

Giorgio Giuffré

«Una Spagna rimasta a marcire in un sogno» Pier Paolo Pasolini e la letteratura spagnola

Da giovanile passione, una di quelle che prende alla gola e comporta una cospicua spesa in libri, la letteratura spagnola diviene un riferimento centrale per la costituzione della poetica pasoliniana degli anni friulani, per venire meno nei decenni successivi. Lungi dal volerne indagare puntualmente la genealogia e gli sviluppi, l'obiettivo di questo staggio è di ricostruire la traiettoria di Pasolini nel campo letterario applicandovi il filtro 'letteratura spagnola', rimarcandone continuità, oscillazioni e rotture. In tal modo si osserverà come l'alveo spagnolo si riverberi, seppur discontinuamente, lungo l'intero arco qui descritto manifestandosi in forme e generi sempre diversi rinnovati, dalla Pissula antologia ibérica degli anni Quaranta al 'picarismo' di Ragazzi di vita e Petrolio, passando per Uccellacci e uccellini e la tragedia Calderón.

Parole chiave: *Pier Paolo Pasolini, campo letterario, latenza attiva, letteratura spagnola, traiettoria.*

Started as a youthful passion – one of those that grips the throat and entails a considerable purchase of books – Spanish literature rapidly becomes a central reference for Pasolini's poetics during his Friulian experience, although it seemed to fade in the following decades. Far from aiming to investigate its genealogy and developments, the objective of this essay is to reconstruct Pasolini's trajectory within the literary field through the lens of 'Spanish literature'. By observing continuities, oscillations and ruptures, it should be possible to analyze its reflection in Pasolini's work and its appearance in heterogeneous genres and forms, from the Pissula antologia ibérica to the 'picareqsue' novels Ragazzi di vita and Petrolio, through Uccellacci e uccellini and the drama Calderón.

Keywords: *Pier Paolo Pasolini, active latency, literary field, Spanish literature, trajectory.*

Giorgio Giuffré, «Una Spagna rimasta a marcire in un sogno». Pier Paolo Pasolini e la letteratura spagnola», *ri.tra | rivista di traduzione*, 3 (2025) 317-343.

© ri.tra & Giorgio Giuffré (2025). Creative Commons License CC BY 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/12912>.

La precoce nascita simbolica del Pasolini-poeta, con il conseguente ingresso nel campo letterario italiano, è dovuta a un libriccino di quattordici poesie in dialetto friulano dolcemente intriso di veneto che si parla nella sponda destra del Tagliamento stampato nel luglio 1942 dalla libreria antiquaria Mario Landi di Bologna e consacrato appena un anno dopo dall'autorevole recensione di Gianfranco Contini. Sin dall'aurorale «canzoniere dedicato a Casarsa» (Pasolini 2021, 409), l'esperienza poetica pasoliniana si lega a doppio filo con la poesia provenzale, la memoria delle recenti letture pascoliane e l'amore per i poeti spagnoli. Proprio l'alveo spagnolo si rivela assolutamente rilevante negli anni Quaranta, in particolar modo nel biennio '45-47, per poi affievolirsi nel primo quindicennio romano, all'insegna di una rinnovata sensibilità estetico-letteraria nonché di un eterodosso *engagement*. Benché a sprazzi, riaffiorerà nuovamente intorno alla metà degli anni Sessanta, in seno al progetto di rinnovamento del teatro e alla rifioritura del genere picaresco in alcuni soggetti cinematografici, fino a un'ultima propaggine negli anni Settanta, con cui si conclude l'itinerario spagnolo. Sin da una rapida e impressionistica panoramica parrebbe delinearsi una traiettoria carsica, da non analizzare nei termini di una presenza assoluta o di assoluta vacanza. Al contrario, le faglie create dalle ripetute roture consentono l'individuazione di una sostanziale stratificazione di un contenuto che, talora manifesto e talora latente, ancorché incardinato in un ampio ventaglio di forme, spazia dalla traduzione poetica al rifacimento, attraversando anche i più erti sentieri della citazione e dell'ibridazione entro la stessa produzione in versi del poeta.

1. **La zoja: dalle letture spagnole alle traduzioni friulane degli anni Quaranta**

In un quadro tanto articolato occorre riavvolgere il nastro e fare ritorno all'estate 1942, quando, in seguito alla pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, Pasolini partecipa al ritiro della Hitler-Jugend, durante il quale «lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velázquez, attraverso García Lorca o Picasso; soffermarci

quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull'ultima generazione di scrittori, i cui nomi a me erano nuovi» (Pasolini 1999a, 8-9). L'interesse di Pasolini verso i poeti spagnoli della *Edad de plata*, così vivo durante gli anni bolognesi e friulani, si intreccia peraltro con un momento chiave di quella «storia con poca storia» (Cipolloni 2005) che è l'iberistica italiana, vale a dire il passaggio del testimone dall'ispanofilia pionieristica all'ispanismo accademico. Dopo le antesignane incursioni di Prampolini e Marcori, fu infatti Carlo Bo il primo a varcare le soglie di quel semisconosciuto territorio della cultura europea, di cui solo «arrivavano delle illuminazioni, dei flash, dei lampi» (Botti 1993, 103), portando in auge la letteratura spagnola tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta grazie alle celebri traduzioni e ai saggi pubblicati tra «Frontespizio» e «Letteratura», riviste di cui il giovane poeta era un lettore appassionato¹. Ben lungi da quello di semplice mediatore, il ruolo dell'accademico urbinate fu anche quello di veicolare, forte di una rigorosa impostazione di matrice ermetica, una peculiare esegesi dei poeti spagnoli poi adottata dallo stesso Pasolini, che ne fece uno dei suoi punti di riferimento per la propria produzione critica e saggistica. Dalle carte spagnole di Bo è dedotta la concezione machadiana del «paesaggio trasferito e conservato nella memoria come volontà poetica» (Bo 1948, 25), nonché la juanramoniana «virtù necessaria della parola» (ivi, 63), che si traduce in esasperata ricerca del «nombre exacto de las cosas», il nome esatto delle cose (Jiménez 1996, 287), componenti di cui la stagione poetica friulana conserva evidenti echi e reminiscenze. Del resto, il paesaggio poetico-simbolico delle prime plaquette pasoliniane si delinea gradatamente convergendo verso alcuni elementi cristallizzati dalla pura vocalità della parola poetica e filtrati dall'intensa lettura dei libri che, «strappati dalla libreria di Bologna, vivono in un'altra aria, oscura nei loro confronti, ed essi vi brillano come austere costellazioni» (Pasolini 2021, 425-426). Una preziosa testimonianza, al di là dell'intertestualità più o meno puntuale, è inoltre offerta dalla soglia delle *Poesie a Casarsa*, che

¹ «Comprava tutti i libri che desiderava, fino a possedere a vent'anni una biblioteca molto consistente di letteratura classica e moderna, di grandi monografie d'arte e di intere collezioni delle principali riviste del tempo: "Primato", "Prospettive", oltre alle annate arretrate del "Frontespizio"» (Naldini 1993, 17).

in esergo riporta il celebre verso di Antonio Machado, «mi juventud, veinte años en tierra de Castilla» (Machado 2010, 144); il nome di Machado, unito a quello García Lorca e di Juan Ramón Jiménez, costituirà il perno del canone spagnolo tratteggiato da Pasolini e destinato a rimanere saldo nel tempo salvo qualche sporadica oscillazione. In un'intervista rilasciata nel maggio del 1975, pochi mesi prima della sua scomparsa, Pasolini ribadirà all'inviato della «Revista de Occidente» che

La poesía española ha tenido una gran importancia en mi periodo de formación, es decir, un poeta como Antonio Machado, o Juan Ramón Jiménez, han tenido más influencia sobre mí que Ungaretti o Montale. [...] Porque los leí en aquellos años, 1938, 1939, estaban traducidos, y los leí, y me quedé impresionado. Por ejemplo, Machado junto con Kavafis, y quizá Apollinaire ha sido el mayor representante de la poesía europea de este siglo. Y yo me quedé casi traumatizado al leer estos poetas (Pancorbo 1975, 42-43)².

Tuttavia, tale influsso non si esaurisce esclusivamente in una rete di letture, che pure alimenta il rivolo iberico, bensì, alla luce della bulimia intellettuale che contraddistingue il poeta, si riversa in un ambito scarsamente considerato della sua opera, vale a dire quello traduttivo. Rispetto alle riprese formali e ai rimandi intertestuali, le traduzioni poetiche costituiscono l'apice della vicinanza alle lettere spagnole, nonché del valore simbolico ad essa attribuito, dell'intera traiettoria che si sta progressivamente configurando. Realizzate tra il 1945 e il 1947 con lo scopo di riscoprire «la disponibilità letteraria del nostro vecchio friulano» (Pasolini 1999b, 163) e di riscattarlo concretamente dalla subalternità a cui era relegato, le versioni dai poeti spagnoli furono inizialmente concepite per lo «Stroligùt», rivista

² «La poesia spagnola ha avuto una grande importanza durante la mia formazione, vale a dire, un poeta come Antonio Machado, o Juan Ramón Jiménez, hanno esercitato su di me una maggiore influenza che Ungaretti o Montale. [...] Perché li ho letti in quegli anni, 1938, 1939, erano tradotti, li ho letti e rimasi impressionato. Per esempio, Machado insieme a Kavafis e forse ad Apollinaire è stato il maggiore rappresentante della poesia europea del secolo. E io sono rimasto quasi traumatizzato leggendo questi poeti» (trad. mia).

fondato dallo stesso Pasolini nella primavera del 1944, e poi idealmente raccolte in un'antologia di *poesias forestis di vuei* che non fu mai ultimata. L'intenzione di infondere un respiro europeo al contesto culturale friulano, capace dunque di estendersi oltre i confini del casarsese, è facilmente ravvisabile ne *La zoja* – questo il titolo della raccolta –, che avrebbe dovuto contenere un cospicuo numero di poesie tradotte, perlopiù in dialetto, da oltre dieci lingue, e prevalentemente riconducibili ai filoni prediletti da Pasolini, quello francese e quello spagnolo. Benché sostanzialmente incompleto, il florilegio pasoliniano rivela innanzitutto una perfetta adesione all'*aire común* dell'epoca, in virtù della sua stessa forma antologica³, arricchita tuttavia dallo spirito che animava le riviste friulane, laconicamente condensato nella formula «friulanità assoluta, tradizione romanza, influenza delle lettere contemporanee, libertà, fantasia» (ivi, 75) i cui tratti sono ravvisabili a tutti i livelli della selezione antologica e della traduzione. Restrингendo il campo dalla tipica dismisura pasoliniana al solo orizzonte spagnolo, risultano di primaria rilevanza una cinquantina di fogli manoscritti e dattiloscritti raccolti in una cartellina recante sul frontespizio l'intestazione autografa *Traduzioni. 'Piccola antologia ibérica'* [corretto su: *'Pissula antologia ibérica'*], che verosimilmente avrebbero dovuto costituire una delle colonne portanti dell'impalcatura antologica.

Sin da una superficiale ricognizione, passando cioè in rassegna gli autori e i testi tradotti, si possono ricostruire piuttosto agevolmente le fonti da lui adoperate individuando in primo luogo in Carlo Bo il principale mediatore per via dei suoi *Lirici spagnoli*, *La poesia con Juan Ramón* e la prima edizione delle *Poesie* lorchiiane, al quale vanno accostati i nomi di Vittorio Bodini e Luigi Panarese per le traduzioni e i contributi apparsi su «Letteratura», «Prospettive», «Corrente» e, soprattutto, sul quinto numero di «Poesia. Quaderni internazionali», pregevole rivista diretta da Enrico Falqui, di cui Pasolini fu prima

³ «Operavamo in antologie poetiche come autonomo genere letterario, strutturate in versione metrica, testo a fronte e, derivati empirici dall'opera, introduzione e note in vista di una riforma comparatistica della storia letteraria fondata solo sui testi e le persone artistiche» (Macrì 1993, 68).

lettore e in un secondo momento anche collaboratore.⁴ Invece, solo inoltrandosi nella materia verbale e poetica emergono i criteri su cui poggia la selezione effettuata nel florilegio pasoliniano, ovverosia il superamento della consunzione in cui ristagnava la letteratura italiana, rispetto alla quale prediligeva quella tradizione che affondava le sue radici «nella coscienza della poesia, o, in termini più netti, nella poesia pura; e dove è quindi esasperata la ricerca linguistica» (ivi, 164).

Diretta conseguenza di ciò fu l'adozione del friulano come codice espressivo, riconducibile ad almeno due fattori: in primo luogo per la sua natura evocativa e intrinsecamente metaforica, cioè un dialetto non zoruttiano e bozzettistico o, perfino, un anti-dialetto, e in secondo luogo in virtù della pressoché totale assenza di una tradizione letteraria non vernacola, quindi della possibilità di crearne una, tanto con la propria produzione in versi quanto con la traduzione dai poeti più significativi dell'intero panorama europeo. Tale canone friulano si originerebbe proprio a partire dall'equivalenza sostanziale tra lingua traducente e lingua tradotta implicata dalle versioni di Pasolini, che da un punto di vista teorico non si propone di trasferire la materia da un piano superiore (la lingua) a un piano inferiore (il friulano), ma di trasporla da un piano all'altro a parità di livello» (ivi, 282-283).

⁴ I componenti spagnoli tradotti da Pasolini e inclusi nel Meridiano sono: quattro versioni da Juan Ramón Jiménez (*Doraba la luna el río*, *Mi agua*, *El firmamento*, *Viene una música lánguida*), cinque da Guillén (*Arroyo claro*, *Río*, *Los jardines*, *Advenimiento*, *Vocación de ser*), una da Salinas (*Far West*), e sei da Lorca (*Romance sonámbulo*, *Cazador*, *Canción de la muerte pequeña*, *Preciosa y el aire*, *La balada del agua del mar* e *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*). Per una cronologia e un'analisi più dettagliata della ricezione e della traduzione di Juan Ramón rimando al prezioso contributo di Mininni 2011, 103-126, mentre per quanto riguarda García Lorca rimando a Giuffrè 2024, 227-241. Di Salinas e Guillén si può invece affermare quasi con certezza che *Far West* del primo sia tratta dai *Lirici spagnoli* di Bo, così come *Arroyo claro*, *Los jardines*, *Advenimiento*, *Vocación de ser* del secondo, mentre *Río*, di cui non è stata riscontrata alcuna traduzione precedente alle versioni pasoliniane, potrebbe essere stata tratta da un'antologia o da una raccolta in lingua originale. Stupisce infine l'inspiegabile assenza di Antonio Machado, poeta prediletto negli anni friulani, insieme a Rimbaud, e annoverato tra i maggiori rappresentanti della poesia novecentesca.

Pertanto, con la coscienza di non voler ridurre bensì di tradurre in friulano, Pasolini incomincia a svolgere il compito del traduttore forte di un’impostazione teorica derivante dagli scritti di Solmi, Ungaretti e Montale posti in appendice ai *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*. Si tratta dunque di una sfida al consueto ostacolo dell’intraducibilità, condotta assecondando il «bisogno di ricostruire, e non di tradurre, in friulano» (ivi, 164), paradosso che ne rivela l’incertezza o l’inconsistenza metodologica. Del resto, in un altro contribuito teorico lo stesso poeta-traduttore ammette che «la dignità del friulano sarebbe egualmente dimostrata anche da una mediocre riuscita di una simile operazione» (ivi, 283), le cui le radici affonderebbero dunque nelle questioni linguistiche, e quindi apparentemente extra-letterarie, delineate in precedenza. Da un punto di vista esclusivamente letterario, invece, la ricostruzione analogica, più che la mera traduzione, consente a Pasolini di innestare i propri moduli poetici sulla voce e sulla scrittura dei poeti spagnoli, sfruttando alcuni punti di contatto come, nel caso di Lorca, il largo impiego del settenario e le corrispondenze fonosimboliche ricreate *mutatis mutandis* in friulano.

In conclusione, il poeta-traduttore porta a termine all’incirca venti versioni da una lingua che conosce poco e con risultati oscillanti. Lungi dallo svolgimento di un’accurata analitica delle traduzioni, o di una loro valutazione critica, appare tuttavia necessario rilevare come il laboratorio traduttivo offra versioni qualitativamente notevoli, come il *Cazador* lorchiiano, e altre meno, spesso per via dall’apparente familiarità della lingua spagnola. Del resto, la stessa eterogeneità dei moduli impiegati, nonché dei risultati ottenuti, testimonia la sostanziale irriducibilità delle pratiche traduttive a una teoria pienamente formulata, per cui «nei migliori dei casi, troviamo e cerchiamo di articolare, in alternanza, delle narrazioni di esperienza vissuta, delle notazioni euristiche o illustrate di un lavoro *in fieri*» (Steiner 2021, 16-17).

Pressoché coevo alla *Pissula antologia iberica*, quindi sempre ascrivibile alla fase aurorale della traiettoria pasoliniana, è un altro progetto, che nuovamente affonda le sue radici tra gli alti banchi di una piccola aula universitaria bolognese, in via Zamboni 33, dove Amos Parducci tiene un corso di filologia romanza sulla lirica provenzale e uno sul romanzo picaresco spagnolo, e gli scaffali del Portico

della Morte, simbolo della topografia intellettuale pasoliniana per via delle entusiasmanti scoperte letterarie. Si tratta di una raccolta di dodici liriche «quasi spagnole» (Ruffinatto 1976, 94) o, per meglio dire, costituita da una base linguistica spagnoleggiante caratterizzata da un elevato tasso di ibridazione, di cui un primo riflesso si intravede sin dal titolo apparentemente ambiguo che recano le carte di un modesto quadernetto ritrovate da Gianfranco Ellerio: *Hosas de lenguas romanas*. Permeati dallo strenuo sperimentalismo degli anni friulani, i fogli delle lingue romanze incarnano la volontà poetica di Pasolini, tesa a un'incessante ricerca di stilemi espressivi e di formule sempre nuove, che combacia perfettamente con quanto premesso nello scritto di presentazione dell'Academiuta di lenga furlana e nuovamente ribadito sullo «Stroligùt». Proprio dalla libertà stilistica, da cui scaturisce la commistione di tradizione romanza e influenza delle lettere contemporanee, si origina l'osmotico impasto linguistico delle *Hosas* compenetrato da alcuni francesismi e provenzalismi, prevalentemente lessicali, e numerosi italianismi, che investono sia il piano grafico-fonetico quanto quello morfologico e lessicale. Tuttavia, del programma dell'Academiuta manca all'appello la friulanità assoluta nonostante l'analogia ravvisabile tra l'esperimento linguistico dei fogli romanzi e quello condotto da Pasolini con il suo friulano: come quest'ultimo è da considerarsi una lingua inventata, con un occhio sul mondo di Casarsa e uno sul dizionario del Pirona, quella delle *Hosas* è parimenti un artefatto, da non innestarsi solamente «nel tronco della tradizione italiana» (Pasolini 1999b, 174), bensì da intendere come metafora dell'intera selva delle *lenguas romanas*.

Dietro alla laboratoriale operazione di montaggio traspaiono chiaramente le feconde letture e i vivaci interessi di Pasolini, dal provenzale *trobar clus* alle romanze spagnole studiate sul florilegio di Bertini, che «si confondono e si mimetizzano tra i moduli consueti dei poeti spagnoli prediletti» (Cortella 2014, 81). Nonostante ciò, il prodotto finale non è un mosaico risultante dall'incastonatura di materiali allusivi e tessere intertestuali; si tratta invece «di un utilizzo molto più libero delle fonti, in cui l'allusione non è al singolo testo ma è volta piuttosto a ricreare una atmosfera poetica, quel sapore romanzo di cui il poeta parla più volte nei suoi interventi giovanili»

(Vatteroni 2001, 281). La ricostruzione di un *aire común* attraverso l'ampio campionario di immagini desunto dalla grammatica machadiana, juanramoniana e lorchiiana, non esclude al contempo la citazione puntuale o la ripresa di alcuni sintagmi poetici. Rappresentativo della compresenza dei diversi procedimenti allusivi è senz'altro *La tila*, in cui l'ardita metafora del «plectro de plata» rievoca numerose atmosfere e immagini lorchiiane, mentre il «ruiseñor remoto» riecheggia il «ruiseñor despierto» di *Tristeza dulce del campo* di Jiménez, e infine l'incipit «roja la luna» rivela un'evidente parentela con il verso «jaca negra, luna roja» della *Canción del jinete* di Lorca, di cui Pasolini realizzò una traduzione parziale sempre nell'ambito della piccola antologia iberica. Pertanto, questo minuto canzoniere quasi spagnolo, pur non essendo un prodotto letterario di grande pregio, non solo è estremamente rappresentativo delle disposizioni friulane di Pasolini, compresi orizzonti di lettura e personali rielaborazioni, ma per di più ne suggerisce la direzione della traiettoria. La sua lingua celeste, frutto di quella fugace e travolgente passione per la cultura spagnola, è «un affollarsi di fantasmi dimenticati, un ritorno alle fonti» (Pasolini 2021, 524) capace di creare un ponte tra la piccola patria friulana e le altre patrie romane, dunque, con lo scopo di dar vita a «un piccolo mondo romanzo senza frontiere» (Ruffinatto 1976, 100).

2. Il picarismo di *Ragazzi di vita*

Incompiuto e dimenticato tra le tante carte della cassapanca casarsese, il vivace progetto delle *Hosas de lenguas romanas* marca sostanzialmente il congedo dalla Castiglia come patria ideale, ulteriormente riaffermato dall'abbandono della materna Casarsa, poiché con l'approdo nella capitale nel gennaio del 1950 prenderà il via la stagione romana, durante la quale Pasolini otterrà a pieno titolo la consacrazione all'interno del campo letterario, rivelando tutto sommato una parziale estraneità alla letteratura spagnola. Al contempo occorre constatare il pessimo stato di salute delle lettere ispaniche tradotte in Italia, come rivela la perdita di pressoché ogni traccia nel contesto italiano extraaccademico. Tale rovesciamento di segno è ascrivibile da un lato alle gerarchie che determinano le relazioni tra i campi letterari, con il

consolidamento dell’egemonia francese e americana, dall’altro alla configurazione del campo letterario spagnolo che, chiaramente condizionato dall’inasprimento della dittatura franchista, subisce una notevole politicizzazione della cultura i cui principali riflessi sono il *destierro* di un numero considerevole di scrittori comunisti e repubblicani e la «statalizzazione tendenziale dei circuiti di pubblicazione e consacrazione» (Boschetti 2023, 98)⁵. Il tassello mancante per completare sommariamente il quadro è rappresentato dall’affermarsi dell’*engagement* come imperativo etico a tutti i livelli della vita culturale italiana, nonché come arma simbolica funzionale alla legittimazione dei nuovi entranti nel campo attraverso la delegittimazione della letteratura pura, rintanata nella sua *turris eburnea* (ivi, 100-101). Questa serie di fattori determina senz’altro lo spazio dei possibili e la posizione di Pasolini, che, lasciandosi parzialmente alle spalle il fantasma estetico e il ripiegamento narcisistico degli anni friulani e abbracciando in maniera eterodossa il modello *engagé* attraverso la poesia civile e il romanzo, tenta ostinatamente «di guadagnarsi uno spazio, con contatti e nuove conoscenze, nella piccola repubblica delle lettere degli anni Cinquanta» (Borghello 2012, 76). Tuttavia, sebbene «quel mondo / di borgate tristi, beduine, / di gialle praterie sfregate / da un vento sempre senza pace» (Pasolini 2003, 837) paia del tutto inospitale per il colorismo tonale di Machado o per il «popolareggiare andaluso (squisito) di García Lorca» (Pasolini 1999b, 879n), la lezione ispanica riemerge dallo stato latente in cui giaceva in uno dei tre nuclei essenziali del primo decennio romano, vale a dire *Ragazzi di vita*.

Il romanzo, pubblicato da Garzanti nel 1955 ma laboriosamente progettato a partire dal 1950, testimonia «la minuziosa opera di raccoglitore linguistico di Pasolini, che, taccuino in tasca, va di borgata in borgata, di strada in strada, alla ricerca dei ragazzi di vita, dei loro padri e delle loro madri» (Asor Rosa 1988, 336). Il materiale

⁵ Per una ricognizione più approfondita riguardo ai contatti tra le culture dei due Paesi, e, in certa misura, alla ricezione o alla mancata ricezione italiana di autrici e autori piuttosto rilevanti all’interno delle lettere spagnole rimando ai preziosi contributi di De Benedetto, Laskaris, Ravasini 2018 e De Benedetto, Ravasini 2020. Per quanto concerne lo studio delle relazioni editoriali tra Spagna e Italia rimando invece a Cerullo 2017, 107-125.

collezionato con la perizia scientifica di un registratore è in seguito incastonato in una forma non convenzionalmente romanzesca dal carattere episodico ed esocentrico. L'impianto narrativo di *Ragazzi di vita* è, tuttavia, percorso da un *fil rouge*, rappresentato dalla costante presenza in scena del Riccetto, nonché della sua evoluzione morale – o, in termini pasoliniani, corruzione – sullo sfondo delle trasformazioni urbanistiche, ideologiche e sociologiche operate dalla globalizzazione postbellica. Sin da questo conciso e schematico compendio sono individuabili alcuni punti di contatto con un altro filone della tradizione spagnola, quello picresco, che, come si è detto in precedenza, Pasolini aveva approfondito nel corso del suo apprendistato bolognese. La possibile parentela, a cui fa allusione lo stesso autore nel risvolto di copertina della prima edizione garzantiana, necessita tuttavia di alcune verifiche più puntuali per quanto concerne sia la morfologia dell'impianto narrativo, sia il contenuto morale del romanzo, nonché i suoi principali nuclei tematici. Dal momento che *Ragazzi di vita* si configura sul piano strutturale come un romanzo privo di un asse portante e in cui, «al contrario, ogni episodio sta a sé e non condiziona minimamente gli eventi successivi, che potrebbero esserci o non esserci» (Siti 2022, 249), il rimando alla struttura a schidionata del *Lazarillo de Tormes* parrebbe di primo acchito evidente. Tuttavia, se per il testo archetipico della narrativa picresca «gli ingredienti che in linea di principio si direbbero dotati di consistenza autonoma si scoprono invece carichi di validità strutturale, poiché ora vengono percepiti come subordinati a un disegno unitario» (Rico 1970, 47, trad. mia), in *Ragazzi di vita* l'unità profonda è data piuttosto dallo sguardo soggettivo dell'autore, che al contempo si identifica e disidentifica dall'universo dei suoi personaggi attraverso l'artificio della regressione. Pertanto, la progressione che rende Lazaro, nel passaggio dal *primero* al *septimo tratado*, il protagonista di un *Bildungsroman en germen*, secondo la fortunata definizione di Francisco Rico, nel romanzo pasoliniano si delinea come lo sviluppo di un punto di vista, quello dell'autore-testimone, sul Riccetto e sulla sua deformazione, «che equivale alla perdita di caratteristiche positive come la spontaneità e la generosità, sostituite da una più adulta e borghese morale dell'egoismo e dell'autoconservazione» (Carnero 2022, 130).

Dunque, sul piano narratologico e ideologico le analogie risultano più congetturali che effettive, mentre prendendo in esame quelli che Pasolini chiama dati immediati, vale a dire gli elementi che costituiscono l'intreccio, è possibile riscontrare alcune affinità con la narrativa picaresca, in particolar modo in riferimento alla tipologia umana dei personaggi e al «ciclo del guadagno» (ivi, 127). La tipicità del picaro risiede nel suo carattere di uomo governato da istinti primari – la priorità per chi nasce ai margini del consorzio umano di *sustentar el hambre* rispetto a *satisfacer la honra* – che, grazie alla sua sagacia e all'ingegnosità, cerca di migliorare la propria condizione sociale. Sono i tratti che contraddistinguono anche i ragazzi di vita pasoliniana, che, come Lazaro, padroneggiano una loro *jerigonza*, un idioletto proprio del contesto in cui abitano, dove «la grana [...] è la fonte di ogni piacere e ogni soddisfazione» (Pasolini 1998, 596-597). Nell'invariante passare «dalla lotta per il pasto alla lotta per la cena» (Pasolini 1999b, 1733) l'elemento materiale del denaro costituisce evidentemente un motivo merceologico in certa misura comune a entrambe le opere, dal momento che, se nell'universo lazarusco assume, benché in maniera meno marcata, la forma dell'ilare materialismo, nel mosaico pasoliniano diviene effettiva logica delle merci, per cui le episodiche e seriali vicende dei personaggi possono essere lette come vere e proprie «storie merceologiche» (Rinaldi 1982, 154). È nell'ultima parte del libro, coincidente con l'approdo «all'età già prosaica e immorale» (Pasolini 2021, 870), che si nota il maggiore scollamento tra il punto di vista pasoliniano e quello dell'anonimo autore cinquecentesco: se nell'autobiografia epistolare il *medro*, vale a dire l'ascesa sociale, è la massima aspirazione possibile per il banditore di vini a Toledo, la transizione dall'universo amorale e paleocapitalistico delle borgate romane all'inserimento nella società, con la conseguente accettazione del decoro, dei valori e dei rituali borghesi, costituisce una vera e propria tragedia esistenziale. In conclusione, la narrativa picaresca e in particolar modo il *Lazarillo de Tormes* riaffiora configurandosi come possibile modello, benché indiretto, del primo romanzo romano, per poi ritornare a uno stato inerziale e riemergere negli anni Sessanta e Settanta secondo le usuali continuità e rotture.

3. L'alveo spagnolo nel cinema e nel teatro: *Uccellacci e uccellini* e *Calderón*

Ripercorrendo brevemente le tappe che hanno consentito la consacrazione di Pasolini, alle tre opere cardine cui si è brevemente fatto cenno occorre accostare la centrale esperienza di «Officina», pubblicata tra il 1955 e il 1959. Grazie allo spazio polemico naturalmente generato dalla rivista acquisisce un notevole capitale simbolico e legittima la sua posizione costruendo una personale genealogia in aperta contrapposizione al novecentismo post-ermetico, neo-realista ma soprattutto neo-avanguardista, decisamente più insidioso sul piano della contesa interna al campo letterario. L'«immagine agonistica della vita letteraria» (Boschetti 2023, 139) tra gli anni Cinquanta e Sessanta consente di inquadrare con maggiore accuratezza la struttura delle posizioni che vanno progressivamente sviluppandosi – a cui bisognerebbe accludere quantomeno le proposte per l'organizzazione di una nuova cultura marxista di «Ragionamenti», l'esperienza dei «Quaderni Rossi» di Renato Panzieri e dei più longevi «Quaderni Piacentini», l'incubazione delle poetiche neoavanguardiste del «Verri», la sfida al labirinto operata dal «Menabò» di Vittorini e Calvino –, cartina al tornasole del profondo mutamento in atto nonché della decisiva trasformazione dell'industria culturale (Mozzachiodi 2024). Tale assetto del campo letterario, piuttosto cangiante e sovraffollato, condiziona chiaramente lo spazio dei possibili pasoliniano, che si caratterizza per il parziale affrancamento dall'attività poetica a favore di quella cinematografica.

Lungi dall'individuarvi un calcolo cinico e premeditato, la scelta del cinema congiunge armonicamente il tessuto sociologico all'esigenza espressiva e stilistica, producendo ottimi risultati sotto entrambi i punti di vista. Da un lato, secondo quanto ammetterà lo stesso Pasolini, «tutto il mio mondo ideologico in questi anni è entrato un pochino in crisi, le idee non sono più chiare come erano due anni fa» (Naldini 2014, 352), dall'altro i versi, «scritti secondo le intermittenze e le ossessioni della vocazione e del mestiere» (Pasolini 1999a, 877) si rivelano insufficienti dinnanzi alla realtà fisica, carnale, sensuale. Perciò, risultano evidenti le ragioni del passaggio al cinema, che «non

è solo un'esperienza linguistica, / ma, proprio in quanto ricerca linguistica, è un'esperienza / filosofica» (Pasolini 2003, 1272). *Medium* capace di oltrepassare la schermaglia verbale intrinseca alle mediazioni poetiche e romanzesche, il cinema si configura come terreno vergine, sistema di segni privo di una convenzione, cioè dotato di una convenzione esclusivamente stilistica, e dunque perfettamente congeniale alla sperimentazione, nonché perfettamente funzionale alla definitiva consacrazione di Pasolini all'interno del campo culturale italiano.

Da questa lingua scritta della realtà, teorizzata nell'omonimo saggio del 1966 poi raccolto in *Empirismo eretico*, scaturiscono trattamenti e opere cinematografiche di fama internazionale, di cui due in particolare si configurano come propaggini cinematografiche del picarismo narrativo di *Ragazzi di vita*. Dopo il successo riscosso con *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963) e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), benché inquinato dall'amara coscienza della crisi personale e politica che perdura dalla seconda metà degli anni Cinquanta, Pasolini incide sulla pellicola *Uccellacci e uccellini* (1966) per fornire marxistamente una risposta. L'opposizione alla mercificazione e all'omologazione culturale operate dalla società del benessere, influenzata dalla lettura di *Verifica dei poteri* di Fortini, si traduce in una favola ideo-comica con punte di malinconia, spiegata dallo stesso regista in una lettera aperta di carattere autoesgetico rivolta ai critici:

Inoltre, in quanto ad ambiente e personaggi, la mia favola è una favola picaresca: le esperienze 'a livello della strada' di due poveri diavoli. Ma il picarismo è esso stesso una ideologia. Invece la mia favola ha la sua ideologia altrove che nel picarismo; e precisamente in qualcosa che contraddice profondamente ogni poetica picaresca. La favola che finisce come non deve finire, il picarismo che non dice quello che deve dire: ecco due motivi di delusione (Naldini 2014, 366).

Da possibile ipotesto formale con risvolti tematici quale era in *Ragazzi di vita*, il genere picaresco si trasforma in picarismo, ossia in dato ideologico promesso ancorché disatteso, negato. In *Uccellacci e uccellini* si manifesta dunque il carattere concreto del modello picaresco, tanto sul piano narrativo quanto su quello ideologico, nella

scoperta contrapposizione tra la corporeità e la materialità di personaggi e ambientazioni e l’astrattezza intellettuale e ideologica del corvo. «La verità del corpo dei due eroi sottoproletari vince sulla funzione dell’ideologia dell’intellettuale borghese» (Repetto 1998, 66), indicando da un lato il tramonto dell’intellettualismo di stampo marxista degli anni Cinquanta, dall’altro la sua necessità di rinnovamento di fronte alle nuove realtà adombrate nel film. Un altro elemento che contribuisce alla costruzione del picarismo pasoliniano è altresì attribuibile alla fisicità della coppia di picari, Ninetto Davoli e Totò, nuovamente riunita in occasione di un mediometraggio che mescola surrealismo favolistico ed elementi popolari. *La terra vista dalla Luna* – questo il titolo dell’episodio compreso nel 1967 nel film *Le streghe* –, con la sua ambientazione reale e il consolidato duo, si caratterizza nuovamente come racconto picaresco, benché alleggerito sul versante ideologico, ascrivibile al tentativo di dare nuova vitalità a questo genere «nella misura del racconto breve cinematografico e nella figura del grande attore» (Naldini 2014, 379). Nonostante il forzato congedo da tale progetto, dovuto alla morte di Totò avvenuta nell’aprile del 1967, risulta facilmente comprensibile «la seduzione che esercita su di lui il cinema, che non solo gli procura un vasto riconoscimento ma gli offre un terreno di sperimentazione a quell’epoca meno ingombro di quello della letteratura» (Boschetti 2023, 155).

Non si arresta di certo qui l’«attività ossessa di facitore di troppe cose» (Pasolini 2021, 1320) di Pasolini, che, tra regia, produzione in versi, critica letteraria e cinematografica, si inserisce a pieno nel dibattito su scrittori e teatro, inaugurato nel maggio 1965 dall’inchiesta di Marisa Rusconi su «Sipario». Gettando, come di consueto, il corpo nella lotta, Pasolini scopre «la potenzialità eversiva di questo genere fino a ora ritenuto hobby sonnacchioso di ricchi borghesi o via didattica al socialismo benpensante» (Casi 2019, 126), e decide di investirvi considerevolmente ritenendolo un possibile punto di svolta per la sua carriera, benché autocodificato come naturale continuazione del discorso intrapreso con le raccolte poetiche precedenti. Dunque, le sei tragedie, embrionalmente concepite nel 1965 ed elaborate per diversi anni, offrono una risposta pratica e teorica, ancor prima del *Manifesto per un nuovo teatro*, all’aut-aut in apparenza

insanabile tra il teatro della chiacchiera e il teatro del gesto o dell’urlo. Il superamento di tale dicotomia nella più produttiva stagione drammaturgica di Pasolini è riconducibile a due elementi: in primo luogo il carattere maieutico e la tensione pedagogica del suo teatro, che costringe il lettore-spettatore a collaborare attivamente alla costruzione di senso sul piano culturale, etico e politico; in secondo luogo, la centralità restituita alla parola che, afferma Casi, si configura come

uno degli elementi dello spettacolo, paritetico rispetto al corpo e alla presenza fisica, il cui uso non può essere automatico, ma deve essere considerato necessario: necessario non perché a teatro sarebbe ‘naturale’ parlare o perché sia imprescindibile, ma perché la parola è portatrice di senso, e come tale non può essere data per acquisita una volta per tutte, bensì deve essere riconquistata e risignificata ogni volta (ivi, 130).

Al di là della mistificatoria mitografia per cui le tragedie in versi degli anni Sessanta sarebbero frutto di una folgorazione poetica, la passione per il teatro e la produzione drammatica affondano le radici negli ormai lontani anni bolognesi e friulani. Da un lato il Liceo Galvani e il Portico della Morte, a cui deve la scoperta del teatro classico, recuperato per la regia di *Medea* (1969) e di *Edipo re* (1967) ma soprattutto per «la continuazione poetico-fantastica dell’*Orestiade*» (Pasolini 2021, 1344), cioè *Pilade* (1967), e l’appassionata e vorace lettura delle tragedie di Shakespeare e di Calderón de la Barca. Dall’altro il Friuli materno a cui si riconducono le sue prime esperienze teatrali come drammaturgo e come attore, che, dall’*Edipo all’alba* ai *Turcs tal Friul*, si intrecciano con il dialogismo e l’impostazione drammatica della produzione poetica pasoliniana risalente al paese di temporali e di primule. Proprio tra gli scaffali delle librerie bolognesi, insieme alle giovanili scoperte letterarie, Pasolini incontra il volume de *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, di cui in una lettera all’amico Franco Farolfi scrive che, «sebbene inquinata talvolta fino all’ossessione di gongorismo è di una sorprendente modernità; mi ha stranamente colpito e ho scritto anche delle note intorno a un’eventuale regia di quest’opera» (ivi, 330-331). Nonostante queste siano andate perdute, lo stesso non si può dire dello spunto calderoniano, che, dopo un lasso di tempo in cui è rimasto attivamente latente, riemerge nella tragedia in versi intitolata con il nome del drammaturgo spagnolo.

Calderón (1966) si configura non come riscrittura, né tantomeno come rifacimento, traduzione o transcrezione del dramma del principe selvaggio, bensì come opera da esso indipendente anche per quanto concerne spazio e tempo diegetico. Tuttavia, un filo diretto con il testo calderoniano esiste e riguarda non soltanto i personaggi di Rosaura, Sigismondo, Stella e Basilio, di cui ruoli e simmetria sono chiaramente riorientati dal nuovo impianto drammatico, ma soprattutto il motivo onirico, armonicamente condensato nelle celebri parole di Sigismondo: «¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción; / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son»⁶ (Calderón de la Barca 2009, 182). Le variazioni pasoliniane sul tema del sogno si inscrivono entro una differente articolazione del dramma, strutturato in quattro momenti secondo l’alternanza sogno-risveglio e ambientato nella Barcellona franchista tra il 1967 e il maggio del 1968, rivelando così la profonda compenetrazione tra struttura e meccanismo drammatico. Infatti, il legame tra sogno e potere che governa la scena di *Calderón*, ma anche in certa misura di *Affabulazione*, è connaturato alla coazione a ripetere che i rapporti di forza impongono, nonché alla natura stessa del labirinto onirico nella trasposizione pasoliniana:

Il sogno non è dunque né prefigurazione ottativa di una nuova realtà, né rivelazione freudiana del subconscio, ma inquietante rappresentazione e svelamento cifrato della realtà, di impossibile decodifica perché non si esprime attraverso un linguaggio, ma attraverso la visione del mistero. E proprio per questa ragione, perché affonda nel mistero e parla attraverso la visione, il sogno è il mezzo più potente e più profondo di conoscenza della realtà (Casi 2019, 152-153).

Come si è già avuto modo di osservare, il modello calderoniano è di assoluta ispirazione per la Rosaura di Pasolini, che ad ogni risveglio ripete ipnoticamente e tragicamente «non ho sognato niente, perché QUESTO è un sogno» (Pasolini 2001, 665), fino all’episodio finale.

⁶ «Che è la vita? Ansia febbrile. / Che è la vita? Un’illusione, / solo un’ombra, una finzione, / e il più grande bene è piccolo; / che tutta la vita è un sogno, / ed i sogni, sogni sono» (trad. F. Antonucci).

Nell'ultimo risveglio, infatti, la protagonista si accorge ridestandosi che la sua vera vita non si è svolta in una reggia, né tantomeno in una torre o in una casa piccolo borghese, bensì in un lager gelido e tenebroso, simbolo dell'inferno concentrazionario del Potere, un potere omologante e totalitario, garantito non dai falangisti ma dai tecnici e perciò non meno temibile. Dall'incessante perpetrarsi dell'atrocità borghese si ricava il senso del dramma pasoliniano e anche lo scarto che intercorre rispetto a *La vida es sueño*, di cui assimila alcuni meccanismi referenziali per condurre, appunto, una riflessione di tutt'altra natura.

Rivolgendosi a Doña Lupe nelle vesti di intellettuale antifranchista in esilio, Sigismondo introduce se stesso facendo riferimento a svariati poeti e letterati spagnoli, risalenti perlopiù alla fase iniziale della traiettoria pasoliniana:

Le vostre figlie portano disegnato, una, Machado
(coi baffi che non ha mai avuto) e l'altra Unamuno
(senza baffi, e cogli occhi arancione), sul seno.
Ho passato gli ultimi mesi dell'esilio
In compagnia di Goytisolo – che va a fare
L'ingiusto giudice ai Festival di Cinema –
E soprattutto con Rafael Alberti, al n. 82
Di via Garibaldi, una via di Roma, dietro Ponte Sisto,
col vecchio acciottolato e un vecchio odore di stalle,
[...]
E così piangevo, come un poeta lungo le rive del Duero (ivi, 672-673).

Con il riferimento all'amico Alberti, a Unamuno e all'amatissimo autore di *Campos de Castilla*, sono suggellate le meravigliose letture dei sedici anni e ne è al contempo indicato il superamento attraverso la rivendicazione delle strade più impervie percorse in seguito, da Malcolm X a Marcuse, relegando sotto forma di congedo gli amati spagnoli tra i ruderì dei campi friulani. Del resto, è lo stesso Pasolini a rivendicarlo nella già citata intervista concessa a Luis Pancorbo, in cui afferma che

Luego naturalmente, he hecho tantas cosas y he acumulado experiencias tan diversas que la he perdido un poco de vista. En este momento la ignoro un

poco. Conozco nombres, soy muy amigo de Rafael Alberti, pero en su conjunto la he perdido de vista, aunque en aquel momento tuviese grande importancia sobre mí (Pancorbo 1975, 43)⁷.

Tuttavia, se a metà degli anni Settanta la letteratura spagnola è scorta sporadicamente e solo da lontano, nel corso del decennio precedente, vale a dire quello del cinema e del teatro, svariati sono stati gli sguardi di rimando con il contesto ispanico, facendo capo alla *Escuela de Barcelona* e alla figura di Rafael Alberti. Nel 1963 José Augustín Goytisolo si reca a Roma incaricato dall'editore Carlos Barral, già diverso tempo in contatto con gli *einaudianos* Calvino e Vittorini, di tradurre la sceneggiatura di *Mamma Roma* dopo il grande successo riscosso dal film, e in questo contesto si sviluppa una discreta amicizia tra i due, portando Pasolini a chiedere, prima al poeta spagnolo, e dopo il suo rifiuto al fratello Luis, se volesse recitare nei panni di Cristo nel *Vangelo secondo Matteo*. Questo sodalizio, benché scarsamente documentato dalle carte, conduce il poeta e cineasta a Barcellona nel novembre del 1964, dove oltre ad alcuni membri della Generazione del 50 fa anche la conoscenza del catalano Terenci Moix, poi rincontrato a Roma nel 1969. Oltre agli sporadici contatti con le nuove generazioni poetiche, il principale poeta e letterato spagnolo frequentato con una certa continuità nella sua casa trasteverina fu Rafael Alberti, ammirato da giovane e letto ancora negli anni Sessanta, come testimonia la presenza di diverse raccolte di versi rinvenute nella biblioteca di Pasolini⁸. Il carattere episodico delle relazioni e degli in-

⁷ «Poi, naturalmente, ho fatto così tante cose e accumulato così tante esperienze diverse che l'ho un po' persa di vista. Al momento non la considero molto. Ne conosco i nomi, sono un caro amico di Rafael Alberti, ma l'ho persa di vista nel suo insieme, anche se in quel periodo aveva una grande importanza per me» (trad. mia).

⁸ Nella biblioteca di Pasolini erano conservati *Il mattatore. Poesie sceniche* [*El matador (Poemas escénicos)*], tr. it. di Marcella Eusebi Ciceri, Roma: Eutro Editore, 1966, inviato da Alberti con un cartoncino d'invito per la presentazione del libro; *Degli angeli* [*Sobre los ángeles*], tr. it. di Vittorio Bodini, Torino: Einaudi, 1966; *Il poeta nella strada* [*El poeta en la calle. Poesía civil*], tr. it. di Vittorio Bodini, Milano: Mondadori, 1969; infine *Roma, pericolo per i viandanti* [*Roma,*

contrari qui brevemente ricostruiti testimonia la fievole presenza della letteratura spagnola in Italia, imputabile da un lato alla «sostanziale estraneità alla narrativa spagnola del dopoguerra, causata anche dalla scarsissima proiezione culturale del regime» (Maggi 2018, 270, trad. mia), e dall'altro alla visione viziata del canone spagnolo da parte dell'ispanismo accademico, ancora fossilizzato sul ripensamento e sulla storicizzazione della Generazione del 27.

4. Tracce del *Lazarillo* nell'ultima produzione: *Petrolio*

Al tramonto degli anni Sessanta Pasolini appare dunque impegnato su più fronti nella sua multiforme attività di poeta, drammaturgo, critico, regista e narratore, affacciandosi, sul sorgere degli anni Settanta, cupo e sfiduciato, con la consapevolezza «che la vocazione è vacante / – ma non la vita, non la vita – / ora che l'ispirazione, se viene, versi non ne produce» (Pasolini 2003, 13). L'osimorico titolo della raccolta che, dopo un lungo silenzio, riprende il discorso poetico interrotto con *Poesia in forma di rosa*, rispecchia le idiosincrasie pasoliniane di questi anni, mescolando la rassegnazione di chi adotta «schemi letterari collaudati, per essere più libero» (ivi, 76) all'ininterrotta ricerca di «un'idea di stile: uno stilo! / Piantata nel cuore / fin dove vibrano le corde più segrete / della mia arpa ceca» (Pasolini 2001, 790). Attorno a questa sostanziale contraddizione si gioca l'intera attività intellettuale del Pasolini apocalittico, che in forma di appendice consente un'ultima incursione ispanica entro una traiettoria giunta pressoché allo scadere. In una posizione tutto sommato di rilievo all'interno del campo letterario italiano, nonostante la fioca risonanza riscossa da *Trasumanar e organizzar* (1971), gli ultimi anni della sua vita trascorrono tra la militanza giornalistica, sia politica che letteraria, il cinema e la stesura di un romanzo magmatico e connaturatamente inconcluso.

Dalla prima scaturisce una raccolta di interventi usciti per la rubrica letteraria del «Tempo» tra il 1972 e il 1975 e pubblicata postuma

peligro para caminantes], tr. it. di Vittorio Bodini, Mondadori: Milano, 1972 (Chiarcossi e Zabagli 2017).

con il titolo di *Descrizioni di descrizioni* (1979). In una di queste rassegne, istituendo un’insolita analogia tra le avventure religiose di un anonimo pellegrino russo e il primo dei picari, vissuto nella Spagna del Rinascimento, Pasolini si interroga sull’arte del narrare, o meglio, del «‘raccontare’ come tecnica, e quindi come categoria» (Pasolini 1999b, 1731). I fulminanti passaggi racchiudono tutto l’acume critico pasoliniano, capace di individuare nel ‘caso’ del banditore di vini di Toledo il punto d’innesto dell’intera narrazione, dunque «al servizio di un disegno che si definisce pian piano» (ivi, 1734) attraverso la tessera che ciascuna vicenda apporta. Il mosaico risultante da questo processo è il racconto orale di «un ‘ragazzo di vita’, che per antica e congenita saggezza, è rassegnato al potere e alle forme che esso assume per perseguitarlo, al suo infimo livello di mendicante, servo e laduncolo: ma ne ride» (ivi, 1732). Al di là della caratterizzazione di Lazaro come ragazzo di vita, a proposito della quale si è diffusamente parlato in precedenza, due sono i dati che risaltano nell’analisi pasoliniana, il riso e l’oralità, ed entrambi riconducibili al narratore. L’ironia che avvolge lo spazio letterario delimitato tra le pagine iniziali e quelle finali del *Lazarillo de Tormes* costituisce la chiave ideologica di tutta l’opera già per Francisco Rico, secondo il quale «il linguaggio del libro cattura con deliziosa malizia la polisemia della vita, avvalendosi – ad esempio – di modi di dire comparativi, dalla interpretazione tanto mutevole quanto il punto di vista a cui sono legati» (Rico 1970, 48, trad. mia). Se nella soggettivazione prospettica risiede una delle qualità letterarie e umane dell’anonimo racconto cinquecentesco, la sua veste di «epístola hablada» (Guillén 1957, 268) si deve altresì al carattere registrato e riportato della narrazione. Pertanto, l’autore si configura come registratore che impone, seppur involontariamente, la sua lingua di dominatore all’ingenuo narratore appartenente alla classe dominata, dando vita non a una contaminazione linguistica, bensì a una «contaminazione psicologica, che ha potuto aver luogo soprattutto attraverso la sorprendente disposizione ‘liberale’ di comprendere e amare» (Pasolini 1999b, 1732), la stessa che si potrebbe attribuire all’autore di *Ragazzi di vita*. Dal carattere episodico cui si accennava prima, invece, emerge il riflesso della visione del mondo del letterato spagnolo, tradotta in un mosaico ordito in maniera tale che ogni parte assumesse una funzione strutturale e significativa.

Il modello narrativo appositamente menzionato per contrasto al lazarusco intero incastonato in una forma conchiusa è proprio quello magmatico di *Petrolio*, «cioè senza principio né fine» (ivi, 1733). Con questo romanzo che non comincia coincide il termine della traiettoria spagnola di Pasolini, il quale anche in un congegno narrativo schizofrenico che si nega nel momento stesso in cui si afferma costituendosi come forma-romanzo, inserisce un ulteriore rimando sostanziale al *Lazarillo de Tormes*. Lo stesso corpo frammentario e schematico di *Petrolio*, «a cui la dimensione di incompiutezza appare consustanziale [...] al punto di assumere la forma di un discorso delirante» (Carnero 2022, 273), consente un perfetto innesto del picarismo nella realtà apocalittica di Carlo Valletti attraverso il personaggio di Carmelo. Apparso per la prima volta nelle ultime righe dell'Appunto 60 e poi più ampiamente definito negli Appunti 61 e 62, con un corteggiamento che tutto aveva del sesso e una goccia soltanto d'amore il giovane pica-ro attira a sé il protagonista grazie a una, dapprima tacita e poi esplicita, dichiarazione di disponibilità alla complicità. Prima che questa sfoci in un violento rapporto carnale tra i due, con una «mimesi inconscia della donna» (Pasolini 2022, 356) da parte di Carlo, il gio-vane Carmelo viene presentato innanzitutto per la sua appartenenza a una classe subalterna, che gli consente di conservare «la freschezza del povero disponibile a tutto. Che non avesse da opporre nessuna diffi-coltà organizzativa; nessuna resistenza psicologica» (ivi, 336). Il dato psicologico forma parte di un corpo razzialmente proletario e pertanto caratterizzato dalla «monotonia animale del pasto» (Pasolini 1999b, 1733), come il pica-ro cinquecentesco, con il quale puntualmente condivide «l'antica filosofia che deprezza tutto senza odiare niente» (ibid.), vale a dire «la sua antichissima filosofia di povero» (Pasolini 2022, 332).

Stabilita dunque, anche sintagmaticamente, una corrispondenza perfetta tra i due, l'esplicito rimando a *Lazarillo de Tormes* è contenuto nella nota pasoliniana all'Appunto 62, a proposito della vita di Carmelo, delle sue fortune e delle sue avversità. Il riferimento lazarusco non intesse di citazioni la materia narrativa, bensì si costituisce parte integrante di essa, segno del venir meno della voglia di giocare al romanzo che determina la forma esplosa pasoliniana. Pertanto, una

volta consumato il rapporto sessuale, lungo la strada del ritorno Carmelo racconta la sua vita secondo l'*ordo naturalis* lazarilesca, dunque sin dalla valle siciliana che gli diede i natali, speculare al fiume Tormes che li aveva dati al figlio di Tomé González e Antona Pérez. La continuazione del racconto altro non è che il puntuale adattamento dell'apprendistato di Lazaro presso i primi tre padroni, il *ciego*, il *clérigo de Maqueda* e il povero *escudero*, grazie ai quali comprese «cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos»⁹ (*Lazarillo de Tormes*, 118). Ugualmente Carmelo, al contempo picaro e ragazzo di vita, terminato il racconto, ma non la sua duratura lotta per i pasti, «svolta un angolo, e va verso il quartiere dove si trova la sua casa, perduta fra migliaia di altre case, per andarsene, come ogni notte a dormire il sonno del suo corpo» (Pasolini 2022, 366).

5. Una latenza attiva

In conclusione, tracciando una linea che dalle giovanili *Poesie a Casarsa* arriva sino al romanzo esploso lasciato incompiuto al momento della sua tragica scomparsa, si disegna la traiettoria ispanica di Pasolini. Come si è potuto vedere, l'arco tracciato si articola in quattro fasi ben scandite dal susseguirsi dei decenni, in cui il dato quantitativo e qualitativo della presenza/assenza della letteratura spagnola risulta piuttosto mutevole. Questa, del resto, si configura come un contenuto variamente articolato che, dopo aver significativamente contribuito alla costruzione della poetica pasoliniana degli anni friulani, permane in uno stato di latenza attiva riattivandosi a intermittenza nelle successive tappe. Alla continuità del periodo della formazione, che tra produzione in versi, saggistica, traduzione e progettazione antologica costituisce la sezione aurea della traiettoria, segue infatti una fase di rottura, peraltro coincidente con la decisiva ristrutturazione del campo letterario e il tentativo di rimozione della poesia pura, categoria in cui erano stati incasellati i poeti spagnoli. Benché si tratti di tutt'altro ambito della storia letteraria spagnola, la parziale ripresa del genere

⁹ «Quanta virtù ci sia nel sapersi gli uomini elevare, essendo di bassa condizione» (trad. A. Gargano).

picaresco negli anni Cinquanta riprende il discorso interrotto, a dire il vero anche dall'accademia, sui versi di Machado e Alberti, per poi seguire la parabola discendente che si prolungherà fino a metà degli anni Sessanta.

Nonostante le dimenticanze dell'industria culturale italiana verso tutto ciò che va dalla *posguerra* in avanti, nonché l'«ingiustificata riluttanza dopo, quando tutto ciò che si riferisse alla Spagna veniva erroneamente associato al franchismo» (Di Pinto 1996, 286), la letteratura spagnola fa ritorno nel teatro e nel cinema di Pasolini. Tanto è vero che, se da un lato il modello calderoniano consente la realizzazione del giovanile progetto di una transmedializzazione de *La vida es sueño*, dall'altro la forma breve cinematografica contribuisce alla riattivazione del genere picaresco tanto da trasformarlo in dato ideologico. Il vettore ascendente di questa parabola, nonostante le discontinuità del caso, si protrae fino a *Descrizioni di descrizioni* e a *Petrolio* dove prima nella teoria poi nella prassi narrativa il picaro si materializza nel personaggio di Carmelo.

Dunque, da un punto di vista quantitativo l'alveo spagnolo si compone di pochi nomi e opere – le Generazioni del 98 e del 27, *La vida es sueño* e il *Lazarillo de Tormes* – e tuttavia piuttosto significativi alla luce della multiforme produzione pasoliniana. Sul piano qualitativo invece è possibile riconfermare in primo luogo la decisiva impronta dei poeti spagnoli della *Edad de plata* in raccolte come la *Pissula antología iberica* e le *Hosas de lenguas romanas* che, inconcluse e pubblicate postume, non contribuirono alla consacrazione del poeta delle ceneri. Consacranti furono piuttosto altre opere e generi, come il romanzo e il cinema, in cui il modello picaresco offerto dal *Lazarillo de Tormes* si rivela operativo su più livelli. La traiettoria che ne risulta è diffusamente percorsa da fenomeni carsici – incontri, depressioni e riapparizioni – e dunque solo in apparenza sbilanciata verso gli anni trascorsi nel paese di temporali e di primule, mentre – chisciottescamente – «tal vez hay que se busca una cosa y se halla otra» (Cervantes 2015, 140).

Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto (1988) *Scrittori e popolo*. Torino: Einaudi.
- Bo, Carlo (1948) *Carte spagnole*. Firenze: Marzocco.
- Borghello, Giampaolo (2012) ««Stupenda e misera città»: Pasolini e il magma-Roma». In *Per Roberto Gusmani 1. Linguaggi, culture, letterature 2. Linguistica storica e teorica. Studi in ricordo*, a cura di Giampaolo Borghello e Vincenzo Orioles, pp. 75-89. Udine: Forum.
- Boschetti, Anna (2023) *Teoria dei campi, Transnational Turn e storia letteraria*. Macerata: Quodlibet.
- Botti, Alfonso (1993) «Le carte spagnole di Carlo Bo. Intervista». «Spagna contemporanea» 3: 101-113.
- Calderón de la Barca, Pedro (2009) *La vita è un sogno*, tr. it. Fausta Antonucci. Venezia: Marsilio.
- Carnero, Roberto (2022) *Pasolini. Morire per le idee*. Milano: Bompiani.
- Casi, Stefano (2019) *I teatri di Pasolini*. Imola: Cue Press.
- Cerullo, Luca (2017) «I libri assenti: editoria italiana e letteratura spagnola negli anni di Franco». «Spagna contemporanea» 52: 107-125.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015) *Don Quijote de la Mancha*, edición de F. Rico. Barcelona: Alfaguara.
- Chiarcossi, Gabriella e Franco Zabagli (2017) *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Olschki.
- Cipolloni, Marco (2005) «Storia di una storia con poca storia: l'ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica». «Spagna contemporanea» 28: 133-167.
- Cortella, Roberta (2014) «I percorsi romanzo del giovane Pasolini». In *Pasolini e la poesia dialettale*, a cura di Giampaolo Borghello e Angela Felice, 65-82. Venezia: Marsilio.
- De Benedetto, Nancy e Ines Ravasini (2020) *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Di Pinto, Mario (1996) «La Spagna contemporanea nell'ispanismo di Oreste Macrì». In *Per Oreste Macrì. Atti della giornata di studio Firenze 9 dicembre 1994*, a cura di Anna Dolfi, 283-292. Roma: Bulzoni.
- Giuffrè, Giorgio (2024) ««Verd ch'i ti brami verd». Bozze per un ritratto di Pasolini traduttore di García Lorca». «Griseldaonline» 23.1: 227-241.
- Giuliani, Alfredo (1961) «Introduzione ai Novissimi». In *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, XIII-XXI. Milano: Rusconi e Paolazzi.
- Guillén, Claudio (1957) «La disposición temporal del Lazarillo de Tormes». «Hispanic Review» 25: 264-279.
- Jiménez, Juan Ramón (1996) *Antología poética*, edición de Javier Blasco. Madrid: Cátedra.

- Lazarillo de Tormes* (2017) tr. it Antonio Gargano. Venezia: Marsilio.
- Machado, Antonio (2010) *Poesía completa*, edición de Manuel Alvar. Madrid: Austral.
- Macrì, Oreste (1993) “Storia del mio Machado”. In *Antonio Machado hacia Europa: actas del Congreso Internacional*, edición de Pablo Luis Ávila, 68-91. Madrid: Visor Libros.
- Maggi, Eugenio (2018) “«El escritor español de izquierdas de moda»: breve fortuna italiana de Juan Goytisolo en los años del silencio”. In *Presenze di spagna in Italia negli anni del silenzio*, a cura di Nancy De Benedetto, Paola Laskaris e Ines Ravasini, 251-284. Lecce: Pensa Multimedia.
- Mininni, Maria Isabella (2011) “Il giovane Pasolini traduttore di Juan Ramón Jiménez”. «Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación» 13: 103-126.
- Mozzachiodi, Luca (2024) *Preparando il Sessantotto. Saggisti e scrittori nelle riviste della Nuova Sinistra (1956-1967)*. Pisa: Pacini.
- Naldini, Nico (1993) “Al nuovo lettore di Pasolini”. In Pier Paolo Pasolini, *Un paese di temporali e di primule*, a cura di Nico Naldini, 7-108. Parma: Guanda.
- Naldini, Nico (2014) *Pasolini. Una vita*. Verona: Tamellini.
- Pancorbo, Luis (1976) “Es atroz estar solo. Entrevista con Pier Paolo Pasolini”. «Revista de Occidente» 4: 38-44.
- Pasolini, Pier Paolo (2021) *Le lettere*, a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (2022) *Petrolio*, a cura di Maria Careri e Walter Siti. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (1998) *Romanzi e racconti*, a cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (1999a) *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Silvia de Laude e Walter Siti, Milano: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (1999b) *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Silvia de Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2001) *Teatro*, a cura di Silvia de Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2003) *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti. Milano: Mondadori.
- Repetto, Antonio (1998) *Invito al cinema di Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia.
- Rico, Francisco (1970) *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcellona: Seix Barral.
- Rinaldi, Rinaldo (1982) *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia.
- Ruffinatto, Aldo (1976) “L’ala giovane dell’alodola capelluta. Introduzione a un inedito quasi spagnolo di Pier Paolo Pasolini”. In *Pasolini in Friuli (1943-1949)*, 91-114, Udine: Arti grafiche friulane.

- Siti, Walter (2022) *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*. Milano: Rizzoli.
- Steiner, George (2019) *Dopo Babel*. Milano: Garzanti.
- Vatteroni, Sergio (2001) “Pasolini e la lingua inventata. Appunti su *Hosas de lenguas romanas* (1945)”. In *Studi offerti ad Alexandru Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, a cura di Sergio Vatteroni, 269-287. Udine: Forum.