

PASOLINI: IN MARGINE AGLI SCRITTI SUL CINEMA

ANTONIO SACCONI*

Si analizzano testi di Pasolini poco noti, dedicati al cinema. Innanzitutto, lo scambio epistolare con Marco Bellocchio, a proposito del film di quest'ultimo *I pugni in tasca*. In effetti quello che preme a Pasolini è di interrogarsi attraverso il film di Bellocchio sulle caratteristiche del linguaggio cinematografico, e di verificare l'efficacia dei «ragionamenti teorici» che lo stavano occupando da qualche tempo intorno alla «nascita del cosiddetto cinema di poesia». L'altro testo è *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, di natura più specificamente tecnica. Diversamente da forme codificate, in qualche modo statiche, la sceneggiatura è, per Pasolini, una forma in movimento che crea una nuova collaborazione tra autore e lettore.

This essay deals with some texts on cinema written by Pasolini, starting from the letters he exchanged with Marco Bellocchio about I pugni in tasca. As a matter of fact Pasolini is mainly interested in verifying the strength, while analysing Bellocchio's film, of his own ideas about «the origin of the so called cinema of poetry», a subject he had been interested in for some time. The second text taken into account here is the more technical La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura. According to Pasolini, a script is not a static and highly defined structure, but a dynamic form that establishes a new cooperation between author and reader.

* Università degli Studi di Napoli "Federico II" (antsacco@unina.it)

1. La mia conversazione¹ è incentrata sugli scritti teorici e tecnici dedicati da Pasolini specificamente al cinema. Ovviamente, data la loro considerevole mole, prenderò in esame solo pochi di essi, quelli meno famosi ma per me ugualmente importanti ai fini di una messa a punto della poetica dello scrittore friulano. Un piccolo accenno solo a quello che forse è il più celebre, intitolato al cinema di poesia, nozione spesso fraintesa, oggetto di continui ripensamenti da parte di Pasolini. Testo che comunque funziona da riferimento per gli altri testi del narratore-regista che porterò al centro della mia attenzione.

Come è spiegabile e praticamente possibile nel cinema la lingua della poesia – si chiede Pasolini?

Da Rossellini alla *nouvelle vague* la tendenza dell'ultimo cinema (siamo a metà degli anni Sessanta, quando appunto appare l'intervento sul «cinema di poesia») è verso un cinema di poesia. Pasolini dimostra che l'origine di una tradizione tecnica della lingua della poesia nel cinema è legata ad una forma particolare del discorso libero indiretto che consiste nell'immersione del regista «nell'animo del suo personaggio e quindi nell'adozione da parte dell'autore non solo della psicologia del suo personaggio ma anche della sua lingua»².

La lingua della poesia in definitiva è quella in cui si sente la macchina da presa (come nella poesia si sentono gli elementi grammaticali in funzione poetica) mentre nella lingua della prosa non si sente la macchina e quindi non appare lo sforzo stilistico espresso dall'autore.

La «soggettiva libera indiretta»³ è tra gli elementi caratteristici del «cinema di poesia», in quanto intreccia lo sguardo del personaggio con quello dell'autore, che guarda il personaggio guardare.

La «soggettiva» permette allo spettatore di vedere con gli occhi del personaggio, ma l'autore non si eclissa del tutto. La collisione tra il centro deittico del personaggio (il suo *qui e ora* nella scena) e quello (extradiegetico) di chi governa la macchina da presa enfatizza piuttosto la presenza autoriale.

Vorrei però dare spazio ad alcuni testi poco noti o almeno non portati in primo piano dalla pur immensa bibliografia critica che si è esercitata su Pasolini. Innanzitutto, lo scambio epistolare con Marco Bellocchio a proposito del film di quest'ultimo *I pugni in tasca*. Ricordo la trama a chi non abbia visto questo importante film uscito nel 1965 (ci muoviamo sempre nel cuore degli anni Sessanta): in un'agiata casa borghese una madre cieca vive di ricordi con i suoi 4 figli, uno dei quali, epilettico ed esaltato, la elimina ed uccide anche un fratello deficiente. Colpito da una crisi mentre ascolta la *Traviata* di Verdi la donna è lasciata morire dalla sorella Giulia. Film duro, crudele, angosciante che non poteva non calamitare l'attenzione di Pasolini.

Nel 1967, due anni dopo l'uscita del film, appare da Garzanti la sceneggiatura dei *Pugni in tasca*, preceduta da uno scambio epistolare fra Pier Paolo Pasolini e Marco Bellocchio. Il volume è il quarto titolo della collana «Film e discussioni», diretta dallo stesso Pasolini.

Non sorprende l'interesse per un film che era riuscito a smuovere le acque stagnanti del cinema italiano, dimostrando la possibilità di «una specie di esaltazione della abnormità e della anormalità contro la norma del vivere borghese, familiare» – «una rabbiosa rivolta dall'interno del mondo borghese»⁴, senza il bisogno di fughe in un *altrove* variamente 'mitico'. Sarebbe

1. Si pubblica qui il testo dell'intervento al Convegno *Pasolini 101. Tra letteratura e intermedialità*, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, Università della Campania 'Luigi Vanvitelli', 25-26 gennaio 2023.

2. PASOLINI 1999a, p. 1463.

3. PASOLINI 1999a, p. 1475.

4. PASOLINI 1999e, p. 2802.

stato sorprendente, piuttosto, che Pasolini non avesse preso posizione su un film che aveva fatto discutere, fra l'altro, letterati come Alberto Moravia, Mario Soldati e Italo Calvino.

Quanto alla soluzione di Pasolini di introdurre nella collana da lui diretta la sceneggiatura dei *Pugni in tasca* in una forma non canonica, quale appunto un carteggio costruito a tavolino, è da osservare che si tratta di una scelta in linea con una tendenza alla contaminazione e allo scambio delle marche di genere che si manifesta nella sua produzione fin dal periodo friulano, ma acquista progressivamente perentorietà e consapevolezza proprio a partire dalla metà degli anni Sessanta.

La forma della lettera consente, per di più, di lasciare spazio al provvisorio, all'urgenza di esprimersi a caldo senza esaurire un argomento, tenendo aperta la possibilità di tornarci sopra.

È così che, nello "scambio epistolare" sui *Pugni in tasca*, Pasolini giustifica l'astensione da un esame di tipo «filologico-stilistico» del film: il tipo di «esame», cioè, che lui stesso considerava il più adatto ad affrontare criticamente il cinema, il 'genere' sceneggiatura e quel «vero e proprio *monstrum* delle nuove lettere» che è la sua riscrittura della sceneggiatura in forma narrativa:

Caro Bellocchio,

non le farò un discorso particolare, sul suo film, tanto più che non c'è il modo, ora, di condurre un esame, come a me piace, filologico-stilistico sul testo. Le farò, però, e spero che questo le interessi, un discorso in generale, che ho già iniziato altrove. Cioè io vorrei inquadrare il film in una situazione culturale che in qualche modo lo supera, lo trascende, lo include, lo implica – e mi riallaccerei quindi a certi miei discorsi, a certi miei ragionamenti teorici fatti a più riprese e che hanno come centro l'individuazione della nascita del cosiddetto cinema di poesia⁵.

In effetti quello che davvero preme a Pasolini è di interrogarsi attraverso il film di Bellocchio sulle caratteristiche del linguaggio cinematografico, e di verificare l'efficacia dei «ragionamenti teorici» che lo stavano occupando da qualche tempo intorno alla «nascita del cosiddetto cinema di poesia»⁶.

2. Nel 1965, all'uscita de *I pugni in tasca*, Marco Bellocchio aveva venticinque anni. Prima di dedicarsi al cinema aveva pubblicato poesie sui «Quaderni piacentini» e altrove. Prima de *I pugni in tasca* aveva realizzato solo tre cortometraggi. La proposta di pubblicare la sceneggiatura del suo primo film nella collana "Film e discussioni" gli era arrivata l'anno dopo l'uscita nelle sale e la presentazione a Locarno e a Venezia. La stessa collana non aveva accolto in precedenza – e qualcosa vorrà dire – la sceneggiatura del secondo film di Bertolucci, *Prima della rivoluzione* (con sceneggiatura dello stesso Bertolucci e di Gianni Amico), del 1964.

Pasolini, nel '65, di anni ne aveva quarantatré, e già la differenza d'età gli cuciva addosso il ruolo di fratello maggiore. Nel cinema aveva esordito da non molto, ma bruciando le tappe: del 1961 è *Accattone*; del 1962 *Mamma Roma*; del 1963 *La rabbia* e *La ricotta*; del 1964 *Il Vangelo secondo Matteo* e *Comizi d'amore* (senza considerare il contributo a film di altri e i *Sopraluoghi sul Vangelo*, risultato di un montaggio di riprese effettuate in Terra Santa in vista della realizzazione del film, che sarebbe stato poi girato altrove).

È al cinema che negli anni Sessanta Pasolini stava dedicando la maggior parte delle sue energie, a discapito dei linguaggi in cui si era sperimentato in precedenza. Nel cinema di prosa lo

5. PASOLINI 1999e, p. 2800.

6. PASOLINI 1999e, p. 2804.

stile non ha valore primario e lo spettatore non deve notare la macchina da presa e il montaggio. Il cinema di poesia, invece, lascia intravedere uno stile preciso e rende il montaggio evidente. Godard e Bernardo Bertolucci sono registi di poesia. Bellocchio realizza film di prosa, ma con sfumature nella poesia. La rivolta dell'epilettico contro le persone normali non ha niente di quei vizi irrazionalistici dei «poeti borghesi» contro cui – scrive Pasolini – «abbiamo lottato per dieci anni»⁷.

La risposta di Bellocchio alla prima lettera di Pasolini inizia con queste argomentazioni: «non a caso certa stampa ha parlato de *I pugni in tasca* come di un film arrabbiato: “arrabbiato” naturalmente contro quelle istituzioni che sono i cardini tradizionali e fondamentali di una società borghese della quali tutti noi facciamo parte»⁸. Bellocchio precisa che nel cinema quegli arrabbiati sono stati inscenati come velleitari e quindi patetici anche se in qualche modo giustificati in quanto vittime di un sistema che li ha educati al conformismo e alla viltà. Passando, poi, a parlare del personaggio del suo film annota che l'atteggiamento prevalente di Alessandro non si può definire quello di un arrabbiato per due motivi essenziali: primo, perché, quantunque malato, il giovane è rappresentato come responsabile delle proprie azioni e dei propri vizi; secondo perché ha come obiettivi dei bersagli innocui, scontati, prima che – per usare le parole di Bellocchio – «arrivi lui a spingerli con la forza di un dito in una fossa che già da molto prima doveva ospitarli»⁹. Quindi il matricidio e il fratricidio di Alessandro sono il colpo di grazia per due esistenze che da anni non avevano più coscienza della realtà che procedeva senza tener conto di loro. In questo senso Alessandro li elimina ma senza arrabbiarsi contro di loro, li liquida come inutili ingombri che hanno fatto il loro tempo. Sono la rappresentazione autentica, per Bellocchio, dell'inautenticità della vita borghese. Il regista puntualizza i motivi per cui Alessandro li elimina. Tali motivi sono tre: la prospettiva di una maggiore floridezza economica, la maggiore valorizzazione borghese di se stesso lo spinge ad odiare la sua educazione, la sua famiglia, ma non aspira ad una diversa alternativa. La seconda ragione è da ricercare in un atteggiamento decadente di Alessandro, di specie dannunziano. La madre e il fratello sono eliminati non solo perché sono un passivo nel bilancio domestico ma anche perché sono brutti, impresentabili come abiti fuori moda. La terza ragione è che Alessandro è un ragazzo che sogna tutto il tempo e fantasticando una realtà diversa uccide sollecitato dalla curiosità di mettere disordine in un ordine venuto a noia e aspettare di vedere l'ordine, la curiosità dell'irrazionale.

3. Nella sua seconda lettera Pasolini cita alcuni versi redatti per un dramma intitolato *Poesia* che ha come protagonista un ragazzo-poeta. Pasolini riporta i versi del coro che sono una replica al desiderio manifestato dal ragazzo-poeta di fare scandalo: «Ogni scandalo non è che una conferma / della bontà delle nostre opinioni: / è un sogno illudersi che ne tremiamo o che dubitiamo!»¹⁰. Rivolgendosi a Bellocchio Pasolini afferma «che i borghesi che vedono il suo film appartengono a due categorie: l'*élite* intellettuale che da un secolo e mezzo è vaccinata contro gli scandali, anzi li cerca, li vuole capire per liberarsi la coscienza. È insomma quella che Luckács ripreso da Goldmann chiama l'accettazione dell'individuo problematico [...]. L'altra categoria è quella rappresentata dalla borghesia *tout court* formata dalle enormi masse dei piccoli borghesi, che si scandalizza, che non

7. PASOLINI 1999e, p. 2804.

8. *Ibidem*.

9. PASOLINI 1999e, pp. 2804-2805.

10. PASOLINI 1999e, p. 2807.

ha mai voluto vaccinarsi contro lo scandalo»¹¹. Questa borghesia di fronte al film scandaloso di Bellocchio lo ignora e diserta le sale: «Non c'è borghese di questo tipo che uscendo da una sala dove ha visto *I pugni in tasca* non si senta confermato, vividamente e luminosamente confermato, per ora e per sempre, nelle sue opinioni riguardo la famiglia, la patria, la madre, ecc.»¹².

Tutti questi rilievi, scrive Pasolini, rientrano in suo tentativo di iniziare a concepire il cinema come «lingua scritta dell'azione»¹³.

Nella sua replica a questa seconda lettera di Pasolini Bellocchio afferma di non credere all'efficacia dello scandalo. In effetti «il giullare di corte» sarebbe stato sostituito dal «sovversivo di corte»¹⁴.

Dal canto suo Pasolini fa osservare nell'ultima delle sue lettere che se è inutile scandalizzare i borghesi tout court forse qualche utilità potrebbe averlo lo scandalo rivolto ai borghesi rivoluzionari per porli di fronte alle sopravvivenze del loro moralismo borghese.

Il colloquio epistolare continua con Bellocchio che ribadisce che coloro che sono oggetto di scandalo (si sta parlando di negri, di ebrei) non dovrebbero dare importanza allo scandalo che essi sono per una parte della società, non dovrebbero dare importanza allo scandalo come strumento di lotta. Bellocchio respinge infine come generica l'accusa di moralismo che implicitamente gli era stata indirizzata e riconferma che certi comportamenti scandalosi sono fundamentalmente inoffensivi e tradiscono più che altro un'impotenza anche a livello della semplice provocazione.

Pasolini suggella la conversazione augurando al suo interlocutore testualmente «di turbare sempre più le coscienze dell'Esercito, della Magistratura, del clero reazionario e insomma della piccola borghesia italiana, a cui abbiamo il disonore di appartenere»¹⁵.

4. Infine vorrei ricordare altri due testi coevi, anch'essi mi pare poco sondati dalla pur folta schiera di esegeti pasoliniani. Il primo confluì con il titolo *Battute sul cinema* nel numero inaugurale della rivista «Cinema e films», inverno 1966-67. Pasolini parte dal titolo della rivista dalla sua significativa ambiguità, chiedendosi se quel «e» è congiuntivo o avversativo: «C'è in queste due parole congiunte lo stesso valore che sentiamo in espressioni analoghe come “umanità e uomini” oppure “industria e prodotto” oppure ancora “poesia e poemi”?»¹⁶. Pasolini per risolvere l'ambiguità ricorre al motto principe della linguistica contemporanea «Langue e parole», «dove l'e non è né congiuntivo né avversativo, ma come dire distintivo. Noi conosciamo solo le varie *paroles*, non conosciamo la *langue* attraverso l'esperienza reale delle varie *paroles* ossia per deduzione. La *langue* è perciò un'astrazione ma un'astrazione concreta dal momento che essa è divenuta la realtà di un codice e di una grammatica; ossia un oggetto di studio, costituito con lo studio»¹⁷. Passando al cinema, ritenuto lingua scritta della realtà, l'autore di *Una vita violenta* sostiene che non è stato ancora estratto dagli studiosi «il cinema dai vari films. Conosciamo i films (come conosciamo gli uomini o le poesie, ma non si conosce il cinema (come non conosciamo l'umanità o la poesia)»¹⁸.

11. PASOLINI 1999e, p. 2808.

12. *Ibidem*.

13. PASOLINI 1999e, p. 2809.

14. PASOLINI 1999e, p. 2810.

15. PASOLINI 1999e, p. 2815.

16. PASOLINI 1999c, p. 1541.

17. *Ibidem*.

18. PASOLINI 1999c, p. 1542.

Il cinema attraverso la sua riproduzione della realtà è il momento scritto della realtà.

Per quanto infinita e continua sia la realtà, una macchina da presa ideale potrà sempre riprodurla nella sua infinità e continuità. Il cinema è dunque nozione primordiale e archetipica, un continuo e infinito piano-sequenza.

Il cinema come lingua scritta della realtà ha probabilmente la stessa importanza rivoluzionaria che ha avuto l'invenzione della scrittura. Gli stessi procedimenti rivoluzionari che la lingua scritta ha portato rispetto alla lingua parlata il cinema li porterà rispetto alla realtà.

L'altro testo su cui vorrei richiamare l'attenzione è di natura per così dire tecnica che riguarda la strumentazione messa in atto dal Pasolini regista. Mi riferisco a *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura* (questo il titolo dello scritto che fu pubblicato nel febbraio del 1966 in apertura dell'edizione in volume della sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini* insieme ad altri saggi sul cinema poi raccolti in *Empirismo eretico*). Nel suo intervento Pasolini parte dalla considerazione che «il dato concreto del rapporto tra cinema e letteratura è la sceneggiatura»¹⁹. In tal modo vuole porre in primo piano la questione della sceneggiatura in quanto «tecnica autonoma, opera integra e compiuta in se stessa»²⁰. In tal senso la si dovrebbe considerare precisamente come un nuovo genere letterario. Ma in questo caso – postilla Pasolini- si compirebbe un'operazione critica arbitraria, infondata. Se nella sceneggiatura non c'è il rinvio continuo ad un'opera cinematografica da farsi, essa non è più una tecnica, o se lo è, si tratta una tecnica fittizia e quindi rientra nelle forme tradizionali delle scritture letterarie. La sceneggiatura in quanto tale se pure la si vuole assumere come opera autonoma, non la si può non ritenere come testo funzionale ad un'opera cinematografica da farsi. Questo porta l'autore della sceneggiatura a richiedere al suo destinatario una particolare cooperazione, quella, cioè, cioè di «prestare al testo una compiutezza “visiva” che non ha, ma a cui allude. Il lettore è complice – di fronte alle caratteristiche tecniche subito intuite della sceneggiatura – nell'operazione che gli è richiesta: e la sua immaginazione rappresentatrice entra in una fase creativa molto più alta e intensa, meccanicamente, di quando legge un romanzo»²¹. La tecnica della sceneggiatura è fondata soprattutto su questa collaborazione del lettore: anzi la sua perfezione consiste nell'adempiere integralmente questa funzione.

Ci sono già, per Pasolini, nella tradizione certe scritture che rimandano ad un'operazione analoga, cioè le scritture della poesia simbolista. Nella versificazione di Mallarmé e di Ungaretti ogni segno scritto rimanda a un suono, a una musicalità che scaturisce dalla prevaricazione del fonema (del suono orale) sul grafema, cioè sul segno scritto. Nella sceneggiatura a prevalere sul segno scritto è l'aspetto visivo, quello che Pasolini definisce come il *cinéma*). La parola nello sceno-testo (altro termine coniato da Pasolini) è caratterizzata dall'accentuazione espressiva di uno dei tre momenti di cui è costituita, il *cinéma*: «I cinèmi sono delle immagini primordiali, delle nomadi visive inesistenti o quasi in realtà. L'immagine nasce dalle coordinazioni dei cinèmi»²². Nella produzione filmica «la monade visiva fondamentale» che Pasolini definisce «l'im-segno»²³, non può essere del tutto identificata con la parola del linguaggio verbale. Nel caso dello sceno-testo la caratteristica tecnica è una particolare richiesta di collaborazione del lettore a vedere nel

19. PASOLINI 1999b, p. 1489.

20. *Ibidem*.

21. PASOLINI 1999b, p. 1492.

22. PASOLINI 1999b, p. 1493.

23. PASOLINI 1999b, p. 1494.

grafema soprattutto il cinema e quindi a pensare per immagini, ricostruendo nella propria testa il film alluso nella sceneggiatura come opera da farsi. Il segno della sceneggiatura esprime, oltre che la forma, una volontà della forma ad essere un'altra, cioè coglie la forma in movimento, un movimento che si conclude liberamente e variamente nella fantasia dello scrittore e nella fantasia cooperativa, simpatica, del lettore, liberamente e variamente coincidenti.

La parola della sceneggiatura è così contemporaneamente il segno di due strutture diverse, in quanto il significato che esso veicola è duplice, appartiene a due lingue dotate di strutture diverse. Il segno scritto della sceneggiatura rimanda, così, a due lingue che hanno una struttura diversa, specifiche sia della lingua verbale che di quella cinematografica. È una sorta di via intermedia tra «una lingua primitiva» con strutture rinvianti all'universo del «pensiero selvaggio»²⁴ (con un esplicito richiamo alla celebre opera di Claude Lévi-Strauss) e una lingua moderna e razionale. Ci troviamo di fronte a una struttura dotata della volontà di diventare un'altra struttura. È un modo, per Pasolini, di polemizzare ancora una volta contro lo strutturalismo, rilanciando l'idea di processo, mutuata dalla sociologia americana. Leggere una sceneggiatura significa empiricamente trovarsi coinvolti in un passaggio da uno stadio A (la struttura letteraria della sceneggiatura) a uno stadio B (la struttura cinematografica). Diversamente da forme codificate, in qualche modo statiche, la sceneggiatura è una forma in movimento che crea una nuova collaborazione tra autore e lettore. Il testo confluisce insieme a una serie di racconti redatti in una scrittura veloce, che allude a una forma da compiersi, nel volume *Alì dagli occhi azzurri* in cui sono adunate anche le sceneggiature di *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*. Nel testo si conferma implicitamente quello che qualche anno dopo è sancito esplicitamente in un altro scritto intitolato *Il non verbale come altra verbalità*, laddove Pasolini afferma: «Che io usi la scrittura o usi il cinema altro non faccio che evocare nella sua fisicità traducendola, la Lingua della Realtà» e più avanti: «Le lingue scritto-parlate sono traduzioni per evocazione; le lingue audio-visive, come quella del cinema, sono traduzioni per riproduzione»²⁵.

Mi fermo qui. Spero che sia emerso da queste sia pure esigue esemplificazioni come l'idea di cinema teorizzata e messa in atto da Pasolini sia una tessera imprescindibile per chi voglia contribuire ad allestire il ricco e complesso mosaico della più generale poetica pasoliniana, dell'impegno critico dello scrittore e del regista. Dei modi in cui l'autore concepisce ed esercita la sua militanza non solo letteraria, più in generale artistica, che lo rendono uno dei protagonisti dei dibattiti intellettuali svoltisi nel secondo Novecento.

24. PASOLINI 1999b, p. 1496.

25. PASOLINI 1999e, p. 1594.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

PASOLINI 1999a = P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (1965), a cura di W. Siti - S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia di N. Naldini, Milano 1999, I: 1461-1488.

PASOLINI 1999b = P.P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* (1965), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (1965), a cura di W. Siti - S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia di N. Naldini, Milano 1999, I: 1489-1502.

PASOLINI 1999c = P.P. Pasolini, *Battute sul cinema* (1966-67), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (1965), a cura di W. Siti - S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia di N. Naldini, Milano 1999, I: 1541-1554.

PASOLINI 1999d = P.P. Pasolini, *Il non verbale come altra verbalità* (1971), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (1965), a cura di W. Siti - S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia di N. Naldini, Milano 1999, I: 1592-1595.

PASOLINI 1999e = P.P. Pasolini, *Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio* (1967), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (1965), a cura di W. Siti - S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia di N. Naldini, Milano 1999, II: 2800-2815.