

Milano e la borghesia destinata a non lottare. *Teorema* di Pier Paolo Pasolini e *La vita agra* di Luciano Bianciardi tra letteratura e cinema

Giovanni Inzerillo¹

Ricevuto: 27 gennaio 2020 / Modificato: 5 febbraio 2020 / Accettato: 24 febbraio 2020

Riassunto. Il saggio si propone di indagare i rapporti che intercorrono tra le due opere apparse quasi contemporaneamente negli anni Sessanta e adattate a pellicola cinematografica. Si porterà avanti un raffronto tra i romanzi e le pellicole ad essi ispirate da cui emergeranno punti di contatto come pure significative rielaborazioni. Si cercherà inoltre di comprendere come il cinema abbia potuto, assai più di quanto fatto dalla scrittura narrativa, dare fama non soltanto alle opere in questione ma più in generale ai loro autori.

Parole chiave: Pasolini Pier Paolo; Bianciardi Luciano; Milano; Borghesia; Neocapitalismo.

[en] Milan and the bourgeoisie destined not to struggle. *Teorema* by Pier Paolo Pasolini and *La vita agra* by Luciano Bianciardi between literature and cinema

Abstract. This paper aims to investigate the relationships between the two works that appeared almost simultaneously in the sixties and were later adapted for film. A comparison will be made between novels and films that were inspired by them to establish points of contact as well as significant reworkings. Moreover, this paper intends to explain how cinema could give fame not only to such works but to their authors in a better way than narrative writing did.

Keywords: Pasolini Pier Paolo; Bianciardi Luciano; Milan; Bourgeoisie; Neocapitalism.

Come citare: Inzerillo, Giovanni (2020): «Milano e la borghesia destinata a non lottare. *Teorema* di Pier Paolo Pasolini e *La vita agra* di Luciano Bianciardi tra letteratura e cinema», *Cuadernos de Filología Italiana*, 27, pp. 241-254.

Teorema di Pier Paolo Pasolini e *La vita agra* di Luciano Bianciardi apparvero quasi contemporaneamente negli anni Sessanta. Adattate a pellicola cinematografica, entrambe le opere denunciano il paradosso della borghesia neocapitalistica secondo i canoni di quella «mutazione antropologica» teorizzata da Pasolini, operata dal capitalismo tra gli anni Sessanta e Settanta, la trasformazione cioè del popolo e della sua cultura in massa organica della società dei consumi. L'omologazione ha provocato la

¹ Università degli Studi di Milano. Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici, via Festa del Perdono 7, 20122 – Milano.
E-mail: giovanni.inzerillo@unimi.it

«scomparsa delle lucciole» (Pasolini 1975b), la perdita di varie culture, specie quelle popolari alternative a quella borghese dominante. La massificazione ha minacciato i valori dei dominati, non certo quelli dei dominatori e il popolo ha assorbito i disvalori della borghesia.

Alla popolarizzazione della cultura borghese già iniziata alla fine del XIX secolo, ha fatto seguito la degradazione della cultura popolare, la borghesizzazione del popolo che guardando alla borghesia ha perso la sua identità. Il «centralismo della civiltà dei consumi» ha generato un «edonismo neolaico», un piacere immediato che si fonda su desideri materialistici. L'Italia rurale sembrava destinata a tramontare a causa di uno sviluppo urbano che ha unito la periferia al centro e in seguito alla rivoluzione del sistema delle informazioni. La televisione (non il cinema) già allora era avvertita come strumento di potere ideologico in grado di semplificare e omologare lingue e culture.

Lo scenario urbano milanese ha dato origine in entrambe le opere prima accennate a una brama di possesso, a una «febris emitoria» (Bianciardi 1962 [2019: 172]) capace di generare un «neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio» (Bianciardi: 1962 [2019: 165]) che, per chi lo professa impotente e consapevole, oltrepassa l'imbarazzo della vergogna. Pasolini e Bianciardi, seppur in maniera differente e focalizzando l'attenzione su diversi scenari industriali e familiari, tracciano un perturbante ritratto generazionale valido allora per la Milano del boom economico e oggi da estendere all'intera società globalizzata dove l'intellettuale, abbacinato e stanco, il più delle volte confuso nel *mare magnum* delle contraddizioni che osserva, non vuole né deve rinunciare al difficile tentativo di ripristinare la perduta tradizione coi mezzi a lui più congeniali (possono essere complotti terroristici come in Bianciardi o teoremi scientifici come in Pasolini); di rispondere a domande a cui è quasi impossibile trovare una risposta; di esorcizzare il presente e di apologizzare il sacro denunciandone la sua scomparsa (nonostante appaia un controsenso l'accostamento tra borghesia e sacro²) attraverso il corpo e la sessualità che ad esso concerne e con una prospettiva ben diversa da quella di Moravia che pure aveva indagato i paradossi della borghesia³ col suo realismo critico prima e dopo la parentesi neorealista (si

² In una intervista rilasciata a Jean Dufлот, Pasolini (1999b: 1495) afferma: «In *Accattone* la sacralità era allo stato puro [...]. In *Teorema*, ad esempio, questa pulsione sacra, questo ritmo del sacro, derivano in gran parte dalla funzionalità dell'immagine. [...] Credo che se è così insistente la mia nostalgia del sacro, è perché rimango legato agli antichi valori. A volte, ho il sentimento che siano vittime di un'accelerazione artificiale, di un oblio ingiustificato, prematuro». Di Marco (2015: 76-92) a tal proposito sostiene: «Il "sacro", dunque. Parola da utilizzare, però, con tutta l'attenzione a non strumentalizzare, anche inconsciamente, il pensiero del nostro, come più volte, nel tempo e da più parti, è stato fatto. Non in senso tradizionale o clericale, infatti, sarebbe corretto intendere tale ricerca, che in Pasolini questa convenzionalità non c'è mai stata. [...] La lettura della sua opera ci mostra infatti che Pasolini, come pochi altri hanno saputo fare con tale intensità, definisce non tanto la forma del sacro, quanto il sentimento, la paura della sua assenza, del suo non essere "al di qua" della vita, della sua scomparsa. [...] Dopo il "genocidio" del sottoproletariato, in un'Italia ormai tutta imborghesita, è possibile sfuggire, sottrarsi a questo scacco esistenziale o la perdita del sacro nella società moderna e nella vita di ogni uomo è, ormai, un semplice dato di fatto? Si può cercare una via di redenzione, anche nell'attuale situazione umana, culturale, antropologica? [...] *Teorema*, inteso come oggettivazione artistica dell'indagine sull'inesplicabile sentimento del sacro racchiuso nell'animo umano, è da leggersi come opera eminentemente religiosa, anzi come quella che, più di ogni altra, con ogni probabilità meglio incarna l'ansia verso il trascendente di Pasolini. [...] Nell'afasia che sembra segno dominante della mutazione antropologica non c'è spazio per alcuna riflessione religiosa, anzi quasi ontologicamente, il sacro viene a scomparire dalla vita stessa. La ripetizione dell'epifania è impossibile. Tale vuoto viene occupato da quell'atona infelicità, tipica della società contemporanea [...] Ché il teorema pasoliniano è votato alla mancata soluzione. E l'uomo, di fronte al sacro, di fronte al visitatore che porta salvezza in maniera ambigua, carnale, e poi abbandona, è destinato allo scacco esistenziale».

³ Scrive Bazzocchi (2007: 108-109): «Moravia è il rappresentante di un pensiero che vede nel sesso il "mediatore di una presa di contatto con la realtà"; "strumento di rapporto col mondo, è ciò che permette all'uomo di entrare

pensi a *Gli indifferenti*, *Agostino* e *La noia*); di cercare Dio, o quell'entità che più gli somiglia e che potrebbe essere pure Lucifero, negli scenari campestri, nelle borgate popolari, al chiuso di una casa o in mezzo al puzzo industriale della metropoli.

Pasolini conosce Milano nel luglio del 1955 quando la magistratura del capoluogo lombardo prima accoglie la denuncia di carattere pornografico del romanzo *Ragazzi di vita*, apparso lo stesso anno, poi assolve Pasolini e l'editore Garzanti con formula piena. Già allora Milano, fatta di macerie e grattacieli, gli appariva una grande capitale europea:

Una visione impressionante di Milano notturna: [...] oltre il Naviglio, ci sono delle rovine di vecchie case sventrate, con le finestre vuote, occhieggianti, e angoli colmi di un buio pauroso: dietro quell'ammasso di macerie, splendenti sagome dei grattacieli: il Galfa, il Pirelli... Sono immagini stupende: sfolgorano di luci come giganteschi diamanti, come colossali fantasmi pietrificati. (Pasolini 2013: 83)

E ancora, rispondendo a un'inchiesta di Adele Cambria, Pasolini nel 1961 apostrofava il capoluogo come:

cittadina di provincia come Cremona, Mantova e Bergamo: col suo cattolicesimo dolorante, per ricatto puritano, e la sua borghesia benpensante per diritto, in quanto non priva di tradizionale dignità. Una cittadina noiosa, malfidata, pronta alla critica di costume, alla censura: con una sua grandezza rosminiana confinata nei topai illustri della città. Su questa Milano – che permane, permane – si è sovrapposta prima la Milano della borghesia capitalistica fascista, più provinciale ancora, biecamente sfruttatrice, celebre per il suo cattivo gusto: e poi la Milano della borghesia neocapitalistica, con visuali europee, comprensiva della fatica degli sfruttati, e celebre per il suo buon gusto. [...] Tutti i milanesi tendono ad esser biblici, catastrofici, a fare la tragedia dal nulla, a tormentare gli altri. Sono cristiani, cattolici, controriformisti i poveri milanesi. E quindi repressi, e quindi scontenti: e ogni scontento vuole scontenti anche gli altri, detesta l'altrui libertà. Si sono buttati a capofitto nei destini del neocapitalismo, mentre a Roma si vive ancora tra i palmizi, come a Bandung. Dato che sono anch'io, in fondo, come i milanesi, vivo meglio a Roma. (Pasolini 1999a: 741)

Quattro anni dopo l'industriale milanese Renzo Tresoldi, dalle discutibili velleità di produttore cinematografico, gli commissiona la sceneggiatura di un film sui Teddy Boys, «in altre parole, è un *Ragazzi di vita* alla milanese, una *Vita violenta* all'ombra del Duomo» (D'Orrico 2013), il cui titolo provvisorio era *Polenta e sangue* e in cui gli si chiedeva un tentativo di documentazione sociologica della nuova gioventù meneghina, molto simile a quello che pochi anni prima aveva fatto e avrebbe continuato a fare con quella romana. Fedele dunque al realismo documentario già sperimentato a Roma:

in contatto con gli altri e con le cose, e di scoprire, al di là della solitudine morale e intellettuale, una possibile fraternità, una partecipazione comune ad un bene e ad un bello che redimono". Nella visione di Pasolini il sesso diventa l'esatto opposto che in Moravia: non più strumento di un nuovo rapporto col mondo, ma fenomeno che distrugge ogni possibilità di rapporto e conduce il borghese nell'isolamento che contraddistingue la sua classe sociale. Il sesso contiene in sé l'unico residuo possibile di sacralità, ed è il contatto con questa sacralità a modificare irreversibilmente l'ordine del mondo borghese».

esplora Milano con la stessa furia, la stessa passione con cui nei primi anni cinquanta aveva esplorato Roma: è la sorprendente trasferta di un vorace aggressore di città, impaziente di appropriarsene fisicamente e linguisticamente. Accompagnato da alcuni giovani milanesi teppisti quanto basta Pasolini gira per trani, le vecchie bettole milanesi, per bar luccicanti di Corso Buenos Aires, perlustra ritrovi di teddy boys e i nights del centro; frequenta balere di periferia; si spinge a Metanopoli; guarda da fuori le ville neoclassiche lambite dall'espansione della città e si avventura nell'hinterland, tra Novate e Bollate. [...] risalendo la città dalla periferia al centro, dai trani del quartiere Ortica alle sale giochi di Porta Venezia. [...] di notte in giro per bar, di giorno nei mercatini. (Piccinini 2013: 5, 14)

La *Milano nera* (titolo del film diretto da Gian Rocco e Pino Serpi apparso nel 1963 sulla sceneggiatura ampiamente modificata del testo pasoliniano, sostituito a *Polenta e sangue* prima che l'autore scegliesse come titolo definitivo *La Nebbiosa*⁴) osservata da Pasolini è la Metropoli disperata e violenta della allora periferia in abbandono e degrado:

Pasolini non ama Milano quanto Roma, ma non ne sottovaluta le potenzialità cinematografiche. È già regista, non solo sceneggiatore. Le indicazioni di regia della *Nebbiosa* hanno un tono poetico, ispirato. Nella futuribile Metanopoli, dalle vetratte del bar dove si riunisce la banda si gode “un panorama crudele di file di luci e palazzi di vetro, simili a globi di chiarore. In una scena successiva, i grattacieli di Galfa e Pirelli fanno da sfondo lontano alle viuzze del Naviglio; il nuovo skyline di Milano si va componendo. [...] Pasolini sembra divertirsi a giocare al contrasto tra una Milano luccicante, ricca, cialtrona, orrendamente borghese dove “se cadi, non ti aiuta nessuno”, secondo il luogo comune del tempo, e la disperata vitalità dei “suoi” teddy boys. (Piccinini 2013: 17-18)

Vittime della corsa al nuovo benessere, i Teddy Boys, che girano in moto, cantano Elvis Presley e ballano *Teddy Girl* di Celentano, sono selvaggi piccolo-borghesi, figli di ex fascisti, esemplari d'avanguardia, rubano, picchiano e stuprano. Omologati, frustrati e arrabbiati protestano contro la Milano bene dove, a detta del Rospo capo banda, «se ne vedono di tutti i colori»: donne fedifraghe, pancioni che vanno con le ragazzine minorenni, magnaccia, prostitute, ambigui del terzo sesso e omosessuali che il Rospo non tollera e apostrofa come «gente maledetta», «rovina della società». «I giovani milanesi – sostiene Zabagli (in Pasolini 2001: 58) – erano per Pasolini il retaggio di una povertà che andava esaurendosi e evolvendo verso una modernità approssimativa, precoce». Sono ragazzi, in fondo, anticipatori delle rivolte giovanili di là da venire.

Il Sessantotto, anno in cui appare la versione cinematografica di *Teorema*, è stato l'anno delle contestazioni che Pasolini guarda con sospetto e definisce come «prodotto di una sottocultura di protesta che si opponeva a una sottocultura di potere» (Pasolini 1973b)⁵, ed è pure l'anno di svolta del cinema pasoliniano. Dopo gli esordi

⁴ La sceneggiatura fu pubblicata postuma prima nel 1995 sulla rivista *Filmcritica*, poi per *Il Saggiatore* nel 2013. Dal 5 giugno al 14 settembre 2014, presso il Museo del Risorgimento, il Comune di Milano organizzò una mostra con ingresso libero dal titolo *La Nebbiosa. Lo sguardo di Pasolini su una Milano ormai scomparsa*.

⁵ E nello stesso articolo Pasolini afferma: «La sottocultura al potere ha assorbito la sottocultura all'opposizione e l'ha fatta propria: con diabolica abilità ne ha fatto pazientemente una moda, che, se non si può proprio dire

cinematografici di *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), pellicole incentrate sul sottoproletariato borgataro romano, dopo la tensione religiosa del *Vangelo secondo Matteo* (1964) e l'orizzonte mistico-visionario di *Uccellacci e Uccellini* (1966), Pasolini rivolge la sua macchina da presa nell'intimità borghese in un film, stando alle parole dello stesso regista, «problematico» come fosse una «parabola»⁶. *Teorema* nasce come opera ancipite, «opera mista» (Bazzocchi 2007: 107), nata da un incrocio tra cinema, letteratura, poesia e teatro, e il romanzo, apparso nel 1968 e posteriore di un anno al film prodotto da Manolo Bolognini e Franco Rossellini, vuole essere, secondo le intenzioni dell'autore / regista, un approfondimento, non la sceneggiatura, di quanto espresso dall'enunciato cinematografico. Prima la Procura della Repubblica di Roma e poi quella di Genova sequestrarono il film per oscenità, per le diverse scene di amplessi carnali – alcune delle quali particolarmente lascive e libidinose e per i rapporti omosessuali – ma successivamente il Tribunale di Venezia, cui era passata la competenza territoriale perché al Festival di Venezia, e contro il volere dello stesso regista, la pellicola era stata presentata il 5 settembre, assolve Pasolini con la sentenza: «Lo sconvolgimento che *Teorema* provoca non è affatto di tipo sessuale, è essenzialmente ideologico e mistico. Trattandosi incontestabilmente di un'opera d'arte, *Teorema* non può essere sospettato di oscenità»⁷.

L'opera ha un enunciato provocatorio diverso nel film e nel romanzo. Apre *TF*⁸ l'intervista del giornalista (Cesare Garboli) agli operai cui il loro padrone ha donato la fabbrica, intervista che in *TR* è collocata alla fine. Il giornalista inoltre rivolge alcune domande che sono quasi delle affermazioni e, mentre in *TF* si sentono poche risposte, in *TR* no. Gli operai balbettano, sono il simbolo del fallimento della rivolta della classe operaia cui Pasolini ha smesso di credere, e l'intervistatore a suo modo enuncia il senso di tutta l'opera («Simbolo del nuovo corso del potere un fatto di questo genere potrebbe essere un primo preistorico contributo alla trasformazione di tutta l'umanità in piccoli borghesi. [...] Un borghese anche se dona la sua fabbrica in qualsiasi modo agisce sbaglia. [...] Questa borghesia sta mutando la sua situazione. Se solo la borghesia arriva a identificare tutta l'umanità coi borghesi non ha più davanti a sé una lotta di classe da vincere, non con l'esercito, non con la nazione, non con la chiesa confessionale»). Se *TF* dunque si apre con la soluzione (in realtà insoluta perché nessuno degli intervistati alla fine risponde: «A QUESTE DOMANDE

fascista nel senso classico della parola, è però di una «estrema destra» reale. [...] Provo un immenso e sincero dispiacere nel dirlo (anzi, una vera e propria disperazione): ma ormai migliaia e centinaia di migliaia di facce di giovani italiani, assomigliano sempre più alla faccia di Merlino. La loro libertà di portare i capelli come vogliono, non è più difendibile, perché non è più libertà. È giunto il momento, piuttosto, di dire ai giovani che il loro modo di acconciarsi è orribile, perché servile e volgare. Anzi, è giunto il momento che essi stessi se ne accorgano, e si liberino da questa loro ansia colpevole di attenersi all'ordine degradante dell'orda». Celebre è pure il testo *Il PCI ai giovani* nel giugno del 1968 dove, commentando gli scontri di Valle Giulia tra studenti e poliziotti, Pasolini così si rivolge ai giovani contestatori accusati di dare sfogo a un "sacro teppismo": «Avete facce di figli di papà. / Vi odio come odio i vostri papà. / Buona razza non mente. / Avete lo stesso occhio cattivo. / Siete pavidì, incerti, disperati / (benissimo!) ma sapete anche come essere / prepotenti, ricattatori, sicuri e sfacciati: / prerogative piccolo-borghesi, cari. / Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti, / io simpatizzavo coi poliziotti. / Perché i poliziotti sono figli di poveri. / Vengono da subtopie, contadine o urbane che siano».

⁶ Intervista in francese vista su <https://www.youtube.com/watch?v=5RK5L1KeQzA> il 5 febbraio 2020.

⁷ Durante la rassegna cinematografica venne assegnata la Coppa Volpi come migliore attrice a Laura Betti e la Navicella d'oro, premio dell'Office Catholique International du Cinéma (OICI), che esaltò il valore dell'opera nonostante il parere contrario della Chiesa conservatrice.

⁸ Da qui in avanti per semplificare si utilizzeranno le sigle *TR* per il romanzo e *TF* per il film.

ESSA NON PUÒ RISPONDERE?» (Pasolini 1968 [1999: 196])⁹, *TR* fino al capitolo VI con un cronachismo pure giornalistico elenca i dati che compongono l'enunciato e che sono i seguenti:

- «Questa nostra storia non ha una successione cronologica»;
- «Descrizione di una vita familiare»;
- «Come il lettore si è già certamente accorto, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama *referto*: esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del messaggio è quello del codice. Inoltre esso non è realistico, ma è al contrario emblematico, enigmatico, così che ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo: serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose»;
- «La descrizione non è minuziosa e programmata nei dettagli»;
- «Il nostro è un referto scritto con timidezza e con paura»;
- «I fatti di questa storia sono compresenti e contemporanei».

Raccolti i dati dell'enunciato, il teorema è molto semplice: «data una famiglia borghese tradizionale (padre, madre, figlio, figlia e domestica), se un elemento estraneo vi entra portando con sé la forza scandalosa del sacro, essa si distrugge e ogni membro, in modo diverso, perde se stesso» (Bazzocchi 2007: 107)¹⁰.

In *TF* domina il silenzio. Le immagini si susseguono brevi, come intermittenze di una scena madre che si aspetta ma che non arriva. Pasolini preferisce fissare i volti straniati dei protagonisti. I personaggi sembrano burattini, inquadrati con una «resa cinematografica elementare ed essenziale» (Bazzocchi 2007: 118) in una posizione che appare innaturale e artificiosa. Solo il contatto con l'ospite farà parlare i protagonisti e susciterà in loro un qualche movimento, tanto veloce e inconsulto quanto innaturale e a tratti ridicolo (Bazzocchi 2007: 112-113)¹¹. In *TR*, invece, a scandire le immagini sono le parole non dei protagonisti ma di una voce narrante che meccanicamente referta, talvolta con freddezza talvolta con una «prosa spesso poetizzante» (Bazzocchi 2007: 110), i fatti. Il narratore-scienziato sviluppa il suo teorema e per farlo non ha bisogno di dialoghi ma di vicende e di ambientazioni in cui circoscriverle e contestualizzarle.

È una famiglia borghese, così all'apparenza, ma il dettato pasoliniano isola i protagonisti nella loro schietta individualità, nella loro sconcertante solitudine: «L'amore per l'ospite non è infatti qualcosa che accomuna» (Pasolini 1968 [1999: 93]). Il benessere borghese d'altronde ha pure distrutto la famiglia e gli ideali di altruismo e solidarietà su cui questa si sostiene, ne è prova l'ospite sconcertante

⁹ Il maiuscolo è nel testo.

¹⁰ Nell'intervista in francese prima citata Pasolini enuncia così il suo teorema: «Ho scelto il titolo *Teorema* perché ci sono degli enunciati; c'è una famiglia borghese milanese: c'è un padre, una madre, una figlia, una giovane figlia e una donna di servizio. Dopo c'è un'ipotesi, cioè c'è una dimostrazione per assurdo. Questa ipotesi è che un giovane, forse dio o forse lucifero, cioè l'autenticità, arriva in questa famiglia, e tutti i personaggi sono in crisi. La dimostrazione non è conclusa, è aperta».

¹¹ Prosegue Bazzocchi (2007: 113): «Il loro corpo racconta tutta la loro povera storia di borghesi. L'idea che le facce dei borghesi fossero "maschere" era anche in Moravia (che la rielaborava da un altro scrittore italiano, Luigi Pirandello). Ma qui Pasolini mi sembra prendere una nuova direzione. La faccia è il luogo dove si fissa un'individualità, ma dove questa stessa individualità può mostrarsi nel suo lato più inquietante e ambiguo. [...] I volti dei borghesi "si aprono" all'arrivo di una forza che li cancella. Questa forza Pasolini la incarna nel corpo dell'ospite, e nel nodo tra sessualità e sacralità».

disturbatore, «figura insieme divina e diabolica» (Pasolini 1968 [1999: 110-111]), la cui giovanile innocenza diventa satanica solo in relazione al degradato contesto borghese con cui si rapporta. In *TF* l'interno familiare animato da uomini e donne, colorato di un caldo cromatismo e riscaldato da una allegra colonna sonora (le musiche sono di Ennio Morricone) viene presto interrotto dallo scenario deserto e silenzioso della fabbrica da cui parte un'automobile che si avvia per il centro di Milano. In questa movimentata città, altrettanto grigia e cupa, irrompe la frenesia della borghesia milanese, accompagnata da un sottofondo di musica dodecafonica e dal correre dei giovani studenti del Liceo Parini, rampolli alto-borghesi agghindati in giacca e cravatta. Dall'universale al particolare. Si giunge alla villa anch'essa quasi spettrale come una fabbrica in cui il postino Angiolino, così chiamato in *TR* e impersonato da Ninetto Davoli in *TF*, una specie di satiro dalla «faccia buffa» (Pasolini 1968 [1999: 21]), unico capace di sorridere e che danza al ritmo di una musica che sente solo lui, annuncia l'ospite senza nome in arrivo così come poi annuncerà la sua partenza. Tramite il personaggio per nulla marginale di Angiolino, la cui presenza in *TF* è ridimensionata rispetto a *TR* e il cui nome è scelto non a caso, Pasolini attua e attualizza la sua annunciazione. In una società iperconsumistica in cui il capitalismo toglie tutto ciò che è sacro, una nuova percezione di sacro, non più mistico e casto, ma carnale e sessuale, si pone come elemento di rottura e alimenta nuove speranze.

L'ospite (interpretato dall'attore Terence Stamp) vestito di bianco è un «personaggio nuovo e straordinario» (Pasolini 1968 [1999: 23]), che dà colore alla pellicola e la cui «diversità consiste, in fondo, soltanto nella sua bellezza» (Pasolini 1968 [1999: 24]). Diversamente dagli sguardi spenti e dai visi tristi di tutti i personaggi della casa, l'ospite senza nome, «di lui non sapremo niente; e del resto non è necessario saperlo» (Pasolini 1968 [1999: 24]), si distingue per la naturalezza del suo volto rassicurante e a tratti ironico. Anche lui sembra essere un borghese, veste abiti borghesi, studia ingegneria, legge Rimbaud, Tolstoj e si intende di pittura¹². Il suo corpo si muove armoniosamente in mezzo ai burattini borghesi incartapecoriti dalla consuetudine e il suo sesso, inquadrato spesso in primo piano come «centro di attrazione del film» (Bazzocchi 2007: 113)¹³, finisce con l'assolvere una funzione sacra. Afferma lo stesso autore:

Non è Gesù inserito in un contesto attuale, non è neppure Eros identificato con Gesù; è il messaggero del Dio impietoso, di Jehovah che attraverso un segno concreto, una presenza misteriosa, toglie i mortali dalla loro falsa sicurezza. È il Dio che distrugge la buona coscienza, acquistata a poco prezzo, al riparo della quale

¹² In una intervista rilasciata a Lino Peroni lo stesso Pasolini (2001: 2931-2933) afferma: «*Teorema* parla ancora di un'esperienza religiosa. Si tratta dell'arrivo di un visitatore divino in una famiglia borghese. Tale visitazione butta all'aria tutto quello che i borghesi sapevano di se stessi; quell'ospite è venuto per distruggere. L'autenticità, per usare una vecchia parola, distrugge l'inautenticità. [...] A metà strada tra l'angelico e il demoniaco, è bello, dolce, ma ha anche qualcosa di volgare (non per niente è un borghese anche lui). Non c'è borghese non colto (perché soltanto la cultura può purificare) che non sia volgare. e lui ha quel tanto di volgarità che ha accettato di avere per scendere tra questi borghesi; è perciò che è ambiguo».

¹³ Ancora Bazzocchi (2007: 113): «Spesso nel film il centro visivo è occupato dal sesso dell'ospite, definito "sacro" proprio per il potere che ha di sconvolgere in maniera assoluta le convenzioni della famiglia borghese. Più volte la macchina da presa si ferma sul suo grembo protetto dai pantaloni e lo inquadra esattamente come un oggetto di culto. [...] L'ospite è innanzi tutto un corpo, un corpo che si fa desiderare e che non può essere conquistato a nessun prezzo. [...] Il "sesso sacro dell'ospite" riporta nel mondo moderno la concretezza eversiva che il sacro aveva nelle culture antiche. Toccarlo significa rimanerne segnati e perdere se stessi».

vivono o piuttosto vegetano i benpensanti, i borghesi, in una falsa idea di se stessi. (Bartolini 2008: 283)

Tutti i membri della casa vivranno, tramite l'ospite, la loro annunciazione, la loro rivelazione fuori dalle mura della casa, la loro denudazione (tutti si toglieranno i loro vestiti come atto liberatorio), il loro drammatico «strappo nel cielo di carta», per utilizzare una suggestiva immagine di pirandelliana memoria, la loro iniziazione sessuale assunta metaforicamente a ritorno alla vita quando è già troppo tardi e inutile e di vita non rimane che qualche esile traccia. «L'ospite non solo sembra aver portato via con sé le vite di quelli che l'abitano, ma sembra averli divisi tra loro, lasciando ognuno solo col dolore della perdita e un non meno doloroso senso di attesa» (Pasolini 1968 [1999: 118]).

Il ricongiungimento alla terra della serva Emilia, in particolar modo, rappresenta il ritorno alla dimensione archetipica, alla sacra essenza di donna-dea fertile e madre le cui lacrime concimano. Il suo è un sacrificio necessario, come quello di Cristo, per salvare l'intera umanità dalla normalità borghese da cui si sente illusoriamente appagata. E non solo. A tutte le domande retoriche che Pasolini propone, commentando la sua santità, si può certamente dare una risposta positiva e affermare che «essa è una terribile accusa vivente contro la borghesia che ha ridotto (nel migliore dei casi) la religione a un codice di comportamento» e che «il nuovo tipo di religione che allora nascerà (e se ne vedono già nelle nazioni avanzate i primi segni) non avrà nulla a che fare con questa merda che è il mondo borghese, capitalistico o socialista, in cui viviamo» (Pasolini 1968 [1999: 178-179]).

Bianciardi giunge a Milano nel 1954 per distaccarsi dal microcosmo provinciale in cui aveva visto svanire ogni velleità di lotta politica e ideologica. Uomo di cultura, professore di storia e filosofia, bibliotecario, traduttore dall'inglese affascinato dalla *beat generation* (specie Miller e Kerouac), giornalista presso alcune importanti testate come *L'Unità*, *l'Avanti!*, la *Gazzetta livornese* e collaboratore di riviste quali *Belfagor*, *Cinema nuovo* e *Il contemporaneo*, ebbe modo di maturare negli anni di formazione grossetani un solido pensiero anticonformista e ribelle. Sensibile alle questioni popolari, osservatore *in loco* dello sfruttamento degli operai toscani, esordisce come scrittore nel 1956, anno di pubblicazione del saggio *I minatori della Maremma*, scritto a quattro mani insieme a Carlo Cassola, dove denuncia la sciagura di Ribolla che due anni prima aveva provocato, non accidentalmente, la morte di quarantatré minatori.

Verista lontano dal verismo, nuovo Verga toscano, esattamente come l'illustre siciliano predecessore si allontana dal suo luogo natio alla volta di una Milano industrializzata e già cosmopolita. Qui non riflette su evanescenti sillogismi antropologici, non cerca motivazioni sociali a una crisi irrimediabilmente in atto, non si limita a sterili ideologie; qui, nell'Urbe moderna che da oltre due secoli aveva soffiato a Firenze il primato culturale italiano, vuole stanare i responsabili di questa crisi, vendicare le vittime, smantellare, così nelle intenzioni, la spietata e perversa «fiumana del progresso» neocapitalistico con mezzi migliori, più affinati, e a contatto diretto con il nemico. Intellettuale disintegrato – così lo apostrofava la copertina di *L'Integrazione* apparso per i tipi della Bompiani nel 1960 – estroso e controcorrente come Pasolini e come Verga, riapre la questione meridionale e non soltanto per polemizzare. Tenta piuttosto la mediazione tra «due Italie per diverso motivo depresse» (Bianciardi 1960: 30), l'Italia del sud visibilmente depressa nella sua arretratezza, l'Italia

del nord che dà alla depressione il nome di progresso e di modernità. Milano solo in un primo momento appare fucina di un promettente lavoro intellettuale con marcate evidenze sociali (l'idillio Feltrinelli durò appena tre anni) e allo stesso tempo covo di quel losco e pericoloso nemico chiamato nuovo capitalismo. Per creare continuità rispetto a quanto finora detto, è possibile immaginare Bianciardi come l'ospite di *Teorema* giunto inaspettatamente per integrarsi e a sua volta disintegrare chi gli sta intorno e addirittura un intero sistema. Ma Bianciardi non farà esattamente come l'ospite pasoliniano, non lascerà più Milano, dove vivrà la periferia e il centro perché

non si capisce Parigi standosene a Montmartre, né Londra abitando a Chelsea. Così non si capisce questa città ruotando attorno alla cittadella guercia. [...] Per cogliere la città, per cogliere al disotto della sua tetraggine il vecchio cuore di cui molti favoleggiavano, occorre – adesso lo capivo – fare la vita grigia dei suoi grigi abitanti, essere come loro, soffrire come loro. (Bianciardi 1962 [2019: 96-97])¹⁴

E neppure uscirà illeso, come ne esce l'ospite pasoliniano, da questo confronto / scontro con una realtà paradossale per occhi provinciali ancora intrisi di nobili valori, quasi disumana, che di cuore non sembra avere neppure una esile traccia e in cui:

se finisci sotto fuori delle strisce, loro non hanno da pagarti una lira, anzi sei tu che gli paghi il danno eventuale, il vetro del finestrino rotto, lo sporco del sangue sui sedili, un'ammaccatura al cofano, l'incomodo, il tempo perso, perché loro hanno sì l'obbligo di non omettere il soccorso, ma poi te lo fanno scontare, tanta benzina dal punto del sinistro all'ospedale, tanto dall'ospedale al posto dove avevano la commissione, un appuntamento mancato, un affare andato a monte per colpa tua. Loro hanno gli avvocatori, e tu sei solo. La paghi anche se finisci sotto al passaggio zebrato, perché all'urto è quasi sicuro che tu vai a cadere più in là delle strisce, e loro possono sempre dire, e dimostrare con gli avvocatori delle assicurazioni, che è stato fuori, l'investimento. Conviene attraversare sulle strisce, ma tenendoti al margine più vicino alla parte da dove arriva il traffico, così sei un poco più sicuro di cadere nel passaggio, e i danni te li pagano, anche se penalmente non gli costa più di un quattro mesi con la condizionale. E al bimbo, se ce l'hai, mettilgli bene in testa la favola del lupo-automobile, anche a costo di far diventare lupo lui, che desideri la macchina per schiacciare gli altri, da grande. (Bianciardi: 1962 [2019: 167])

Nel 1962, vissuta in prima persona la sua esperienza milanese e raccolti tutti i dati dell'osservazione utili a scrivere un romanzo / saggio, Bianciardi pubblica per i tipi della Rizzoli *La vita agra*. Fu un successo immediato di pubblico e di critica, a dir poco clamoroso, pure motivato dalla curiosità per uno scrittore anarchico che di-

¹⁴ Con «cittadella guercia» l'autore gioca linguisticamente sul doppio senso che l'aggettivo contiene. Allude, infatti, alla Braida del Guercio in cui viveva prima di trasferirsi nel centro di Milano. In riferimento al linguaggio, Bruni (2016: 129-130) parla di «fantasmagoria dei piani narrativi», di «*pastiche* che va oltre Gadda, Pasolini e Testori», di «scrittura come gioco»: «La lingua, stravolta e mescolata per supportare la polifonia interna, si adegua felicemente nel tourbillon di incroci dialettali, meridionalismi, toscanismi e settentrionalismi, declinati con vari stranierismi (latini, ispanici, gaelici) che culminano nell'inclusione alla pari dell'inglese nell'italiano: caso estremo e vistoso di un riuscito citazionistico diffuso».

chiarava apertamente il progetto, poi fallito, di far esplodere il grattacielo della Montecatini, atto di vendetta e di protesta a seguito del disastro di Ribolla prima citato. Indro Montanelli (1962) lo recensisce come «uno dei libri più vivi, più stupefacenti, più pittoreschi che abbia mai letto in questi ultimi anni» e convoca l'autore presso la redazione del *Corriere della sera* per offrirgli un lavoro che l'autore rifiuta stupito di tanto inaspettato consenso scaturito dal suo «libro incazzato» che non aveva fatto incazzare pure gli altri. Scrive alla sorella: «Credi pure, non mi aspettavo né tanto successo, né tanti unanimi consensi. Avevo scritto un libro incazzato e speravo si incazzassero anche gli altri. E invece è stato un coro di consensi, pubblici e privati, specialmente a Milano» (Corrias 2011: 187).

De Laurentis ottiene i diritti per la trasposizione cinematografica del romanzo. Carlo Lizzani ne realizza il film nel 1964 e sceglie Ugo Tognazzi per interpretare la parte del protagonista Luciano. Lo stesso Bianciardi recita come comparsa in una scena in cui Tognazzi insieme ad amici ferma alcuni lavoratori in mezzo al traffico per domandare cosa pensassero del rapporto uomo-macchina. Se Pasolini approccia il cinema in qualità di regista esperto, Bianciardi, che ben distingue tra il linguaggio cinematografico e quello letterario, collabora con Lizzani in qualità di «consulente, maggiore esperto nel mondo di “vita agra”» (Falaschi 1997: 92). Il film, a dire il vero, non rende giustizia al romanzo ma Bianciardi sembrava poco preoccupato di questo, attento com'era affinché il messaggio in esso contenuto si diffondesse in misura ancor più capillare.

Perché *La vita agra* è fuor di dubbio un'opera ostile oltre che scomoda, destinata a un pubblico di raffinati e colti lettori; è un romanzo che «propriamente non comincia» e se da qualche parte lo si deve fare cominciare ha un «inizio ritardato e privo di baricentro»; è un romanzo che sfacciatamente rifiuta la tradizione neorealista precedente e si costruisce a partire da una «erudizione smontata dall'interno» (Bruni 2016: 127); è, a detta dello stesso autore, «la storia di una nevrosi» (Bianciardi 1962 [2019: 158]).

Il narratore coincide con l'autore, l'autobiografismo è certamente una scelta assai riuscita nonostante qualche studioso, ben a ragione, preferisca parlare non di un io autobiografico ma «fenomenologico» (Bruni 2016: 128) grazie al quale le contraddizioni di una società in veloce trasformazione si allargano a una intera massa di individui inconsapevoli del loro degrado umano ma egualmente coinvolti. Pensare Milano è una cosa, viverla è un'altra cosa. Le anarchiche velleità del protagonista, votato alla ribellione e intenzionato ad agire, si scontrano con una realtà capace di fagocitare chiunque decida di viverci. La consapevolezza serve a poco, l'azione del singolo si estingue nei meandri della logica di una catena di produzione in cui merci sono gli stessi uomini che vi lavorano. Sembra così tornare l'inetto di tanta produzione letteraria a cavallo tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del XX secolo, la cui lucida consapevolezza del proprio stato e della crisi generale non può arginare in nessun modo la propria crisi di coscienza. Come lo sveviano Zeno Cosini, partito con le buone intenzioni di superare il proprio stato di inettitudine, giunge rassegnato a tristi conclusioni. Certo di vivere in un mondo inquinato alle radici, fa del lavoro la sua scelta di vita (l'altra strada sarebbe il suicidio) e immagina una distruzione che purifichi l'inquinamento della società e dell'intera razza umana.

La vita agra diventa la scelta coatta non solo di un singolo ma di ogni individuo figlio di quel tempo e tutti gli scrittori allora attivi lo sapevano bene, basti pensare che contemporaneamente, proprio nel 1962, furono pubblicati *Memoriale* di Paolo

Volponi e *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani. Milano ha esercitato il suo smisurato potere di trasformare gli esseri umani in spettri di loro stessi, in automi utili a reggere i meccanismi del capitalismo, ha trasformato cioè l'eroe in nemico di se stesso, l'attivo in inetto che si accontenta del lavoro domestico di traduttore come ultimo disperato gesto di protesta contro lo sfruttamento. E Milano continua a operare questa «trasformazione antropologica» di borghesi liberi in capitalisti schiavi, per lo più poveri, anche adesso nonostante gli uomini non siano più così indispensabili come allora per reggere le fila del progresso industriale.

Siamo agli antipodi de la *Dolce vita*: il titolo del romanzo apertamente contraddice il film di Fellini apparso due anni prima. La vita milanese è tetra, scandita da ritmi veloci, da orari e scadenze da rispettare, da contatti tra persone, spaurite e silenziose, infastidite da tutto, che a mala pena si accorgono l'uno dell'altro e che non si sopportano, presi come sono da una inguaribile «*febris emitoria*», dalla mania di un consumismo diffuso nel «bottegone» 'supermercato' che li costringe a comprare:

Ogni mattina la gita in tram è un viaggio in compagnia di estranei che non si parlano, anzi di nemici che si odiano. C'è anche un cartello che vieta le discussioni al personale, contro l'ingiuria nei suoi confronti. Così la gente subisce spaurita e silenziosa i rabbuffi gutturali del bigliettaio, che sollecita continuo e insistente di andare avanti, come facevano un tempo le zie dei casini, e dosa parsimoniosamente l'apertura delle porte automatiche, e si richiama quando necessario al regolamento. "Siamo passabili di sanzioni disciplinari", precisa. [...] Poi ci sono i tafanatori quotidiani, quelli che telefonano per dire a che punto siamo, vediamo di sbrigarci con quel lavoro perché è urgente e si deve andare in tipografia. Ogni volta che suona il campanello e trilla il telefono, mi sento un tuffo al cuore, guardo Anna con gli occhi di una bestia intrappolata e dico: "Vorranno soldi, che dici?". [...] Gli dà noia il sole, gli dà noia la pioggia, gli dà noia il vento, e se potessero, se comandassero in tutto e per tutto loro, non ci sarebbe nemmeno più il clima, le stagioni, il tempo, ma soltanto una cupola grigia e fuliginosa sopra la città. E perché sia così costantemente operano. [...] (La nebbia) è semmai una fumigazione rabbiosa, una flatulenza di uomini, di motori, di camini, è sudore, è puzzo di piedi, polverone sollevato dal taccheggiare delle segretarie, delle puttane, dei rappresentanti, dei grafici, dei PRM, delle stenodattilo, è fiato di denti guasti, di stomachi ulcerati, di budella intasate, di sfinteri stitici, di ascelle deodorate, di sorche sfitte, di bischeri disoccupati. (Bianciardi 1962 [2019: 106-107, 150, 168])

E continua:

Due, tre volte all'anno vedi il cielo longobardo, così bello quando è bello, ma subito ricominciano a taccheggiare gli attivisti, a rifare fumi, flatulenze, fetori, polveroni, esalazioni, e in un paio di giorni al massimo la cupola fuliginosa è ben ricomposta, e gli attivisti ci respirano dentro soddisfatti, perché hanno ritrovato l'aria natia, senza sole, senza vento e senza pioggia. [...] Le macchine arrivano di continuo, arranzano il marciapiede, si bloccano con stridore di freni, proprio dinanzi allo stretto varco fra la fossa dei picconatori e il passaggio zebrato, ne scendono uomini e donne con gli occhi arsi dalla *febris emitoria*, che non vedono nulla, ti urtano coi gomiti, ti travolgono insieme a loro verso il bottegone. [...] Io lo dico sempre, metteteci una catasta di libri, e accecati come sono comprerebbero

anche quello. Ho letto su un giornale che questo è l'*agorà*, il *forum*, la piazza dei nostri tempi, e forse è vero (Bianciardi 1962 [2019: 169, 172, 174])¹⁵.

Diversamente da Pasolini, in Bianciardi è possibile però cogliere qualche barlume di speranza proprio alla fine. L'urlo di Paolo che chiude *Teorema* è un urlo straziante di disperazione, l'urlo di Luciano che chiude *La vita agra* è la voce ribelle della coscienza che grida a squarciagola la propria voglia di affermazione e di riscatto, una forma di «autodifesa sistematica» nonostante l'uomo contemporaneo abbia maturato a proprie spese una «filosofia di vita marcata da una negatività complessiva» (Bruni 2016: 134-135). La rinuncia a tutti i beni di cui si è fatto ghiotto sarà allora non una privazione ma un bene che farà tornare l'uomo libero e soprattutto uomo:

Occorre che la gente impari a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogni nuovi, e anzi rinunciare a quelli che ha. La rinuncia sarà graduale, iniziando coi meccanismi, che saranno aboliti tutti, dai più complicati ai più semplici, dal calcolatore elettronico allo schiaccianoci. [...] Il lavoro si sarà per noi ridotto quasi a zero, vivendo dei frutti spontanei della terra e di pochissima coltivazione. Saremo vegetariani, e ciascuno avrà gli arredi essenziali al vivere comodo, e cioè un letto. Il problema del tempo libero non si porrà più, essendo la vita intera una continua distesa di tempo libero. [...] Cessato ogni rumore metalmeccanico, suonerà dovunque la voce dell'uomo e della bestia. Liberi da ogni altra cura, noi ci dedicheremo al bel canto, ai lunghi e pacati conversari, alle rappresentazioni mimiche e comiche improvvisate. Ciascuno diventerà maestro di queste arti. Non essendovi mezzi meccanici di locomozione, ci sposteremo a dorso d'asino o a piedi, e questo favorirà l'irrobustimento dei corpi, con immediati vantaggi fisici ed estetici. Grandi, barbuti, eloquenti, gli uomini coltiveranno nobili passioni quali l'amicizia e l'amore. (Bianciardi 1962 [2019: 162-164])

È possibile affermare, come sostiene Maria Jatosti, che Bianciardi abbia intuito molto prima di Pasolini, anche se più confusamente, i disastri a cui il capitalismo di allora stava inesorabilmente spingendo l'intera umanità e la solitudine dell'uomo contemporaneo che da esso deriva. La «mutazione antropologica» avvertita in misura simile da entrambi gli scrittori è purtroppo ancora oggi attuale e sembra destinata ad evolversi a causa di un iper-capitalismo che non si preoccupa di schiacciare la dignità dell'uomo che ne usufruisce e che per questo si crede felice, o forse lo è per davvero.

Riferimenti bibliografici

- Angelini, Maria Clotilde (1980): *Bianciardi*, Firenze, La Nuova Italia.
- Bartolini, Simonetta (2008): «Pier Paolo Pasolini, Sessantotto e dintorni», in Matilde de Pa-squale, Giovanni Dotoli, Mario Selvaggio (a. c. di), *I linguaggi del Sessantotto. Atti del Convegno multidisciplinare, Libera Università degli Studi "San Pio V", Roma 15-17 maggio 2008*, Roma, Editrice Apes, pp. 275-290.

¹⁵ I corsivi sono nel testo.

- Bazzocchi, Marco Antonio (2007): *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori.
- Bertolucci, Attilio (1968): «Pasolini visita i quartieri alti di Milano», *Il Giorno*, 12 giugno.
- Betti, Laura / Gulinucci, Michele (a. c. di) (1996): *Pier Paolo Pasolini, Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Bologna, Fondo Pier Paolo Pasolini.
- Bianciardi, Luciano (1962 [2019]): *La vita agra*, Milano, Feltrinelli.
- Bianciardi, Luciano (1960): *L'integrazione*, Milano, Bompiani.
- Bocchia, Pietro (2016): «Ragione e religione in Pasolini: il caso Teorema», *Studi pasoliniani*, 10, pp. 69-82.
- Bruni, Arnaldo (2016): «Io mi oppongo». Luciano Bianciardi garibaldino e ribelle, Roma, Aracne.
- Calderoni, Franco (1968): «Sequestro per un Teorema troppo svestito», *Il Giorno*, 14 settembre.
- Citati, Pietro (1972): *Il tè del cappellaio matto*, Milano, Mondadori.
- Corrias, Pino (2011): *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Feltrinelli.
- D'Orrico, Antonio (2013): «E Pasolini inventò i ragazzi di vita alla milanese», *Corriere della Sera*, Sette, 23 ottobre.
- Di Marco, Emanuele (2015): «Il "Teorema" del sacro. Pasolini tra abiura e cielo», *In Limine* XI, pp. 76-92.
- Falasci, Falaschi (a. c. di) (1997): *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60. Atti del convegno di studi della Fondazione Luciano Bianciardi, Grosseto 27-28 ottobre. Quaderni della Fondazione Bianciardi*, IV, Firenze, Giunti.
- Fusillo, Massimo (2012): *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino.
- Montanelli, Indro (1962): *Vita agra di un anarchico*, *Corriere della sera*, 2 ottobre.
- Moscato, Italo (1995): *Pasolini e il teorema del sesso*, Milano, Il Saggiatore.
- Pasolini, Pier Paolo (1960): «Cronaca di una giornata», *Paese sera*, 2-3 dicembre.
- Pasolini, Pier Paolo (1961): «Milano o Roma? Due centri storici», *Paese sera*, 28-29 novembre.
- Pasolini, Pier Paolo (1968 [1999]): *Teorema*, Milano, Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (1969): «Il PCI ai giovani», *L'Espresso*, 16 giugno.
- Paolini, Pier Paolo (1973a): «Acculturazione e Acculturazione», *Corriere della Sera*, 9 dicembre.
- Pasolini, Pier Paolo (1973b): «Contro i capelli lunghi», *Corriere della Sera*, 7 gennaio.
- Pasolini, Pier Paolo (1974): «Gli Italiani non sono più quelli», *Corriere della Sera*, 10 giugno.
- Pasolini, Pier Paolo (1975a): «Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia», *Corriere della Sera*, 18 ottobre.
- Pasolini, Pier Paolo (1975b): «Il vuoto del potere in Italia, ovvero "La scomparsa delle luciole"», *Corriere della Sera*, 1 febbraio.
- Pasolini, Pier Paolo (1999a): *Saggi sulla politica e la società*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (1999b): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2001): *Per il cinema*, a c. di Walter Siti e Franco Zabaghi, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2012): *My cinema*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna.
- Pasolini, Pier Paolo (2013): *La Nebbiosa*, Milano, Il Saggiatore.

- Piccinini, Alberto (2013): «Il lato teddy boy di PPP», in Pier Paolo Pasolini, *La Nebbiosa*, Milano, Il Saggiatore, pp. 9-20.
- Spadino, Alessandra (2012): *Pasolini e il cinema inconsumabile*, Milano-Udine, Mimesis.
- Spina, Sergio (1968): «Il dubbio diritto-dovere di Pasolini e Carmelo Bene», *L'Unità*, 18 agosto.
- Tricomi, Antonio (2005): *Sull'opera mancata di Pasolini: un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci.
- Varotti, Carlo (a. c. di) (2005): *La parola e il racconto. Scritti su Luciano Bianciardi*, Bologna, Bononia University Press.