparmiano invettive nei confronti del mondo artefice di quella condanna.

440 *Ibidem*.

441 *Anche le parole sono nomadi: i vinti e futuri vincitori cantati da Fabrizio De André*, a cura di Fondazione Fabrizio De André Onlus, cit., p. 26.

442 F. De André e G. P. Reverberi, *Corale (leggenda del re infelice)*, in *Tutti morimmo a stento* (1968), cit.

Anche Pier Paolo Pasolini, come detto, presenta nelle sue opere, oltre alla raffigurazione del Cristo evangelico, questi ritratti di emarginati in cui proietta la sacralità del messia, soprattutto nelle opere cinematografiche.

Tornando ad *Accattone*,⁴⁴³ il protagonista – interpretato da Franco Citti – è un emarginato delle borgate romane; la mancanza di pietà del mondo che lo circonda lo trascina in una difficile condizione esistenziale, che lo incattivisce e lo avvicina a comportamenti violenti e spesso criminali. Lui fa il “pappone”, è uno sfruttatore di prostitute. La sua vita si complica quando la prostituta alla quale è legato finisce in carcere, costringendolo a cercare una nuova donna da sfruttare. Accattone finisce per innamorarsi della donna in questione, la giovane Stella: questo lo spinge a cercare una redenzione,⁴⁴⁴ e così da magnaccia diventa un ladro.

Nella sua prima scorribanda da ladro, trova la morte in un incidente di moto, ed è qui che Pasolini innesta l’operazione di sacralizzazione che farà di Accattone un ritratto concreto di Cristo. Nello specifico, inquadrato dopo l’incidente, come se fosse finalmente consapevole dei propri errori e avesse accettato il sacrificio necessario alla redenzione,⁴⁴⁵ il protagonista pronuncia la battuta: «Aaah... Mo’ sto bene!»⁴⁴⁶ e volge lo sguardo verso i compagni Balilla e Cartagine, che si fa piangendo il segno della croce.⁴⁴⁷

Pasolini compie un’operazione simile anche nel film *Mamma Roma*,⁴⁴⁸ nel quale si narra la vicenda di una prostituta romana, Mamma Roma appunto, che come già richiamato tenta di realizzare il sogno di un futuro migliore per il figlio Ettore e per se stessa comprando casa in un quartiere migliore e trovando un nuovo lavoro come fruttivendola al mercato. Ma il ritorno del suo “pappone” la costringe di nuovo al marciapiede e provoca una reazione di odio da parte del fi-

443 P. P. Pasolini, *Accattone*, cit.

444 Cfr. *supra*, pp. 121-122.

445 P. Spila *et al.*, *Tutto Pasolini*, a cura di P. Spila *et al.*, cit., p. 132.

446 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I p. 142.

447 *Ibidem*.

448 P. P. Pasolini, *Mamma Roma*, cit.

glio. Ettore così prende la via della criminalità e finisce in carcere per il furto di una radiolina. Ben presto morirà a causa della febbre, legato al letto del reparto destinato ai malati di mente della prigione.⁴⁴⁹ Nelle parole della sceneggiatura di Pasolini, il ragazzo morto appare come il ritratto di Cristo:

Ettore è immobile, sopra il tavolaccio, stretto dalle inutili cinghie.
Non si muove, non parla, non respira.
La luce del sole ha invaso l'orribile cella.⁴⁵⁰

Un evidente richiamo alla composizione “di scorcio” del *Lamento sul Cristo morto*⁴⁵¹ del Mantegna,⁴⁵² tuttavia, al di là del rimando all’iconografia religiosa, l’identificazione di Ettore con Cristo si realizza nella natura della loro morte: entrambe sono inutili, causate dalla cattiveria del mondo e drammaticamente evitabili.

Pasolini presenta un ulteriore ritratto di Cristo nel film *La ricotta*.⁴⁵³ Vi si racconta la storia di Stracci, un povero delle borgate che ha come unica preoccupazione placare la propria fame e nutrire la famiglia. Le vicende del protagonista si svolgono sullo sfondo di un set cinematografico allestito per realizzare un grande film sulla passione di Cristo. Stracci interpreta il ruolo di uno dei due ladroni che finiranno sulla croce con Gesù, e così riceve il pasto riservato a tutte le persone della produzione. Avendolo ceduto ai propri familiari, riesce a procurarsene un altro che, tuttavia, viene mangiato dal cane dell’attrice principale. Dopo aver pianto per il cibo perduto, Stracci vende il cane a un giornalista che vuole intervistare il regista del film e, con quel denaro, compra una gran quantità di pane e ricotta. Rifugiatosi in una grotta, mangia la ricotta e tutto ciò che gli viene offerto dagli altri della manovalanza, che lo deridono nel vederlo ingurgitare quella gran quantità

449 Cfr. *supra*, p. 84.

450 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, p. 261.

451 A. Mantegna, *Lamento sul Cristo morto* (1470-1474), Milano, Pinacoteca di Brera.

452 P. Spila et al., *Tutto Pasolini*, cit., p. 132.

453 P. P. Pasolini, *La ricotta*, in *Ro. Go. Pa. G.*, Arco film et al., Italia e Francia, 1963.

di cibo. Stracci inchiodato sulla croce muore di indigestione davanti a un pubblico borghese che è lì per vedere in anteprima qualche scena del film. È lo stesso Pasolini a spiegarci in versi perché Stracci sia qui il vero Cristo:

Il Santo è Stracci.
[...] Se vi è oscura la bontà con cui egli si toglie di bocca
il cestino, per darlo alla famiglia che lo mastichi
[...] se vi è oscura l'intrepidezza
con cui affronta la sua sorte di inferiore
cantandone la filosofia nel gergo a lui caro dei ladri;
[...] se vi è oscura la semplicità con cui muore.⁴⁵⁴

L'aspetto certamente più interessante è però l'importanza che si dà alla «semplicità» della morte in croce di Stracci: l'identificazione di Stracci con Cristo si realizza proprio nell'immagine della crocifissione. La croce di Cristo è quella dei peccati del mondo: e cos'altro rappresenta la croce di Stracci se non i medesimi peccati che lo costringono a una condizione di penitente e mendicante, a cui viene abbandonato nell'assoluta indifferenza e che si mostra solo nel momento in cui, con il testone che penzola sulla croce, finalmente muore, rivelando la sua condizione di sempre agli occhi del mondo.

Il regista sintetizza l'orrore di questa morte con le parole: «Povero Stracci. Crepare... non aveva altro modo di ricordarsi che anche lui era vivo».⁴⁵⁵ La crocifissione pertanto non è, neppure per Pasolini, quella sublimata dell'iconografia religiosa, ma la crocifissione reale e concreta di un uomo che rappresenta tutti gli ultimi e gli emarginati, vessati e ripudiati dal mondo. La passione di Cristo è quindi dolore, crudeltà, disprezzo, sputo, colpo, sangue; lungi dall'essere salvifica e risolutrice, ha una valenza esclusivamente denotativa, ossia spiega l'orrore della società.

454 P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., pp. 78-79.

455 P. P. Pasolini, *La ricotta*, cit.

3. 4. LA CRITICA ALLA RELIGIONE CATTOLICA BORGHESE

Per entrambi gli autori la borghesia è completamente priva del senso del sacro: ciò comporta la corruzione dei valori che la distingue fortemente dal popolo sacralizzato, il popolo degli ultimi.

Pasolini descrive in maniera chiara l'irreligiosità del popolo-borghesia:

Così, se guardo in fondo alle anime
[...] vedo che dei mille sacrilegi possibili
che ogni religione naturale
può enumerare, quello che rimane
sempre, in tutti, è la viltà.
[...] E quella viltà che fa l'uomo irreligioso.⁴⁵⁶

Pasolini afferma dunque che è la «viltà che fa l'uomo irreligioso»: il principale dei «mille sacrilegi possibili che ogni religione naturale può enumerare». La viltà di cui parla il poeta rappresenta la totale mancanza di rispetto della sacralità della vita, che anche De André individuava negli intenti, nella volgarità e nella grettezza della piccola borghesia.⁴⁵⁷ Pasolini sostiene che la stessa viltà induce anche a volere, «in nome d'un dio morto, essere padrone».⁴⁵⁸ La borghesia dunque, immemore del senso del sacro e incurante della sacralità della vita, utilizza la religione cattolica come strumento di potere sulle classi sottalterne; idea comune e Fabrizio De André, secondo il quale la dimensione religiosa è una delle forme assunte dal potere per costringere l'uomo all'obbedienza e alla sottomissione:⁴⁵⁹

Il potere che cercava
il nostro umore
mentre uccideva
nel nome di un dio,

456 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., pp. 93.94.

457 Cfr. *supra*, pp 74-94.

458 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 95.

459 B. Salvarani e O. Semellini, *De André. La buona novella: la vera storia di un discepolo capolavoro*, Edizioni Terra Santa, Milano, 2019, p. 18.

[...] nel nome di quel dio
si assolse.⁴⁶⁰

La borghesia, dunque, si è impossessata della religione cattolica come strumento di autorità a danno delle classi emarginate e povere. Complice di questo fenomeno è certamente la chiesa di Roma che, secondo la visione di Pasolini, è divenuta «lo spietato cuore dello Stato»,⁴⁶¹ contribuendo a trasformare la fede cristiana in fede borghese.⁴⁶² Nell'idea del poeta, chiesa e stato, cioè le istituzioni che incarnano il *vecchio* potere (da distinguere dal *nuovo*)⁴⁶³ hanno stipulato tra loro il patto del Concordato,⁴⁶⁴ cioè una reale alleanza di potere.⁴⁶⁵

Date queste premesse, Pasolini sostiene che la chiesa non può che agire al di fuori dell'insegnamento evangelico – benché assuma decisioni pratiche in nome di dio⁴⁶⁶ – avendo dimenticato il concetto di carità, cosa che le impedisce di considerare la dignità umana e agire al servizio dell'uomo:⁴⁶⁷ «Chiesa e Borghesia son divenute unità di comportamento»⁴⁶⁸ e, nello specifico, in quanto istituzione, «la Chiesa ha così contribuito / a sopprimere di fatto, la carità nel comportamento. / Il caso poi vuole che tale comportamento / (da noi accettato) sia quello borghese».⁴⁶⁹

Si tratta dunque di un'istituzione corrotta, notevolmente cambiata rispetto a quella delle origini che Pasolini osserva con nostalgia, consapevole di avere in sé duemila anni di cristianesimo e di aver costruito con i propri avi le chiese barocche, gotiche e romaniche che ne rap-

460 F. De André e G.P. Reverberi, *Laudate hominem*, in *La buona novella* (1970), cit.

461 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p.80.

462 *Ibidem*.

463 Cfr. *supra*, pp. 15-29.

464 Concordato del 1929, parte dei Patti Lateranensi, stipulato dal cardinale Pietro Gasparri, Segretario di Stato della Santa Sede, e dal Capo del Governo Benito Mussolini; riconosciuto dalla Repubblica Italiana, che l'ha sostituito con l'Accordo di Villa Madama del 1984.

465 P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 35.

466 Ivi, p. 192.

467 Ivi, p. 37.

468 P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit, p. 13.

469 Ivi, p. 14.

presentano il patrimonio contenutistico e stilistico.⁴⁷⁰ Non stupiscono quindi i versi carichi di rimpianto che il poeta le rivolge:

la chiesa del mio adolescente amore
era morta nei secoli,
[...] Nessuna delle passioni
vere dell'uomo si rivelò
nelle parole e nelle azioni
della chiesa.⁴⁷¹

Anche De André riconosce il proprio legame profondo con il cristianesimo e mostra un intenso risentimento verso la chiesa che si realizza in quella che si può definire una postura blasfema.

Come evidenziato da Erri De Luca, Fabrizio De André pronuncia numerose volte il nome di dio all'interno della propria discografia, dettaglio di certo non irrilevante, se si considera la laicità esplicitamente rivendicata dal cantautore. Per De Luca, l'insistenza nel nominare dio suona come un mandato di comparizione: il cantautore intima a dio di esserci, di mostrarsi e di intervenire nel mondo.⁴⁷² Negare quindi l'esistenza della divinità per poi darle del tu non è contraddizione ma è modalità: dio è la massima creazione della specie umana ed è per questo che gli si confà il tu delle preghiere come il tu dell'indice puntato in segno d'accusa.⁴⁷³

Mi arrestarono un giorno per le donne e il vino,
non avevano leggi per punire un blasfemo,
[...] Perché dissi che dio imbrogliò il primo uomo,
lo costrinse a viaggiare una vita da scemo,
nel giardino incantato lo costrinse a sognare,
a ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male.⁴⁷⁴

470 R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, cit., p. 100.

471 P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p.79.

472 *Ai bordi dell'infinito*, a cura di E. Valdini e Fondazione Fabrizio De André Onlus, Cit., p. XV.

473 *Anche le parole sono nomadi: i vinti e futuri vincitori cantati da Fabrizio De André*, a cura di Fondazione Fabrizio De André Onlus, cit. pp. 163-164.

Il cantautore attinge, per questo brano e per l'intero album da cui è tratto, all'*Antologia di Spoon River* di Edgard Lee Masters tradotta da Fernanda Pivano, opera densa di laicità e critica sociale.

E se furon due guardie a fermarmi la vita,
è proprio qui sulla terra la mela proibita,
e non dio, ma qualcuno che per noi l'ha inventato,
ci costringe a sognare in un giardino incantato.⁴⁷⁵

La postura blasfema di De André è legata, nello specifico, al risentimento nei confronti della borghesia per la sua strumentalizzazione di dio: è «qualcuno che per noi l'ha inventato» che «ci costringe a sognare in un giardino incantato». Per il cantautore la borghesia adopera la religione, svuotata degli originari valori cristiani, per controllare le classi dominate, costringendole a vagare nel giardino incantato dell'inconsapevolezza.

La religione cattolica è dunque un pretesto per esercitare la propria autorità da parte della borghesia che punisce il blasfemo, il quale, più che mostrare un atteggiamento irriverente nei confronti della fede cristiana e dell'immagine di dio, denuncia la dinamica di potere che di dio si serve. Ecco dunque che, non appena il blasfemo si spinge a rubare «il mistero di una mela proibita», il mistero del bene e del male, il potere e la borghesia intervengono punendolo con la morte.

La borghesia si serve dunque di un dio borghese, privo di tutti i caratteri e i valori che lo definivano nel cristianesimo delle origini, come strumento di intimidazione e controllo delle classi subalterne. Questa medesima visione di dio è ravvisabile anche nei versi di Pasolini:

Da quando il pianto non fu più d'amore
vidi il Tuo fulmine nelle mie lacrime,
non Te, il Tuo fulmine, non i Tuoi sacri
angeli, ma i Tuoi angeli senza cuore.

474 F. De André e N. Piovani, *Un blasfemo (Dietro ogni blasfemo c'è un giardino incantato)*, in *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), Produttori Associati, PA/LP 40.

475 *Ibidem*.

[...] Tu non vuoi canto, ma solo fedeltà!
[...] Ecco perché la luce
Tua, ch'è in me, a Te non mi conduce.⁴⁷⁶

Anche Pasolini distingue il dio originario dal dio borghese: «la luce Tua», ovvero il messaggio religioso del cristianesimo delle origini, non conduce più al dio che lo ha creato («a te non mi conduce»). Si osserva, dunque, in queste parole la medesima distinzione operata da De André: da una parte il dio sacro, che incarna i valori cristiani, dall'altra il dio borghese che, in quanto strumento di potere, disattende questi valori.

Da questa premessa si può comprendere anche l'origine del tono irriverente, accusatorio e quasi minaccioso che Pasolini e De André riservano al dio borghese. È interessante a questo proposito prendere in esame la canzone *Preghiera in gennaio*:⁴⁷⁷

Lascia che sia fiorito,
signore, il suo sentiero
quando a te la sua anima
e al mondo la sua pelle
dovrà riconsegnare.⁴⁷⁸

Il brano è dedicato a Luigi Tenco, caro amico di De André da poco morto suicida.

Signori benpensanti,
spero non vi dispiaccia
se in cielo, in mezzo ai santi,
dio fra le sue braccia
soffocherà il singhiozzo
di quelle labbra smorte
che all'odio e all'ignoranza
preferirono la morte.⁴⁷⁹

476 P. P. Pasolini, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 145.

477 F. De André e G.P. Reverberi, *Preghiera in gennaio*, in *Volume 1°* (1967), cit.

478 *Ibidem*.

479 *Ibidem*.

De André si rivolge ai «signori benpensanti» borghesi invitandoli a non soffrire nel vedere Tenco, benché suicida, accolto nel regno dei cieli dall'amore consolatorio di dio:

dio di misericordia,
il tuo bel Paradiso
l'hai fatto soprattutto
per chi non ha sorriso
per quelli che han vissuto
con la coscienza pura.⁴⁸⁰

L'intera canzone è una preghiera a dio per far sì che l'amico possa essere accolto in paradiso. La postura blasfema caratterizza tutto il brano, profondamente irriverente nei confronti dei dettami cattolici riguardo il suicidio:

Meglio di Lui nessuno
mai ti potrà indicare
gli errori di noi tutti
che puoi e vuoi salvare.
Ascolta la sua voce
che ormai canta nel vento.
dio di misericordia
vedrai, sarai contento.⁴⁸¹

In quest'ultimi versi il cantautore si spinge ad affermare che, se dio accettasse Tenco, certamente ne rimarrebbe contento, in quanto dalla sua voce potrebbe imparare come salvare le anime del mondo. La postura blasfema sta dunque nel tono ingiuntivo con il quale De André si rivolge a dio, dicendogli che potrebbe e dovrebbe imparare da Tenco la compassione e il perdono.

Il medesimo tono ingiuntivo è ravvisabile anche nei versi di un altro brano, *Smisurata preghiera*:

480 *Ibidem*.

481 *Ibidem*.

Ricorda, signore, questi servi disobbedienti
alle leggi del branco
non dimenticare il loro volto
che dopo tanto sbandare
è appena giusto che la fortuna li aiuti.
[...] come un'anomalia
[...] come un dovere.⁴⁸²

Fabrizio De André rivolge una preghiera a favore delle “anime salve”, protagoniste dell’intero album in cui la canzone è contenuta; il cantautore chiede che le minoranze emarginate, dopo aver tanto sofferto nella vita a causa delle violenze subite, ricevano un po’ d’attenzione e una ricompensa d’amore.

Ma anche in questo caso la preghiera si tramuta in intimazione, quando De André mostra il proprio risentimento nei confronti della religione cattolica borghese. La postura blasfema è ravvisabile proprio nell’attacco che il cantautore rivolge al dio borghese.

Anche Pier Paolo Pasolini mostra il medesimo approccio, all’interno della sua opera, nei confronti della borghesia che, nascosta dietro l’immagine del proprio dio, perpetua violenze a danno delle classi emarginate. Nel film *Mamma Roma*⁴⁸³ il poeta condensa la sua denuncia nelle parole della protagonista:

MAMMA ROMA (*illuminandosi*) E sai perché mi’ marito, er padre de Ettore, era un farabutto disgraziato?

PITTORETTO Boh, so’ cavoli sua!

MAMMA ROMA Perché la madre era ’na strozzina, e er padre un ladrone.

PITTORETTO Perché allora la madre era ’na strozzina e er padre un ladrone?

MAMMA ROMA (*farneticando, ubriaca*) Perché er padre della madre era un boja e la madre della madre ’n’accattona, e la madre del padre ’na ruffiana, e er padre der padre ’na spia!⁴⁸⁴

482 F. De André e I. Fossati, *Smisurata preghiera*, in *Anime salve* (1996), cit.

483 P. P. Pasolini, *Mamma Roma*, cit.

484 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I pp. 238-239.

Mamma Roma mette in evidenza una situazione di ingiustizia sociale intergenerazionale che comporta una decadenza morale e criminale a catena.

MAMMA ROMA Tutti morti de fame, ecco perché! Certo se ci avevano i mezzi, erano tutte persone perbene! (più meditabonda ancora) E allora de chi è la colpa? La responsabilità?

[...] Mamma Roma alza al cielo gli occhi e un pugno chiuso, tra minacciosa e implorante:

MAMMA ROMA Eh! Spieghemelo te, io che nun so' niente e te er Re dei re!⁴⁸⁵

Le parole di Mamma Roma diventano una preghiera carica di dolore e risentimento rivolta direttamente a dio, particolarmente cruda in quanto denuncia la sordità e la cecità della borghesia, ormai dimentica del concetto di carità, che costringe gli emarginati a un'esistenza senza dignità. Per Pasolini dunque la ragione della postura blasfema è, come per De André, da attribuire al risentimento nel vedere i valori cristiani originari dimenticati e offesi, risentimento perfettamente condensato nelle parole: «Ah bestemmie ed eresie, unica dolce memoria di Cristo...».⁴⁸⁶

3. 5. LA NATURA ANARCHICA DEL SENTIMENTO RELIGIOSO

La possibilità di considerare il sentimento religioso di Fabrizio De André come di natura anarchica ci è presentata dalle parole dello stesso cantautore: «tra il vangelo e l'ideologia anarchica ci sono molti punti di contatto, peccato però che la chiesa abbia poi rovinato tutto».⁴⁸⁷

Per comprendere quest'affermazione possono venirci in aiuto le parole del teologo Johann Baptist Metz, il quale afferma che il cristia-

485 *Ibidem*.

486 P. P. Pasolini, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 57.

487 L. Viva, *Falegname di parole: le canzoni e la musica di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano, 2019, p. 69.

nesimo, se analizzato nel suo nucleo, risulterà sempre esagerato: i criteri elaborati da Gesù sono scandalosi, anzi, a ben vedere, tutto il suo messaggio è pervaso da un vero alito di anarchia.⁴⁸⁸ Secondo il teologo, è da duemila anni che tentiamo di ridimensionare questi criteri per non dover affrontare una conversione drastica.⁴⁸⁹

Pasolini, consapevole della natura anarchica del cristianesimo, la rappresenta magnificamente nel film *Teorema*,⁴⁹⁰ un ulteriore ritratto di Cristo che questa volta non si conforma ai ritratti degli emarginati ma conserva una natura misteriosa, ambigua, quasi etera. Il Cristo della pellicola rappresenta il verbo che si fa carne, e comporta una conversione inevitabile e drammatica delle persone con le quali entra in contatto. Nonostante il contenuto molto ambiguo e di difficile comprensione, *Teorema* mostra «la coerente ricerca e l'autentica ansia spirituale dell'autore, soprattutto evidente là dove il carattere lucidamente metaforico della lingua cinematografica di Pasolini è tramite efficace di una prepotente dimensione umana».⁴⁹¹

Nello specifico la pellicola (di cui esiste una trascrizione in forma di romanzo) narra le vicende di una famiglia borghese: un padre, una madre, un figlio maschio, una figlia femmina e una serva. La tranquillità della loro vita, assopita in un ottuso torpore, viene scossa dall'arrivo di un ospite, il quale è appunto il Cristo misterioso. Egli consumerà un rapporto sessuale con ciascuno dei membri della famiglia, generando in ognuno un profondo cambiamento. Ma all'improvviso l'ospite sarà costretto ad andar via e questo metterà tutti i crisi, dal momento che la loro esistenza non è più quella di prima.

Sono chiarificanti le parole che ognuno rivolgerà all'ospite prima del definitivo addio. Il figlio Pietro dirà: «Io sono distrutto, o almeno trasformato / fino a non riconoscermi»,⁴⁹² e ancora: «Il dolore dell'addio sconfina / con questo senso tragico di un futuro / da passarsi in

488 P. Ghezzi, *Il vangelo secondo De André: per chi viaggia in direzione ostinata e contraria*, Ancora Editrice, Milano, 2003, pp. 27-28.

489 *Ibidem*.

490 P. P. Pasolini, *Teorema*, Aetos produzioni cinematografiche, Italia 1968.

491 P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, a cura di G. M. Villata, cit., p. 87.

492 P. P. Pasolini, *Teorema*, cit., p. 95.

compagnia di un nuovo Pietro»;⁴⁹³ la figlia Odetta dirà: «Fino al tuo arrivo io ero vissuta / tra persone – scusa l'eterna parola – normali: / io invece non lo ero»;⁴⁹⁴ la madre affermerà: «Come potevo vivere in tanto vuoto?»;⁴⁹⁵ e ancora: «Tu hai riempito di un interesse puro / e pazzo, una vita priva di ogni interesse»;⁴⁹⁶ il padre: «Hai distrutto, semplicemente, / – con tutta la mia vita passata – / l'idea che io ho sempre avuto di me stesso».⁴⁹⁷

Dunque *Teorema*⁴⁹⁸ rappresenta lo «scandalo che sposta le montagne»,⁴⁹⁹ il senso del sacro che irrompe nella tranquillità e immobilità borghese per provocare una rivoluzione totale dell'essere a cui non si può sfuggire.

Interessante, a questo proposito, il ruolo della serva Emilia:⁵⁰⁰ nel romanzo come nel film, finisce per scoprire la propria natura sacrale grazie all'incontro con l'ospite, e diventa santa. Un particolare importante, presente solo nella stesura romanzesca, è che nel momento dell'addio l'unico personaggio a non rivolgere il proprio saluto all'ospite – ma, al contrario, a riceverlo da lui – è proprio la serva, «un'alto-italiana povera; un'esclusa di razza bianca»⁵⁰¹ che proviene da qualche paese «ancora completamente contadino».⁵⁰² È questo a renderla diversa e a rendere diverso il suo destino, una volta entrata in contatto con la scandalosa anarchia del sentimento religioso risvegliato dal Cristo-ospite.

Il taxi è arrivato...

Tu sarai l'unica a sapere, quando sarò partito,
che non tornerò mai più, e mi cercherai
dove dovrai cercarmi: non guarderai nemmeno

493 Ivi, p. 96.

494 Ivi, p. 97.

495 Ivi, p. 101.

496 *Ibidem*.

497 Ivi, p. 103.

498 P. P. Pasolini, *Teorema*, cit.

499 P. Spila et al., *Tutto Pasolini*, cit., p. 330.

500 *Ibidem*.

501 P. P. Pasolini, *Teorema*, cit., p. 21.

502 *Ibidem*.

la strada per dove mi allontanerò e scomparirò,
e che tutti gli altri, invece, vedranno, stupiti,
come per la prima volta, piena di un senso nuovo,
in tutta la sua ricchezza e la sua bruttezza,
emergere nella coscienza.⁵⁰³

Nessuno dei personaggi riesce a realizzare la propria sacralità eccetto Emilia, perché in lei, nelle sue origini e nella sua natura, si ritrova il senso del sacro. Emilia sarà dunque l'unica a non percorrere la strada tracciata dal perentorio e anarchico messaggio religioso, in quanto già consapevole di essa, mentre gli altri la guarderanno «come per la prima volta, piena di un senso nuovo», rimanendone però inevitabilmente distanti per le colpe borghesi pregresse.

È questa, pertanto, la natura anarchica del sentimento religioso: esso conduce a un cambiamento dell'essere totale e inevitabile.

Pasolini esplicita tale concetto anche all'interno di *Il vangelo secondo Matteo*.⁵⁰⁴ Nel film il poeta coglie tutta la follia fanatica del cristianesimo arcaico, racchiusa tra le tante nella scena in cui Cristo, attraversando un campo di grano, incontra dei contadini e li apostrofa d'improvviso con le parole «ravvedetevi, perché il regno dei cieli è vicino»,⁵⁰⁵ come un rivoluzionario particolarmente radicale.⁵⁰⁶

La capacità di rivelazione del sentimento religioso anarchico di Pasolini si lega, dunque, indissolubilmente, all'estremismo esistenziale che caratterizza il Cristo nell'episodio dell'albero di fico, nel quale Gesù condanna un albero di fico per non aver dato i suoi frutti (in realtà, essendo in marzo, quell'albero non poteva darne); la condanna all'albero, quindi, è dettata dal fatto che esso non sia riuscito ad andare oltre se stesso.⁵⁰⁷ La natura anarchica del sentimento religioso dovrebbe dunque generare un cambiamento radicale dei valori dell'individuo, tale da farlo andare oltre l'individualità che fino a quel momento conosce.

503 P. P. Pasolini, *Teorema*, cit., pp. 105-106.

504 P. P. Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo*, cit.

505 *Ibidem*.

506 F. La Porta, *Pasolini*, a cura di A. Battistini, cit., p. 36.

507 Ivi, p. 37.

La natura anarchica del sentimento religioso dei due autori è ravvisabile anche nel concetto di *pietas*, che non deve essere confuso con una semplice tonalità sentimentale: essa è piuttosto espressione di una profonda religiosità, che si pone come fondamento del legame tra gli uomini e che consente di prendere come criterio di giudizio i marginali e gli esclusi.⁵⁰⁸ La *pietas* in questione, inoltre, non deve essere scambiata per solidarietà, termine che ha in sé una sostanza moralistica e riscattatoria figlia di una regola o di un'imposizione borghese, ma deve essere identificata con la compassione, che è un impulso istintivo e umano.⁵⁰⁹

Il messaggio religioso dei due autori è, pertanto, un messaggio di carità per il quale nessun uomo può prescindere dalla mitezza e da un profondo amore nei confronti del prossimo. La carità, dunque, intrecciando l'idea di Pasolini e di De André, si mostra come, «comprensione della *creatura* fuori dalla storia e, insieme, della storia»⁵¹⁰ e come «il riconoscere in ogni uomo e in ogni storia la mia storia e il mio volto»,⁵¹¹ come «porre a fondamento dell'esistenza un sentimento di fratellanza universale e di consanguineità esistenziale».⁵¹² A ben vedere, la carità corrisponde a quello che Fabrizio De André definisce il «punto di vista di dio»,⁵¹³ lo sguardo dell'indulgenza, del perdono e dell'amore che riconosce l'altro in funzione di se stesso.

Questo sentimento di carità e la *pietas* sono tuttavia messi spesso da parte, nel mondo; abbiamo già accennato ai personaggi dell'album *Tutti morimmo a stento*,⁵¹⁴ ritratti di emarginati costretti alla loro condizione esistenziale dalla mancanza di compassione del mondo che trasforma la loro vita in «un lungo cammino di morte».⁵¹⁵ La mancanza di compassione e di *pietas* è quindi conseguenza dell'abitudine del-

508 *Ai bordi dell'infinito*, a cura di E. Valdini e Fondazione Fabrizio De André Onlus, cit., p. 107.

509 W. Pistarini e C. Sassi, *Fabrizio De André: ho paura di fare il poeta*, cit., p. 137.

510 P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 12.

511 B. Salvarani e O. Semellini, *De André. La buona novella: la vera storia di un disegno capolavoro*, cit., p. 110.

512 *Ibidem*.

513 F. De André e I. Fossati, *Anime salve*, in *Anime salve* (1996), cit.

514 F. De André, *Tutti morimmo a stento*, cit.

la desacralizzata borghesia a condannare gli emarginati, senza pensare che sono la miseria, la solitudine e il dolore, da essa stessa generati, a spingerli sulla china del male, non una loro scelta personale.

A questo proposito è decisamente importante comprendere il concetto di dolore che esprime De André. Il cantautore distingue tra dolore innocente, e non imputabile, e dolore figlio della colpa, che gli uomini si infliggono reciprocamente; quest'ultimo germina nell'ingiustizia e la diffonde spietatamente: in quanto evitabile mostra tutto il suo orrore⁵¹⁶ ed è, nello specifico, il dolore degli emarginati generato dalla classe borghese. Chiarito questo concetto, si può comprendere perché De André non parli mai di perdono ma di *pietas*; il perdono, difatti, presuppone una colpa che, secondo il cantautore, gli emarginati non hanno, in quanto la loro condizione è una condizione non desiderata e alla quale sono costretti.

È a questo punto semplice comprendere perché questa società priva di pietà, in cui gli ultimi sono costretti a una condizione di vita drammatica, generi un'indignazione anarchica nell'animo dei due autori che si tramuta in un messaggio cristiano risoluto, o cui principi fondamentali sono il sentimento di carità e la *pietas*.

Si può affermare che il messaggio religioso anarchico proposto da Fabrizio de André e Pier Paolo Pasolini presenta un rifiuto totale della borghesia, della chiesa e della religione cattolica borghese che si condensa nel rifiuto simbolico di dio (come rappresentazione complessiva di questi elementi) nelle sue accezioni autoritarie e punitive, con la conseguente proposizione, nella religione laica dei due autori, di un dio mutato, espressione di misericordia e di attenzione all'uomo, a ogni uomo.⁵¹⁷ Da questa premessa discende un'inversione totale del rapporto uomo-dio: non è più l'uomo a dover cercare l'entità divina,

515 C. Sassi e W. Pistarini, *De André Talk: le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, cit., p. 59.

516 *Ai bordi dell'infinito*, a cura di E. Valdini e Fondazione Fabrizio De André Onlus, Cit., p. 108.

517 R. Giuffrida e B. Bigoni, *Canzoni corsare*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di R. Giuffrida e B. Bigoni, cit., pp. 97-98.

ma è dio a dover scendere dal cielo per incrociare il cammino degli uomini.⁵¹⁸

Il messaggio cristiano di Pasolini e De André, quindi, per concludere, è anarchico perché: stravolge inevitabilmente la natura dell'individuo, si oppone alla religione cattolica borghese⁵¹⁹ come strumento di potere (e alla borghesia, che così la adopera), esprime il concetto di *pietas* e, infine, si spinge a ricreare l'immagine di dio secondo i principi della carità e della *pietas*. Tutti questi concetti sono rintracciabili nel brano di Fabrizio De André intitolato *Il testamento di Tito*,⁵²⁰ «manifesto dell'umanesimo anarchico deandreiano, o di etica corsara»,⁵²¹ «un'idea di come potrebbero cambiare le leggi se fossero scritte da chi il potere non ce l'ha».⁵²² L'assunto di base del *Testamento* è che se la giustizia amministrata è un'espressione del potere, l'unica giustizia da rispettare è la *pietas*, ovvero, la legge della carità e dell'amore.

Il testamento in questione è pronunciato da Tito, uno dei due ladroni morti in croce al fianco di Cristo. La scelta di De André di affidare a Tito la recitazione del testamento anarchico, in cui è contenuto il principio fondamentale della sua religione laica, è certamente molto interessante e rimanda a una suggestione contenuta all'interno dei vangeli apocrifi.

In uno dei molteplici vangeli non canonizzati, nello specifico nel vangelo arabo-siriaco dell'infanzia, il cantautore lesse un affascinante aneddoto riguardo il ladrone in questione. Nel testo apocrifo si racconta di un gesto reale di umanità compiuto da Tito proprio a favore di Gesù quando, ancora neonato, era in fuga nel deserto con il padre Giuseppe e la madre Maria: Tito diede quaranta dracme all'altro ladrone Dimaco per evitare che questi facesse del male alla sacra famiglia.⁵²³ È come se Tito, dunque, possedesse in sé una propensione naturale alla *pietas* e, per questa ragione, dovesse essere, simbolicamente, il mes-

518 Ivi, p. 98.

519 Cfr. *supra*, pp. 130-138.

520 F. De André, *Il testamento di Tito*, in *La buona novella* (1970), cit.

521 B. Salvarani e O. Semellini, *De André. La buona novella: la vera storia di un discepolo capolavoro*, cit., p. 108.

522 W. Pistarini e C. Sassi, *Fabrizio De André: ho paura di fare il poeta*, cit., p. 197.

523 *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, a cura di E. Valdini, cit., pp. 371-372.

saggero di questa religione laica. Anzi, a ben vedere, Tito solleva Cristo dall'incarico di messia: il messaggio di salvezza per il mondo non è pronunciato dal figlio di dio, ma da un semplice ladrone.

Importante sottolineare che Tito, mentre recita il testamento, smonsta a poco a poco l'insensatezza di ogni comandamento della religione cattolica operando un'esplicita rivendicazione dei propri peccati. Quest'ultima è necessaria a chiarire che il peccato, il reale peccato dell'uomo, è la mancanza di *pietas* e di carità nei confronti dei propri simili, non i peccati arbitrari delineati dal potere al fine di costringere gli ultimi in una condizione di subalternità e colpevolezza.

In tali concetti è ravvisabile l'eco di idee anche pasoliniane. Pasolini, difatti, all'interno del suo *Vangelo secondo Matteo*,⁵²⁴ non manca di rimarcare le parole di Cristo «amerai il prossimo tuo come te stesso»,⁵²⁵ cioè il più importante dei comandamenti, che insiste sull'importanza e la priorità della *pietas* e del sentimento di carità, comandamento perfettamente condensato nei versi finali del brano di De André:⁵²⁶

Ma adesso che viene la sera e il buio
mi toglie il dolore dagli occhi
[...] io nel vedere quest'uomo che muore,
madre, io provo dolore.
Nella pietà che non cede al rancore,
madre, ho imparato l'amore.⁵²⁷

Tito prova dolore nel vedere Cristo morire, e attraverso la pietà che nutre nei suoi confronti scopre l'amore: il ladrone diviene incarnazione vivente del comandamento «amerai il prossimo tuo come te stesso», verbo che si fa carne essendo prova concreta di come ogni rancore e odio umano possano scomparire al contatto con il sentimento di *pietas*, che conduce a considerare gli altri uomini come propri fratelli.

524 P. P. Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo*, cit.

525 *Ibidem*.

526 F. De André, *Il testamento di Tito*, in *La buona novella* (1970), cit.

527 *Ibidem*.

Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini mostrano dunque il coraggio dell'eresia di un sentimento religioso di natura anarchica, la forza di un messaggio che getta le fondamenta di una nuova religione laica: la riscoperta del sentimento del sacro, la rivalutazione del popolo degli emarginati, l'attacco alla religione cattolica borghese e il primato della *pietas*.

3. 6. *LA BUONA NOVELLA E IL VANGELO SECONDO MATTEO*

Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini, come abbiamo già visto, hanno realizzato entrambi opere dedicate alla figura di Cristo e al contenuto dei vangeli, l'album *La buona novella*⁵²⁸ e il film *Il vangelo secondo Matteo*.⁵²⁹

Le opere in questione furono considerate dal mondo cattolico «un prezioso ponte con la cultura contemporanea»,⁵³⁰ insomma un antidoto contro il dramma della fuga dei fedeli, sempre meno numerosi.

Fabrizio De André, come riportato da Cesare G. Romana, dice chiaramente che modello del suo album è il lavoro cinematografico di Pasolini.

“L’idea del disco, come ce l’ho in testa, è: una falsa partenza, molto ligia, fatti conto un coro da chiesa, l’organo, giaculatorie. Poi una serie di vicende, e alla fine c’è Gesù in croce, ma non si vede e non parla”.

[...] “Un vangelo senza Cristo?”.

“Diciamo un vangelo concreto. Cristo non appare mai ma c’è sempre: è il filosofo anarchico, il profeta d’amore che dalle quinte determina tutto”.

“Se ho ben capito, il vangelo rivisto da un non credente, come quello di Pasolini”.

[...] “Bravo: come Pasolini”.⁵³¹

528 F. De André, *La buona novella* (1970), cit.

529 P. P. Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo*, cit.

530 B. Salvarani e O. Semellini, *De André. La buona novella: la vera storia di un disco capolavoro*, cit., p. 13.

Ciò che dovette colpire il cantautore fu certamente l'immagine di Cristo proposta nel film. Pasolini infatti scelse un Cristo dal «volto bello e fiero, umano e distaccato»⁵³² e «severo, perfino duro in certe espressioni»:⁵³³ un'immagine del figlio di dio molto diversa da quella dell'iconografia canonica. Si può affermare che Pasolini operò una profonda umanizzazione di Cristo nel film che ispirò a De André versi come questi:

Non intendo cantare la gloria
né invocare la grazia o il perdono
di chi penso non fu altri che un uomo
come dio passato alla storia.
Ma inumano è pur sempre l'amore
di chi rantola senza rancore
perdonando con l'ultima voce
chi lo uccide fra le braccia d'una croce.⁵³⁴

De André non può non assumere Cristo «come uomo»⁵³⁵ e «considerare come “umana” tutta la sua storia»,⁵³⁶ perché «se lo si considera un dio non si può imitare; se lo si considera un uomo, sì».⁵³⁷

Tale operazione viene portata all'estremo in *La buona novella*⁵³⁸ ma in maniera indiretta, giacché la figura di Cristo è assente nel disco, mentre presenti sono invece le figure che gravitano intorno a lui. E come nei vangeli apocrifi che più hanno ispirato il cantautore – il protovangelo di Giacomo e il già citato vangelo arabo-siriano dell'infanzia – l'umanizzazione delle figure si attua praticando un isolamento di

531 C. G. Romana, *Smisurate preghiere: sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, cit., pp. 31-32.

532 P. Spila et al., *Tutto Pasolini*, cit., p. 131.

533 *Ibidem*.

534 F. De André e G. P. Reverberi, *Si chiamava Gesù*, in Volume 1° (1967), cit.

535 C. Sassi e W. Pistarini, *De André Talk: le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, cit., p. 116.

536 *Ibidem*.

537 *Ibidem*.

538 F. De André, *La buona novella* (1970), cit.

queste ultime nei confronti della figura di Cristo,⁵³⁹ attorno alla quale invece, nei vangeli canonici, gravita tutto il cosmo dei personaggi. Nell'album di De André quindi, così come nei vangeli apocrifi, Cristo viene umanizzato, paradossalmente, in assenza e non in presenza. Ma quali sono i personaggi umanizzati da De André?

All'intero dell'opera discografica è sicuramente molto presente la figura della vergine Maria, anzi metà dell'album è dedicato proprio al racconto dell'infanzia della madre di Cristo. Quest'ultima viene immaginata come una bambina portata – «per bisogno, o peggio, per buon esempio»⁵⁴⁰ – al tempio dei sacerdoti alla tenera età di tre anni; qui stette, accudita da un angelo, fino ai dodici anni, quando i sacerdoti le rifiutarono alloggio a causa della sua «verginità che si tingeva di rosso».⁵⁴¹ Così le si impose il matrimonio e, tra i tanti uomini che del corpo di una vergine fecero lotteria, fu consegnata a Giuseppe, un «reduce del passato»⁵⁴² che «stanco di esser stanco»⁵⁴³ si ritrovò in sposa una bambina. Dopo essere rimasto lontano quattro anni dalla Giudea, al suo ritorno trovò Maria incinta. Stupendo il ritratto che offre De André del momento in cui il segreto della gravidanza si rivela allo sguardo di Giuseppe:

E lo stupore nei tuoi occhi
sali dalle tue mani
che vuote intorno alle sue spalle,
si colmarono ai fianchi
della forma precisa
d'una vita recente,
di quel segreto che si svela
quando lievita il ventre.⁵⁴⁴

539 G. Pampaloni, *La fatica della Storia*, in *I vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Einaudi, Torino, 1990, p. XVII.

540 F. De André, *L'infanzia di Maria*, in *La buona novella*, cit.

541 *Ibidem*.

542 *Ibidem*.

543 *Ibidem*.

544 F. De André, *Il ritorno di Giuseppe*, in *La buona novella*, cit.

De André riesce a descrivere il momento con molta delicatezza, mostrando poeticamente le emozioni di Maria, spaventata per quella che potrebbe essere la reazione di Giuseppe alla scoperta della gravidanza:

E lei volò fra le tue braccia
come una rondine,
e le sue dita come lacrime,
dal tuo ciglio alla gola,
suggerivano al viso,
una volta ignorato,
la tenerezza d'un sorriso,
un affetto quasi implorato.⁵⁴⁵

Anche le emozioni di Giuseppe non sono dimenticate: egli è avvolto dalla confusione del momento e dal dubbio che Maria abbia commesso adulterio, dubbio che si scioglie nel racconto del sogno dell'annunciazione:

E a te, che cercavi il motivo
d'un inganno inespresso dal volto,
lei propose l'inquieto ricordo
fra i resti d'un sogno raccolto.⁵⁴⁶

Entrambe le figure sono rappresentate dunque con emozioni profondamente umane, ed è questa la sostanza dell'operazione di umanizzazione che De André tenta di compiere. Tale operazione prosegue, per quanto riguarda la figura della vergine, in maniera ancora più forte nel brano successivo – *Il sogno di Maria* – in cui la giovane racconta a Giuseppe il miracolo del concepimento. Il racconto presenta i caratteri d'un sogno che sembrerebbe l'elaborazione onirica di un abuso sessuale:

Nel grembo umido, scuro del tempio,
l'ombra era fredda, gonfia d'incenso;

545 *Ibidem*.

546 *Ibidem*.

l’angelo scese, come ogni sera,
a insegnarmi una nuova preghiera:
poi, d’improvviso, mi sciolse le mani
e le mie braccia divennero ali.⁵⁴⁷

De André lascia intendere che Maria sia stata facile vittima, a causa della propria ingenuità, di un ragazzo che, presentandosi come un angelo di dio,⁵⁴⁸ riuscì a possederla:

Volammo davvero sopra le case,
oltre i cancelli, gli orti, le strade,
poi scivolammo tra valli fiorite
dove all’ulivo si abbraccia la vite.
Scendemmo là, dove il giorno si perde
a cercarsi da solo nascosto tra il verde,
e lui parlò come quando si prega,
e alla fine d’ogni preghiera
contava una vertebra della mia schiena.⁵⁴⁹

«E alla fine di ogni preghiera / contava una vertebra della mia schiena»: Maria, dunque, non è per De André una vergine che ha concepito senza peccato, ma una donna comune che ha vissuto sulla propria pelle dei traumi profondi, fulcro della sua umanizzazione che risulta a tratti profondamente drammatica ed è la base su cui poggia la rappresentazione della sua maternità nei versi del brano successivo, *Ave Maria*:

E te ne vai, Maria, fra l’altra gente
[...] nella stagione di essere madre.
Sai che fra un’ora forse piangerai
poi la tua mano nasconderà un sorriso:
gioia e dolore hanno il confine incerto
nella stagione che illumina il viso.⁵⁵⁰

547 F. De André, *Il sogno di Maria*, in *La buona novella*, cit.

548 M. Andrisani, *Fabrizio De André e la buona novella: vangeli apocrifi e leggende popolari*, Firenze Atheneum, Firenze, 2002, p. 70.

549 F. De André, *Il sogno di Maria*, in *La buona novella*, cit.

550 F. De André, *Ave Maria*, in *La buona novella*, cit.

Il cantautore pone l'attenzione sulla fragilità che si accompagna al periodo della gravidanza, delineando il ritratto di una vergine profondamente umana, sul confine incerto tra gioia e dolore:

Ave Maria, adesso che sei donna,
ave alle donne come te, Maria,
femmine un giorno per un nuovo amore
povero o ricco, umile o messia.
Femmine un giorno e poi madri per sempre
nella stagione che stagioni non sente.⁵⁵¹

I versi finali del brano presentano Maria come «la madre sintetica»,⁵⁵² ovvero colei che incarna il sacrificio della maternità di tutte le madri, «femmine un giorno e poi madri per sempre».

La medesima umanizzazione della figura di Maria è ravvisabile anche nella pellicola di Pasolini, dove si realizza attraverso l'accostamento alla vergine di «oggetti reali, e perciò stesso commoventi e infine sacri, della sua reale vita di sposa povera».⁵⁵³ Ma l'umanizzazione della maternità è lampante soprattutto nella scena della morte di Cristo. Pasolini sceglie infatti di dare alla vergine il volto anziano di sua madre Susanna,⁵⁵⁴ che di fronte alla croce si scioglie in un pianto sincero, sentito, reale e nient'affatto sublimato, prima di ogni cosa vissuto: la donna riviveva il dolore provato alla morte del figlio Guidalberto, fratello minore di Pier Paolo, partigiano delle Brigate Osoppo barbaramente assassinato a soli diciannove anni a Cividale del Friuli, e il suo dolore era «sintetico», era il dolore di ogni madre.

Assodata, pertanto, la modalità del processo di umanizzazione di Cristo, che passa attraverso l'umanizzazione di Maria e della sua maternità, si può definire per quale ragione essa sia stata operata. Occor-

551 *Ibidem*.

552 R. Giuffrida e B. Bigoni, *Canzoni corsare*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di R. Giuffrida e B. Bigoni, cit., p. 126.

553 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, p. 490.

554 P. P. Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo*, cit.

reva la rappresentazione di un Cristo umano per inscrivere nella contemporaneità il suo messaggio.⁵⁵⁵

Entrambe le opere risultano profondamente in dialogo con il contesto sociale del periodo; nello specifico, entrambi gli autori intendono le proprie opere come realizzazioni dalla forte valenza politica. Pasolini affermava che nulla era più contrario al mondo della figura di un Cristo mite nel cuore ma mai nella ragione.⁵⁵⁶

Eppure i due autori furono costretti a difendersi in maniera accesa dalle aspre critiche politiche che vennero mosse loro. De André, che pubblicò il suo album nel 1970, poco dopo le rivolte del Sessantotto, dovette rispondere a pesanti accuse di anacronismo o peggio di disimpegno da parte di chi non aveva compreso la profondità del suo lavoro. Il cantautore affermò in maniera decisa che *La buona novella*⁵⁵⁷ era un'allegoria che mostrava come le istanze del movimento sessantottino fossero profondamente in linea con quelle di un uomo di nome Gesù vissuto ben 1968 anni prima.

Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini, dunque, intendono il messaggio religioso anarchico come un messaggio che non può non intervenire nella società, indiscutibilmente politico; per questo le opere che a questo messaggio sono dedicate sono chiara conseguenza della loro urgenza di un intervento nel mondo.

555 Cfr. *supra*, pp. 139-146.

556 P. Spila *et al.*, *Tutto Pasolini*, cit., p. 412.

557 F. De André, *La buona novella*, cit.

4. L'ANARCHIA SENTIMENTALE

Nel corso della trattazione si è potuto osservare che i temi affrontati risultano tutti legati dal *fil rouge* della natura anarchica che accomuna il pensiero di Fabrizio De André e quello di Pier Paolo Pasolini: tale natura anarchica considera prioritario l'individuo, con la sua esistenza ed essenza emotiva, realizzandosi dunque come pensiero antagonista rispetto a tutto ciò che minaccia tale priorità; il pensiero politico, la critica alla borghesia e il sentimento religioso, sono tutti discorsi inquadrabili in tale dinamica, come declinazioni specifiche di un pensiero più ampio che vede l'anarchia come elemento costitutivo fondamentale.

I due autori mostrano, pertanto, un legame spontaneo e indistruttibile con la vita – intesa come irriducibile e religioso valore, fisicità non consumabile e inalterabile purezza – e intervengono in sua difesa e a difesa dell'individuo come commistione di pensieri, corporalità, sensazioni ed emozioni.

È dunque la considerazione della vita come dono sacro, inequivocabile e irripetibile, che sprona i due autori ad agire anarchicamente. Come in questi versi biografici di Pasolini:

E poi
quando adolescente nella nazione
conobbi altro che non fosse la gioia
del vivere infantile – in una patria
provinciale, ma per me assoluta, eroica –
fu l'anarchia.⁵⁵⁸

Pasolini affianca al «vivere infantile» la parola «anarchia», creando un legame concettuale tra il vivere puro che caratterizzò il suo periodo friulano e l'anarchia intesa come attitudine a difendere la propria esistenza, con la sua essenza particolare, dalle differenti minacce del

558 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 53.

mondo. L'esistenza pura che si realizza in un contesto di cultura popolare è dunque ciò che permette all'anima, essenza dell'individuo, di scoprirsi come entità e di cominciare a nutrire per sé un amore che si riflette e si realizza nell'atteggiamento anarchico di difendersi a ogni costo da ogni cosa che ne minacci purezza e integrità.

Al centro della riflessione vi è pertanto il concetto di anima come «qualcosa che vive per sé, che ci fa vivere; una vita dietro la coscienza, con la quale questa non può essere integrata e dalla quale, piuttosto, essa emerge»,⁵⁵⁹ dunque, «un archetipo naturale che assomma in modo soddisfacente tutte le qualità dell'inconscio, dello spirito primitivo, della storia della lingua e della religione».⁵⁶⁰ L'anima così intesa è minacciata dal nuovo potere e dalla cultura borghese, che opera una progressiva sostituzione della coscienza morale privando l'individuo della propria essenza. Pasolini individua il pericolo ed esprime esplicitamente la necessità di proteggere l'anima e averne cura:

«Ma per un'anima bisogna avere la pietà
Che si ha per un bambino, un animale,
una creatura che si aggira sola
per la terra».⁵⁶¹

L'anima è, dunque, per la sua delicatezza e fragilità, da difendere sempre e in ogni modo, al di là del peccato, al di là dell'eccesso, al di là della trasgressione. Pasolini in particolare mostra tale considerazione in un articolo che appare in *Le Belle Bandiere*⁵⁶² intitolato *Fascisti: padri e figli*. Qui il poeta, partendo da un aneddoto biografico, espone una riflessione sul concetto di fascismo⁵⁶³ e, nello specifico, su un giovane fascista. Pasolini afferma, in maniera molto provocatoria, che l'adesione al fascismo di questo ragazzo sia, in verità, nobile – in quanto frutto della rabbia contro l'atrocità del mondo capitalistico, che

559 C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino, 1990, p. 48.

560 *Ibidem*.

561 P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 96.

562 P. P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit.

563 Cfr. *supra*, pp. 21-24.

conduce a una protesta che si compie attraverso la forza dello scandalo della propria decisione.⁵⁶⁴ Dal punto di vista di Pasolini, l'atto del giovane è da intendersi come il frutto di un profondo amore per la propria anima e di un viscerale desiderio di vivere libero, in relazione alla purezza della propria essenza; questo lo porta ad agire anarchicamente contro l'orrore del mondo, in un gesto – l'adesione al fascismo – che se interpretato all'oscuro di tali considerazioni può essere considerato intrinsecamente negativo.

L'anarchia è, dunque, difficile da definire secondo i criteri di analisi e giudizio della morale e dell'etica comuni, perché molti degli atti che gli individui compiono per preservare la propria esistenza possono essere (anche solo apparentemente) immorali. A questo proposito può essere interessante prendere in considerazione il brano di De André intitolato *La cattiva strada*.⁵⁶⁵

I versi della canzone di De André a un primo ascolto potrebbero lasciar perplessi, perché propongono un'etica e una morale diverse da quelle comuni, a tratti molto provocatorie. Il brano presenta una serie di ritratti umani che il protagonista, una sorta di messia oscuro, risveglia dal torpore per condurli sulla «cattiva strada» attraverso gesti all'apparenza cattivi o immorali. C'è il ritratto di un innocente risvegliato durante una parata militare con uno sputo negli occhi, quello di una «regina», ovvero di una prostituta, scossa dal furto del suo incasso, e ancora quello di un pilota a cui il protagonista trucca le stelle per farlo precipitare, o ancora quello di un «diciottenne alcolizzato» a cui il messia oscuro ancora versa da bere. Tutte azioni che possono essere facilmente considerate immorali ma che, a ben vedere, esprimono un concetto più profondo, che può aiutarci a comprendere cosa sia l'anarchia per De André.

Ad un processo per amore
baciò le bocche dei giurati
e ai loro sguardi imbarazzati
rispose: "Adesso è più normale

564 Ivi, p. 348.

565 F. De André e F. De Gregori, *La cattiva strada*, in *Volume 8°* (1975), cit.

adesso è meglio, adesso è giusto, giusto,
è giusto che io vada”
e i giurati lo seguirono,
a bocca aperta lo seguirono,
sulla sua cattiva strada.⁵⁶⁶

In questa strofa il protagonista bacia sulla bocca i giurati i quali, inizialmente imbarazzati da quest’atto d’amore insolito e improvviso, gli si accodano lungo la cattiva strada. Questo gesto ha un valore molto importante perché rivolto ai giudici, ai rappresentanti dell’etica borghese, e serve a generare in loro una crisi valoriale che riporti alla luce la priorità dell’amore (anarchico):

E quando poi sparì del tutto
a chi diceva “È stato un male”
a chi diceva “È stato un bene”
raccomandò: “Non vi conviene
venir con me dovunque vada.
Ma c’è amore un po’ per tutti
e tutti quanti hanno un amore
sulla cattiva strada sulla cattiva strada”.⁵⁶⁷

Nei versi finali il messia sparisce: la sua rivoluzione è dunque positiva o negativa? Egli stesso afferma «non vi conviene / venir con me dovunque vada», a lasciare intendere che la sua rivoluzione, più che etica, sia una personale rivolta morale operata esclusivamente in funzione delle sue proprie esigenze emotive e particolari; il concetto di anarchia è pertanto chiarito: l’individuo, se consapevole della propria anima, agisce anarchicamente a protezione di sé. Tuttavia questo concetto non deve far pensare a un’anarchia violenta dimentica dell’esistenza delle altre anime: ciò che De André auspica è che sulla cattiva strada, il luogo di quest’etica anarchica, ci sia «amore un po’ per tutti» e che tutti abbiano un amore. Un legame dunque netto tra anarchia e amore che, lunghi dall’essere ciò per cui è banalmente conosciuto, è un

566 *Ibidem*.

567 *Ibidem*.

sentimento di profondo rispetto nei confronti della propria anima ed essenza e delle anime ed essenze altrui.

Una poesia di Pasolini presenta la medesima atmosfera del brano di De André:

La puttana è una regina, il suo trono
è un rudere, la sua terra un pezzo
di merdoso prato, il suo scettro
una borsetta di vernice rossa:
abbaia nella notte, sporca e feroce
come un'antica madre: difende
il suo possesso e la sua vita.⁵⁶⁸

Pasolini descrive, all'inizio del componimento, una prostituta definita regina, esattamente come nella canzone di De André, e prosegue:

I magnaccia, attorno, a frotte,
[...] combinano
nel buio, i loro affari di cento lire,
ammiccando in silenzio, scambiandosi
parole d'ordine: il mondo, escluso, tace
intorno a loro, che se ne sono esclusi,
silenziose carogne di rapaci.⁵⁶⁹

La prostituta è rappresentata nello squallore immorale della propria esistenza, attorniata dai magnaccia che combinano i loro affari nel buio. Come nella canzone di De André, questa atmosfera è funzionale alla medesima operazione, i ritratti e le azioni sono presupposto per presentare un particolare concetto d'amore:

Ma nei rifiuti del mondo, nasce
un nuovo mondo: nascono leggi nuove
dove non c'è più legge; nasce un nuovo
onore dove onore è il disonore...⁵⁷⁰

568 P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., pp. 36-37.

569 *Ibidem*.

570 *Ibidem*.

In questi versi Pasolini mostra come dal “peccato” si sviluppino nuove leggi, leggi personali e particolari che ogni individuo impone al mondo per difendere la propria anima. La regina difende «il suo possesso e la sua vita» con il suo «scettro», che è una «borsetta di vernice rossa». Il poeta sottolinea anche il relativismo insito al concetto di moralità: non vi può essere una singola, unica idea di moralità, perché questa si esprime in ciascuno in maniera fortemente personale.

Nella facilità dell’amore
il miserabile si sente uomo:
fonda la fiducia nella vita, fino
a disprezzare chi ha altra vita.⁵⁷¹

Il «miserabile si sente uomo» grazie all’amore per la propria esistenza che gli infonde «fiducia nella vita», nella sua purezza e bellezza, quando vissuta con la consapevolezza della sua sacralità. Tale sentimento induce disprezzo nei confronti di «chi ha altra vita», una vita diversa e impura, quella dei corrotti borghesi che ne hanno perduto la percezione di dono sacro.

Possono in questo senso risultare chiarificanti le parole che Julian, protagonista del film *Porcile*,⁵⁷² proferisce poco prima di morire:

Non posso dirti chi amo. Del resto non importa. Non credo che ci sia stato mai un oggetto d’amore così insignificante in sé; ma è l’amore che conta, i suoi fenomeni. Questi fenomeni... mi hanno talmente deformato, ma non è una degenerazione, [...] non si è spento nulla, nella mia vita... Come spiegare quello che mi succede? È come se mi avesse colpito una grazia, anche se in fondo è una peste, e per questo insieme all’angoscia io vivo in una continua euforia...⁵⁷³

Il film è costituito da due episodi paralleli: nel primo si narra la vicenda di una famiglia borghese tedesca e del figlio Julian, nel secondo

571 *Ibidem*.

572 P. P. Pasolini, *Porcile*, Idi Cinematografica *et al*, Italia e Francia, 1969.

573 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, pp. 1159-1160.

la storia di un giovane che vaga in una landa desertica in cerca di cibo e diventa cannibale.

Le parole sopra riportate appartengono con buona evidenza al primo episodio: Julian conduce la propria vita privo di qualsiasi ideale e vittima di un'apatia tanto forte da costringerlo per un periodo immobile a letto, come morto; l'unico momento di forte gioia che riesce a vivere sono i rapporti sessuali con i maiali di un porcile. Nello specifico, il dialogo riportato è quello che Julian intrattiene con Ida, una ragazza innamorata di lui con la quale intrattiene una relazione che vuole terminare.

Julian parla dell'amore come importante di per sé, al di là del suo oggetto, che – seppur infimo, come nel caso specifico – impedisce la degenerazione dell'individuo. Afferma che nella sua vita «non si è spento nulla» e che anzi l'amore che nutre nei confronti dei maiali, la gioia che gli provoca, è allo stesso tempo una «peste» e una «grazia».

JULIAN Io mi alzo alla mattina, e cosa mi aspetta? Una giornata piena del mio amore. Gli atti di questo amore devono avvenire in segreto [...] perché questo segreto mi ricongiunge alla vita. [...] Cosa intendo per vita? È quella cosa che sempre si crede appartenere agli altri, che per noi invece è incompleta [...] Ma io devo misurarmi con la vita pura, evitando gli aspetti meschini, quelli sociali, quelli a cui sono legato per nascita. Io devo penetrare nella vita [...] evitando tutto quello che non mi appartiene più; casa, famiglia, chiesa, patria. [...]

IDA E cosa resta?

JULIAN Resta tutto quello che non è mio per possesso o per eredità, ma invece è un dono.⁵⁷⁴

Una «grazia» perché gli permette di vivere una vita che sia veramente sua, «vita pura», priva di tutti gli «aspetti meschini» sociali imposti per nascita, quelli che caratterizzano la vita borghese, rituali vuoti, privi di ogni senso e di ogni valore esistenziale ed emotivo. Julian vuole rinunciare a tutto ciò che non gli appartiene più, ovvero a tutto

574 *Ibidem*.

ciò che è suo per eredità – «famiglia, chiesa, patria...» – e di volersi dedicare a ciò che invece è un dono.

Le parole di Julian sono la summa del pensiero anarchico pasolino. Il richiamo estremo a un sentimento d'amore rivolto ai maiali vuol essere una provocazione tesa a ridefinire con perentorietà le priorità esistenziali, che per Pasolini non corrispondono a quelle dell'ege-mone cultura borghese.

Questi concetti costituiscono fondamenta per un'ulteriore riflessione riguardante il sentimento. Se nelle parole di Julian vi è un'idea dell'amore come sentimento prioritario che conduce a una serie di realizzazioni dell'individuo, questa è ancor meglio chiarita da Pasolini all'interno del romanzo *Teorema*,⁵⁷⁵ di cui si è già esposta la trama.

Nel romanzo i diversi personaggi di una famiglia si trovano ad affrontare l'istintualità dell'attrazione sessuale nei confronti di un ospite misterioso. Tale istintualità è, in maniera evidente, opposta alla morale borghese: tuttavia i personaggi vi si abbandonano e cedono al richiamo ad agire al di fuori della consueta razionalità.

Nel descrivere i momenti precedenti il rapporto sessuale tra Lucia, la madre della famiglia, e l'ospite misterioso, Pasolini pone attenzione sul sentimento di vergogna e pudore della donna che, per lasciarsi andare all'esperienza e alla compiutezza di quel sentimento, «deve agire prima di capire».⁵⁷⁶ Ella si trova assieme al giovane in una casa sulle rive di uno stagno e approfitta della momentanea assenza di lui per spogliarsi del costume da bagno, lanciato lontano come a precludersi ogni ripensamento. Lanciare il costume lontano vuol dire che cedere all'istintualità del sentimento amoroso: lei agisce affinché possa viverlo nella sua compiutezza, precludendo alla corrotta morale borghese di intervenire attraverso il pudore. Ecco dunque che «Lucia è nuda: *si è costretta a esserlo*. Non può avere più pentimenti o ripensamenti».⁵⁷⁷

Questi elementi si ritrovano anche nelle scene in cui il padre si innamora gradualmente dell'ospite misterioso, un amore e un'attrazione sessuale che si mostrano istintivamente in gesti che vanno al di là di

575 P. P. Pasolini, *Teorema*, cit.

576 Ivi, p. 44.

577 Ivi, p. 45.

qualsiasi razionalizzazione: «il padre – Paolo! – lo guarda, e, *prima di averlo deciso*, lo accarezza». ⁵⁷⁸

L'azione diviene quindi espressione di un sentimento istintivo, vissuto anarchicamente con l'intenzione di lasciarvi esprimere la propria essenza, esistenziale ed emotiva: come una necessità anarchica di purezza, al di là del giudizio morale, negativo o positivo, che si può rivolgere alla natura dei gesti di cui essa si compone. L'azione è necessità di purezza anche quando si realizza in gesti che, secondo la morale e il sentire comune, sono considerati infimi, negativi, riprovevoli; si delinea dunque il ritratto di un'anarchia che può essere definita “sentimentale”, perché si genera dal sentimento che è l'istinto riflesso dell'individuo verso la propria essenza emotiva, istinto che conduce all'azione.

L'anarchia sentimentale così intesa è dunque l'attitudine dell'individuo a proteggere anarchicamente la propria essenza, riscoperta grazie all'istintualità di un sentimento puro che agisce rispondendo a questa sola necessità e che non prevede un giudizio sulla base dei criteri valoriali borghesi. Tali concetti sono alla base anche delle trasposizioni cinematografiche che Pasolini realizza di alcune opere greche come *Medea*⁵⁷⁹ e *Edipo Re*,⁵⁸⁰ le cui trame sono abbastanza conformi alle rispettive tragedie.

Nella pellicola dedicata a Edipo, Pasolini ne delinea un ritratto in cui si può ravvisare il concetto di anarchia sentimentale, in particolare nella scena in cui il protagonista uccide suo padre. Pasolini la costruisce immaginando Edipo che, in cammino verso Tebe, si scontri con suo padre – Laio, re di Tebe – scortato da quattro guardie e un servo su un carro: «il padre di Edipo e Edipo si guardano a lungo, ognuno aspettando di vedere cosa farà l'altro. Un profondo odio, irragionevole, sfigura subito i loro lineamenti: qualcosa di disumano e isterico». ⁵⁸¹ Tale particolare sentimento di odio e repulsione ha tuttavia qualcosa di

578 Ivi, p. 82.

579 P. P. Pasolini, *Medea*, San Marco S.P.A, Italia *et al.*, 1969.

580 P. P. Pasolini, *Edipo re*, Arco film, Italia e Marocco, 1967.

581 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, cit., vol. I, p. 1001.

molto particolare: Edipo infatti non sa che l'uomo che ha davanti è suo padre.

Edipo è dunque la personificazione dell'anarchia sentimentale: entra in contatto con l'istintualità di un sentimento, quello che lo porta a rinunciare alla sua vecchia vita per mettersi in viaggio verso Tebe, come se ciò rappresentasse – conosciuta la propria essenza – la realizzazione della propria esistenza reale e pura. Lo stesso sentimento lo condurrà a congiungersi carnalmente, a sua insaputa, con la propria madre. È chiaro che Pasolini realizza qui un'ulteriore provocazione, ponendo come esempio di purezza esistenziale un atto universalmente scandaloso per la morale comune come l'incesto. Date queste premesse è facile comprendere la ragione per cui Edipo prova un odio istintivo nei confronti del padre, e finirà per ucciderlo: il padre, infatti, rappresenta la minaccia all'anima di Edipo e alla realizzazione della propria essenza, potendo essere inteso come incarnazione del potere, della cultura e della religione borghese.

Edipo è un anarchico sentimentale in quanto, a partire dall'istinto di un sentimento che risveglia la consapevolezza di sé, interviene anarchicamente a difesa della propria essenza; un destino anarchico, a ben vedere, già prefigurato nelle prime scene del film, nelle quali si rappresenta un neonato Edipo che, tra le braccia di suo padre, farà – irriverente quanto istintivo – pipì sulla sua tunica.⁵⁸²

Tali concetti sono espressi anche nella pellicola dedicata alla tragedia di Medea. Lei rappresenta la purezza esistenziale, perché proviene da una cultura popolare che l'ha resa cosciente della propria anima e della propria essenza. Questa purezza è messa in pericolo dalla figura di Giasone – l'uomo che lei ama, il padre dei suoi figli, l'eroe del vello d'oro – il quale, straniero e indifferente alla cultura di Medea, rappresenta per lei una minaccia. Medea soffre il trauma del rapporto con Giasone, corruttore della sua anima, e per tale ragione interviene anarchicamente a propria difesa portando a termine una vendetta che prevede addirittura l'uccisione dei loro propri figli.⁵⁸³

582 Ivi, p. 982.

583 Ivi, pp. 1287-1288.

Il ritratto che mostra però in maniera forse più forte il concetto di anarchia sentimentale è quello del cannibale protagonista del secondo episodio del film *Porcile*.⁵⁸⁴ Dopo essere stato catturato, dinanzi alla pena di morte, pronuncia senza timore le seguenti parole: «Ho ucciso mio padre, mangiato carne umana e sto tremendo di gioia».⁵⁸⁵ Le parole del cannibale sono, evidentemente, la condensazione più esplicita, provocatoria ed estrema del concetto di anarchia sentimentale, in quanto eco di due reati molto gravi, il cannibalismo e il parricidio. Il senso di tali parole è di porre in evidenza, nella maniera più estrema possibile, la necessità anarchica di uccidere, figurativamente parlando, il proprio padre, ovvero l'incarnazione delle minacce all'anima, e di intervenire a propria difesa, agendo secondo una morale personale in accordo con la propria essenza. Per questa ragione i suoi reati non vengono rinnegati ma anzi rivendicati con forza, in quanto origine di una gioia reale e personale.

Tutti i personaggi pasoliniani finora citati presentano tuttavia anche un altro punto di contatto: la presenza costante dell'ombra della morte sulla propria esistenza. Nell'idea di Pasolini, la vita è percepibile come dono sacro proprio grazie alla morte, tant'è che scrive: «La vita più dolce, quella che non muta mai, / è nella morte».⁵⁸⁶

La morte come necessaria tendenza sacra della vita è presente anche nella discografia di De André, in particolare nell'album *Non al denaro non all'amore né al cielo*,⁵⁸⁷ come già detto in precedenza ispirato all'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters: un «cimitero di vite»⁵⁸⁸ «vissute e immediatamente scolpite per rimanere oltre il tempo».⁵⁸⁹ De André è rapito dalla sinfonia della morte che si respira nell'opera di Masters, perché i suoi personaggi sembrano inverarsi nella loro purezza e proprio grazie a essa. Detti personaggi si aprono

584 P. P. Pasolini, *Porcile*, cit.

585 *Ibidem*.

586 P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti *et al.*, Mondadori (I Meridiani), Milano, 2003, vol. I, p. 1309.

587 F. De André *et al.*, *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), cit.

588 *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, a cura di E. Valdini, cit., p. 98.

589 *Ibidem*.

da morti alla confessione della loro esistenza. E il ritratto che più sembra compiersi nella propria morte è quello del suonatore Jones:

Dov'è Jones il suonatore
che fu sorpreso dai suoi novant'anni
e con la vita avrebbe ancora giocato
lui che offri la faccia al vento,
la gola al vino e mai un pensiero
non al denaro, non all'amore né al cielo.⁵⁹⁰

Ecco un'altra personificazione dell'anarchia sentimentale. Jones ha vissuto la propria vita offrendo «la faccia al vento, la gola al vino», dunque a contatto con la libertà, con i propri istinti e desideri, passioni e sentimenti. E cosa c'è di più anarchico, nell'accezione vista fin qui, dell'espressione «e mai un pensiero / non al denaro, non all'amore né al cielo»? L'associazione di questi termini è molto interessante: Jones è indifferente non solo a una cosa notoriamente negativa, quale può essere il denaro, ma anche al cielo e all'amore, che nel sentire comune sono cose pure, moralmente elevate. L'anarchia sentimentale del suonatore Jones è anch'essa figlia di una morale tutta personale e relativa, che dà conto esclusivamente alla sua individualità, ed è per questa ragione altrettanto estrema.

Julian, Medea, Edipo, il cannibale, il suonatore Jones sono tutte personificazioni dell'anarchia sentimentale, accomunate dalla medesima necessità di agire a difesa della propria essenza, nel rispetto esclusivo di sé, anche al di là della morale comune. Questo concetto, se ricondotto in un contesto meno estremo e provocatorio, è in sé stesso un messaggio d'amore, funzionale alla creazione di una cultura dell'empatia che riconosca la priorità della *pietas*.⁵⁹¹ L'atto anarchico di difesa della propria essenza può diventare dunque, in una società che si fonda sulla cultura dell'empatia, un atto di difesa di tutte le essenze. Del resto, ogni atto anarchico di rivolta – compiuto contro il nuovo potere, contro la cultura borghese o contro la religione borghese – è sempre

590 F. De André *et al.*, *La collina*, in *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), cit.

591 Cfr. *supra*, pp. 143-147.

finalizzato alla protezione dell'individuo in maniera generale e assoluta. L'anarchia sentimentale si esprime pertanto come il punto di incontro dei particolari e specifici messaggi anarchici dei due autori e propone una chiave di lettura della visione che questi hanno dell'individuo come entità esistenziale ed emotiva.

BIBLIOGRAFIA, DISCOGRAFIA, FILMOGRAFIA

SAGGI SU FABRIZIO DE ANDRÉ E PIER PAOLO PASOLINI

- Andrisani, M., *Fabrizio De André e la Buona Novella: vangeli Apocrifi e leggende popolari*, Firenze Atheneum, Firenze, 2002.
- Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di Bigoni, B., Giuffrida, R., RCS Libri, Milano, 2008.
- Biotti, A., *Un viaggio nell'officina del Faber: analisi degli avantesti e commento a La domenica delle salme di Fabrizio De André*, Pàtron, Bologna, 2020.
- Bordini, C., *Per Pasolini*, Gammalibri, Milano, 1982.
- Calabrese, G. C., *Pasolini e il sacro*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1994.
- Carnero, R., *Pasolini. Morire per le idee*, Giunti Editore, Milano, 2022.
- Il suono e l'inchiostro*, a cura di Centro Studi Fabrizio De André, Chiarelettere, Milano, 2009.
- Colombo, F., Ferretti, G., *L'ultima intervista di Pasolini*, Avagliano, Roma, 2005.
- Fallaci, O., *Pasolini un uomo scomodo*, RCS Libri, Milano, 2015.
- Anche le parole sono nomadi: i vinti e futuri vincitori cantati da Fabrizio De André*, a cura di Fondazione Fabrizio De André Onlus, Chiarelettere, Milano, 2018.
- Ghezzi, P., *Il vangelo secondo De André: per chi viaggia in direzione ostinata e contraria*, Ancora Editrice, Milano, 2003.
- La Porta, F., *Pasolini*, a cura di Battistini, A., Il Mulino, Bologna, 2012.
- Naldini, N., *Breve vita di Pasolini*, Ugo Guanda Editore, Milano, 2022.
- Pistarini, W., Sassi, C., *De André Talk: le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Coniglio Editore, Roma, 2008.
- Pistarini, W., *Fabrizio De André. Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni*, Giunti, Milano, 2018.
- Pistarini, W., Sassi, C., *Fabrizio De André: ho paura di fare il poeta*, Mondadori, Milano, 2024.
- Romana, C. G., *Smisurate preghiere: sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, Fazi, Roma, 2005.

- Salvarani, B., Semellini, O., *De André. La buona novella: la vera storia di un disco capolavoro*, Terra Santa, Milano, 2019.
- Santato, G., *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica: ricostruzione critica*, Carocci, Roma, 2012.
- Siti, W., *Quindici riprese: cinquant'anni di studi su Pasolini*, Mondadori, Milano, 2022.
- Tutto Pasolini*, a cura di Spila, P., et al., Gremese International, Roma, 2022.
- Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, a cura di Valdini, E., RCS Libri, Milano, 2007.
- Ai bordi dell'infinito*, a cura di Valdini, E., Fondazione Fabrizio De André Onlus, Chiarelettere, Milano, 2012.
- Vavassori, M., *Fabrizio De André. Artigiano della canzone*, Editrice ZONA, Genova, 2018.
- Viva, L., *Falegname di parole: le canzoni e la musica di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano, 2019.
- Viva, L., *Non per un dio ma nemmeno per gioco: vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano, 2021.

ALTRI SAGGI

- Bakunin, M. A., *Gosudarstvennost'i Anarchija*, Zürich-Geneve 1873, trad. it. *Stato e anarchia*, Feltrinelli, Milano, 1996.
- Heidegger, M., *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1988.
- Ilardi, E., *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Roma, 2005.
- Jung, C. G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino, 1990
- Lingiardi, V., *Al cinema con lo psicoanalista*, Raffaello Cortina, Milano, 2020.
- Marcuse, H., *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1999.
- Pampaloni, G., *La fatica della Storia*, in *I vangeli apocrifi*, a cura di Craveri, M., Einaudi, Torino, 1990
- Sartre, J. P., *Plaidoyer pour les intellectuels*, Édition Gallimard, Paris, 1972, trad. it. *Che cos'è un intellettuale?* in *Difesa dell'intellettuale*, Theoria, Roma-Napoli, 1992.
- Virno, P., *Sentimenti dell'aldiquà*, Theoria, Napoli, 1990.

ALTRE OPERE

Alighieri, D., *Purgatorio*, in *La Divina Commedia*, a cura di Bosco, U., Reggio, G., Armando Paoletti, Firenze, 1985.

Vangelo di Matteo, in *La Bibbia di Gerusalemme*, a cura di Vattioni, F., Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 1999.

DISCOGRAFIA DI FABRIZIO DE ANDRÉ

De André, F., *Volume 1°* (1967), Bluebell, BBLP 39.

De André, F., *Tutti morimmo a stento* (1968), Bluebell, BBLP 32.

De André, F., *Volume 3°* (1968), Bluebell, BBLP 33.

De André, F., *La buona novella* (1970), Produttori Associati, PA/LP 34.

De André, F., *Non al denaro, non all'amore né al cielo* (1971), Produttori Associati, PA/LP 40.

De André, F., *Storia di un impiegato* (1973), Produttori Associati, PA/LP 49.

De André, F., *Canzoni* (1974), Produttori Associati, PA/LP 52.

De André, F., *Volume 8°* (1975), Produttori Associati, PA/LP 54.

De André, F., *Rimini* (1978), Dischi Ricordi, SMRL 6221.

De André, F., Bubola, M., *Una storia sbagliata/Titti* (1980), Dischi Ricordi, SRL 10.926

De André, F., *Fabrizio De André* (1981), Dischi Ricordi, SMRL 6281.

De André, F., *Creuza de mä* (1984), Dischi Ricordi, SMRL 6308.

De André, F., *Le nuvole* (1990), Dischi Ricordi.

De André, F., *Anime salve* (1996), BMG Ricordi.

DISCOGRAFIA DI ALTRI AUTORI

Cohen, L., *Songs from a room* (1969), Colombia.

OPERE DI PIER PAOLO PASOLINI

Pasolini, P. P., *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1961.

Pasolini, P. P., *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano, 1971.

- Pasolini, P. P., *Conosco di più gli arabi che i milanesi*, in «Stampa sera», 24 agosto 1974.
- Pasolini, P. P., *Una vita violenta*, Garzanti, Milano, 1992.
- Pasolini, P. P., *Romanzi e racconti*, a cura di Siti, W., De Laude, S., Mondadori (I Meridiani), Milano, 1998, vol. I.
- Pasolini, P. P., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti, W., De Laude, S., Mondadori (I Meridiani), Milano, 1999.
- Pasolini, P. P., *Per il cinema*, a cura di Siti, W., Zabagli, F., Mondadori (I Meridiani), Milano, 2001, vol. I.
- Pasolini, P. P., *Per il cinema*, a cura di Siti, W., Zabagli, F., Mondadori (I Meridiani), Milano, 2001, vol. II.
- Pasolini, P. P., *Tutte le poesie*, a cura di Siti, W., Mondadori (I Meridiani), Milano, 2003, vol. I.
- Pasolini, P. P., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Garzanti, Milano, 2004.
- Pasolini, P. P., *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2014.
- Pasolini, P. P., *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milano, 2015.
- Pasolini, P. P., *Pier Paolo Pasolini. Polemica Politica potere: conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di Costantini, R., Chiarelettere, Milano, 2015.
- Pasolini, P. P., *La nuova gioventù: poesie friulane 1941-1974*, Garzanti, Milano, 2016.
- Pasolini, P. P., *Il fascismo degli antifascisti*, Garzanti, Milano, 2018.
- Pasolini, P. P., *Io so*, Garzanti, Milano, 2019.
- Pasolini, P. P., *Il caos*, Garzanti, Milano, 2019.
- Pasolini, P. P., *Le belle bandiere*, Garzanti, Milano, 2021.
- Pasolini, P. P., *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 2021.
- Pasolini, P. P., *Teorema*, Garzanti, Milano, 2021.
- Pasolini, P. P., *Lettere luterane*, Garzanti, Milano, 2022.
- Pasolini, P. P., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 2022.
- Pasolini, P. P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2022.
- Pasolini, P. P., *Poeta delle ceneri*, a cura di Villata, G. M., Garzanti, Milano, 2023.

FILMOGRAFIA DI PIER PAOLO PASOLINI

- Pasolini, P. P., *Accattone*, Arco Film e Cino Del Duca, Italia, 1961.
- Pasolini, P. P., *Mamma Roma*, Arco Film, Italia, 1962.

- Pasolini, P. P., *La rabbia*, Opus Film, Italia, 1963.
- Pasolini, P. P., *La ricotta*, in *Ro. Go. Pa. G.*, Arco film *et al.*, Italia e Francia, 1963.
- Pasolini, P. P., *Il vangelo secondo Matteo*, Arco Film *et al.*, Italia e Francia, 1964.
- Pasolini, P. P., *Uccellacci e uccellini*, Arco film, Italia, 1966.
- Pasolini, P. P., *Edipo re*, Arco film, Italia e Marocco, 1967.
- Pasolini, P. P., *La terra vista dalla luna*, in *Le streghe*, Dino De Laurentiis Cinematografica e Les Productions Artistes Associés, Italia e Francia, 1967.
- Pasolini, P. P., *Teorema*, Aetos produzioni cinematografiche, Italia, 1968.
- Pasolini, P. P., *La sequenza del fiore di carta*, in *Amore e rabbia*, Castoro Film *et al.*, Italia e Francia, 1969.
- Pasolini, P. P., *Medea*, San Marco S.P.A, Italia *et al.*, 1969.
- Pasolini, P. P., *Porcile*, Idi Cinematografica *et al.*, Italia e Francia, 1969.
- Pasolini, P. P., *Il Decameron*, PEA Produzione Europee Associate *et al.*, Italia *et al.*, 1971.
- Pasolini, P. P., *I racconti di Canterbury*, PEA Produzione Europee Associate, Italia *et al.*, 1972.
- Pasolini, P. P., *Il fiore delle Mille e una notte*, PEA Produzione Europee Associate, Les Productions Artistes Associés, Italia e Francia, 1974.
- Pasolini, P. P., *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Grimaldi *et al.*, Italia e Francia, 1975.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio il professore Stefano Colangelo che mi ha guidato nel corso della realizzazione di questo lavoro con pazienza, gentilezza e fiducia.

Ringrazio tutta la mia famiglia, i miei amici e la mia fidanzata che hanno contribuito con il loro entusiasmo a far sì che questo lavoro diventasse reale.

Ringrazio poi Fabrizio De André e Pier Paolo Pasolini per aver guidato il mio cuore, latitante nella loro opera, a riscoprire la meraviglia dei sentimenti e delle emozioni pure e viscerali dalle quali questo mondo così frequentemente ci allontana.

Indice

Introduzione	7
1. IL PENSIERO POLITICO È ANARCHICO	13
1. 1. Il concetto di potere	16
1. 2. Il potere, il '68, l'allegoria del sesso e la rivolta sociale in <i>Storia di un impiegato</i>	30
1. 3. Il periodo apocalittico	55
2. LA CRITICA ANARCHICA ALLA BORGHEZIA	64
2. 1. La cultura popolare	65
2. 2. Il processo di corruzione della cultura popolare	74
2. 3. Il ritratto della cultura borghese	86
2. 4. <i>Creuza de mā</i> e <i>La trilogia della vita</i> : una fuga onirica nella cultura popolare arcaica	95
2. 5. Il dialetto	102
3. IL SENTIMENTO RELIGIOSO È ANARCHICO	106
3. 1. Il senso del sacro	107
3. 2. L'amore per il popolo sacro e la rivalutazione degli emarginati	112
3. 3. L'immagine di Cristo nei ritratti degli emarginati	122
3. 4. La critica alla religione cattolica borghese	128
3. 5. La natura anarchica del sentimento religioso	135
3. 6. <i>La buona novella</i> e <i>Il vangelo secondo Matteo</i>	143
4. L'ANARCHIA SENTIMENTALE	150
Bibliografia, discografia, filmografia	163
Ringraziamenti	169

editricezona.it
info@editricezona.it