IL REALISMO POETICO DI PIER PAOLO PASOLINI: *RAGAZZI DI VITA*

MYRIAM SWENNEN

Nei romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), Pier Paolo Pasolini penetra nell' inferno del sottoproletariato romano, usando un linguaggio tutto particolare che vuole essere quello delle creature che popolano quel mondo. Crea così un legame tra linguaggio e società. Di che società si tratta e quali sono le caratteristiche salienti di questo linguaggio?

I personaggi pasoliniani fanno parte del *sotto*proletariato. Vivono ai margini della società e assomigliano ai Vinti verghiani. Pasolini, parlando di loro, adopera la parola "casta": "Un borghese non immagina nemmeno la chiusura e la sufficienza a se stessa di questa casta. . . ."[1] suggerendo dunque che i suoi personaggi sono condannati a rimanere imprigionati nel loro isolamento. Nelle pagine seguenti cercherò di dimostrare come questa visione sociale si configura nella struttura linguistico-narrativa di *Ragazzi di vita*.

Ragazzi di vita viene pubblicato nel 1955, in pieno dibattito neorealista, quando lo scrittore sente l' impegno di cercare, anche attraverso la sperimentazione linguistica, nuovi mezzi di comunicazione che si oppongano al "bello scrivere" del periodo fascista. La prosa "vestita", cioè eloquente e retorica di tipo dannunziano, cede il posto alla prosa "nuda" che in *Ragazzi di vita* riflette la povertà, la complicata semplicità dei protagonisti. Se la società pasoliniana è il sottoproletariato, l' autore deve scrivere nel linguaggio del sottoproletariato.

Ma come si fa, quando si è nato borghese e settentrionale, a scrivere nella lingua del sottoproletariato di Roma? Il valore innovatore dei due romanzi romani sta allora non soltanto nel fatto che Pasolini ha adoperato il romanesco, o meglio UN romanesco, come mezzo espressivo, ma anche nel fatto che questi due romanzi sono preceduti da un intenso studio filologico e antropologico. Quindi, più che aver RIprodotto il parlato delle borgate romane, Pasolini ha PROdotto un linguaggio nuovo, che infatti è una illusione linguistica.[2]

Come usa Pasolini il linguaggio popolare e quali effetti ottiene? Il repertorio linguistico dialettale è piuttosto ristretto come del resto quello di un ceto popolare che è quasi o del tutto analfabeta. Abbondano le espressioni forti come "fijo de na mignotta" o "li mortacci tua", che attraverso la ripetizione in contesti diversi, perdono ogni valore semantico. L'espressione forte è il momento di libertà, di anarchia. M. Jacqmain ha cercato di definire i vari valori affettivi di un'espressione come "li mortacci" ed ha constatato che può significare indifferentemente soddisfazione, imbarazzo, sdegno, vergogna, impazienza, collera ecc. Interessante è l'osservazione della stessa Jacqmain secondo cui l'autore si sente costretto a chiarire il valore espressivo da lui usato, il che sottolinea la povertà del repertorio linguistico dialettale. Cito gli esempi della Jacqmain:

> . . . Il Ciccione partì, e scivolando sull'orlo dell'asse, mentre cadeva in acqua, *urlò con una risata feroce*: "*Li mortacci sua*!", e Remo sulla riva, scuotendo il capo, *allegro borbottò*: "*Li mortacci*, che fforza che sei!". Pure il Bassotto lì accanto, lungo sul marciapiede, ghignava, quando gli arrivò tra i ricci un malloppetto di fanga. "*Li mortacci vostra*!" *urlò voltandosi furente* (. . .).[3]

Il carattere popolare del romanzo sta anche nella sintassi: frasi brevi, interruzioni, esitazioni, spunti spontanei caratterizzano lo stile indiretto libero che tratterò in seguito. Gli avvenimenti vengono raccontati come passano per la mente dei parlanti. Le tendenze popolari risultano chiare per esempio nell'uso dell'onomatopea:

> . . . e Alduccio, fumando, nemmeno aveva dato quattro pedalate, che *crac, scric, scrac*, la ruota del triciclo s'incastrò nella rotaia del tram e si ridusse a un colabrodo. (*Rag.* p. 135)[4]

> . . . Non sortì fuori nessuno, ma di là dalla parete si sentiva fare *sci sci sci* come fanno le donne quando stanno in tre o quattro assieme. (*Rag*. p. 148)
>
> . . . e cantando ironicamente la marcia dei bersaglieri, *papparappa pappa para, ppapappa pappa paaara*, venivano avanti al passo. (*Rag*. p. 266)
>
> . . . Già si vedevano in giro le prime serve con le borse vuote, e si sentivano sempre più frequenti i *gniiiiiu, gnieeeeeu* dei tranvai alle svoltate . . . (*Rag*. pp. 166–167)

Anche le molte iperboli appartengono al linguaggio del popolo:

> Intanto però quelle due, come imboccarono l'altro lungotevere, arrivarono davanti a una *macchina lunga dieci metri*, vi salirono. . . (*Rag*. p. 223)
>
> . . . entrò un ragazzo con un giubbetto inglese, un biondino con *una faccia da morto di fame di sette generazioni*, e si mise in mezzo al corridoio; voltato verso la gente. (*Rag*. p. 247)

Lo strumento stilistico di cui Pasolini si è servito di più rimane però il discorso indiretto libero.[5] Il discorso indiretto libero gli permette di far echeggiare tanto la propria voce quanto quella dei suoi protagonisti: adopera per la propria voce l'italiano, cioè la lingua franca, e per quella dei ragazzi di vita il dialetto o il gergo. Per forza, direi, perché se Pasolini si fosse limitato all' uso di un codice gergale-dialettale, ne sarebbe venuto fuori un pasticcio incomprensibile e linguisticamente povero. D' altra parte, mancherebbero il colore e il senso del realismo se lo scrittore si fosse unicamente servito della lingua franca. La mescolanza di stili in Pasolini sembra indispensabile. Thomas O' Neill lo spiega nei termini seguenti:

> In short; an indiscriminate use of dialect would not open up the field of literature to an even greater reading public, but, if anything, would merely transfer it from an aristocratic élite to . . . a subproletarian élite, but an élite nevertheless.[6]

Nello stile indiretto libero possono dunque confluire tutti gli elementi linguistici che appartengono al linguaggio parlato: italiano, dialetto o gergo. Esaminiamo alcuni episodi in discorso indiretto libero un po' più da vicino:

Il Lenzetta se n' era andato di casa per paura del fratello più grosso: e non c' aveva mica torto d' averla, perché ne aveva combinato una che a pensarci non ci si capacitava nemmeno lui e si sarebbe sputato in un occhio. Mica s' era comportato male, secondo lui, in senso morale. Sì! morale! Che c . . . gliene fregava a lui e al fratello della morale! Era stata una quistione d' onore, e, per dire la sincera verità, mica na stupidaggine da niente. Che cavolo s' era messo nella capoccia quella notte il Lenzetta . . . Boh, si vede ch' era rimasto un pò sonato per le botte che gli avevano dato prima in camera di sicurezza e poi a bottega. . . . (*Rag.* pp. 124–125)

Macché, niente! Na cosetta senza nessuna importanza! Tanto da lì alla Marinella che ci voleva? E poi, ne avevano fatta poca di strada, il Riccetto e il Lenzetta, quel giorno! (*Rag.* p. 135)

C' aveva le madonne, perché s' era stufata di restare lì in quella caciara di fanatici, tanto lei, il bagno, nel mare, non lo faceva manco per niente: l' aveva fatto la mattina, il bagno, al Mattonato, nella bagnarola di sor Anita. . . . (*Rag.* p. 44)

Negli esempi citati domina il linguaggio gergale. Gli elementi linguistici prevalenti sono: il lessico "romanesco", le ripetizioni interne (il bagno, non lo faceva), le interiezioni (macché), i pleonasmi (la sincera verità), il ritmo interrotto.

Nell' esempio che segue sono presenti tutti questi elementi, però il linguaggio che domina è la lingua franca. Si tratta qui dell' episodio in cui Alduccio dà un rapporto dettagliato dell' arresto e del suicidio di Amerigo. Il discorso indiretto libero in questo caso s' impone, perché altrimenti il discorso diretto con cui inizia la sequenza successiva, se continuato troppo a lungo, genererebbe pesantezza narrativa:

"È morto, è morto" ripetè Alduccio, contento di dare quella notizia inaspettata; "È morto ieri sera ar Poriclinico" aggiunse. Quel cavolo di sera che il Riccetto aveva tagliato dalla casa di Fileni il Caciotta e gli altri s' erano fatti beccare, ma non avevano fatto resistenza. Amerigo, invece, s' era lasciato portar fuori tenuto per le braccia da due carabinieri, ma appena sul terrazzino li aveva sbattuti contro la parete e aveva fatto uno zompo di due o tre metri sul cortile; s' era acciaccato un ginocchio, ma era riuscito lo stesso a trascinarsi avanti lungo il muro del lotto: i carabinieri avevano sparato e l' avevano colto a una spalla, e lui, ugualmente ce l' aveva fatta a arrivare fin sulla sponda dell' Aniene; lì

> stavano quasi per acchiapparlo, ma lui sanguinante com' era, era zompato in acqua per attraversare il fiume e nascondersi negli orti dell' altra riva, scappare verso Ponte Mammolo o Tor Sapienza. Ma in mezzo al correntino s' era sturbato e i carubba l' avevano acchiappato e portato al commissariato zuppo di sangue e di fanga come una spugna: così che dovettero trasportarlo all' ospedale e piantonarlo. Dopo una settimana gli era passato il febbrone, e lui tentò d' ammazzarsi tagliandosi i polsi coi vetri di un bicchiere, ma anche stavolta lo avevano salvato; allora una decina di giorni appresso, prima che il Riccetto e Alduccio s' incontrassero all' Acqua Santa, s' era gettato giù dalla finestra del secondo piano: per una settimana aveva agonizzato, e finalmente se n'era andato all' alberi pizzuti. (*Rag.* pp. 114–115)

Neanche in questo episodio ritroviamo il romanesco allo stato puro, unica eccezione forse l' espressione "annà all' alberi pizzuti" che ritroviamo nel glossario allegato al romanzo *Ragazzi di vita* e che significa "morire". La ragione fondamentale per cui Pasolini non adopera con la stessa frequenza il gergo è che il personaggio Alduccio stesso si stacca dalla situazione che descrive. Egli non si sente personalmente coinvolto nella sorte di Amerigo. Cioè, se Amerigo avesse potuto dare lui un rapporto dettagliato dell' accaduto, il linguaggio sarebbe stato quello di Amerigo. L' autore avrebbe parlato attraverso il personaggio stesso. L'importanza del discorso indiretto libero nella struttura del romanzo, sta nel fatto che esso apporta valore semantico alla narrazione in quanto caratterizza i personaggi tramite il loro linguaggio, evitando sia il tedioso inserimento naturalista del discorso diretto tra virgolette, sia l'intrusione troppo aperta o non "filtrata" del punto di vista ideologico dell' autore. È la descrizione che ci fa conoscere lo spazio entro cui i personaggi adoperano questo linguaggio.

Le descrizioni marcano il recinto, il confine del ghetto dentro il quale i protagonisti vivono la loro vita monotona. "Le détail inutil" di R. Barthes, che poi non è tanto "inutil", ha la funzione di creare l'atmosfera di povertà, noia, inerzia che pervade il mondo dei ragazzi di vita. Le descrizioni si comportano come il complemento linguistico del discorso indiretto libero e del discorso diretto. Il loro scopo è di evocare in modo indiretto l'"effetto del reale",[7] mentre i due primi elementi costituiscono il metodo diretto per rendere il messaggio pasoliniano

più immediato. Tra di loro si svolge un processo di interazione. I sintagmi descrittivi costituiscono il punto d'incrocio del realismo e della poeticità pasoliniana.[8] Pasolini "nomina" le cose tramite la descrizione. Per chiarire questo processo, ho cercato di dividere la descrizione in tre tipi. Questi tre tipi possono avere una vita indipendente o possono coesistere, come risulterà dagli esempi. In tutti e tre i casi mantengono però la loro funzione di inquadratura.

TIPO A:

Da una parte il cielo era tutto schiarito, e vi brillavano certe stellucce umide, sperdute nella sua grandezza; come in una sconfinata parete di metallo, da dove, sulla terra, venisse a cadere qualche misero soffio di vento. Dall'altra parte, come ci si voltava, verso Roma, c'era ancora brutto tempo, con dei nuvoli grevi di pioggia e fulmini, che però s'andavano sbrillentando all'orizzonte cosparso di lumi. Da un'altra parte ancora il cielo si stendeva, proprio lì sopra Tiburtino, come sopra l'imbuto d'un cortile, e la luna s'appoggiava, spaurita, sugli orli lucenti di qualche macchia di vapore vagante. Giù per le strade tutte uguali di Tiburtino non c'era ormai nessuno, e solo dalla strada centrale si sentiva qualche rumore. . .

(*Rag.* p. 99)

In fondo a via dell'Arco di Travertino, c'erano qua e là due grandi ammucchiamenti di bicocche di cui, camminando per la strada, si godeva magnificamente la vista. Erano tante casupole rosa o bianche; con in mezzo baracche, catapecchie, carrozzoni di zingari senza ruote, magazzini, tutti mescolati insieme e sparsi sopra i prati, in parte, in parte ammucchiati contro i muraglioni dell'Acquedotto, nel disordine più pittoresco. (*Rag.* p. 139)

È da notare che la descrizione del tipo A è quasi del tutto priva di gergo. Stavolta Pasolini non "dipinge" la società in crisi ma si stacca dal mondo come esso viene visto dai suoi personaggi. Il linguaggio "intatto" viene applicato ad un mondo apparentemente intatto. Il linguaggio è limpido, leggero e assume valore poetico. La sintassi è caratterizzata da frasi lunghe, scorrevoli ed ondeggianti. Il lessico è quello dell' autore, o meglio dell' artista, che descrive poeticamente quello che osserva assumendosi l' esclusiva responsabilità della visione.

TIPO B:

La luce della luna lo investiva tutto, grande com' era, che non ci si

vedevano i recinti dell' altra parte. La luna ormai era alta alta nel cielo, s' era rimpicciolita e pareva non volesse più aver' che fare col mondo, tutta assorta nella contemplazione di quello che ci stava al di là. Al mondo, pareva che ormai mostrasse solo il sedere; e da quel sederino d' argento, pioveva giù una luce grandiosa, che invadeva tutto. Brilluccicava, in fondo all' orto, sulle persiche, i salci, i petti d' angelo, le cerase, i sambuchi, che spuntavano qua e là in ciuffi duri come il ferro battuto, contorti e leggeri nel polverone bianco. Poi scendevano radendo a far sprizzare di luce, o a patinarlo di lucore, il piano dell' orto: con le facciatelle curve di bieta o cappuccina metà in luce e metà in ombra e gli appezzamenti gialli della lattughella e quelli verdi oro dei porri e della riccetta. E qua e là i mucchi di paglia, gli attrezzi abbandonati dai burini nel più pittoresco disordine, che tanto la terra faceva da sola, senza doversi rompere il c . . . a lavorarla.

(*Rag.* p. 145)

. . . allora si scorgeva tutto il cielo: coperto da migliaia di nuvolette piccole come pustole, come bollicine che scendevano giù verso le cime svanite e dentellate dei grattacieli in fondo, in tutte le forme e in tutti i colori. Conchigliette nere, cozze giallognole, baffi turchini, sputi color rosso d' uovo; e in fondo, dopo una striscia d'azzurro, limpido e invetrito come un fiume della terra polare, un nuvolone color bianco, tutto riccio, fresco e immenso che pareva il monte del Purgatorio.

(*Rag.* p. 163)

La descrizione del tipo B è una mescolanza delle impressioni dell' autore e di quelle dei personaggi. Il linguaggio è ancora quello dello scrittore, benché ogni tanto sembri "contaminato" da un' espressione o una parola presa in prestito dal mondo popolare. Potremmo dire che egli presta ai suoi personaggi una contemplazione estetica del loro mondo. Però, mentre la descrizione del tipo B assomiglia molto a quella del tipo A, ogni tanto l' intrusione di uno spunto popolare fa sospettare la presenza fisica e mentale di uno dei protagonisti. È in questo tipo di descrizione che l' incrocio "effetto del reale"/ poesia risulta più evidente. In altre parole, Pasolini "poetizza" il gergo.

TIPO C:

La Nadia stava distesa lì in mezzo con un costume nero, e con tanti peli, neri come quelli del diavolo, che gli s'intorcinavano sudati sotto le ascelle e, *neri, di carbone*, aveva pure i capelli e quegli occhi che ardevano inveleniti.

(*Rag.* pp. 43–44)

Il Riccetto non rispose niente; guardò il Cacciotta, che, per la giannetta, aveva la faccia *bianca e viola come una cipolla*.

(*Rag*. p. 100)

Uno sdentato, con la barba *nera come il carbone* sulle mascelle bianche per la giacchetta, e due *occhi da povero cristo*, che luccicavano come quelli d'un cane, da ubriaco, con tutto ch'erano le quattro del mattino, gli fece: "Dàje."

(*Rag*. p. 166)

Il Riccetto . . . si tolse il pettinino dalla tasca di dietro dei calzoni, lo bagnò sotto la fontanella e cominciò a pettinarsi, *bello come Cleopatra*.

(*Rag*. p. 188)

Ci s'accostò, facendo moina, e aspettando che il padrone fosse assorbito dalla discussione con una cliente, *grassa come un vescovo*. . .

(*Rag*. p. 169)

Con la sua faccia cattiva, *tonda come un uovo*, il Ciccione partì. . .

(*Rag*. p. 19)

La descrizione del tipo C è quella riservata alle persone. Pasolini segue lo stesso modello del tipo A e B ma paragona i personaggi popolari a degli oggetti o a delle persone che fanno parte della loro vita quotidiana, servendosi di immagini, similitudini e metafore che nel lessico popolare sono già catacresi (povero cristo), ma che inserite nel contesto poetico delle descrizioni riacquistano un' inattesa freschezza ed evidenza figurativa. Quando Pasolini descrive una persona, specie la sua espressione facciale, si serve di immagini fisiche prese dal mondo degli animali:

Ci stava una donna grassa . . . con una *faccia da pesce lesso*, e accanto a lei un cosetto brutto, forse il marito, con una *faccia da pesce fritto*, povero cristo, che smaltiva la tropea.

(*Rag*. p. 129)

(Remo) . . . stava a un tavolino tralato, *rosso come un' aragosta* sotto due dita di barba bianca e nera, e gonfio come se invece di sangue, sotto la pelle avesse del gas. Chiacchierava con un vecchietto *secco come uno stoccafisso,* che aveva ancora la calata burina dopo cento anni che abitava a Roma.

(*Rag*. p. 130)

Il Lenzetta *arrossì come un tacchino*, . . .

(*Rag*. p. 136)

> Le due bellezze non s'erano mosse, come se non avessero manco rifiatato: *camminando stretti, come due cagnacci* che dopo esser stato cacciati a bastonate rallentano . . .
>
> (*Rag*. p. 218)

> "Molto lieto di fa' la sua conoscenza," ciancicarono il Riccetto e il Lenzetta, *rossi come due gallinacci*.
>
> (*Rag*. p. 152)

> S'asciugò la faccia bagnata di pioggia, giovane e tutte rugosa, coi *labbroni che gli pendevano a culo di gallina*.
>
> (*Rag*. p. 29)

Galline, tacchini, cani, pesci: sono gli animali che vivono accanto all'uomo dentro il recinto del loro territorio. L'uomo e l'animale, insieme. L'uomo *è* l'animale. Dice Georges Piroué:

> L'Homme est une sâle bête, voilà tout, et la terre est un infect marécage.[9]

Il capitolo che s'intitola "Ragazzi di Vita" inizia significativamente con una frase di Tolstoi:

> Il popolo è un grande selvaggio
> nel seno della società.
> (*Rag*. p. 91)

Forse questa osservazione giustifica il dialogo tra due cani (pp. 188–189), in cui i cani parlano tra di loro, come i padroni sottoproletari, cioè in gergo e in dialetto. Pasolini, in queste pagine, mette animali e uomini allo stesso livello.

I colori svolgono un ruolo importante nei sintagmi descrittivi, particolarmente il grigio e il bianco che già dall' inizio del romanzo sono presenti:

> . . . ma mentre scendeva giù per via Donna Olimpia coi *calzoni lunghi grigi* e *la camicetta bianca*, piuttosto che un comunicando o un soldato di Gesù pareva un pischello quando se ne va achittato pei lungoteveri a rimorchiare. con una compagnia di maschi uguali a lui, *tutti vestiti di bianco*, scese giù alla chiesa della Divina Provvidenza, dove alle nove Don Pizzuto gli fece la comunione e alle undici il Vescovo lo cresimò.
>
> (*Rag*. p. 1)

Il grigio e il nero li incontriamo spesso in contesti in cui Pasolini "dipinge" il grigiore dell' esistenza e la sporcizia dell' ambiente del sottoproletariato.

> Il Riccetto e Marcello si sedettero sotto il sole su un prato lì presso, *nero e spelato*, a guardare gli Apai che fregavano la gente.
>
> (*Rag.* p. 7)
>
> Il Riccetto e Marcello si fecero sull' orlo del fiume *nero d' olio*.
>
> (*Rag.* p. 11)
>
> Quanto la riva del Ciriola era investita dal sole, altrettanto questa era piena di *un' ombra grigia e fiacca*: sopra gli scoglietti *neri*, coperti di due dita di grasso, crescevano sterpaglie e piccoli rovi verdi, . . .
>
> (*Rag.* p. 23)
>
> Una macchia di *vapore grigio e sporco*, come inchiostro annacquato, intanto s' andava allargando per le striscie di cielo che s' intravedevano in cima ai palazzoni nei vuoti della piazza.
>
> (*Rag.* p. 166)

Colore altrettanto importante è il bianco che assume una funzione negativa in relazione alla fisionomia, ad esempio per evocare la debolezza fisica (es. "bianchi per la fame" p. 82), ma positiva come simbolo di innocenza, purezza, tenerezza. Soprattutto in questo caso assume valore poetico. La frequente ricorrenza del colore bianco in contesti evocanti sentimenti di tenerezza, ne determina la funzione di *Leitmotiv* cromatico. Prendiamo in esame alcuni contesti:

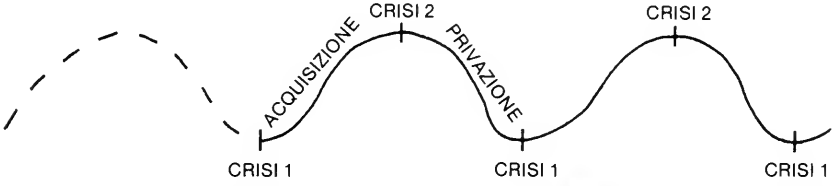
> Roma era ancora immersa nel sonno, che già il sole batteva sui prati e i boschetti di Villa Borghese, con una *luce bianca bianca* che s' incollava sui muri e sui piccoli busti lungo l' aiuole.
>
> (*Rag.* p. 81)
>
> Nadia s' accostò con un sorriso . . . tenendosi una mano contro la scollatura della vestaglia e l' altra allungata verso di loro, con certi ditini stretti, *teneri e bianchi come il burro* . . .
>
> (*Rag.* p. 149)
>
> . . . un po' se n' andava piano piano verso il suo letto lì vicino, al Borghetto Prenestino, con tante case piccole come dadi o come pollai, *bianche come quelle degli arabi*. . . .
>
> (*Rag.* p. 104)

L' ambiente descritto ci appare non contaminato, innocente. Il colore bianco rafforza quella impressione. Così nell' ultimo esempio le case

sono *bianche come quelle degli arabi* perché, per Pasolini, il mondo arabo rappresenta il terzo mondo ancora puro e non corrotto dal capitalismo.

Abbiamo visto come nel discorso indiretto libero è in primo luogo il linguaggio gergale (talvolta dialettale) che serve a dare al romanzo l' "effetto del reale", e come nella descrizione sono soprattutto le similitudini e le metafore che in termini "visivi" mirano a questo effetto. Esaminiamo ora come anche l' elemento ritmo s' inserisce in questo discorso.

Il ritmo narrativo segue lo stesso passo lento e ripetitivo del sottoproletariato romano. Non ci sono dei grandi avvenimenti che segnano uno svolgimento della fabula in una direzione particolare. Le unità narrative[10] si presentano piuttosto ad ondate ascendenti e discendenti, con gli apici collocati nei momenti di crisi economica: questa può essere dovuta o ad un' esasperazione della povertà che rende necessaria una qualche iniziativa (furto) per promuovere il processo di acquisizione economica da parte dei personaggi e permetterne la sopravvivenza (crisi 1); o ad un colpo di sfortuna, per esempio un furto da parte di altri sottoproletari (crisi 2), che fa ripiombare i protagonisti in uno stato di degenza pressoché assoluta, e comunque preclude la possibilità di una qualsiasi "accumulazione di capitale." La fabula si può rappresentare schematicamente come segue:



L' esistenza dei rappresentanti della malavita è un' esistenza di noia e monotonia, di inerzia, di indifferenza nei confronti della loro sorte. I ragazzi di vita, per la loro natura stessa, sembrano condannati a vagabondare perennemente ai margini della società, al di fuori della logica capitalista basata sull' accumulazione. La loro vita è una catena di momenti di felicità e di infelicità, però è "la grana, che è la fonte di ogni piacere e ogni soddisfazione in questo zozzo mondo." (*Rag.* p. 85) I furti segnano anche i momenti di liberazione, benché spesso la conseguenza sia una perdita temporanea della libertà. Infatti, "le

gioie di questo mondo sono brevi e la fortuna gira.'' (*Rag.* p. 71) e ''La vita è amara pe' chi ha li piedi dorci.'' (*Rag.* p. 140)

A sottolineare la monotonia c' è l' assenza di un singolo protagonista, ciò che critici spesso ritengono un lato negativo del romanzo. Thomas O' Neill rimprovera a Pasolini il tentativo di attribuire il ruolo di protagonista al Riccetto, ma di non esserci riuscito:

> What we have, in short, in *Ragazzi di vita*, is the obvious struggle between the idealist (political) Pasolini with his belief in the mass qua mass and not qua individuals, and the writer Pasolini who realizes that for structural unity the novel must have a protagonist—that if the mass dominates as protagonist, the structural weakness will become overwhelming.[11]

Però, se vogliamo essere conseguenti e se vogliamo rispettare il movimento di monotonia, la coralità del romanzo, cioè il fatto che i ragazzi di vita sono tutti quanti protagonisti, questa assenza non va necessariamente vista come un aspetto negativo: il carattere corale di *Ragazzi di vita* si inserisce comunque benissimo in una struttura ''ondeggiante'' come quella che ho delineato.

Perfino le ripetizioni rispettano il ritmo del ''récit''. La funzione della ripetizione è triplice:

1) la ripetizione appartiene al linguaggio parlato. Pasolini si è avvicinato alla naturale tendenza a ripetersi del parlante semplice:

> si dovevan esser fatti *almeno almeno* quattro chilometri . . .
> (*Rag.* p. 127)
> I suoi fratellini l'avevano svagato, . . . e qualche volta . . . si permettevano pure di prenderlo *appena appena* in giro un pochetto.
> (*Rag.* p. 256)
> L' altro si fece subito *bono bono* e cominciò a giocare leale, . . .
> (*Rag.* p. 124)

2) con la ripetizione Pasolini raggiunge un effetto poetico:

> . . . si vedevano, giù, quattro strade . . . e in alto, il cielo senza una nuvoletta con una lunetta che *locca locca* tramontava.
> (*Rag.* p. 207)
> E di dietro, s' una specie di altopiano . . . si profilava immenso il semicerchio di Monteverdi Nuovo, punticchiato di lumi, sotto striscioni di nubi . . . nel cielo *liscio liscio*.
> (*Rag.* p. 237)

> Era tutto *spiovente*; *spioventi* le braccia distese sul copriletto, spiovente la bocca semiaperta, *spioventi* le ganascie e le fessure degli occhi, *spioventi* i capelli ancora neri e lucidi di sudore che pareva di brillantina.
> (*Rag*. p. 207)

3) il carattere ripetitivo delle qualificazioni (avverbi e aggettivi) assume inoltre un valore importantissimo in quanto la maggior parte delle ripetizioni rispettano, per il loro significato stesso, il ritmo, il passo lento:

> Non ci misero molto; appena che risortirono andarono *calmi calmi* a lavarsi un pochetto a una fontanella. . . .
> (*Rag*. p. 111)
> Le ore *piano piano* passarono, . . . (*Rag*. p. 168)
> Il Lenzetto però fece *tranquillo tranquillo* . . . (*Rag*. p. 146)
> Il Riccetto e Alduccio se ne venivano *piano piano*, perché se l' erano fatte a fette da Pietralata . . . Il Lenzetta *locco locco* obbedì . . .
> (*Rag*. p. 126)

Gli esempi sono innumerevoli. Gli avverbi ripetuti esprimono lentezza, pigrizia, inerzia, insomma tutti i vizi di una società indifferente. Nel ritmo lento della narrazione queste ripetizioni hanno senza dubbio una funzione di rafforzamento semantico. Non riportiamo allo stesso livello le espressioni ripetute, tipo "li mortacci", che sono significanti ormai privati del loro significato specifico.

La stessa funzione di rafforzamento semantico possiamo attribuire ai vezzeggiativi e agli accrescitivi che risuonano con insistenza nel romanzo, spiegando l' atteggiamento dell' autore nei confronti dei suoi personaggi ed il loro ambiente, e illustrando l' atteggiamento dei personaggi stessi di fronte alla realtà crudele della loro esistenza. I vezzeggiativi abbondano nei frammenti in cui i protagonisti sono dei bambini, degli innocenti che non si rendono ancora conto del mondo violento e brutale che li circonda. Lo stesso mondo, quando non viene messo in rapporto diretto con il popolo, è composto di praticelli, alberelli, ci soffiano venticelli, ci corrono cagnolini. Quasi echeggia il mito del fanciullino pascoliano:

> . . . andò incontro ad un altro *maschietto* come lui, che veniva avanti come un *rondinino* . . .
> (*Rag*. p. 123)

E il venticello fresco, che faceva diventare bianchi e celesti in faccia come finocchi, dava ogni tanto uno scossone alle due file di *alberelli* appennicati e tuberculosi che salivano . . . verso il cielo di San Giovanni.

(*Rag.* p. 164)

E infatti era poco più che una ragazzina pure lei, con la vesta a *fiorellini*, come quella dei frati, che c' aveva, e sotto le due *gambette* secche e nodose.

(*Rag.* p. 153)

Invece quando veniamo a confronto con il mondo nemico, cioè quello della nuova società industrializzata e alienante, il "piccolo mondo antico" cede il posto ai cartelloni, ai palazzoni, ai muraglioni.

> . . . indietro, già lontano, Tiburtino, coi *casoni* nuovi in fila contro il cielo nero.
>
> (*Rag.* p. 103)
>
> La Borgata degli Angeli era deserta a quell' ora e tra i grandi *scatoloni* delle case popolari costruite in tante file regolari, si vedevano. . . .
>
> (*Rag.* p. 148)

È questo l' ambiente in cui formicolano i personaggi pasoliniani, e da cui essi non riescono a svincolarsi, almeno secondo la teoria di Pasolini.

All' inizio sono presenti degli indizi che suscitano la speranza di un miglioramento della situazione culturale, economica e sociale della "canaille" romana che viene rappresentata comunque come fondamentalmente "buona". Ma questa impressione iniziale viene bruscamente cancellata:

> A Pietralata, *per educazione*, non c' era nessuno che provasse pietà per i vivi, figurarsi cosa c . . . provavano per i morti.
>
> (*Rag.* p. 119)

Quel "*per educazione*" porta tutto il peso drammatico della frase. In un altro episodio si ha l' impressione che il Riccetto ed il Lenzetta si siano convertiti ad una vita più seria, in cui cortesia e rispetto esistono: quando vengono introdotti alla famiglia del Vecchio, insieme a cui hanno appena rubato dei cavoli da un orto, per la prima volta fanno conoscere la loro vera identità. "Claudio Mastracca" e "De Marzi Arfredo" conoscono le regole della buona educazione!

Se in questo romanzo c' è un momento culminante, è il fidanzamento del Riccetto ed il fatto che poco dopo egli trova un lavoro da "dritto

fijo de na mignotta'' (*Rag*. p. 159) Ma una falsa accusa di furto e qualche anno di prigione bastano perché ricada nelle abitudini di prima. Dopo l'esperienza della prigione ''era ingrassato e non c' aveva più il pallino di far sempre il dritto.'' (*Rag*. p. 231) Nuova speranza emana dalla trasformazione linguistica di ''Ferrobedò'' nella versione più ''civilizzata'' di ''Ferro-Beton'' come denominazione della fabbrica che ha dato il titolo al primo capitolo. Anche l' ambiente di una volta ha subito una metamorfosi:

> La Ferrobedò, o per dir meglio, la Ferro-Beton, si stendeva alla sua destra nello zucchero filato della luna, un polverone bianco e fragrante, tutta ben ordinata e così silenziosa che si sentiva un guardiano, dentro qualche magazzino, che cantava a mezza voce. E di dietro, s' una specie di altopiano, controluce, in cima a delle grandi gobbe nere, si profilava immenso il semicerchio di Monteverde Nuovo.
>
> (*Rag*. p. 237)

Ma questo ordine geometrico non viene risentito come positivo:

> C' era troppa pulizia, troppo ordine, il Riccetto non ci si capacitava più.
>
> (*Rag*. p. 237)

Solo la gente non è cambiata. È diventata di qualche anno più vecchia, come il Genesio, che è ormai cresciuto. In lui si rispecchia la nuova generazione condannata:

> ''Ma li mortacci sua'', mormorò Genesio, accigliato a mezza voce, come tra di sé, standosene accocolato poco più sopra sull' orlo slabbrato della scesa. Mariuccio e Borgo Antico lo guardarono fissi. Era la prima volta che diceva tutta per intero quella parolaccia.
>
> (*Rag*. p. 258)

Stranamente la parolaccia di nuovo ci sorprende, come ci aveva sorpreso quando era stata pronunciata per la prima volta. Da questo punto Pasolini potrebbe ricominciare a scrivere lo stesso romanzo con altri personaggi. Infatti, mentre all' inizio di *Ragazzi di vita* è una rondine ad annegare, alla fine annega Genesio, un essere umano. Ma uomo o bestia, che differenza fa, in questo mondo condannato che è la borgata romana?

La struttura, il linguaggio ed i mezzi stilistici adoperati, fanno quindi di *Ragazzi di Vita* un grande poema del sottoproletariato più che un romanzo mimetico-naturalistico.

Notes:

1. P. P. Pasolini, *Appunti per un poema popolare*, in Walter Pedullà, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni; 1968, pp. 550–551.

2. Un'esperienza parallela è l'uso del dialetto in C. E. Gadda. Pasolini si rendeva conto del contributo linguistico gaddiano. Cfr. la sua analisi del linguaggio del "Pasticciaccio" in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti; 1960, pp. 318–324.

3. Monique Jacqmain, *Appunti sui glossari pasoliniani*, in "Linguistica Antverpiensia" n. 4, 1970, p. 154.

4. *Ragazzi di vita*, da ora in poi abbreviato *Rag*. Cito dalla edizione del Garzanti, aprile 1955.

5. Per il concetto di discorso indiretto libero, cfr. Leo Spitzer, *L'originalità della narrazione nei 'Malavoglia'*, in "Belfagor", n.1, 1965, pp. 37–53.

6. Thomas O'Neill, *Il filologo come politico: Linguistic Theory and its Sources in Pier Paolo Pasolini*, in "Italian Studies", n.25, 1976, p. 78.

7. Roland Barthes, *L'Effet de Réel*, in "Communications", n.11, 1968, "La notation 'réelle', parcellaire, interstitielle, pourrait-on dire, . . . s'est débarassée de toute arrière-pensée postulative qu'elle prend place dans le tissu structural. Par là-même, il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne; mais par là-même aussi, un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme . . . Sémiotiquement . . . le signifié est expulsé du signe. . . . C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de l'énonciation à titre de signifié de denotation, le 'réel' y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces details sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier. . . . La carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un 'effet de réel', fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité." p. 88.

8. Per il concetto di poeticità vedi Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli: 1966: "La messa a punto (*Einstellung*) rispetto al messaggio in quanto tale, cioè l'accento posto sul messaggio per se stesso, costituisce la funzione poetica del linguaggio." p. 189.

9. Georges Piroué, *Pier Paolo Pasolini, Pasolini Romancier*, in "La Nouvelle Revue Française", n.17, aprile 1976, p. 555.

10. Per il concetto di unità narrativa nella linea di Propp, cfr. Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'Analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 15–22.

11. Thomas O' Neill, *A Problem of Character Development in Pasolini's Trilogy*, in "Forum for Modern Language Studies", n.5, 1969, p. 81.