

# DOPPIOZERO

## Ma invece, romanzi! Cerami vs Pasolini

Ugo Fracassa

2 Novembre 2023

Ma l'influenza poetica non rende i poeti necessariamente meno originali; spesso li rende anzi piú originali, il che non significa per forza migliori:

così scriveva Harold Bloom ne *L'angoscia dell'influenza* (1973), saggio col quale intendeva rifondare la teoria della poesia sulla base dei rapporti di filiazione tra grandi poeti ed epigoni. Nella dialettica tra *precursore* ed *efébo*, per utilizzare la sua terminologia, soltanto il predecessore allievo può ambire a sua volta all'originalità. L'influenza e il magistero pasoliniani restano un dato incontrovertibile per la formazione letteraria di Vincenzo Cerami, come emerge da una dichiarazione rilasciata dall'autore nel 1999: «All'inizio le prime poesie che scrivevo erano molto pasoliniane», per forza di cose: perché volendo piacere a lui, era ovvio che cercassi di scrivere in un modo che sapevo gli sarebbe piaciuto. Rispetto a queste premesse, sarà possibile registrare nel corso degli anni un progressivo allontanamento. Tale distanziamento risulta peraltro sapientemente indotto dal maestro stesso, secondo quanto riferito in una conversazione con Giordano Meacci del 1999 (*Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Minimum fax, 2022 [1999].), dalla quale continuo a citare: «Lui, con estrema normalità, senza dirmelo mai apertamente e questo forse il piú grande insegnamento che mi ha dato Pier Paolo mi spingeva a parlare di cose mie, di cose che conoscevo direttamente. L'esordio letterario di Cerami, tuttavia, avveniva ancora ben dentro il cono d'ombra proiettato dalla figura del maestro (volta a volta ricordato come fratello maggiore o padre nelle molte interviste rilasciate). Fu Pasolini, infatti, a proporle la pubblicazione presso Garzanti, ripromettendosi pure di stilare la quarta di copertina (il libro per uscire all'indomani dell'omicidio di Ostia, e la quarta sarà firmata da Calvino). Sul romanzo, in ogni caso, Pasolini si era già pronunciato, brevemente, tre anni prima della pubblicazione, in un articolo dedicato a «I giovani che scrivono». Mentre lamentava la scarsità di nuove voci, Pasolini accennava ad alcuni «manoscritti di giovani che ho qui a casa mia», degni di pubblicazione, e in particolare a «un bellissimo romanzo neo-crepuscolare, atroce (*Un borghese piccolo piccolo*), di Vincenzo Cerami». Ed è proprio a partire dalla rappresentazione della classe media, di una borghesia cioè «piccola piccola», che si compirà quel progressivo allontanamento, ovvero fin dall'esordio. La parabola creativa di Cerami prende a divergere con nettezza dal solco pasoliniano, proprio per la centralità attribuita a una classe sociale che per il suo mentore era da considerare irrepresentabile per ragioni ideologiche ma che, evidentemente, all'inizio degli anni Settanta ne calamitava l'interesse di lettore.

Le prime carte del *Borghese* custodite in Biblioteca Nazionale, a Roma, datano dalla fine del 1972, in contemporanea cioè col progetto pasoliniano di *Petrolio*. Il profitto di un lavoro filologico sui manoscritti del *Borghese* deriva soprattutto dalle annotazioni lasciate da Pasolini sull'avantesto. Si tratta di annotazioni quantitativamente limitate ma significative, poiché danno indirettamente conto dello zelo col quale l'allievo ottemperava ai consigli del maestro la cui lezione, a quest'altezza, letteralmente fa testo. Un paio di esempi: «Questo motivo è meglio introdurlo prima, appena seppellito l'assassino. Giovanni potrebbe ripromettersi fin da principio di tornare a fare la cosa meglio e infatti nel libro il motivo verrà anticipato quando, rincasando, il protagonista elucubrerà: «Devo tornare laggiù, si diceva Devo farlo»; (magari sul tempo, sulla pioggia incombente) poche righe con accenno al cadavere dell'assassino» e l'edizione Garzanti testimonia il recepimento anche di questo consiglio:

«PioverÃ , ne fu certo. Il cielo era triste come lui. In quell'aria adatta ai cattivi pensieri come poteva non angosciarsi all'idea del cadavere dell'assassino!».

Una certa aura perturbante iniziÃ perÃ ad aleggiare intorno alla relazione mentore-discepolo, in modo via via piÃ esplicito e problematico tra il 1981 di *Tutti cattivi* e il 2001 di *Fantasma*. Nell'81 Cerami, alla sua terza prova narrativa, disegnÃ nel maestro Rosini il tipico personaggio del «buffo» e tuttavia, forse proprio in virtÃ del registro caricaturale, potÃ giÃ a quell'altezza evocare la vischiosa ambivalenza della relazione pedagogica.

«Le dispiace se me li porto a casa? Li faccio vedere a mia madre!» - «Per caritÃ », il maestro era molto restio, «sono tutta la mia vita!» E allungÃ un braccio per riprenderseli. [!] Giustino, non sapendo piÃ che fare, lasciÃ sul tavolo i quaderni, malinconicamente e si accinse ad uscire. Il maestro si commosse, cedette. «Va bene. Te li presto solo per qualche giorno. PerÃ mi firmi una ricevuta. Un impegno morale, per iscritto.» [!] L'alunno si sedette e compilÃ la ricevuta. In data odierna, il sottoscritto riceve, eccetera eccetera; pertanto s'impegna a restituire entro e non oltre eccetera eccetera. Firmato Micozzi Giustino.

*Si attesta che l'alunn..... (1)*

FILIGRANA

*minimum fax*

(2) ..... stat.....

promoss..... alla (3) ..... classe

*Ha completato gli studi del*

grado (4) .....



La Commissione

**GIORDANO MEACCI**

**Improvviso  
il Novecento**

**Pasolini professore**

CON UNA NUOVA INTRODUZIONE IN VERSI

**L' Insegnante**

In questa scena Rosini Ã descritto nell'atto di trattenere forzatamente presso di sÃ© lâ'opera dell'allievo. Non si tratta che di quaderni di scuola ma chissÃ quanti segreti di oggi sono giÃ scritti qua dentro, riflette Giustino, protagonista del romanzo. Ebbene, si dÃ il caso che Cerami non abbia mai fatto mistero di aver posto le basi della propria poetica nel primo tema libero consegnato al professorino di Casarsa, che lo lesse in classe. Ma per misurare il progressivo allontanamento, vale la pena di tornare a quell'incongrua qualifica di neo-crepuscolare attribuita da Pasolini al romanzo d'esordio. Probabilmente la quarta di copertina avrebbe sciolto la *crux* ermeneutica, se non fosse intervenuto il delitto dell'Idroscalo, la notte tra il primo e il secondo giorno del novembre 1975, data fatidica che contribuÃ a stringere ulteriormente il nodo che legava lo scrittore piÃ¹ giovane, nato proprio il 2 novembre, trentacinque anni prima. Insomma, come interpretare quell'etichetta? Una risposta possibile puÃ² nascondersi tra le righe del libro del 2001. In *Fantasm*, titolo col quale Cerami tornava alla narrazione romanzesca dopo piÃ¹ di dieci anni, le *dramatis personae* di Giorgio Jenne, giovane musicista, e di Rodolfo Maria Costanzi, suo maestro, permettono finalmente di inscenare il mito biografico stesso dell'autore, per interposta persona (Ã necessario ricordare che Pasolini aveva scritto: "ti confiderÃ, prima di lasciarti, / che io vorrei essere scrittore di musica [?] comporre musica / lâ'unica azione espressiva / forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtÃ (?). Si tratta di una vera e propria resa dei conti, a tratti drammatica, per esempio nei confronti dell'omosessualitÃ di Costanzi: "Mi chiedevo come riuscisse a convincere quei ragazzi che un gesto di libertÃ puÃ² coincidere o confondersi con un atto di prostituzione. CiÃ² che in veritÃ nascondevo [?] era un'insopportabile gelosia delle prede perchÃ© escluso da quelle cacce d'amore. Proprio in queste pagine torna lâ'aggettivo *crepuscolare*, ormai orfano del prefisso, a indicare il tratto di originalitÃ finalmente raggiunto dall'allievo. Questo il contesto: la prima composizione originale di Jenne, la *Rapsodia epica*, viene accolta con favore da un assistente di Costanzi che tuttavia nutre qualche perplessitÃ circa la presenza della fisarmonica, principale responsabile dei sapori *crepuscolari* dell'opera. Ed ecco che sarÃ proprio quel tratto anacronistico, quel vezzo di inattualitÃ invece a convincere il maestro, peraltro ancora insoddisfatto dell'insieme della composizione: "Lâ'unica cosa che andava benissimo era la fisarmonica. Era stato proprio lui, del resto, a indirizzare Jenne:

Ã troppo complicato. Mi piacciono di piÃ¹ i tuoi passaggi facili, perchÃ© sono solo tuoi, e perlomeno originali. Tutto il resto Ã un goffo tentativo di somigliarmi, di piacermi, Non devi imitare nessuno, ascolta meglio i suoni di casa tua, perchÃ© sono irripetibili, inediti.

(impossibile non riconoscere in questo brano una vera e propria parafrasi dell'insegnamento direttamente ricevuto da Pasolini: "mi spingeva a parlare di cose *mie*, di cose che conoscevo direttamente").

Per stimare con minore approssimazione lâ'escursione emotiva di una durevole relazione artistica e intellettuale, Ã forse utile paragonare il caso di Cerami a quello di Walter Siti, scrittore cresciuto anch'egli all'ombra di Pasolini, meno implicato personalmente ma in compenso curatore della sua opera. Curatore acrimonioso, secondo quanto ha scritto Carla Benedetti, proprio a causa di un rapporto rivalitario col precursore. In Siti il nodo dell'influenza viene sciolto in chiave agonistica. A partire da alcuni aspetti del modello profondamente interiorizzati, lâ'autore del *Contagio* lavora per antitesi e completamento ("completion and antithesis"), secondo quanto recita la definizione del secondo movimento revisionistico declinato da Bloom nel saggio del 1973. Per questa strada Siti arriverÃ ad affermare, in *Troppi paradisi*, dietro il velame dell'autofiction: "Pasolini Pier Paolo. Lâ'anti-mediocre per eccellenza, a sentir lui. [?] Se tesso lâ'elogio del tirare la carretta Ã per oppormi a lui. Ã lui il mio Antagonista: per una confusa intuizione che potrei essere un romanziere migliore di lui. Nella dinamica apparentemente meno violenta dell'allontanamento rivendicato da Cerami, invece, il processo pare ricalcare con aderenza sorprendente il terzo movimento revisionistico, intitolato nello schema di Bloom alla *kÃ'nosis* o "svuotamento". Il termine indica per lâ'esponente della Scuola di Yale un "espediente di rottura simile ai meccanismi di difesa che la nostra psiche impiega contro la coazione a ripetere". La principale differenza rispetto al secondo movimento revisionistico consiste nel fatto che al "compimento", seppure "antitetico", si sostituisce qui la "discontinuitÃ". Lâ'epigono pare volersi umiliare davanti all'inarrivabile modello del maestro, "svuotandosi del proprio afflato", "al punto che pare cessare di essere un poeta". Ma cosÃ facendo finisce per depotenziare lâ'opera stessa del maestro, in quanto

matrice della propria, finalmente attenuando lo scarto rispetto al precursore. Davvero formidabile perciò? inopinata coerenza lessicale rispetto alle tesi bloomiane che emerge da un passo del fatidico *Fantasmî*:

E se era vero? come diceva il maestro? che la musica? nella vita di tutti i giorni, non dovevo pi? ascoltare lui ma girarmi tutt? intorno [?]? L? originalit? della mia musica rifletteva l? originalit? del mondo. Perfino la provocazione di marxista omosessuale, cos? orgogliosamente e disperatamente esibita da Rodolfo Maria Costanzi, veniva *svuotata* di ogni contenuto eversivo e ingoiata dalla realt?. [mio il corsivo]

La massima divaricazione rispetto al precursore si manifesta, dunque, nella fase della maturit? artistica, segnata proprio dalla pubblicazione di quel libro spartiacque. Il tema cruciale della figura paterna, gi? centrale nel *Borghese piccolo piccolo*, successivamente declinato anche in versi nel primo poema narrativo *Addio Lenin* del 1981, deflagra infatti in *Fantasmî*: ?Ogni padre? insieme buono e cattivo [?]? Nel bene e nel male la mia vita? stata determinata dall? incontro con Rodolfo?. Assistiamo in queste pagine a una vera e propria trasfigurazione della persona del maestro che finisce per apparire deformata e minacciosa, come in uno straniante fermo immagine: ?E c? erano le fotografie pi? recenti [?]? Ma quella che pi? mi colp? era un flash notturno nel quale Rodolfo appariva deformato dalla luce accecante, quasi una maschera cattiva?. Nel 2013, anno della morte, la bibliografia ceramiana conoscer? in *Alla luce del sole* l? ultimo capitolo. Nella raccolta poetica dal titolo *confessional* l? autore ha inserito, come gi? nel poemetto *Addio Lenin*, una sezione dedicata ai ?Padri?, proprio a met? della quale cadono pochi versi anepigrafi, lapidari: ?Adesso non ricordo pi? niente / del bene che mi hai fatto. / Ricordo solo il male. / Guida della mia vita, / maestro di una scuola / che seppure eroicamente / ti ha fatto morire?.

Una marcata discontinuit? col precursore risulta pure, anche se indirettamente, dai *Consigli* dispensati nel 1966 a *un giovane scrittore*, destinatario ideale del fortunato manuale di scrittura pi? volte ristampato da Mondadori:

la prima cosa che uno scrittore deve imparare? uscire da s??. Altrimenti, come spesso succede, si utilizza una sola lingua, la propria, e la si mette in bocca a uomini, donne e bambini, indistintamente [?]? Lo scrittore deve imparare a lavorare? contro natura? non deve cio? adagiarsi sulla propria lingua sulle proprie esperienze [?]? sarebbe bene esercitarsi a lungo a servirsi della terza persona.

Simili precetti, infatti, risultano antitetici alle abitudini narrative di Pasolini cos? descritte dal suo ex allievo, prefatore del Meridiano dedicato al regista di *Accattone*: ?Il monolinguisma? la costante stilistica della sua opera [?]? aliena al genere del romanzo moderno?. E in particolare:

si? sempre rifiutato di descrivere realisticamente l? universo borghese e piccolo-borghese [?]? tenendo fuori dalle sue opere, scritte e filmate, la lingua, l? intimit?, la psiche, l? universo sentimentale della borghesia. Una tale scelta lo ha fatalmente allontanato dalle strutture? chiuse? della narrazione.

Cerami al contrario professa adesione incondizionata al genere? ?Il mio approccio al romanzo? di tipo classico, dickensiano, appunto? in linea con le leggi del mercato editoriale e con l? egemonia culturale prodotta in epoca moderna dalla classe borghese.

Io [?]? ho assunto tutto questo, me ne sono fatto carico? sporcandomi le mani? [?]? Pier Paolo? stato il mio grande maestro [?]? ma nella scrittura ho preso la strada opposta: la terza persona, una visione? dall? esterno? del racconto, la fuga dall? immedesimazione. Io non ci sono mai nelle storie che scrivo. Per me la letteratura? una cosa, la vita? un?altra. Per Pier Paolo letteratura e vita erano la stessa cosa.

Il corto circuito tra queste citazioni mostra come, al volgere del Novecento, Cerami abbia raggiunto il massimo grado di allontanamento dal modello pasoliniano. Un simile, a tratti cruento, a tratti patetico agone, esperito nella multiforme prassi della scrittura, ha infine trovato nel giocoso *L? incontro* (2005), una formulazione enigmistica, sintetica: geniale. Sarebbe infatti il nome stesso dell? autore a custodire la chiave

ermeneutica in grado di svelare la cifra di originalit  dell'ef bo. Nell'academic novel del 2005, due anagrammi, posti in successione avversativa, oppongono all'idealizzazione poetica di un proletariato minacciato di estinzione (nel nome di Pasolini) l'opzione narrativa ispirata alla forma, tra tutte borghese, del romanzo (nel nome di Cerami):

- A. Le ipnosi popolari
- C. Invece romanzi

*Le citazioni tratte dai materiali preparatori del romanzo Un borghese piccolo piccolo provengono dal Fondo Cerami della Biblioteca nazionale (1570/11, c.7, 1570/4, c.14), che ringraziamo.*

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio   grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

