

«Il mondo davanti agli occhi  
e non soltanto in cuore».  
Pasolini e gli spazi urbani  
di Cecilia Spaziani\*

In un momento storico in cui tanto il volto della città quanto la fisionomia e l'identità dei suoi abitanti stavano inesorabilmente mutando, Pier Paolo Pasolini prende in più occasioni la parola per descrivere il profondo cambiamento che avrebbe portato alla perdita delle realtà particolari e uniche che avevano sino a quel momento caratterizzato l'ambiente urbano e antropologico della città di Roma. Attraverso l'analisi della poesia *Il pianto della scavatrice* (1956), lo studio si propone dunque di entrare nel merito delle modalità di rappresentazione di tale passaggio dal punto di vista di chi ne comprese il carattere definitivo.

*Parole chiave:* Pasolini, identità, *Le ceneri di Gramsci*, Roma.

«Il mondo davanti agli occhi e non soltanto in cuore». Pasolini and the urban spaces

In a historical moment in which both the face of the city as well as the physiognomy and identity of its inhabitants were inexorably changing, Pier Paolo Pasolini took the floor on several occasions to describe the profound change that would have led to the loss of the particular and unique realities that until then they had characterized the urban and anthropological environment of the city of Rome. Through the analysis of the poem *Il pianto della scavatrice* (1956), the study therefore proposes to enter into the merits of the ways of representing this passage from the point of view of those who understood its definitive character.

*Keywords:* Pasolini, identity, *Le ceneri di Gramsci*, Rome.

Quando nel 1957 Pier Paolo Pasolini pubblica *Le ceneri di Gramsci* è a Roma, dove si è trasferito nel 1950 dopo aver lasciato il Friuli insieme alla madre. Qui, inizialmente, trascorre un periodo in affitto in una camera a Piazza Costaguti, nel cuore del ghetto ebraico, poco distante dal Tevere, in una condizione precaria, di grande difficoltà economica.

Sebbene fosse già stato a Roma un paio di volte per qualche giorno, la città, con il suo fiume, le sue chiese, le sue strade, i suoi abitanti e la sua vita gli erano ancora del tutto sconosciuti. Lentamente, con l'aiuto di Sandro Penna (e di Alberto Moravia), sua guida nelle periferie romane e grande amico, Pasoli-

\* Università degli Studi di Siena; [ceciliaspaziani@libero.it](mailto:ceciliaspaziani@libero.it).

ni intraprende un percorso volto alla conoscenza di una «realità antropologica, quell'anima vitale e reietta nella quale vede incarnarsi il mito antiborghese del primitivo»<sup>1</sup>.

Ancora lontano, per scelta, dagli ambienti intellettuali a causa di quella che egli stesso definisce una vita miserabile, l'urgenza, ora, sta nel trovare un lavoro stabile, che gli permetta di vivere serenamente. Impartisce quindi lezioni private, si iscrive al Sindacato delle comparse di Cinecittà, scrive in giornali di orientamento diametralmente opposto al suo – quotidiani cattolici e di estrema destra come “Il Quotidiano”, “Il Popolo di Roma”, “Libertà d'Italia” –, fa il correttore di bozze e intanto riflette: «Ieri si è gettato nel Tevere un giovane dai venticinque ai trent'anni, con un paltò nero: potrei essere io»<sup>2</sup>.

È questo il momento in cui, già nella primavera del 1950, inizia a scoprire le realtà sottoproletarie e delle borgate di Primavalle, di Pietralata e del Tiburtino, popolate da quei giovani che diverranno poi i protagonisti dei suoi romanzi romani, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959). Scrive Alberto Asor Rosa a tal proposito:

Chi lo volesse potrebbe ripercorrere, pagina per pagina, episodio per episodio, la minuziosa opera di raccogliitore 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, colloquia, scherza, ride con loro, e nel frattempo accuratamente li studia<sup>3</sup>.

Con una postura intellettuale da antropologo, con il suo taccuino, sul quale appunta i modi di dire e i gesti di quel mondo da lui sino a quel momento così distante, Pasolini entra in contatto con realtà relegate ai margini della storia, o meglio, che in fondo la storia la fanno ma, al contempo, la subiscono<sup>4</sup>.

Ben lontani, dunque, dal voler rappresentare un mero documento della Roma di borgata, limitazione spesso attribuita ai due romanzi romani, *Ragazzi*

1. G. Nisini, *Paesaggi friulani e periferie romane nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini e le periferie del mondo*, a cura di P. Martino, C. Verbaro, ETS, Pisa 2016, p. 68.

2. N. Naldini, *Cronologia della vita*, in W. Siti, F. Zabagli, *Pasolini per il cinema*, vol. I, Mondadori, Milano 2001, p. LXXVIII.

3. A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III, *La letteratura della Nazione*, Einaudi, Torino 2009, p. 454.

4. Scrive a tal proposito Emiliana Camarda (*Pietralata e Pasolini*, in *Pasolini e le periferie del mondo*) che «la cintura periferica della città di Roma è da sempre argomento appassionato di racconti, romanzi, film e canzoni. Alberto Moravia nei suoi *Racconti romani*, narra la vita nella periferia capitolina facendo parlare il popolo, o la piccola borghesia romana, in prima persona. Nel 1974 Elsa Morante scrive la sua opera più famosa, *La Storia*, romanzo ambientato a Roma durante la seconda guerra mondiale, in cui si narra l'odissea di un'intera famiglia vinta dalla guerra. Anche l'industria del cinema non dimentica questo tema, e nel secondo dopoguerra Roma diviene lo scenario privilegiato del cinema neorealista. L'immagine di una città monumentale e fastosa promulgata dal fascismo lascia il posto agli spazi delle periferie, paesaggi inquietanti dimenticati da tutti, dagli orizzonti che si perdono. Frutto di una sensibilità nuova, la poetica del neorealismo offre la narrazione dell'epopea di un'umanità disagiata, le cui storie si snodano lontano dal centro cittadino. La Roma monumentale diviene un semplice luogo di transito».

*di vita* e *Una vita violenta* vengono a definirsi in base all'urgenza di raccontare quelle classi sociali, quegli usi, costumi, abitudini, e ancora quei linguaggi e quei modi di vedere e affrontare la vita che Pasolini comprende sarebbero ben presto andati perduti<sup>5</sup>. Sebbene non ci sia omogeneità stilistica tra le due opere, esse rappresentano, seppur a distanza di pochi anni, la medesima realtà urbana, registrando al contempo la sua rapidissima evoluzione, attraverso lo spaccato di un mondo sottoproletario che, come è evidente in *Una vita violenta*, si va velocemente modificando, lasciando spazio a realtà altre, omologate e omologanti, secondo le richieste della nuova società dei consumi e del boom economico<sup>6</sup>. Scrive infatti Pasolini a Livio Garzanti spiegando *Ragazzi di vita*:

L'arco del dopoguerra a Roma, dal caos pieno di speranze dei primi giorni della liberazione alla reazione del '50-'51. È un arco ben preciso che corrisponde col passaggio del protagonista e dei suoi compagni (il Riccetto, Alduccio, ecc) dall'età dell'infanzia alla prima giovinezza: ossia (e qui la coincidenza è perfetta) dall'età eroica e amorosa all'età già prosaica e immorale. A rendere "prosaica e immorale" la vita di questi ragazzi (che la guerra fascista ha fatto credere come selvaggi: analfabeti e delinquenti) è la società che al loro vitalismo reagisce ancora una volta autoristicamente imponendo la sua ideologia morale<sup>7</sup>.

Se dunque da un lato tale assunzione di responsabilità – che lo porta a sentire il dovere, in quanto intellettuale al servizio della società, di lasciare traccia di una Roma che stava rapidamente evolvendosi in altro – lo porta a scrivere *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, dall'altro, parallelamente alla narrazione di tale rappresentazione, nasce in Pasolini il desiderio di esprimersi in versi, riscoprendo il mai sopito poeta delle *Poesie a Casarsa* (1942)<sup>8</sup>. Prendono così forma, dal 1951 al 1956, i componimenti che entreranno a far parte della raccolta *Le ceneri di Gramsci*, pubblicata nel 1957<sup>9</sup>.

5. Aveva d'altronde insegnato Zola, in contrapposizione al romanzo di Stendhal, che per scrivere di un luogo era necessario conoscerlo, viverlo, prima ancora di rappresentarlo ed è su questa linea di pensiero che dunque Capuana, Verga, De Roberto e lo stesso Pasolini avevano raccontato le loro storie.

6. Per un approfondimento cfr. C. Spaziani, «Fuori dal tempo è nato il figlio e dentro muore». Pier Paolo Pasolini e l'evoluzione della società italiana, in *Tempo. Tra esattezza e infiniti*, a cura di S. Del Prete e F. Rosati, Universitalia, Roma 2019, pp. 83-95.

7. P. P. Pasolini, Lettera a Livio Garzanti del novembre 1954, in V. Cerami, *Prefazione a Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano 2009, p. 7.

8. Per un approfondimento in merito al periodo friulano di Pasolini cfr. G. Ellero, *Lingua poesia autonomia. Il Friuli autonomo di Pier Paolo Pasolini*, Arti Grafiche Friulane, Udine 2004.

9. I componimenti presenti nelle *Ceneri di Gramsci* (1957) sono undici: *L'Appennino*, *Il canto popolare*, *Picasso*, *Comizio*, *L'umile Italia*, *Quadri friulani*, *Le ceneri di Gramsci*, *Recit*, *Il pianto della scavatrice*, *Una polemica in versi*, *Terra di lavoro*. Per avere idea della centralità, nella produzione pasoliniana, di un'opera di questo tipo si legga la lettera che l'autore scrive a Garzanti il 19 marzo 1957: «Questo è il libro su cui io punto di più magari per debolezza: la debolezza di chi ha cominciato a scrivere versi a sette anni; e ora si trova con un volume di versi che è il risultato di quasi trent'anni di passione e di lavoro» (la citazione è tratta da N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989, p. 199).

La descrizione dello spazio urbano che emerge dai romanzi romani rappresenta certamente un *unicum* nel suo genere – con quel distacco d'autore che non riesce a nascondere l'intensità emotiva – ma *Le ceneri di Gramsci* sono l'esperimento letterario nel quale, più che altrove, lo scrittore si abbandona a una sincera e profonda riflessione sui valori dell'umanità e sul concetto di storia<sup>10</sup>. Attraverso un passaggio rapido e inevitabile dalla poesia intima delle origini – quella delle *Poesie a Casarsa* degli anni Quaranta – a quella civile e impegnata, Pasolini giunge così alla produzione degli undici componimenti che costituiscono la raccolta i quali, seppur nella loro diversità, sono accomunati dall'impegno a raffigurare la stretta e inscindibile relazione tra popolo e spazio, riconducendo la poesia a un impegno morale e culturale e alla rappresentazione della propria personalissima concezione del mondo, in versi.

*Le ceneri di Gramsci* ricalcano il successo del primo romanzo, *Ragazzi di vita*, accendono grandi ed importanti dibattiti (Vittorio Sereni gli scriverà: «È un libro che ha rotto definitivamente una situazione») e vengono premiate, ad agosto dello stesso anno, a Viareggio, insieme alle *Poesie* dell'amico Sandro Penna.

Al suo interno la lirica che più delle altre fornisce una descrizione “appassionata” e al tempo stesso “patita” – per utilizzare due termini asorrosiani – della realtà di Roma è *Il pianto della scavatrice*. La lunga poesia, composta nel 1956, dunque tra le pubblicazioni dei due romanzi, si unisce al tema civile della critica diretta e impietosa all'Italia tutta che, modernizzandosi e aspirando all'omologazione culturale e sociale, perde la propria umanità insieme ai suoi tratti distintivi, quelli che rendevano ogni classe sociale diversa dall'altra, per usi, costumi, dialetto e tradizioni. Questa la descrizione che Barth David Schwartz, biografo di Pasolini, fornisce della Roma degli anni Cinquanta:

Qualcosa di rivoluzionario stava accadendo in quei primi anni di Pasolini a Roma: una mutazione radicale nella popolazione della città e nel suo carattere. Dai pietro-si Abruzzi e da tutto l'entroterra del Lazio, un flusso di contadini si riversò nella capitale in cerca di lavoro. Le province del dopoguerra – bombardate, impoverite, senza liquidi e senza alloggi – cominciarono a svuotarsi. Gli immigranti si muovevano tutti assieme, ricreando i loro villaggi ai margini della città, prima con eternit e lamiere, poi con mattoni e un po' di cemento. Queste “borgate” si rivelarono altrettante baraccopoli che crescevano rapidamente e che nessuno sapeva come fermare o cosa farne. Il Comune non aveva il denaro né la manodopera sufficiente per renderli posti in cui vivere decentemente, e poi, queste cose si facevano in cambio di voti. Le borgate erano accettate così com'erano; o come la natura, senza umana amministrazione, le faceva<sup>11</sup>.

10. Per un'interessante riflessione sul concetto di alterità e subalternità pasoliniana e della centralità dell'autore negli accadimenti del suo tempo, cfr. G. Trento, *Pasolini and pan-meridional italianness*, in *The scandal of self-contradiction. Pasolini's multistable subjectivities, geographies, traditions*, a cura di L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, Turin + Kant, Vienna 2012, pp. 59-84.

11. B. D. Schwartz, *Pasolini Requiem*, Marsilio, Venezia 1992, p. 360.

Di grande suggestione, *Il pianto della scavatrice* ha come oggetto la realtà di uno dei tanti cantieri edili aperti a Roma, che cambiarono il volto di gran parte delle città italiane in quegli anni. La scena descritta vede il poeta sulla via del ritorno a casa, dopo aver attraversato i quartieri popolari e borghesi di Villa Pamphili, di Trastevere e del Gianicolo; in un costante richiamo tra il prima e il dopo, alle immagini del presente si sovrappongono quelle, profondamente distanti, del passato, in un sistema di rapporto costante tra spazio e umanità che lo occupa:

Annoiato, stanco, rincaso, per neri  
piazze di mercati, tristi  
strade intorno al porto fluviale,  
tra le baracche e i magazzini misti  
agli ultimi prati. Lì mortale  
è il silenzio [...]¹².

È a questo punto, però, che il ricordo vivo delle notti di viale Marconi e di Trastevere, la descrizione degli spazi urbani – così attenta ai colori –, delle «curve del fiume» e della «città sparsa di luci» si fanno immagine poetica, sovrapponendosi al «silenzio» che fa tristezza: ecco quindi i giovani «in tuta o coi calzoni da lavoro» tornare verso casa, al fianco di chi invece, chiacchierando ancora a notte inoltrata, affolla i tavoli dei locali romani.

Sebbene Pasolini stesso nei primissimi versi del componimento («Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto») affermi che poco importa quanto si è amato e conosciuto nel passato perché ciò che conta è il presente in cui si vive, egli gioca i piani temporali della poesia su un continuo rispecchiamento tra presente e passato, tra ciò che è e ciò che è stato, dunque tra quel che caratterizzava le borgate prima dell'avvento della scavatrice e quel che invece alcuni quartieri divennero dopo: la «vecchia scavatrice», in questo modo, rappresenta il simbolo del cambiamento, «del rinnovamento, della trasformazione dolorosa»¹³, tanto nelle sue conseguenze antropologiche quanto nella rappresentazione concreta della città:

Presso la mia casa, su un'erba  
ridotta a un'oscura bava,  
una traccia sulle voragini scavate  
di fresco, nel tufo – caduta ogni rabbia  
di distruzione – rampa contro radi palazzi  
e pezzi di cielo, inanimata,  
una scavatrice...¹⁴.

12. P. P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, in *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957, pp. 91-2.

13. G. Borghello, «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 G. Borghello e V. Orioles, Forum, Udine 2012, p. 82.

14. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, cit., p. 100.

Profondamente distante dalla borghesia alla quale apparteneva, l'immaginazione pasoliniana prende forma e significato proprio dalla vita semplice, di periferia e contadina: non c'è distinzione, sostiene, tra i suoi occhi e quelli dell'uomo comune, il quale però risulta incapace di dare a ciò che vede una forma, un significato, e di tradurlo in parola scritta, per coloro che seguiranno. Il compito dell'intellettuale, così, è proprio quello di rendere attraverso l'arte (letteratura, pittura e cinema, nel suo caso) la realtà del mondo, in modo da lasciarne traccia e memoria. Nel caso specifico, memoria di una Roma che stava cambiando, delle «cartacce e la polvere che cieco / il venticello trascinava qua e là», di «donnette venute dai monti / Sabini, dall'Adriatico, e qua / accampate, ormai con torme / di deperiti e duri ragazzini / stridenti nelle canottiere a pezzi, / nei grigi, bruciati calzoncini»; e ancora memoria dei «soli africani», delle «piogge agitate che rendevano torrenti di fango / le strade, gli autobus di capolinea».

Sono quindi il «borgo nudo al vento, / non romano, non meridionale, / non operaio» a essere, scrive Pasolini, «la vita» («era la vita», dice, per l'esattezza) «nella sua luce più attuale: / vita, e luce della vita, piena / nel caos non ancora proletario».

Ma alla Roma di un tempo, («ricco di quegli anni / così nuovi che non avrei mai pensato / di saperli vecchi in un'anima / a essi lontana, come a ogni passato») tanto povera quanto vera, si contrappongono, al tempo della scrittura, i passaggi di un'epoca che cambia e che tutto porta via con sé, il cui simbolo è rappresentato dall'«inanimata [...] scavatrice» di fronte alla quale il poeta, di ritorno a casa, prova «pena» e riflette:

su tutto puoi scavare, tempo: speranze  
passioni. Ma non su queste forme  
pure della vita... si riduce ad esse l'uomo, quando colme  
siano esperienza e fiducia  
nel mondo... Ah, giorni di Rebibbia,  
che io credevo persi in una luce  
di necessità, e che ora so così liberi!<sup>15</sup>

Quel che rimane, dunque, di un tempo ormai trascorso è il suo ricordo di una Roma viva, luminosa, variegata nei suoi tipi umani, il ricordo dei «giorni di bel tempo», come li chiama Pasolini davanti ai cui occhi si rivela ora, invece, una città in trasformazione, dentro al cui cuore risiede «l'angoscia, limpida, come il fondo del mare / in un giorno di sole» di una città che piange:

Piange ciò che ha  
fine e ricomincia. Ciò che era  
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa  
cortile, bianco come cera,  
chiuso in un decoro ch'è rancore<sup>16</sup>.

15. Ivi, p. 101.

16. Ivi, p. 112.