

MATA

RIVISTA QUADRIMESTRALE DI LETTERATURE CLASSICHE

nuova serie

anno LXXI / fascicolo I

Gennaio-Aprile 2019

già diretta da

FRANCESCO DELLA CORTE e ANTONIO LA PENNA (1965-1991)

ANTONIO LA PENNA e FERRUCCIO BERTINI (1992-2006)

FERRUCCIO BERTINI e GUIDO PADUANO (2007-2011)

GUIDO PADUANO ed ELENA ZAFFAGNO (2012)

GUIDO PADUANO, ALESSANDRO SCHIESARO ed ELENA ZAFFAGNO (2013-2017)

PASOLINI, COPPOLA E LUCILIO
Per una ἀρχαιολογία del Vantone

Andrea Cerica
(Università di Pisa)

1. *La biblioteca a monte di Goetz-Schöll e Ripamonti*

Negli studi sulle traduzioni classiche di Pasolini c'è chi si è posto il problema delle fonti, cioè di quali edizioni e/o traduzioni il poeta si fosse servito per creare la propria versione "d'autore"; ma, come è noto, non sempre a questa indagine preliminare è seguita una debita valutazione dell'originalità dell'atto poetico-metafrastico¹. Solo di recente la filologia classica italiana, grazie alla scuola di Guido Paduano e ad altri fini interpreti, si è liberata dall'eredità di Enzo Degani. Se l'iniziatore di questo specifico campo di studi seppe infatti esprimere *d'emblée* ciò che una parte dei classicisti coevi non ebbe a lungo il coraggio di scrivere: riserve che per un trentennio si sono concretate in un diffuso silenzio attorno alle due uniche traduzioni allora conosciute (*Orestide* e *Vantone*); al contrario a partire dagli anni '90, specialmente dopo la pubblicazione della fortunata monografia di Massimo Fusillo – che in appendice arricchì la gamma delle versioni –, si sono moltiplicate le ricerche sul Pasolini traduttore-*auctor*: in altre parole, è da poco più di un ventennio che si è avviata e sviluppata la *pars construens* della letteratura critica². Degani continua ad avere un'eredità³; ma essa non è mai arrivata al *Vantone* e anzi il

¹ Per comprendere il *Vantone* così come l'*Orestide*, gli abbozzi dell'*Eneide* e di *Antigone* e gli sparsi frammenti saffici giovanili – ma in realtà qualsiasi traduzione d'autore, soprattutto se si tratta di versione in versi – ritengo ancora utili le parole di Nasos Vaghenas, poeta, traduttore, nonché professore universitario. Si veda il saggio *Ἡμετέφραση ὡς πρωτότυπο*, in Ν. Βαγενᾶς, *Ποίηση καὶ μετέφραση*, Αθήνα 1989, pp. 13-47.

² Si veda E. Degani, recensione a Eschilo, *Orestide*, traduzione di P.P. Pasolini, «Riv. Filol. Istr. Class.» 39/2 (1961), pp. 187-193, ora in M.G. Albiani et al. (a cura di), *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, vol. 1, Hildesheim-Zürich-New York 2004, pp. 177-183. Non è questa la sede per elencare tutti i contributi sul Pasolini traduttore dal greco e dal latino; ricordo solo i due pisani che più hanno aggiornato il bolognese: M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci 1996¹, pp. 190-214; F. Morosi, «*Vittoria sui contrari*». *Note all'Orestide di Pier Paolo Pasolini*, «Mat. Disc. An. testi Clas.» 77 (2016), pp. 177-231.

³ Mi riferisco soprattutto a Federico Condello, che dal maestro ha ereditato tanto la dottrina quanto la vivacità. Colgo l'occasione per segnalare che F. Condello, *Su Pasolini traduttore classico. Sparsi rilievi, tra fatti e leggende*, «Semicerchio» 47/2 (2012), pp. 8-17, qui pp. 8-10 ha giustamente segnalato i punti critici di un saggio-documentario sull'*Orestide* del Tpi firmato da Monica Centanni e

capofila di questi studi, Leopoldo Gamberale, con *Plauto secondo Pasolini* ha ben dimostrato come pure la filologia classica possa dare un contributo all'approfondita comprensione del genio poetico pasoliniano.

Grazie alle ricerche di Todini e Gamberale conosciamo l'edizione di cui il poeta si servì per tradurre il *Miles gloriosus*, ma rimane ancora sconosciuta un'intera biblioteca che sta a monte e che, pur allusivamente, viene menzionata dallo stesso Pasolini nel corso delle polemiche con i critici teatrali⁴. Nella lettera aperta al diret-

Margherita Rubino e apparso nel 2006 sulla rivista *online* «Engramma» (*Gassman, Pasolini e i filologi. Orestide a Siracusa 1960*); ma nonostante le sue critiche siano servite – al punto che nel febbraio 2016 è stata pubblicata, sempre su «Engramma», una riedizione del documentario: introdotta da un saggio riparatore di Silvia De Laude, grande esperta di tutta l'opera di Pasolini –, pure Condello cade in errore: *in primis* perché Degani non fu il solo grecista a criticare aspramente Pasolini e *in secundis* perché, come dimostro per la prima volta nei capitoli III e IV della mia tesi dottorale su Pasolini e i poeti antichi, la famigerata recensione non fu un buon esempio di filologia («semplicemente indiscutibile»), oscillava anzi fra giuste osservazioni, fastidiose ironie, soverchie incomprensioni e persino diversi errori di citazione del testo recensito. Oggi il documentario di Centanni e Rubino non risulta più accessibile; si veda il sito http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2749 (ult. cons. 12.09.2018).

⁴ Si veda soprattutto L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di teatro fra antico e moderno*, Urbino 2006, pp. 25-27. La traduzione consultata da Pasolini è quella, in prosa, di Icilio Ripamonti, critico e autore teatrale di discreto successo fra gli anni '50 e '70; nome fatto già da Umberto Todini fra il 1983 e il 1985 e, con un'aggiunta scorretta («l'unica versione italiana del *Miles* ritrovata nella biblioteca dello scrittore»), nella riedizione del *Vantone* nella collana teatrale garzantiana *Gli elefanti*, ossia: U. Todini, *Il latino di Pasolini*, «Rinascita», 15 luglio 1983, p. 35; Id., *Pasolini e Plauto*, «Galleria» 35 (1985), n. monografico a cura di R. Tordi, *Pier Paolo Pasolini*. Atti del convegno di Roma maggio 1983, pp. 52-63, qui p. 54; P.P. Pasolini, *Il vantone di Plauto*, Milano 1994, p. XI; e sulla scia di Todini da V. Russo, *Riappropriazione e rifacimento. Le traduzioni*, in U. Todini (a cura di), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*. Atti del convegno di Fisciano 1994, Napoli 1995, pp. 117-143, qui p. 133. Lo schedario dei libri posseduti da Pasolini ha confermato la tesi di Gamberale ma rilancia altre due edizioni plautine, di stampo opposto: la teubneriana di Goetz-Schöll e la nota traduzione in versi di Guido Vitali, preside-traduttore come il meno celebre Domenico Ricci – delle cui edizioni BUR Pasolini si servì per sceneggiare l'*Edipo re* di Sofocle e la *Medea* di Euripide negli omonimi film e per parodiare l'esodo delle *Trachinie* nella tragedia *Affabulazione* –, la seconda però non sembra riferibile al laboratorio del *Vantone* perché l'esemplare posseduto da Pasolini reca la data del 1965 e, trattandosi di un'edizione Zanichelli, deve averla ricevuta «come omaggio dell'editore». Cfr. G. Chiarocossi - F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze 2017, p. 229. Le note dello schedario danno informazioni preziose, come quest'ultima, ma sono molto stringate e incoerenti e perciò, *herede adiuvante*, andrebbero sempre sottoposte ad ἀποψία. Proprio riguardo alla teubneriana posseduta dal poeta si apprende che reca il timbro della romana Biblioteca universitaria alessandrina e che vi sono tracce di lettura in corrispondenza del *Miles gloriosus* (cfr. G. Chiarocossi - F. Zabagli, *La biblioteca*, cit., p. 232), però si dà solo il titolo complessivo (*Comœdiæ*), non è specificato il numero del tomo – come invece accade per le *Commedie* tradotte da Vitali (*ibi*, p. 233) –, né, soprattutto, si precisa che si tratta di tracce “autografe”: cosa probabile ma non ovvia per un volume in origine appartenuto a una biblioteca pubblica. Suggestisco di usare con molta prudenza questo recentissimo materiale perché alcune note confliggono con la realtà filologicamente determinabile: per esempio, per restare nell'ambito delle versioni, una collazione fra l'*Antigone* di Pasolini e le edizioni di Dain-Mazon e di Pietro Novelli – citata nello schedario ma senza il riferimento all'autore! (*ibidem*) – dimostra che il poeta si servì costantemente di entrambe, per cui sospetto che la Belles Lettres posseduta dal Nostro non fosse «intonsa» (*ibidem*) ma “per lo più intonsa”, cioè tagliata solo in corrispondenza delle pp. 72-82, ossia quelle dei primi 281 vv. tradotti dal poeta; sulla

tore dell'«Unità» (16 novembre 1963) il poeta dice di non aver snaturato il nucleo tematico del testo plautino e di aver tradotto liberamente solo nell'ambito dello stile «perché tutta un'educazione, che vorrei dire puritana, mi spingeva a questo»⁵; e nella lettera a Ennio Flaiano menziona direttamente «i testi che riguardano Plauto» e rinfaccia allo scrittore di non avere una cultura classica⁶. Il traduttore però non calca troppo la mano, tant'è che nel risvolto di copertina del *Vantone* dichiara di non essere «provvisto del materiale necessario per una revisione. Non c'è che questa lettura isolata»⁷: *understatement* facilmente comprensibile se si rammentano gli strali lanciati contro la cultura ufficiale, compresa quella accademica⁸. Dunque: i primi due testi sembrano confliggere con il terzo. È vero che le dichiarazioni di Pasolini vanno maneggiate con cautela ma in questo caso, diversamente da altri, sono sincere; perciò occorre rispettarne la conflittualità e interpretarle, provare a ricostruire il quadro (o, almeno, la cornice!).

In questo breve contributo vorrei innanzitutto porre una questione storico-filologica, cioè rivelare qual è la formazione «puritana» che sta a monte del *Vantone* e persino, forse, identificare «i testi che riguardano Plauto» allusi nella lettera a Flaiano: fondandomi, beninteso, su inedite ricerche d'archivio svolte fra il Liceo

questione rimando alla mia tesi di dottorato. Anche al di là di questi dettagli, un esame autoptico della teubneriana consentirebbe di vedere quali passi il traduttore ha segnato, e come – sempre, beninteso, che i segni siano suoi. Infine, il filologo o la filologa che volesse approfondire la questione dovrebbe evidentemente prendere in mano pure l'edizione mondadoriana posseduta del poeta.

⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di S. De Laude - W. Siti, Milano 2001, pp. 1225-1226: «Cosa avrebbe voluto Savioli? Che io manomettessi Plauto per farne, dopo duemila anni, un traduttore marxista? Si aspettava questo da me, e per questo io l'ho deluso? A me ciò sembra pazzesco. Prima di tutto per il poco rispetto che tale posizione dogmatica implica verso di Lui, Plauto, e poi per il poco rispetto che implica verso il pubblico [...]. No, non si può credere che l'essere marxisti e l'essere impegnati fino al collo in una lotta politica e ideologica possa consentire delle gherminelle tattiche come quella di far passare Plauto per un autore rivoluzionario! Io ho liberamente tradotto Plauto, è vero: ma liberamente in senso stilistico, all'interno dello stile. Non poteva passarmi neanche da lontano per la mente l'idea di operare delle trasformazioni di contenuto. *Tutta un'educazione, che vorrei dire puritana, mi spingeva a questo*. Oltre a tutto: con una traduzione come il mio *Vantone* il pubblico esce dallo spettacolo munito di un'idea – farsesca, comica – sì – ma esatta – di quello che fu una società funebremente deformata dallo schiavismo. Se io avessi aggiunto dei riferimenti contemporanei a una lotta di classe così come oggi la concepiamo, il pubblico sarebbe uscito, invece, con una idea pamphlettistica e mistificatoria, di tale società. *Errore filologico e storico insieme!* A questo punto devo però aggiungere che, *dentro i limiti consentitimi dall'onestà filologica e storica*, ho forzato al massimo la materia verso un modo di vedere il mondo che è nostro» (c.vi nostri).

⁶ Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1227: «Inoltre non vedo perché disprezzare così aprioristicamente l'avanspettacolo. Se tu leggi *i testi che riguardano Plauto*, vedrai che il pubblico di questo “auctor” era esattamente quello dell'avanspettacolo. Inoltre non temi che si possa pensare che la tua reticenza davanti a “Frattocchie” sia una spia del *complesso di inferiorità di chi non è molto nutrito di studi classici davanti ai classici?*» (c.vi nostri).

⁷ *Ibi*, p. 1109.

⁸ Ne ricordo qui in nota solo uno, tratto da un bellissimo scritto in memoria di Roberto Longhi rimasto inedito – in italiano – fino all'edizione di Walter Siti e intitolato, postumo, *Che cosa è un maestro?*: «Un professore è un uomo alienato dalla sua professione, un'autorità che nei casi migliori getta la prima maschera autoritaria per scoprire un'altra maschera, quella del modesto *travet*» (P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di S. De Laude e W. Siti, Milano 1999, p. 2594).

Galvani e l'Università di Bologna, ossia i due luoghi principali della formazione di Pasolini; e a partire da questa discussione preliminare vorrei introdurre delle idee di ordine critico-letterario che dovrebbero inserire la traduzione nel quadro complessivo dell'*opera omnia* pasoliniana. Preciso che l'intero contributo rimane solo una porta di accesso al *Vantone* o, se si preferisce, un frammento della cornice; non il quadro né il laboratorio del traduttore ma una delle possibili introduzioni a un'opera che in parte è già stata ben illustrata.

2. Plauto capitolo zero: Gallavotti, Marchesi e Rostagni

Quando Pasolini frequentò il Liceo Galvani di Bologna, fra il 1937 e il 1939, Plauto non era ancora diventato l'autore canonico che è oggi; e, in verità, tutto il genere comico era assai poco rappresentato nel canone scolastico del tempo se il più delle fanciulle e dei fanciulli leggeva solo Molière e Goldoni⁹. Suo professore di latino e greco fu Carlo Gallavotti, stella nascente della filologia classica e maestro eccezionale che gettò dei semi nell'alunno – quale lettore dei lirici greci e di Virgilio – ma non aveva nelle corde la commedia latina; e se i primi 78 versi del *Miles gloriosus* erano antologizzati nello *Scriptorum Romanorum supplementum* di Marchesi, cioè nel volume adottato dal collegio degli insegnanti per la classe frequentata dal poeta (la I C, anno scolastico 1937-1938)¹⁰, bisogna tuttavia ricordare che a quel tempo, ossia in un'epoca pre-strutturalista, l'insegnamento liceale prediligeva le storie letterarie e le letture di autori non canonici come Plauto erano spesso lasciate ai compiti domestici degli allievi e delle allieve: perciò credo che il primo sicuro incontro di Pasolini con Plauto sia da rintracciare nella *Storia della letteratura latina* di Rostagni (altro libro di testo della I C) e – forse – nelle irrecuperabili parole di Gallavotti¹¹. Per uno studente irrequieto come Pasolini la letteratura di Rostagni aveva di buono la grande scorrevolezza: perché la scrittura non era pedante, era anzi alimentata da una sincera ἐμπάθεια con i classici latini. L'autore accenna al pubblico di Plauto, nonché a quello (analogo) delle atellane¹², ma per quanto il giovanissimo Pasolini amasse il latino e fosse anche dotato non credo che abbia dato molta attenzione al Sarsinate; come la sua *verve* comica non

⁹ Cfr. J. Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, Scandicci 1996, p. 115.

¹⁰ Si veda C. Marchesi, *Scriptorum Romanorum supplementum*, Messina-Milano 1937², pp. 6-9.

¹¹ Dico irrecuperabili perché presso l'archivio storico del Liceo Galvani non sono conservati i registri delle lezioni, ma soltanto i fascicoli relativi alla carriera dei professori, ricchi per lo più di dati amministrativi, e i verbali dei collegi degli insegnanti. È tra questi ultimi che ho trovato menzione dei libri di testo appena citati; cfr. *Verbali del collegio dei professori e dei consigli di classe, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937-1942. Volume XIII*, pp. 199-200, 229: l'antologia di Marchesi e la storia letteraria di Rostagni furono scelte dal consiglio del 15 ottobre 1936, riunito in realtà solo per le adozioni dell'anno scolastico imminente, ma entrambe furono confermate dal collegio del 5 giugno 1937, che come ordine del giorno aveva le adozioni dell'anno scolastico 1937-1938.

¹² Cfr. A. Rostagni, *Storia della letteratura latina, per le scuole medie superiori*, Milano 1936¹, pp. 55-56, 74-82.

era nelle corde dell'insegnante così non lo era in quelle dell'alunno. Perciò, tutto considerato, fra «i testi che riguardano Plauto» segnalati a Flaiano non conterei nemmeno il volume di Rostagni.

3. *Plauto capitolo primo: Coppola, Plauto e Lucilio*

All'università Pasolini incontrò un professore di lettere classiche ancora più eccezionale di Gallavotti e, soprattutto, esperto di teatro comico sia greco sia latino: Goffredo Coppola, oggi ricordato per lo più come papirologo e grecista, allievo di Girolamo Vitelli, ma grazie alle ricerche di Luciano Canfora anche come «intellettuale militante», per citare una categoria coniata dallo storico del fascismo Mario Isnenghi – e “militante” sia come soldato volontario e rettore dell'Università di Bologna in una Bologna occupata dai nazisti (dai quali era protetto), sia a parole, cioè come pubblicista attivo su temi eruditi e politici sul quotidiano fondato da Mussolini, «Il Popolo d'Italia», e negli ultimi anni persino sul più celebre giornale italiano, il «Corriere della Sera». Uno dei pregi del *Papiro di Dongo* è quello di aver rimesso al centro le doti filologiche e didattiche di un personaggio tanto imbarazzante e sul quale, dopo la fucilazione, si è a lungo preferito soprassedere; e in più Canfora ha ricordato cursoriamente l'acutezza del Coppola latinista, soprattutto studioso di teatro latino arcaico (e tragico e comico)¹³. Quello però che il filologo e storico barese ha mancato di notare è che negli ultimi anni di attività scientifica Coppola studiò a lungo pure il teatro plautino; e che non riuscì a pubblicarne gli esiti solo perché la sua vita si interruppe prima. Nella vasta bibliografia di Coppola non ci sono pubblicazioni dedicate integralmente a Plauto: le opere in cui se ne parla più diffusamente sono *Teatro di Terenzio*, nel primo capitolo, e *Letteratura latina*, nel quinto; Pasolini fu uno tra i pochi lettori di questa storia letteraria, edita da un piccolo editore bolognese (Licinio Cappelli), perché nel febbraio 1942 diede l'esame di latino con il suo autore. All'Archivio Storico dell'Università di Bologna ho esaminato del materiale didattico sconosciuto a Canfora: principalmente i registri delle lezioni o, per meglio dire, solo quei registri che “non” sono andati dispersi e che è stato possibile recuperare grazie all'infaticabile aiuto di Cristina Chersoni, alla quale va tutta la mia gratitudine; ho consultato non soltanto quelli dei corsi frequentati da Pasolini ma anche i registri di quelli successivi alla sua dipartita, e ho scoperto che Coppola

¹³ Sul Coppola studioso di teatro latino si veda L. Canfora, *Il papiro di Dongo*, Milano 2005, pp. 11, 203-204, 312-313, 324; per la storia complessiva del professore, dall'arrivo a Bologna alla morte a Dongo, si vedano invece le pp. 5-32, 166-255, 278-374, 396-423, 440-504 (ma è consigliabile una lettura di tutti i 45 capp.). Solo nell'ultimo trentennio si è recuperata la memoria del Coppola studioso e intellettuale, e lo hanno fatto più i filologi attenti alla storia degli studi che gli storici e le storiche; oltre al libro di Canfora, dedicato anche a Girolamo Vitelli, Medea Norsa, Achille Vogliano, Alberto Graziani e pochi altri, raccomanderei la lettura di P. Ferratini, *Tra filologia e ideologia. La cultura classica nello studio bolognese durante il ventennio*, in A. Battistini (a cura di), *Aspetti della cultura emiliano-romagnola nel ventennio fascista*, Milano 1992, pp. 15-60, qui pp. 36-43; e G.P. Brizzi, *Goffredo Coppola e l'Università di Bologna. Uno scomodo caso di continuità istituzionale*, «Quad. Stor.» 60 (2004), pp. 141-183.

trattò Plauto in quattro lezioni dell'anno accademico 1941-1942, all'interno di un corso di letteratura latina dedicato a Terenzio, e ancor più nell'anno accademico 1942-1943, quando destinò il suo ultimo corso di latino proprio a una lettura integrale del *Miles gloriosus*¹⁴. Questi dati d'archivio confermano due affermazioni del professore: sia nella prefazione del *Teatro di Terenzio*¹⁵, sia in un articolo su Plauto pubblicato sul quotidiano bolognese «Il Resto del Carlino»¹⁶, Coppola aveva scritto di essere preso dallo studio del Sarsinate, l'archivio lo comprova e da quel poco di scritto che è rimasto, soprattutto dal quinto capitolo della letteratura, si capisce che era stata una lettura estesa e “lungimirante”: lungimirante perché, malgrado la formazione rigidamente filologica, maturata fra l'istituto papirologico fiorentino e un soggiorno di perfezionamento a Kiel, Coppola contestò in modo deciso la critica analitica tedesca; valutò Plauto e Terenzio come interpreti “originali” della Commedia Nuova, ridefinendo così il rapporto fra gli autori latini e quelli greci, e precorse i tempi con idee che sarebbero state riprese dagli specialisti di Plauto più specialisti di lui.

Pasolini seguì i corsi di Coppola nei primi due anni di università, ossia negli anni accademici 1939-1940 e 1940-1941 – e perciò mancò i corsi sulla commedia latina –, ma ebbe un professore ferrato sul tema, che a Plauto accennò con buona verosimiglianza già nell'insegnamento di latino del 1940-1941 dedicato alle satire di Lucilio. Al Sarsinate Coppola deve aver accennato per esempio nella trentunesima lezione (12.02.1941), quando trattò la questione dei grecismi luciliani: questione che Italo Mariotti di lì a pochi anni avrebbe discusso con maggiore acribia ma pur sempre inserendosi nella direzione indicata da Coppola nella monografia – a Mariotti e al più dei lucilianisti ignota – *Gaio Lucilio cavaliere e poeta* (altro testo d'esame studiato da Pasolini)¹⁷. Trascrivo la breve nota per evidenziare che, qui come in tutti gli altri appunti del medesimo registro, “non” è fatto il nome del comico: «ARGOMEN-

¹⁴ Si veda il *Registro delle lezioni di Letteratura latina dettate dal Prof. Goffredo Coppola nell'anno scolastico 1941-1942* (ASUB, Registri delle lezioni, Busta 60/a 49), pp. 2, 9, 10; e il *Registro delle lezioni di Letteratura latina dettate dal Prof. Goffredo Coppola nell'anno scolastico 1942-1943* (ASUB, Registri delle lezioni, Busta 61/b).

¹⁵ Si veda G. Coppola, *Teatro di Terenzio*, Bologna 1942, p. VI: «I sei capitoli di questo libro scritti da me che sono un appassionato lettore dei frammenti di Menandro e che già mi propongo di apparcchiare, dopo la prima del 1927 presso la Casa Chiantore, una nuova edizione delle commedie menandree: questi sei capitoli io spero che giovino a illustrare il problema Menandro-Terenzio modernamente, e a chiarirne i termini esatti, i quali non consistono nell'intreccio in che ripongono il più del vanto i mediocri, ma nell'espressione degli affetti che anche Terenzio si sforzò di rendere né languidi né avventati, ma a ciascuna persona e stato dell'anima convenienti. Problema innanzi tutto stilistico, io ho cercato di risolverlo con *quel medesimo metodo che mi conforta ora nello studio delle commedie plautine*» (c.vo nostro).

¹⁶ Si veda Id., *L'aceto di Plauto*, «Il Resto del Carlino», 9 luglio 1941, p. 3: «Avete mai provato a legger Plauto, le commedie di Plauto, così, alla buona? Voglio dire: senza preoccuparvi troppo di guardar nei commenti, ma quasi correndo dietro al suono delle parole per scoprire qua e là certi suoi giuochi aggomitolati [...]. *A me è avvenuto, non una volta sola, ma tante volte, di legger Plauto liberamente*» (c.vo nostro).

¹⁷ Cfr. Id., *Gaio Lucilio cavaliere e poeta*, Bologna 1941, pp. 75-81 e I. Mariotti, *Studi luciliani*, Firenze 1960, pp. 50-81.

TO DELLA LEZIONE 31^a Frammenti della prima satira del primo libro. I grecismi in Lucilio. Addì 12 febbraio 1941 XIX FIRMA DELL'INSEGNANTE Goffredo Coppola»¹⁸. Ritengo che sia comunque possibile congetturare dei cenni alla lingua plautina perché proprio sulla questione dei grecismi luciliani Coppola fece più volte riferimento a Plauto nel quinto e ultimo capitolo della monografia appena citata, edita da Zanichelli nel 1941 e ricavata per l'appunto dal coevo corso accademico sulla satira di Lucilio; eccone un esempio:

«Per Licinio Crasso il poeta Lucilio è *doctus et perurbanus*, checchè poi dica Orazio del suo *incomposito pede*, dei suoi versi che corrono a piede zoppo, e di quel mescolare parole greche e latine¹⁹. Parole latine e greche insieme mescolate sono anche in Plauto e in altri poeti arcaici e negli scrittori del tempo di Lucilio, e più tardi nelle lettere di Cicerone: parole latine e greche troveremo mescolate insieme non solo nelle satire luciliane che cercano di rappresentare gli anni che il poeta ha trascorso in Grecia, ma anche nei sette versi di una satira del diciassettesimo libro che fra poco leggeremo, e in altre, ad altro scopo, per esempio allo scopo di colpire i *pergraecantes*. A ogni modo è certo che la prosa luciliana – la chiamerei prosa, anche se così ritmata –, o, meglio, il *sermo* luciliano, al tempo di Lucilio tutti potevano capirlo, in cotesta dosata mescolanza di greco e di latino. Io non voglio dire che Lucilio ha adoperato parole greche e grecismi con la medesima naturalezza di Plauto: dico che qua e là, in questa o quella satira egli adopera grecismi con ostentazione»²⁰.

Aggiungo due righe della storia letteraria coeva: «La sua lingua è ricchissima, ed è fatta anche di parole nuove arditamente coniate, alcune delle quali sono grecolatine. [...] Accoglie anche dal gergo modi di dire molto espressivi, alla maniera di Plauto»²¹. Tutto ciò conferma che dopo il primo incontro liceale Pasolini ritrovò Plauto all'università, ma è necessario ancora una volta interrogarsi se fu un avvenimento decisivo. Evidentemente non lo fu, perché si trattava pur sempre di un incontro tangenziale; ma se non ebbe modo di entrare a fondo nell'universo letterario plautino – e ciò conforta le affermazioni di Pasolini sulla scarsa conoscenza di Plauto ricordate nel primo paragrafo –, occorre nondimeno segnalare che il giovanissimo poe-

¹⁸ *Registro delle lezioni di Lingua e letteratura latina dettate dal Prof. Goffredo Coppola nell'anno scolastico 1940-1941* (ASUB, Registri delle lezioni, Busta 59/a 53), p. 9. Elenco per completezza i grecismi dai quali il discorso deve aver preso avvio; e nel farlo seguì F. Marx (ed.), *C. Lucilii carminum reliquiae*, 2 voll., Leipzig 1904-1905, cioè l'edizione usata da Coppola e studiata da Pasolini, tuttora imprescindibile nonostante quelle nuove di Charpin e, soprattutto, Krenkel: *psilae*, *amphitapae* (Lucil. 13 M.), *tylyphantas* (14 M.), *clinopodas*, *lychnosque*, *semnos* (15 M.), *arutaenaeque* (17 M.), *Thestiadus Ledae atque Ixionies alochoeo* (25 M.), *cephalaeque acarnae* (50 M.), *gangrena*, *herpestica* (53 M.), *saperdae*, *siluri* (54 M.). Se non tutti, sicuramente alcuni di essi furono letti e commentati il 12 febbraio 1941; con quali parole non potremo mai saperlo, eppure è certo, come dimostrerò a breve (si veda *infra*, par. 3.2), che il Pasolini studente e specialmente il Pasolini scrittore rimasero segnati da tale aspetto dell'espressionismo stilistico luciliano (uno dei tanti colti dalla fine sensibilità letteraria di Coppola sia nel quinto capitolo della monografia sia nell'undicesimo della letteratura).

¹⁹ Si veda *Hor. sat.* I 10, 20-21: satira letta e commentata con molta cura sempre durante il corso su Lucilio; le furono dedicate ben quattro lezioni, tra il 22 gennaio e il 3 febbraio 1941: cfr. il *Registro delle lezioni di Lingua e letteratura latina dettate dal Prof. Goffredo Coppola nell'anno scolastico 1940-1941*, cit., pp. 7-8.

²⁰ G. Coppola, *Gaio Lucilio*, cit., p. 78 (c.vi dell'autore).

²¹ Id., *Letteratura latina*, Bologna 1941, pp. 99-100.

ta rimase “entusiasmato” dallo studio universitario del latino: dei testi d’esame, ossia la letteratura Cappelli, l’edizione teubneriana di Lucilio, la monografia luciliana di Coppola e l’*opera omnia* di Orazio. Il piacere di Pasolini per il latino risaliva agli anni del liceo²², ma Coppola contribuì a tenerlo vivo: e dell’importanza del magistero di Coppola si hanno due tipi di prove, una storico-documentale e una letteraria.

3.1. *Viva il latino!*

Nell’epistolario di Pasolini si trovano diverse esternazioni contro la pedanteria accademica, cosa che trova conforto anche nello scritto in memoria di Longhi già ricordato²³; uno dei rarissimi cenni positivi all’esperienza universitaria occorre invece nella lettera del 28 ottobre 1941 a Franco Farolfi, dove è citata una terna di materie predilette fra le quali c’è quella di Longhi ma pure quella di Coppola: e il latino è l’unica materia contraddistinta da un punto esclamativo: «Mi riprende alla gola – e per la mia ignoranza mi sento desolato – la passione per la musica. E insieme ad essa molte altre passioni: quella dello spagnolo, quella del *latino* (!), quella dell’Arte (conseguenza di queste passioni sarà una spesa enorme in libri) [...]»²⁴. Di tanta passione si trova conferma anche nel libretto universitario: in latino Pasolini prese uno dei pochissimi 30/30. Un adolescente in rivolta non contro il fascismo ma contro la cultura tradizionale poté facilmente apprezzare lo studio del latino mediato da Coppola non solo in virtù dell’amore pregresso per la disciplina bensì pure per le particolari doti di Coppola, la cui figura di insegnante di certo non corrispondeva a quella del «modesto *travet*»: del professore che parla *ex cathedra* e spende tutta (o quasi) la vita nello studio. L’eccentricità del filologo emerge netta non dai meri dati storico-biografici ma a chiunque legga i testi d’esame del febbraio 1942: tanto nella letteratura Cappelli quanto nella monografia luciliana le note sono ridotte al minimo o persino assenti e la scrittura è appassionata e improntata al principio, direi luciano, della ἀνεσις²⁵; e ciò è tanto più notevole se si considera la grande difficoltà di un’opera come quella di Lucilio. In *Gaio Lucilio cavaliere e poeta*, pur senza perdere la problematicità dell’insieme, Coppola dimostra buone doti affabulatorie ed esegetiche e riesce a rendere accessibili e stimolanti le poche satire discusse (Lucil. 587-634 M., 688-702 M., 1-54 M.)²⁶, nonché a inserire il *corpus*

²² Fu Pasolini stesso a ricordarlo – discorrendo con Gallavotti – in una puntata della trasmissione di Enzo Biagi *Terza B facciamo l’appello* (registrata il 29 maggio 1971 ma subito bandita e trasmessa sul programma nazionale soltanto il 3 novembre 1975); parte della lunga intervista è reperibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=JrfMfZjrsE8> (ult. cons. 26.03.2018; la passione per il latino è ricordata verso la fine del filmato).

²³ Cfr. *supra*, nota 8. Aggiungo che il testo assume un particolare rilievo perché nella pur vasta *opera omnia* mancano particolareggiate rimembranze degli studi universitari; il Pasolini adulto fa più volte il nome del solo Longhi e in *Che cosa è un maestro?* ne ha dato il più bel ritratto.

²⁴ P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino 1986, pp. 124-125 (c.vo nostro).

²⁵ Cfr. G. Coppola, *Letteratura latina*, cit., p. 5: «Nessuna nota interrompe la lettura di queste pagine, che spero appariranno piane e forse anche *piacevoli*» (c.vo nostro).

²⁶ A lezione ne commentò molte altre: in ventidue lezioni discusse – nel seguente ordine – i libri XXVI, XXVII, XXIX, I, V, III, IV, IX, XV, XXX; ma per un totale di nove lezioni trattò anche quattro satire

luciliano nel quadro della tradizione satirica latina. Ciò che induce a contare Coppola fra gli insegnanti che hanno contribuito a tenere acceso l'interesse di Pasolini per le letterature classiche sta però persino nei riscontri testuali rintracciabili nell'*opera omnia*, ossia quei riscontri fra autori spiegati dal professore e ripresi dal poeta subito in quegli anni o molto più tardi: questi esempi di intertestualità travalicano l'ambito del latino, ma qui mi devo limitare al caso di Lucilio perché è quello che più torna utile al discorso.

3.2. Il paradigma di Lucilio

Da uno studio complessivo dei dieci Meridiani editi da Siti emerge l'importanza della lirica eolica, della tragedia attica, di Virgilio, di Petronio e di Luciano: autori in gran parte riferibili al canone scolastico; tuttavia nel mare di riferimenti cursori spicca la presenza di testi non solo non canonici ma di difficile lettura addirittura per i classicisti e le classiciste. E il caso più emblematico è proprio quello delle satire luciliane, che sono citate due volte – esplicitamente – nella narrativa dei primi anni romani: nella seconda parte di *Amado mio* e nel racconto *Squarci di notti romane*²⁷; ma tacitamente il poeta latino diventa autore paradigmatico, oltre che per la prosa, anche per l'opera in versi di poco posteriore: soprattutto *La religione del mio tempo* e *Poesia in forma di rosa*, comprese beninteso le poesie coeve non confluite nelle due raccolte. Chiunque rimarrebbe stupito dalle citazioni luciliane di Pasolini se non tenesse presenti il registro delle lezioni di Coppola, *Gaio Lucilio cavaliere e poeta* e la letteratura Cappelli: perché, per quanto il Nostro fosse dotato di buona volontà e fosse anche capace, un *corpus* così frammentario come quello di Lucilio

oraziane (II 1; I 1; I 4; I 10). Cfr. il già cit. *Registro delle lezioni di Lingua e letteratura latina dettate dal Prof. Goffredo Coppola nell'anno scolastico 1940-1941*.

²⁷ Sugli *Squarci* si veda *infra*; invece il passo del *sequel* romano di *Amado mio* è il seguente: «Gli presentarono l'altro amico, ed entrarono in un bar a bere ancora. L'altro amico era un tipo da Lucilio, di quelli che avevano giocato a palla con Scipione ed erano stati cantati in qualche emistichio alessandrino» (P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*. I. 1946-1961, a cura di S. De Laude - W. Siti, Milano 1998, pp. 318-319). Qui sono evidentemente allusi alcuni versi oraziani (*sat.* II 1, 71-74), più volte ricordati in *Gaio Lucilio cavaliere e poeta* e anche a lezione; versi che secondo Coppola sarebbero citazione di una satira luciliana oggi perduta: cfr. G. Coppola, *Gaio Lucilio*, cit., pp. 11-12, 52-53, ma soprattutto pp. 36-37: «Nelle satire Lucilio parlò di Scipione familiarmente, alla buona e tuttavia con devoto rispetto. Forse importerebbe anche più dimostrare che quel che Orazio nella prima satira del secondo libro racconta di Scipione e di Lelio, soliti a scherzar con Lucilio nell'intimità domestica, appena dimessa la toga e fuori dalla teatrale vita politica cittadina, Orazio lo apprese da Lucilio, il quale ne scrisse con affettuosa nostalgia in un libro delle sue satire: *quin ubi se a volgo et scaena in secreta remorant / virtus Scipiadae et mitis sapientia Laeli, / nugari cum illo et discincti ludere, donec / decoqueretur holus soliti* (71 sg.), se è vero che questi versi oraziani riecheggino non già aneddoti della vita dell'Emiliano, ma attingono direttamente all'opera luciliana. In quella prima satira del secondo libro, Orazio ha troppo presenti la vita e l'opera di Lucilio perché anche questi particolari della domestichezza del poeta campano con Lelio e Scipione non derivino di lì, dalla lettura di una satira luciliana. [...] Anche il particolare che in nota ai versi oraziani aggiunge lo scoliasta cruquiano su Lelio il quale sorprende Scipione e Lucilio rincorrersi intorno al triclinio, e Lucilio minacciar Scipione con la salvietta attorcigliata, suona di evidente conio luciliano».

sarebbe stato difficilmente apprezzabile e memorabile senza la mediazione di un maestro esperto di frammenti e di comicità quale Goffredo Coppola. E il fatto che il poeta adulto non ne abbia mai ricordato il nome come fece al contrario con quello del «vero maestro»²⁸ non mina la presente ricostruzione; ciò è anzi comprensibile: solo dopo l'esame del febbraio 1942 Pasolini conobbe Giovanna Bemporad, l'amica che lo portò a maturare per la prima volta uno sguardo critico verso il potere e l'ideologia fascista²⁹; ed è ancor più comprensibile se si tiene a mente la fine del professore, ossia la promozione da *agit-prop* a uomo di potere che giocò un ruolo determinante nell'occupazione nazista di Bologna (1943-1945), nonché le invettive contro i giovani universitari renitenti alla leva (come Pasolini) e la morte violenta: tutte cose di cui il poeta, nonostante la fuga nella campagna friulana, non poté essere all'oscuro e anzi con ogni probabilità guardò con rinnovata consapevolezza. Se Coppola ebbe dunque un ruolo determinante come latinista (e grecista), Pasolini però non lesse e gradì le *reliquiae* luciliane in totale subalternità. Apprezzò anche aspetti che né Coppola né altro insegnante in quegli anni avrebbero potuto discutere³⁰: come la fisicità dell'eroticismo omosessuale, recuperata in *Squarci di notti romane*, o il semplice lessico del corpo maschile. Scritto nel 1950 per fotografare le prime sensazioni all'arrivo a Roma e pubblicato solo negli anni '60 nella raccolta prosimetrica *Alì dagli occhi azzurri*, il racconto costituisce un bel prodromo della narrativa romana più celebre (*in primis* di *Ragazzi di vita* o, per meglio dire, della sua versione originaria non ancora autocensurata): Pasolini sperimenta una scrittura lirico-espressionistica differente da quella delle prime prose narrative friulane; «differente» più negli aspetti stilistici e concettuali che in quelli linguistici e tematici. Nel brano che segue, così come nel resto degli *Squarci* – che fin dal titolo rivelano la loro natura «frammentaria» (!) –, l'occhio del poeta fotografa i corpi del desiderio: un desiderio che trasfigura continuamente «gli oggetti», tra memorie

²⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2593.

²⁹ Pasolini medesimo ricordò il proprio iniziale conformismo nella prima redazione dell'epigramma *Alle case degli antichi*: «Nella notte, già per me antica, di Bologna, / antica perché la vissi ragazzo, prima della guerra, / antica perché ero *universitario, fascista, / forse anche razzista* [...]» (P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, t. I, Milano 2003, p. 1695; c.vo nostro).

³⁰ Notevole, tuttavia, che l'eros eterosessuale non venga censurato (cosa che professori meno scanzonati di Coppola facevano invece abitualmente). A lezione discusse la «satira su Innide», ossia Lucil. 888-894 M., con cenni anche al fr. *incertae sedis* 940-941 M.; ma vista tanta esiguità di versi ipotizzo che abbia aggiunto la satira esametrica del XXIX libro (Lucil. 851-869 M.), omettendo in tal caso i versi in cui si accenna ai ragazzi, cioè 866-867 M. e l'iperosceno fr. *incertae sedis* 1186 M. che Lachmann attribui al medesimo componimento: ipotizzo questa satira invece del primo gruppo di settenari trocaici per le ragioni che dirò più avanti, ma anche perché è confrontabile con la seconda satira del primo libro di Orazio (poeta al quale aveva dedicato le cinque lezioni precedenti quella sulla Innide luciliana; cfr. il succitato *Registro*, pp. 7-8); in ogni caso rimane solo una discutibile congettura perché il *Registro* a p. 8 annota solo: «Lucilio satira su Innide». L'eros però è trattato pure nella monografia e la «sensualità» di Lucilio vi è valutata quasi senza preconcetti: cfr. *exempli gratia* G. Coppola, *Gaio Lucilio*, cit., p. 77, dove omette di tradurre *caulem testisque* (Lucil. 281 M.; «si taglia il e d'un colpo solo i due»), ma qualche riga più sotto giudica Lucilio «privo di sensualismo morboso e sfrontato»; e *ibi*, pp. 82-83, dove nota che «immagini fresche di sensualità sono frequenti in Lucilio» e sono citati alcuni esempi (Lucil. 174-176 M.; 278 M.; 296-297 M.).

personali e letterarie; e vi gioca un ruolo notevole il classico *tout court* (da Omero a Petronio), ma Lucilio sopra tutti gli altri autori antichi:

«Quando Gabriele e il Delatore conobbero Nadia, la mignotta, con loro c'erano altre due lenze. Il Delatore, Arnardo lo aveva conosciuto ancor prima di Gabriele: sempre in una di quelle notti calde di febbraio e di marzo, quando le due Rome scorrono parallele come una corrente tiepida in un mare freddo, come le corde di un violino, e i gangli cominciano a suppurare quasi irritati da un ritmo, funebre o festivo, di tamburi, che risale su dal tempo, dalle notti napoletane di Petronio... respiro dell'ossessione... placida sistemazione del vizio inclassificabile e mortalmente inquieto... interpretazione boccacesca dei linciaggi e delle rogne incurabili... Essi, gli oggetti, il "ragazzo dalla glande grossa" di Lucilio, o Arnardo, accettato l'inaccettabile, salvato malgrado tutto l'onore, come spinti da quel ritmo che sopravvive alle generazioni, generalizzatore e normalizzante – e macabramente originario – hanno trovato il modo di mandare al diavolo gli scrupoli del resto mai avuti, e di scendere intorno al ganglio, come fossero del sangue puro, a marcirvi per un momento – per poi rientrare nella notte, calda ma lontana, ah quanto lontana, – nuovamente puri. (Beati gli inconsapevoli, è di essi il regno della terra)»³¹.

La pericope evidenziata è l'unica citazione diretta di tutto il racconto (a parte quella in epigrafe, da Sainte-Beuve); è una citazione a memoria, secondo una tipica prassi segnalata da Walter Siti³² e tanto più necessaria quando le Teubner di Lucilio erano appena state svendute da Pasolini, assieme alle altre della sua personale collezione, proprio per comprare i corpi tante volte ricordati nei versi, in prosa o nei film³³. La memoria non è ferrea, per cui, nonostante il virgolettato, non è riportato in realtà con esattezza nessun frammento; i curatori del Meridiano ipotizzano che sia alluso cursoriamente Lucil. 72 M.³⁴, verso di una satira-processo (dal secondo libro) nella quale il giovane accusatore Tito Albucio avrebbe rimproverato addirittura un rapporto anale – forse omosessuale – al più attempato e autorevole imputato Quinto Mucio Scevola, ex pretore e governatore d'Asia: *si natibus natricem impressit crassam et capitatam*³⁵. A causa dell'indeterminatezza del riferimento pasoliniano è impossibile escludere né ribadire una volta per tutte questa ipotesi, però credo che sia meglio precisarla limitando il campo di azione del riporto al solo secondo aggettivo della coppia – che può effettivamente essere tradotto: «dalla glande grossa». Credo

³¹ P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*. II. 1962-1975, a cura di S. De Laude - W. Siti, Milano 1998, pp. 339-340 (c.vo nostro); si notino i frequenti puntini di sospensione, ulteriore prova della frammentarietà del racconto: artefatta e forse occhieggiante a quella autentica dell'ipotesto.

³² Cfr. W. Siti, *L'opera rimasta sola*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, t. II, Milano 2003, pp. 1897-1946, qui p. 1899.

³³ Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano 2015, pp. 182-183.

³⁴ Cfr. P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*. II, cit., p. 1973, nota 2.

³⁵ Ribadisco che, contrariamente a quanto lasciano intendere Walter Siti e Silvia De Laude («il passo luciliano parla dunque di un giovane che possiede un cazzo voluminoso»), il «giovane» era Tito Albucio, non l'Augure Quinto Mucio Scevola. Cfr. F. Marx (ed.), C. Lucilii *carminum reliquiae*. I, cit., pp. XLI-XLVII; N. Terzaghi, *Lucilio*, Torino 1934, pp. 280-289; W. Krenkel (ed.), Lucilius. *Satiren*. I, Leiden 1970, pp. 64-65; U. Knoche, *Roman Satire*, Bloomington 1975, p. 45; F. Charpin (ed.), Lucilius. *Satires*. I. *Livres I-VIII*, Paris 1978, pp. 101-106. Nel frammento latino alluso da Pasolini si trattava, sì, «di un cazzo voluminoso e "dalla grossa testa"», ma non di un ragazzo vagamente assimilabile ai personaggi di *Squarci*.

che il Nostro non avesse in mente il verso specifico e la relativa satira processuale – omessa sia a lezione sia in *Gaio Lucilio cavaliere e poeta* –, bensì ricordasse il singolo dettaglio (contenutistico e linguistico) di *capitatam*; rammentasse cioè il vocabolo latino fuori contesto, come emblema di un carattere generale della poesia luciliana che l’aveva molto colpito pochi anni prima durante la lettura di tutte le *reliquiae*: ossia come emblema di una lingua aperta alle invenzioni di lessico, alle espressioni gergali e ai vocaboli dell’eros più immediato. Nel ricordo di *capitatam* c’è dunque un intero universo stilistico che l’autore di *Squarci* tenta di riprodurre inventandosi una scrittura nuova, poetico-espressionistica, in continua tensione tra visione lirico-soggettiva e realismo; scrittura che con suo grande rammarico dovette stemperare in vista della pubblicazione del primo *magnum opus* romano. L’aspetto erotico è precipuo perché senza dubbio le satire luciliane devono aver rappresentato per un ragazzo oppresso dalla censura del tabù anzitutto un prezioso momento di evasione e di libertà; tuttavia, come la stessa citazione sembra suggerire, pure l’elemento linguistico deve aver giocato un ruolo importante. Il femminile di glande forza la norma dell’italiano³⁶ e, se è ancora una volta impossibile dare una spiegazione incontestabile, in questo caso però concordo appieno con la nota del Meridiano: i curatori sembrano dire che è stata ricercata l’etimologia latina in conseguenza della citazione da un poeta latino³⁷; se intendevano implicitamente anche questo, è un’idea condivisibile, ma si possono fare altre considerazioni. Premesso che *glans* non è attestata in nessun frammento luciliano né, a parte la neoformazione *capitatus*, esistono vocaboli che designano l’estremità del pene (ma solo il pene), forse Pasolini, memore della μύξις e della creatività linguistiche illustrate da Coppola, potrebbe avere immesso nell’italiano un latinismo non letterario “come” il poeta romano usò senza problemi grecismi tecnici quali *gangrena* o *herpestica*³⁸; o aver calcato il latino “come” Lucilio il greco (κεφαλῶτός): in questo caso uso le virgolette non solo perché i piani dei due autori non vanno troppo confusi, ma soprattutto perché – *repetita iuvant* – non credo che Pasolini si ricordasse tutti i dettagli del fr. 72 M. o di altri versi analoghi, bensì esclusivamente il fenomeno generale, che più volte Coppola aveva menzionato tra lezioni e testi d’esame. Questa precisa interpretazione potrebbe non persuadere tutta la critica perché spinge alle estreme conseguenze una comunque innegabile erudizione di fondo, ma non direi altrettanto della questione stilistica complessiva: senza dubbio anche grazie al maestro il giovanissimo Pasolini rimase entusiasta sia dalla franchezza erotica sia dalla vivacità linguistica delle satire; e questi due piani, che a me paiono sovrapporsi perfettamente nella citazione luciliana di *Squarci*, sono di sicuro al centro della riscoperta di Lucilio negli anni ’50 e ’60. Della sensibilità linguistica del Coppola ho già dato prova; resta perciò da approfondire solo la sua quasi παρηρησία nei temi erotici.

³⁶ Cfr. *GDLI*, s.v. *glande* (VI, p. 920).

³⁷ Cfr. P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*. II, cit., p. 1973, nota 2: «Si noti l’uso di glande al femminile (secondo l’etimologia latina, dove *glans*, femminile appunto, è termine medico e di scarso impiego letterario)».

³⁸ Cfr. *supra*, nota 18.

Come già anticipato in nota³⁹, nella lezione del 4 febbraio 1941 Coppola discusse la «satira su Innide», ossia i pochi frustuli di uno dei componimenti del XXIX libro, dedicato alle “notte romane” di Lucilio con una prostituta; data l’esiguità dei versi su Innide e la difficoltà del libro, costituito di più testi e più soluzioni metriche, è molto probabile che il professore abbia accennato al complesso del XXIX libro, con i relativi problemi di interpretazione e ripartizione dei frammenti, ed esteso la propria analisi anche a dei versi raffrontabili per tema a Lucil. 888-894 M. La satira del *delicatus puer* (895-922 M.) e i frammenti più imbarazzanti della satira esametrica sono fuori discussione⁴⁰, perché, come mi sembrano suggerire tanto la censura di fallo e testicoli a pagina 77 di *Gaio Lucilio cavaliere e poeta* quanto il silenzio sul libro VII sia nel saggio sia a lezione, Coppola non accennò mai all’autobiografismo pederotico del *corpus* luciliano; come *capitatam* pure questo elemento fu scoperto in totale autonomia dal giovanissimo poeta e ricordato alcuni anni dopo, a Roma, giusto nel momento di aprire la propria produzione al medesimo tema. Ipotizzo che possano essere stati letti versi «sensuali», per citare Coppola, come il fr. 859-860 M. (*hic corpus solidum invenies, hic stare papillas / pectore marmoreo*): versi che, *mutatis mutandis*, sono congeniali alla poetica pasoliniana; proprio negli *Squarci*, in alcune pagine di ancor più esibita torsione verso la prosa poetico-espressionista, istantanea e frammentaria⁴¹, il Nostro rievoca l’incontro in un bar con un ragazzo di vita ricorrendo alla medesima metafora («ogni boccone, ogni sorsata e ogni boccata di fumo, nel primo bar, ti scolpiva nel marmo della tua bellezza ancora non creata»⁴²); con ciò non voglio assolutamente presupporre un’allusione al frammento di Lucilio perché sono convinto che l’ipotesto in questo caso sia *Στοῦ καφενεῖου τὴν εἴσοδο* di Kavafis, poesia letta qualche anno dopo Lucilio nella traduzione di Filippo Maria Pontani (pubblicata sul secondo quaderno di *Poesia*⁴³), ma vorrei soltanto ricordare che più volte nell’opera di Pasolini ricorre la descrizione del corpo desiderato – e in particolare del petto – in termini di bellezza scolpita, marmorea. Lucil. 859-860 M. non è citato in *Gaio Lucilio cavaliere e poeta*, ma se alle pagine 82-83 sono menzionate le *mammae* di 541 M., gli *ubera* di 176 M. e il *pectus purum* di 296 M., non vedo il motivo di ometterlo in una lezione incentrata sul Lucilio «amante *incapato* di oneste e cattive femmine»⁴⁴; *idem* per il fr. *incertae sedis* 940-941 M.: se nella monografia non sono censurati gli *inguina* del 541 M.⁴⁵, perché Coppola avrebbe dovuto so-

³⁹ Cfr. *supra*, nota 30.

⁴⁰ Lucil. 866-867 M. (*Qui et poscent minus et praeb<eb>unt rectius multo / et sine flagitio*), 1186 M. (*Haec inbubinat, at contra te inbulbitat <ille>*).

⁴¹ Si veda P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*. II, cit., pp. 344-348.

⁴² *Ibi*, p. 345 (c.vo nostro).

⁴³ Cfr. C. Cavafis, *Torna – Per rimanere – Sulla soglia del caffè – Tomba di Iasis – Ionica – Rimembra, corpo... – I passi – Sotto la casa – La scadenza di Nerone – Un loro dio*, tr. it. di F.M. Pontani, «Poesia» 2 (1945), pp. 482-486, qui p. 483: «Una parola dissero: mi volsi / verso la soglia, intento. / E vidi, allora, lo stupendo corpo, / ove Amore di sé fe’ maggior prova: / vi creava gioioso acconce membra, / v’innalzava, scolpita, la persona, / con emozione vi *plasmava* il volto [...]» (c.vi nostri). Sulla questione uscirà una mia monografia, dedicata nel dettaglio più minuto alle precocissime e ancora ignote letture kavafiane di Pasolini.

⁴⁴ Cfr. G. Coppola, *Gaio Lucilio*, cit., p. 82 (c.vo nostro).

⁴⁵ *Ibidem*.

prassedere proprio sull'*eugium* (e il *podex*) di Innide? Quale migliore occasione per discutere l'ostinazione del fimminaro (*Insanus es, si est utroque loco solida nata Hymnis ac destinās*⁴⁶); e soprattutto l'apertura verso il lessico, anche gergale, della molteplice sfera del quotidiano (dalla pratica della contrattazione ai vocaboli osceni, passando pure per i grecismi)⁴⁷? Se l'inclusione di Lucil. 940-941 M. è un'ipotesi valida, tra gli argomenti discussi il 4 febbraio 1941 ora si può presupporre un altro cursorio paragone fra Plauto e Lucilio – anche a prescindere in verità da quel frammento. A pagina 82 di *Gaio Lucilio cavaliere e poeta* Coppola ricorda che il nome Innide dava il titolo a una commedia menandrea e alla sua traduzione latina ad opera di Cecilio Stazio; non menziona l'interpretazione di Conrad Cichorius secondo cui la satira su Innide conterrebbe una parodia della traduzione del comico latino⁴⁸, ma senza dubbio ne era a conoscenza perché a Cecilio dedicò i primi due capitoli del *Teatro di Terenzio* e perché la monografia del filologo tedesco è tra le fonti bibliografiche citate in *Gaio Lucilio cavaliere e poeta*: in ogni caso, avesse cioè o meno posto quel problema nel corso della lezione, è inverosimile che un esperto di commedia greca e latina come Coppola non avesse colto i numerosi echi comici, compresi quelli plautini, del XXIX libro delle satire di Lucilio⁴⁹.

Infine: il giovanissimo Pasolini che studia e apprezza Lucilio non è un semplice studente; è già poeta. Un poeta lirico, non satirico; in nulla paragonabile all'autore oggetto del corso. Ma non era un lirico puro, ermetico; e già in quegli anni – anni in cui rifiutò la lingua dell'ermetismo alla ricerca di una lingua anfibia, cioè aulica e insieme popolare –, già allora si interessava di questioni linguistiche e il latino di Lucilio, pur così lontano, non poté passarli inosservato. La lettura non diede subitanei frutti, però gettò dei semi: che germinarono quando nel 1950 il fragile eden friulano andò in pezzi e affiorò subito il nuovo universo (infernale) della periferia romana, raccontato con indomito lirismo e con un realismo nuovo, molto *sui generis* eppure non senza modelli – e anzi senza dubbio “poligenetico”. Se dunque le prime due porte di accesso all'opera di Lucilio furono erotismo e lingua, l'adulto recuperò anche il connesso ma più concettuale “realismo”; e la presenza di Petronio sia nel brano di *Squarci* citato sia, più a monte, nelle letture classiche del Pasolini adulto, è la conferma di un particolare amore per i due autori latini più prossimi al realismo moderno. Nei libri di Coppola non è mai fatto il nome esplicito di questa tendenza, ma l'idea ricorre tanto nella storia letteraria quanto nella monografia luciliana, e secondo il filologo gli unici tre poeti a essa pertinenti sono per l'appunto Plauto, Lucilio e Petronio: *exempli gratia* «la lingua di Petronio è fotografica [...]. Petronio è come Plauto, ci apre una finestra dalla quale sentire come chiacchierassero e parlassero i Romani del suo tempo»⁵⁰. Probabilmente il Pasolini degli anni '50 e '60 guardò pure alla mordacità (anche politica) del poeta di Sessa Aurunca, però

⁴⁶ Così Marx parafrasa il latino originale, da lui emendato, *sine podice Hymnis / <si> sine eugio, / ac destinās*. Cfr. F. Marx (ed.), *C. Lucilii carminum reliquiae*. II, cit., p. 308.

⁴⁷ Su *eugium* cfr. I. Mariotti, *Studi luciliani*, cit., p. 65.

⁴⁸ Cfr. C. Cichorius, *Untersuchungen zu Lucilius*, Zürich-Berlin 1964, pp. 174-177.

⁴⁹ Cfr. *ibi*, pp. 171-174; U. Knoche, *Roman Satire*, cit., p. 49.

⁵⁰ G. Coppola, *Letteratura latina*, cit., pp. 280-281; cfr. *infra*, nota 83.

io credo che nel giovane impegnato a sperimentare una poetica innovativa, che lo affrancasse dagli iniziali modelli decadenti e fosse più consentanea alla nuova realtà vissuta, la satira intesa come espressione della voce personale e come luogo ideale della *varietas* (e formale e tematica) sia diventata il primo punto di riferimento; primo, beninteso, fra le memorie relative a Lucilio, poiché sono d'accordo con la critica nel riconoscere anche Gramsci, Dante, Auerbach, Caravaggio, Belli, ecc. fra i molti modelli del suo personalissimo "realismo"⁵¹. È una questione complessa, che richiede più spazio del presente, perché merita un sondaggio nei testi pasoliniani; ne parlerò nel dettaglio nella mia tesi di dottorato, perciò qui, in sintesi e spero in termini un po' più chiari, posso dire che in *Squarci* non c'è soltanto una forte attenzione per il corpo erotico; cioè l'opera di Lucilio non viene ricordata solo come ricco repertorio di nudi maschili – adulti, giovani o adolescenti che fossero –, ma diventa anzitutto il modello di una scrittura (sia in versi sia in prosa) lutulenta e magmatica, il più possibilmente franca e aderente al reale, oltre che mordace. Al punto che, come a Lucilio, anche a Pasolini venne affibbiata l'etichetta di *obscentas*: solo che ciò avvenne fin tra i seggi del governo e nelle aule di giustizia, non in meri volumi eruditi⁵²!

4. Capitolo secondo (e ultimo): Plauto sub specie Lucilii

Questo nuovo programma poetico coinvolge la produzione originale di Pasolini e si sviluppa in un arco temporale esteso, principalmente gli anni '50 e '60. Malgrado

⁵¹ Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma 2012, pp. 235-236; si veda in part. la nota 51, che dà un'idea della ricca letteratura critica dedicata all'argomento.

⁵² Eccettuate le prose, di cui si è già dato un bel saggio, il paradigma di Lucilio mi sembra affiorare per la prima volta, in modo consistente, nella sezione epigrammatica de *La religione del mio tempo*: qui la mordacità e la cordialità del poeta latino possono essere incluse a pieno titolo fra i molteplici modelli di Pasolini, testuali o anche solo spirituali (come suggeriva C. Vivaldi [a cura di], *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*, Parma 1964, p. xxiv); gli epigrammi di *Umiliato e offeso* hanno infatti una doppia natura, una scommatica, «giambica» – per citare Vivaldi, che fa i nomi di Archiloco e Ipponatte (in verità più noti a Lucilio che a Pasolini) –, e una al contrario più intima, confessionale (si veda Lucil. 590-591 M., *ego ubi quem ex praecordiis / ecfero versum*), tanto eterodossa rispetto alla tradizione dell'epigramma da forzarne anche la connaturata *brevitas*: l'esempio più lampante di tale "straripamento" luciliano è il bellissimo *A un figlio non nato*, che racconta in uno stile fluente, fotografico e nondimeno accorato l'esperienza del poeta con una prostituta bambina fra i bordelli a cielo aperto della via Cassia (cfr. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. I, cit., p. 1003). L'aspetto invece più inventivo-parodico delle *reliquiae* si può cogliere in poemetti come *In morte del realismo* e *Poema per un verso di Shakespeare* (quest'ultimo contenuto in *Poesia in forma di rosa*), accomunati dal rovesciamento di un'*auctoritas* tragica – ben più influente di Accio o Pacuvio – e da un intervento a gamba tesa nel dibattito culturale-letterario (contro Cassola, nel primo caso; contro l'intera *intelligencija*, nel secondo): *ibi*, pp. 1031-1036, 1161-1174. Come provano il *Poema per un verso di Shakespeare* e altri componimenti della medesima silloge, un altro aspetto cruciale dell'eredità delle letture luciliane è la μίξις linguistica e la varietà dei registri, con un'apertura ai linguaggi specialistici, ai vocaboli stranieri (greci e latini compresi) e al lessico osceno vieppiù marcata in *Trasumanar e organizzar*: tale da rasentare la tradizione menippea. Mi preme infine evidenziare che il paradigma di Lucilio va colto più nel complesso della produzione in prosa e in poesia che in singoli dettagli o componimenti come pure, abbiamo visto, è talora possibile; ma sulla comparazione Pasolini-Lucilio rimando alla mia tesi di dottorato.

la traduzione di Plauto nasca «su ordinazione» e sia confezionata in sole tre settimane⁵³, e nonostante sia opera comica anziché satirica, anche il *Vantone* incrocia – parzialmente – questa nuova poetica. Gamberale ha dimostrato come uno dei punti forti di questa versione «all’antica» stia nella cura per i registri italo-romaneschi: in *Plauto secondo Pasolini* analizza con acume le scelte linguistiche operate dal Nostro nell’atto poetico-metafrastico e non c’è dubbio che un’importante porta di accesso a Plauto sia stata la questione stilistica, formale (sia linguistica sia metrica)⁵⁴. Io però direi che quella è stata la principale e forse “unica” porta di accesso: Pasolini ha svolto una buona opera di traduzione – a parte che per sicure doti di traduttore-auctor, di traduttore “originale” come lo stesso Plauto – soprattutto perché la lingua latina del Sarsinate ha tenuto acceso in lui l’interesse per un autore altrimenti ostico. “Ostico” non solo perché Pasolini stesso ammise di aver provato «fastidio e fascino» di fronte al *Miles gloriosus*⁵⁵, ma perché nei dieci Meridiani dell’*opera omnia*, e in particolare in quello dedicato al teatro, non c’è un solo testo ascrivibile a pieno titolo al genere comico a parte il *Vantone*; e riferimenti o citazioni di poeti comici, antichi o moderni, sono rare. Plauto è ricordato solo a seguito della traduzione; Aristofane e Menandro non sono mai citati o allusi; e Molière, autore richiesto all’esame di passaggio dalla quinta ginnasio alla prima liceo, è menzionato ancora meno di Plauto. Queste considerazioni e soprattutto la lettura di tutta l’opera ci ricordano che il riso in Pasolini non è mai ridanciano; laddove affiora – e affiora notevolmente soltanto a partire dagli anni ’60 – ha una forte impronta satirica e anticonformista; solo talvolta è il riso dell’ironia tragica. Nel Pasolini adulto si fa cioè sempre più strada un riso mordace, duplice, come quello del Menippo luciano che ride e morde insieme (*bis acc.* 33): modello dichiarato in *Petrolio* (anche in questo caso: un modello fra i tanti)⁵⁶; o come quello altrettanto ferino di Lucilio, che addenta e sminuzza Lucio Cornelio Lentulo Lupo: da belva fatale sminuito a spigola cotta in una zuppetta di pesce azzurro (Lucil. 1-54 M.). Proprio come un *monstrum* aggressivo il poeta si ritrae nel coevo – rispetto al *Vantone* – *Poema per un verso di Shakespeare*: si descrive in lotta con un passo dell’*Othello* che ha assunto le spaventose sembianze di un’«uccellaccia» (Atto V, II 303-304 *What you know, you now: / from this time forth I never will speak word*): «Un’aquila sul capretto: un capretto però, che morde come un lupo. Mi abbranca, e mi trascina su. [...] L’orizzonte romano, / sotto, è cancellato, / con la sbocconcellata ombra dell’Appia Antica»⁵⁷. Una simile autorappresentazione, che ricorre all’ibrido (sia animale sia, per traslato, dello stile prosimetrico) e alla visione critico-aerea, ha un sapore tipicamente lucianesco o, per citare Pao-

⁵³ Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1109.

⁵⁴ Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 35-76.

⁵⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1109.

⁵⁶ Cfr. M. Fusillo, *Cinismo antico e moderno. Potere e sessualità in Petrolio*, «Studi pasoliniani» 1 (2007), pp. 69-78, qui pp. 71-72; A. Cerica, *Petrolio di Pasolini* (Appunti 32, 97 e 129C). *Il riso che morde il potere, tra salotti, feste e TV*, in A. Camerotto - S. Maso (a cura di), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*. Atti del convegno di Venezia 2-3 dicembre 2014, Milano-Udine 2017, pp. 257-279, qui pp. 260-266.

⁵⁷ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. I, cit., p. 1163 (c.vo nostro).

lo Lago, «menippeo»⁵⁸; Luciano di Samosata è un autore noto a Pasolini fin dalla quinta ginnasio e non si può escludere che l'intertestualità del *Poema* includa anche opere come *Icaromenippo* o *Storia vera*. Ma ora dal cielo talora da terra a seconda dell'intensità della lotta il capretto-lupo incontra ancora gli amati ragazzi; rivede i pratonì della periferia romana covò di meretrici bambine come la Franca di *A un figlio non nato*⁵⁹ frequentate da altrettanto «imberbi / Guardie di Finanza»⁶⁰; e dopo la metamorfosi in gallina, caduta in terra d'Africa, gli occhi del desiderio vedono altri occhi animali, quelli dell'«antichissima gioventù» che da qualche anno ha preso il posto dei prostituti romani: «capretti» anche loro, ma senza dente di lupo, «perduti a mandrie in quel loro medioevo di pace...»⁶¹. Come appare evidente da quest'ultimo *excerptum* la metafora animale si lega al tema della barbarie, assai ricorrente in tutti gli anni '60; però tanto le visioni romane quanto le africane provano la sopravvivenza di una cordialità diaristico-luciliana. Nonostante l'ingresso di Luciano nella memoria erudita del poeta-*monstrum*, il paradigma di Lucilio non è ancora stato scalzato; anche perché le stesse satire luciliane entrano nell'orbita menippea: il poeta di Sessa Aurunca non è Varrone né Seneca eppure il suo componimento più noto, il *Concilium deorum*, condivide così tanti aspetti con quella tradizione greca da essere divenuto il modello di una satira menippea vera e propria come l'*Apokolokyntosis*, letta da Pasolini nella versione per la scena curata da Ettore Paratore (*Giochi per Claudio*, 1963)⁶². La figura del capretto non è dunque una semplice spia della regressione ideologica verso l'animale, il barbaro, l'arcaico; è per di più un topos satirico che ritornerà anni più tardi nei versi di Pasolini, sempre con lo stesso implicito programmatico: ossia quale emblema di un autore capace di elevarsi («trasumanar») e con πανουγία criticare e sferzare i suoi nemici, *in primis*, e l'umanità tutta. Se nel *Poema* si arriva persino alla παρησιία: il poeta che irride l'intera *intelligencija*, sé compreso (per l'appunto il capretto ghermito che ride con rantolo ferino: «AH, AH, LA PROVINCIA IMPEGNATA! / AH, AH, LA GARA A ESSERE UNO PIÙ POETA DELL'ALTRO! / LA DROGA, PER PROFESSORI POVERI, DELL'IDEOLOGIA! / ABIURO DAL RIDICOLO DECENNIO!»⁶³); nel dittico processuale *Appunti per un'arringa senza senso* e *Rifacimento dell'arringa* il «cavriuol», messo alla sbarra per il suo rapporto con Maria Callas, sembra più lucilianamente prendersi gioco dei soli persecutori, non dell'intera società né di sé: persecutori prospetticamente schiacciati e ridotti a una inoffensiva «torma di maschi e femmine in fondo alla pianura»⁶⁴.

⁵⁸ P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze 2007, pp. 36-37.

⁵⁹ Cfr. *supra*, nota 52.

⁶⁰ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. I, cit., pp. 1164-1166.

⁶¹ *Ibi*, p. 1168.

⁶² Copia cartacea della riduzione teatrale è nella biblioteca di Pasolini (cfr. G. Chiarcossi - F. Zabagli, *La biblioteca*, cit., p. 215); e la satira è citata in una lettera di qualche anno più tardi (si veda P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino 1988, p. 648). Si noti che è opera coeva tanto al *Vantone* quanto al *Poema per un verso di Shakespeare*.

⁶³ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. I, cit., p. 1174.

⁶⁴ Cfr. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. II, cit., pp. 156-157: «Ma egli, signor Presidente, è padrone della sua vita / perché è presuntuoso; / come un cavriuol percorre saltando tutte le rampe della vita, /

Desidero terminare con un nuovo cenno al *Concilium deorum* perché, come questi confronti con i versi più o meno coevi al *Vantone* dovrebbero aver indicato⁶⁵, è una delle poche satire luciliane di cui Pasolini conservò una memoria più definita (anche grazie alla relativa semplicità con cui i filologi sono stati in grado di ricostruirla): se lui la ricordò anzitutto come bell'esempio di "satira menippea" che morde e schiaccia il bersaglio fino all'irrelevanza, devo però segnalare che nel quarto capitolo di *Gaio Lucilio cavaliere e poeta* – capitolo interamente dedicato a Lucil. 1-54 M. – Coppola non coglie solo tale aspetto, ma discute ampiamente le sue radici comiche, sia greche sia plautine; è il capitolo in cui maggiormente ricorre il nome di Plauto e vi ricorre soprattutto in relazione a figure retoriche comiche per eccellenza: il bisticcio, il doppio senso, il paragone animale, «il motivo del *commutare nomen*»⁶⁶. Poiché al *Concilium* Coppola dedicò ben quattro lezioni, compresa quella sui grecismi, è molto probabile che si sia addentrato nella questione anche a voce⁶⁷. L'opera di Pasolini non abbonda di siffatte figure, anche se parzialmente «nell'εἰκόζειν a scopo di riso»⁶⁸ rientrano gli esempi del «cavriuol» e della gallina e nella paranomasia i vv. 42-44 del *Cantos del volo cosmico*, altra poesia coeva al *Vantone* e a pieno titolo ascrivibile alla poetica menippea (con l'astronauta in luogo del capretto volante; e con Luciano ed Eschilo nel bersaglio di una duplice parodia): «Rinni Racchie, o Grosse Grazie – laggiù / col fiatone, / pel vecchio cielo di Platone»⁶⁹; ve ne sono invece molte all'interno della versione pasoliniana: perché, nonostante la scarsa simpatia per il genere, con grande sensibilità poetica e del pari con grande dedizione alla causa il traduttore-*auctor* ha saputo cogliere quegli aspetti evidenziati anche da Coppola a proposito di Lucilio (e di Plauto). Per esempio traduce bene il bisticcio *Sceledre hic, scelerum caput* (mil. 494)⁷⁰: in una forma più istantanea e sonora di quella – in traduttese – di Icilio Ripamonti («Scelledro, capo delle scelleratezze»⁷¹); «Sceledro! Scellerato!»⁷² è tanto

gnaffe!, gli fur rimproverati rapporti con Barra e Carcovizzo / troppo giù, troppo giù nella scala sociale. / E chi ha rimproverato *rimprovera*; or che vado per le cime / (la sua faccia pallida d'accusatore, casalingo asceta, / così convinto di aver ragione da non scomporsi, / si volge ad altri interessi, più seri). / Io continuo ad andare su e giù / [...] / Se ne sono andati tutti, e pur fingendo di nulla, poetando, / vedo la torma di maschi e femmine in fondo alla pianura» (da *Trasumanar e organizzar. Rifacimento dell'arringa*, vv. 86-96, 102-103; c.vi nostri). Ma cfr. anche *ibi*, p. 153: «Dunque, signor Presidente, frequentare questa donna / è una trasgressione del ruolo (rivoluzionario) / La gamma della vita deve variare / dal centro a poco più su o poco più giù: / guai a chi sale in cima / percorrendo su e giù le gerarchie della vita come un cavriuolo» (*Appunti per un'arringa senza senso*, vv. 83-88). Si noti la doppia prospettiva (ascetico-catabatica), che è un altro segno dell'affioramento della menippea; oltre al gioco, similmente lucianesco, di parodiare se stesso.

⁶⁵ Naturalmente si trattava solo di esempi; esistono molti altri componimenti utili al discorso.

⁶⁶ Cfr. G. Coppola, *Gaio Lucilio*, cit., pp. 69-72 e più a monte, sui motivi comico-plautini della «trasformazione» e «identificazione», E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960, pp. 21-54.

⁶⁷ Cfr. il *Registro delle lezioni di Lingua e letteratura latina dettate dal Prof. Goffredo Coppola nell'anno scolastico 1940-1941* (ASUB, Registri delle lezioni, Busta 59/a 53), pp. 8-9.

⁶⁸ G. Coppola, *Gaio Lucilio*, cit., p. 69.

⁶⁹ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. I, cit., p. 1387.

⁷⁰ In questa citazione così come nelle successive seguò il testo latino di Plauto, *Il militare borioso*, *La pignatta*, tr. it. di I. Ripamonti, Milano 1953.

⁷¹ Plauto, *Il militare borioso*, cit., p. 101.

⁷² P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1054.

semplice che a fronte del latino potrebbe essere giudicata banale, ma chi è pratico di traduzioni per la scena e sa che le versioni classiche di Pasolini sono *target-oriented* non può che apprezzarla per quella che è: comprensibile al volo e quindi più efficace di quella suggerita nell'edizione mondadoriana. E se è innegabile che talora Pasolini ripropone alla lettera le buone soluzioni di Ripamonti (vv. 366, 436-438)⁷³, nel più dei casi però opera con piena autonomia: ora nel rispetto del testo latino ora compensando con annominazioni di nuovo conio i sottili giochi plautini che altrove non era riuscito a rendere. Nel primo caso rientra la paranomasia del v. 1150, già notata da Gamberale⁷⁴: *sursum ad summum* - «in pizzo al pozzo»⁷⁵; ma può essere inclusa anche la figura etimologica del v. 938, *si hodie hunc dolum dolamus*, tradotta «se oggi me riesce a ingarbujà 'st'ingarbujà...»⁷⁶. Meno convincente invece la versione dei tre bisticci ai vv. 278-280: SCELEDRO *Ne hercle hodie quantum hic familiarumst / maximum in malum cruciatumque insuliamus*. PALAESTRIO *Tu sali / solus: nam ego istam insulturam et desulturam nil moror* - «SCELEDRO Che oggi a tutti quanti / ce toccherà fà er ballo dei crocifissanti. / PALESTRIONE Aòh, fallo te 'sto ballo, è un ballo ch'io nun ballo»⁷⁷; *Insuliamus-insulturam, sali-solus, insulturam-desulturam*, l'intera catena paronomastica è azzerata da un'iterazione che, secondo me eccessiva, appiattisce il testo plautino. Va tuttavia ricordato che spesso i giochi di parole sono intraducibili⁷⁸, e che non c'è stato ancora traduttore – fra quelli a mia conoscenza – capace di rendere questa finezza plautina; va anche detto che diversamente dal più dei traduttori moderni Pasolini seguiva un preciso contenitore metrico (il doppio settenario riamato) e ciò gli rendeva ulteriormente più complesso rispettare ogni sfumatura del testo plautino. Esistono altri esempi analoghi, ma credo sia più utile concentrarsi su quel fenomeno di «compenso poetico» che già Fusillo notò in seno all'*Orestide*⁷⁹, cioè su alcuni di quei casi in cui Pasolini ha aggiunto *sua sponte* dei bisticci assenti nel latino: *exempli gratia*, PERIPLECTOMENUS *Dari istanc rationem volo*. / PALAESTRIO *At ego mi anulum dari istunc tuom volo* (mil. 770-771) - «PERIPLECTOMENO Dillo, 'sto piano. / PALESTRIONE Piano! Vojo prima 'st'anello...» (P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1061); *Heus, Sceledre, [...] / progredere ante aedis* (mil. 816-817) - «A Sceledro! A Scelè! Scegni!» (*ibi*, p. 1064); *Sed in cella erat paulum nimis loculi lubrici* (mil. 852) - «Ma lì nella cantina, c'è un cantone un po'... / sdruciolevole...» (*ibi*, p. 1066);

⁷³ *Sceleste* (ingiuria di Filocomasio a Sceledro) - «Scelle...rato» (Plauto, *Il militare borioso*, cit., p. 79) - «Scelle...rato!» (P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1045); PALAESTRIO *Quis igitur vocare?* PHILOCOMASIIUM Δικαία *nomen est*. SCELEDRO *Iniuria es; / falsum nomen possidere, Philocomasium, postulas*. / Ἰδιόκοις *es tu, non δικαία, et meo ero facis iniuriam* - «PALESTRIO Uhe! Come ti devo chiamare dunque? FILOCOMASIO Giusta è il mio nome. SCELEDRO Non sei in carattere. Pretendi di possedere un nome che non è il vero: tu sei Ingiusta, non Giusta, e fai torto al mio padrone» (Plauto, *Il militare borioso*, cit., p. 91) - «PALESTRIONE Come t'ho da chiamà? / FILOCOMASIO Il mio nome è Giustina! SCELEDRO Sentila, questa qua! / A Ingiusta, e no Giustina, te cambi pure er nome / per metteje facile le corna ar mio padrone?» (P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 1049-1050).

⁷⁴ Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 82.

⁷⁵ P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1084.

⁷⁶ *Ibi*, p. 1070.

⁷⁷ *Ibi*, p. 1039.

⁷⁸ Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003, p. 95.

⁷⁹ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 196-197.

Fugiam hercle aliquo (mil. 861) - «Sì, ma mo' io smammo» (*ibidem*); PYRGOPOLINICES *Video id quod credo tibi. / Tum haec celocula autem illam absentem subigit me ut amem*. PALAESTRIO *Hercle hanc quidem / nihil tu amassis: mi haec desponsast; tibi si illa hodie nupserit, / ego hanc continuo uxorem ducam* (mil. 1005-1008) - «PIRGOPOLINICE (A Palestriò, sei grande / come descrivi quella: però, pure 'sta pupa...) / PALESTRIONE (Questa la pappo io, prima che la seduca / tu! Tu ti prendi l'altra: famo 'na doppia coppia!)» (*ibi*, p. 1074). Tutto considerato si può concludere che, memore o meno delle lezioni di Coppola, Pasolini ha saputo cogliere e rigenerare la *vis* comica del Sarsinate: e ciò è stato possibile solo per un gioco interno alla lingua.

È la lingua che accende il suo istinto di traduttore; non ci sono, come Pasolini medesimo ricorda a Savioli, altre convergenze. Diversamente da *Orestia* e dall'abbozzata *Antigone* il traduttore non sovrappone il proprio pensiero a quello di Plauto; non usa il comico latino per dire quello che lui ha da dire, come con Eschilo e poi con Sofocle. L'unico aspetto politico-ideologico del *Vantone*, sopravvissuto al naufragio della collaborazione con il Teatro popolare italiano, sta nell'idea – comune a tutte le sue versioni classiche – di snaturare il classico: cioè nel tentativo di non lasciare più i testi latini e greci a esclusivo appannaggio delle classi borghesi; di non farli più parlare dentro le sole aule dei licei e delle università, ma di renderli “comprensibili” (o anche solo provarci a renderli tali) in un casolare della campagna friulana, in una scuola media della periferia di Roma o in un teatro greco accessibile con un biglietto di poche lire. A parte tale impostazione di fondo, il gioco della traduzione rimane a un mero livello formale, linguistico *in primis*; e l'espressiva lingua di Plauto è letta e interpretata, io credo, *sub specie Lucilii*. In un foglio conservato a Firenze presso il fondo Pasolini dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, il Nostro scrive che l'incontro con Plauto è stato favorito dalla “aprioristica” simpatia per lo «stile *humilis, piscatorius*» e per la «mescolanza di stili»⁸⁰, parole di chiara derivazione auerbachiana e che sembrano più consone alla $\mu\acute{\iota}\xi\tau\epsilon\varsigma$ stilistica e linguistica di Lucilio che all'inventivo latino “puro” di Plauto; e infatti nel risvolto di copertina parla di sostituzione del «“puro” parlato plautino»⁸¹ con la lingua dell'avanspettacolo, e nell'intervista di Adolfo Chiesa del dicembre 1963 inserisce il registro dell'avanspettacolo nel quadro più ampio di un *pastiche* di lingue e stili⁸². Sono tutte affermazioni che dimostrano una consapevolezza notevole sia della propria opera di traduzione sia della questione filologica a monte. Pasolini ha cassato il cenno allo stile plebeo perché sa che il latino di Plauto è urbano seppur variegato, che ha cioè una base di *sermo familiaris* anziché *rusticus*; ma qualche tempo prima, al momento di tradurre il *Miles gloriosus*, si era inventato

⁸⁰ Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1230: «Vi si legge fra l'altro, cancellato, un passo in cui l'incontro con Plauto è detto favorito dall'“apriorismo simpatetico di chi ricerchi sulla base dello stile *humilis, piscatorius*, o meglio della mescolanza di stili, antenati e patentati”».

⁸¹ Cfr. *ibi*, p. 1110: «Beh, qualcosa di vagamente analogo al teatro di Plauto, di così sanguignamente plebeo, capace di dar luogo a uno scambio altrettanto intenso, ammiccante e dialogante, tra testo e pubblico, mi pareva di poterlo individuare forse soltanto nell'avanspettacolo... È a questo, è alla lingua di questo che, dunque, pensavo – a sostituire il “puro” parlato plautino».

⁸² Cfr. A. Chiesa, «*Ho tradotto Plauto alla lettera*» dice Pasolini, «Paese Sera», 27 dicembre 1963.

una lingua multiforme “solo in parte” (!) sull’esempio del latino di Plauto, perché anche sotto il *Vantone* covava l’amore per registri più estremi che trovò e ammirò ampiamente nel latino di Lucilio.

5. *Clausula*

Per concludere vorrei sunteggiare tutto in due parole. Di espressività luciliana e plautina Pasolini sicuramente sentì parlare nelle lezioni di latino del 1941 così come nei testi di Coppola letti per l’esame: parole che non mise subito a frutto ma che non dimenticò. Nel già ricordato articolo del «Resto del Carlino» Coppola tratteggia con brio il pubblico plautino⁸³; non arrivo a sostenere che dobbiamo contarlo fra «i testi che riguardano Plauto», né che Pasolini nel richiamarsi a essi pensasse precisamente alla letteratura di Coppola o ad altri testi che non sono riuscito a determinare. Voglio più semplicemente dire che scrivendo a Flaiano Pasolini si richiama a degli imprecisati testi e alla propria educazione filologica perché ne ha avuta una di tutto rispetto – cosa a oggi ignota alla letteratura – ed è grazie a essa che ha acquisito alcune buone nozioni su Plauto: tanto buone che emergono in filigrana anche dalle dichiarazioni rilasciate a proposito della traduzione e dal *Vantone* stesso. Ho voluto però segnalare che il convitato di pietra di quelle tre settimane di traduzione fu un altro poeta latino arcaico, uno che lo affascinò e non lo infastidì.

Abstract: This paper is an introduction to *The Vantone*, i.e. Pasolini’s translation of Plautus’ *Miles gloriosus* into Roman dialect: firstly, by means of archival research, I will reconstruct the «educazione puritana» that Pasolini recalled and asserted against the attacks of critics (in other words, his classical education: embodied by Carlo Gallavotti and Goffredo Coppola); secondly, both by considering the link between Lucilius and Plautus discussed during Coppola’s academic course (Bologna University, 1940-1941) and in light of the following echoes of Lucilius in Pasolini’s prose works and poems (more and less coeval with the translation of Plautus’ play), *The Vantone* will be read as an *oeuvre* simultaneously creative and reliable, as well as touching the Menippean tradition – which has already been studied by two experts on Pasolini, but without any mention of this biting translation for the stage.

Keywords: Comparative Literature, Translation Studies, History of Classical Scholarship, Pier Paolo Pasolini, Italian Studies, Plautus, Lucilius, Classical Philology, Goffredo Coppola.

⁸³ Cfr. G. Coppola, *L’aceto di Plauto*, cit., p. 3: «Plauto ha questa freschezza di immagini che appaiono lì per lì paradossali e si rivelano poi serenamente poetiche; perfino nei prologhi: alcuni dei quali sono vivacissimi, e ci fanno assistere come da una finestra allo spettacolo di un pubblico rumoroso che si assiepava fin sulla scena, e dove anche chi era preposto all’ordine parlava ad alta voce per far zittire questo o quell’altro spettatore chiacchierino, e anche la cosiddetta “maschera”, o *dissignator* come dicevasi allora, accompagnava al loro posto i ritardatari camminando dinanzi all’attore o istrione ch’era già venuto sulla scena [...]. C’erano, in teatro, nutrici con al petto appiccicati i poppanti, e soffrivano la sete, e quei bimbi, *infantes minutuli*, soffrivano la fame e vagivano come capretti, *quasi haedi obvagiunt*. E c’erano poi le signorone che non contente di riuscir moleste in casa ai loro mariti, anche qui in teatro chiacchieravano importune o ridevano canore». Cfr. *supra*, nota 6.