



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

La retroguardia del Paradiso

Citation for published version:

Messina, D 2022, 'La retroguardia del Paradiso: Pasolini e la lingua del futuro', *Annali d'Italianistica*, vol. 40, no. 2022, pp. 27-43.

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Annali d'Italianistica

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



DAVIDE MESSINA

LA RETROGUARDIA DEL PARADISO:
PASOLINI E LA LINGUA DEL FUTURO

Sfida della lucciola
giammai morta—per sempre
obliato sorriso di Pasolini.

(Zanzotto 35)

Sinossi: Questo saggio esplora il rapporto di Pasolini con l'avanguardia degli anni Sessanta attraverso i suoi progetti di scrittura del Paradiso in una "lingua del futuro". L'ipotesi di fondo è che questi progetti siano un tentativo d'integrare la poetica della mimesi dantesca con una critica linguistica della pop art, in quanto discorso "previssuto" della società post-industriale. L'ipotesi viene sviluppata all'incrocio di due principali linee tematiche. In primo luogo, l'identificazione delle prospettive linguistiche del futuro con "il progetto e la costruzione (in corso) dei Due Paradisi—quello neocapitalistico e quello comunista", come leggiamo nella *Divina Mimesis* (1975). In secondo luogo, l'individuazione della fabbrica come centro di omologazione sociale della lingua tecnologica, secondo le conclusioni dell'*Intervento sul discorso libero indiretto* (1965). Nella parte finale, un confronto con il film di Elio Petri, *La classe operaia va in Paradiso* (1971), suggerisce la catena di montaggio come metafora dell'impossibilità critica di un nuovo realismo mimetico, che possa "far parlare la fabbrica, usufruire della sua lingua, reperirvi un margine di libertà, riviverla".

Parole chiave: Pasolini, Paradiso, discorso indiretto libero, pop art, fabbrica, Elio Petri, catena di montaggio.

Alla fine della sceneggiatura di *Porno-Teo-Kolossal* (1967-75), l'ascesa al Paradiso si arresta nel vuoto cosmico, oscuro e silenzioso, da dove il film avrebbe dovuto avere inizio. "Eppure stava qua", esclama l'angelo Nunzio (Ninetto Davoli), sorpreso di non trovare il Paradiso; all'anima del re mago Epifanio (Eduardo de Filippo) non resta che girarsi a guardare la Terra e ascoltare gli echi celesti dei suoi "canti rivoluzionari" (*Per il cinema* 2: 2752-53). In un primo trattamento di questa storia, intitolato *Il cinema* (1973), Pasolini spiegava che la mancanza del Paradiso era la metafora del modo in cui, assistendo al fallimento delle ideologie che lo progettano in terra, "si scopre la realtà così com'è, senza fini" (3231). È una sorta di "apocalisse senza escaton", come l'aveva chiamata Ernesto De Martino (102-16), espressione ultima della cultura borghese della modernità, ma rivissuta attraverso un'eresia poetica e semiotica del cinema.

Anche se l'Inferno è il luogo d'elezione del discorso politico—come nella leggenda del sogno di Machiavelli—, i progetti di scrittura del Paradiso costellano come punti d'intensità teorica la ricerca pasoliniana degli anni Sessanta. Indagando la costruzione poetica del Paradiso, Pasolini mette in opera la sua

decostruzione ideologica nell'Inferno del presente e s'interroga sulla "lingua del futuro" (in Parlanguéli 75). Come nella profezia di Dante, il Paradiso dev'essere espresso in una lingua che "s'infutura" (*Par.* 17.98). La difficoltà dantesca di rappresentare il Paradiso in una lingua naturale, mortale e mutevole come il volgare, diventa per Pasolini il problema d'immaginare il futuro con il codice tecnologico del presente, che gli appare quello di una nuova lingua media, comunicativa ma inespressiva.

A partire dall'esempio dantesco, Pasolini trova una soluzione espandendo la teoria del discorso indiretto libero attraverso la teoria del cinema, in quanto lingua che è insieme realistica e tecnologica. Come nelle "giunte" di un film, ovvero negli spazi bianchi che raccordano diverse sequenze di fotogrammi, la scrittura del Paradiso crea nella sua opera delle aperture spazio-temporali che permettono ai destinatari di "rigirarsi" nella realtà infernale del presente (*Sulla letteratura 2*: 1630). Paolo Fabbri ha spiegato che questo nuovo modo d'intendere l'indiretto libero è una peculiare "strategia profetica" (79), in cui il presente diventa il punto di ritorno per l'interpretazione del passato e, al tempo stesso, il punto di partenza per l'invenzione di una lingua del futuro.

In una città sempre più identificata con la sua industria, come Torino con la Fiat o Ivrea con la Olivetti, la lingua della fabbrica poteva rappresentare un'utopia realizzata di questo futuro, "come una *Civitas Dei* per i teologi" (*Il caos* 82). Era la "città futura" di Gramsci e dei giovani socialisti piemontesi, ed era la stessa lingua dell'avanguardia marxista, che traeva la sua poesia "dal futuro" ("aus der Zukunft") della rivoluzione operaia (Marx 11). Nel presente neocapitalistico, tuttavia, la lingua della fabbrica non esprimeva più la differenza materiale, esistenziale e storica che aveva ispirato il marxismo. Per Pasolini, era la fine di un'epica, il momento storico in cui il sogno di liberazione degli operai si esprimeva nella lingua dell'assimilazione borghese—forma fatale di quello che René Girard ha chiamato "desiderio mimetico", che il romanzo non riusciva più cogliere nella sua realtà.

Sul piano internazionale, fra le avanguardie degli anni Sessanta, la *Factory* di Andy Warhol aveva collegato nel modo più significativo la lingua della fabbrica al discorso della società di massa, neocapitalistica e post-industriale. Pasolini inserisce il discorso figurativo della pop art all'interno delle sue riflessioni sull'indiretto libero, arrivando a ipotizzare il "discorso vissuto pop" (*Sulla letteratura 1*: 1364) come modello realistico e immanente di un romanzo del futuro. La pre-figurazione linguistica di questa ipotesi distruggeva con violenza ogni condizione umanistica di trascendenza nella storia: era un futuro invivibile, in cui i lacerti del parlato tecnologico si raccoglievano nell'ironia indifferente e infernale di una "apocalisse senza escaton". Come l'*Angelus Novus* di Walter Benjamin, Pasolini vorrebbe "trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto", ma il vento del progresso, che "spira dal paradiso", lo spinge "irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo" (*Angelus Novus* 80).

Retroguardia di un amore

Come molte sue altre posizioni estetiche, politiche ed esistenziali, la relazione di Pasolini con l'avanguardia degli anni Sessanta è stata nutrita da spunti polemici, contraddizioni e paradossi, colorata e complicata dal suo amore per la tradizione. Con la formula che Roland Barthes aveva trovato nel 1971, possiamo dire che Pasolini si assestava su una posizione di "retroguardia dell'avanguardia" ("arrière-garde de l'avant-garde"), che il semiologo spiegava così: "essere d'avanguardia significa sapere cos'è morto; essere di retroguardia significa amarlo ancora" (in *Compagnon* 22). Questo amore era la formula stessa del romanzo che Barthes avrebbe voluto scrivere, dal titolo dantesco *Vita nova* (1978-80).

Anche per Pasolini si trattava di "amare molto (πολύ) ciò che muore" (*Teatro* 846), come dichiara in un frammento di *Bestia da stile* (1965-74), ovvero di amarlo in molti modi, a partire dalle forme della vita popolare, senza rassegnarsi alla loro scomparsa. Allo stesso tempo, senza temere di apparire "impopolare" di fronte all'avanguardia borghese. Bisognava "obbligare sé stessi a non andare troppo avanti", come scriveva nel saggio sul *Cinema impopolare* (1970), e insieme "ritornare continuamente indietro, sulla linea del fuoco", impegnandosi nella critica del presente (*Sulla letteratura* 1: 1610). Nel suo desiderio di scrittura, l'autore doveva ripensare la sua libertà espressiva, la sua stessa "libertà di morire", attraverso quella "disperata vitalità" che alimenta l'arte nei tempi di crisi. Sarebbe stata questa la fonte dell'ultimo romanzo di Pasolini, il monumentale e incompiuto *Petrolio* (1975/1992), che brucia di un amore nero.

La tradizione si esprimeva nell'opera di Pasolini come un discorso vissuto di questo amore, che lega la storia e lo stile, l'umile e il sublime. La sua retroguardia era un realismo delle "sopravvivenze", una poetica delle ultime apparizioni della realtà "del mondo contadino, della borghesia provinciale, che amava dare un sapore artigianale alle sue prime industrie, del modo di vita meridionale, ecc. ecc." (*Il caos* 83). Il poeta conservava uno sguardo dialettico sulla vita popolare, che non era "meccanica inclinazione verso la massa" (*Lettere* 497), come ammoniva l'epigrafe di Maxim Gor'kij alla sua giovanile *Scoperta di Marx* (1949). Pasolini guardava alla tradizione con la passione rivoluzionaria di un poeta *marxisant*, che voleva sottrarre il passato al dominio della borghesia, che "non ama la vita: la possiede", la consuma e la esibisce "come privilegio e come blasone" (*Sulla politica* 1022).

Il marxismo era stato una sorta di umanesimo rivoluzionario, grazie al quale l'amore di Pasolini per la tradizione poteva essere "più moderno di ogni moderno" (*Poesie* 1: 1099). A partire dagli anni Cinquanta, tuttavia, la sua opera si misurava con quel "mutamento epocale" che oggi descriviamo (o raccontiamo) come il "passaggio dal moderno al postmoderno": era una trasformazione che agiva in profondità "sui nostri rapporti con la natura e la società, sui modi del lavoro e della produzione, su quelli della conoscenza e dell'immaginario, sui modi della comunicazione" (Ceserani 9). Negli anni Sessanta, di fronte alla realtà più estrema e dolorosa di questo mutamento, anche il linguaggio della critica marxista

appariva ormai al poeta come il repertorio ideologico di un'arte "quatruiduana" (*Sulla letteratura* 1: 1405): è significativo che Pasolini abbia usato lo stesso aggettivo per designare la pittura astratta del suo tempo, nuova espressione dell'intimismo borghese, che puzzava come "un cadavere di quattro giorni" (*Sulla politica* 1021)—non aveva più l'aura rivoluzionaria di Cristo, insomma, bensì quella di Lazzaro.

La Neoavanguardia italiana, costituita intorno al Gruppo 63, era ben consapevole della necessità della retroguardia. Nel 1964, Angelo Guglielmi scriveva che la rivoluzione culturale del suo tempo richiedeva appunto il lavoro delle "retrovie", non più la potenza di fuoco dell'avanguardia: elaborando la metafora militare, la cultura contemporanea appariva come una "città abbandonata", in cui la borghesia aveva lasciato mine e rovine, e in cui bisognava avanzare "non con le mitragliatrici ma con gli apparecchi Geiger" (56). Nella critica militante, certo, il termine aveva le connotazioni più negative. Per esempio, Alberto Asor Rosa aveva liquidato *Una vita violenta* (1959) e la letteratura affine come "retroguardia borghese, con tutto il suo marcio e il suo putridume" (in Ferretti 314-15). Nel 1981, Alberto Arbasino avrebbe sostenuto che, "a differenza delle avanguardie e delle neo- e post-avanguardie", la retroguardia era la cifra del *postmodern*, che si presentava come "ritorno attuale di ciò che era già vecchio" (in Jansen 43). Per Pasolini, la retroguardia era una resistenza al postmoderno.

In un saggio del 1964 sulle *Nuove questioni linguistiche*, Pasolini spiegava che la nuova avanguardia si distingueva dalle sue forme storiche per due tratti principali: innanzitutto, la sua rivolta non si collocava più nel presente, ma in una situazione "prefutura", che permetteva l'integrazione espressiva nel presente; in secondo luogo, il suo campo d'azione non era più la letteratura, ma la lingua: la sua protesta non era più "contro la tradizione ma contro il Significato" (*Sulla letteratura* 1: 1256-57). In quello stesso anno, Umberto Eco pubblicava *Apocalittici e integrati*, mentre Robert Rauschenberg portava la pop art americana alla conquista della Biennale di Venezia. Con la fortunata formula di Eco, Pasolini appariva "l'apocalittico che giudica i suoi principali avversari culturali, i neoavanguardisti, degli integrati", come ha scritto Antonio Tricomi (14)—ma non senza la coscienza che anche i "testi apocalittici" possono essere "il più sofisticato prodotto che si offra al consumo di massa" (*Apocalittici e integrati* 4). Potremmo anche dire che Pasolini era un *Angelus Novus* dei poeti *Novissimi* (1961), alla retroguardia della neoavanguardia.

Le nuove questioni linguistiche riguardavano la "vita degli italiani", proprio come Giacomo Leopardi l'aveva descritta un secolo prima: "senza prospettiva di migliore sorte futura, senza occupazione, senza scopo e ristretta al solo presente" (in Ricciardi n. 3). Se la borghesia ottocentesca aveva creato il senso del "presente come storia", al tempo stesso lo aveva reificato, come una cosa che si può datare e possedere: il passato era vissuto come un presente estraniato. Secondo la stessa logica, ma proiettata in avanti, come ha spiegato Fredric Jameson, nel postmoderno si poteva fare esperienza del presente solo secondo il "tropo del

futuro anteriore” (287): era una forma alienata di “nostalgia / del tempo presente”, come Pasolini l’aveva già enunciata in una poesia di gioventù (*Lettere* 85). Il romanzo storico cedeva così il passo alla *science fiction*, che faceva sognare con il realismo alienante del futuro.

La fine dell’avanguardia, come annunciava un altro saggio pasoliniano del 1966, partiva appunto da una posizione di retroguardia, interrogandosi sulla forma del romanzo del futuro. György Lukács aveva spiegato il ruolo dialettico e vitale del romanzo storico nello sviluppo dell’“epopea borghese” (139), in quanto aveva posto con forza il tema del rapporto fra società e significato. Questa forma aveva ancora una funzione critica rispetto alla lingua del nuovo “stato medio” del neocapitalismo. Alla fine degli anni Cinquanta, tuttavia, il romanzo “oggettivo” d’ispirazione marxista, che aveva segnato il primo orizzonte di Pasolini, partecipava alla “crisi intrinseca al mondo borghese (quella che ha dato le avanguardie, le rivolte anarchiche, l’anti-borghesismo dei borghesi scapigliati, finiti ecc.)” (*Sulla letteratura* 2: 2741). Era anche la crisi dello sperimentalismo di Carlo Emilio Gadda, la cui opera incrociava l’italiano medio del suo tempo con una doppia “linea a serpentina” (*Sulla letteratura* 1: 1252). La progressiva insignificanza delle differenze di livello linguistico e storico, psicologico e sociologico, insieme con la standardizzazione dei dialetti, avrebbero reso difficilmente praticabili queste forme di romanzo.

La svolta teorica decisiva di Pasolini trova espressione nel suo *Intervento sul discorso libero indiretto*, pubblicato nel 1965. Crucialmente, era l’anno di un centenario dantesco. La *Commedia* diventa il modello che sostiene tutta la sua ricerca linguistica, trovando un’applicazione rivoluzionaria nel saggio sul *Cinema di poesia*, dello stesso anno. Questo modello si fonda sulla dialettica fra due poli di escursione mimetica: verso l’alto, il linguaggio dell’amor cortese, come nel canto di Paolo e Francesca, ma all’interno di un poema popolare, come in un “romanzo a fumetti dell’epoca” (*Sulla letteratura* 1: 1473); verso il basso, una sublimazione del gergo della malavita, come nella “mala mimesi” di Vanni Fucci, ovvero nelle “parolacce” del sottoproletariato urbano, quello che il linguaggio marxista chiamava *Lazaronitum* (*Sulla letteratura* 1: 1392-99). Prese da sole, queste forme linguistiche non appartengono né alla psicologia né alla sociologia del poeta. In quanto poli dialettici della mimesi, tuttavia, esse sono rivissute sempre in prima persona. Era questo un modo realistico per riscattare, da poeta, quella “vita di retroguardia” che Pasolini chiamava il “romanzesco” (*Sulla politica* 1202).

Un romanzo nazional-pop?

Ridefinendo il modello dantesco attraverso la teoria dell’indiretto libero, Pasolini sviluppava l’ipotesi di una nuova forma di romanzo. In un’intervista del dicembre 1964, lo scrittore affermava che questo era stato il suo “uovo di Colombo” e annunciava di avere in preparazione un “*Inferno* degli anni Sessanta” (in Parlange 75). L’*Inferno* è l’inizio naturale per chi vuole misurarsi con la

Commedia, ma è anche una scelta precisa della scrittura pasoliniana. Innanzitutto, perché nella prima cantica Dante utilizza al massimo la sua capacità mimetica, sfruttando alcune delle più vertiginose differenze linguistiche fra lo stile alto e basso. Inoltre, perché l'*Inferno* è la cantica per eccellenza delle "umane passioni", in contrasto con una lettura del *Paradiso* come "poesia dell'intelligenza", di cui si fregiava un certo intellettualismo neoavanguardistico, come ricordava Eco (in Barilli 27).

Nella sua nuova idea di romanzo, Pasolini mirava a comporre il livellamento espressivo e la frammentazione esistenziale del suo tempo, calandosi in un'ipotesi linguistica del futuro che non poteva più essere animata dalla varietà poetica e dalla forza arcaica dei dialetti. La stratigrafia di questo progetto è leggibile nei frammenti della *Divina mimesis* (1963-75), libello pre-postumo che segna l'elaborazione di una "seconda forma" del realismo dantesco. In una pseudo-nota dell'editore, leggiamo che l'autore del libello incompiuto era stato ucciso "a colpi di bastone, a Palermo" (dove era nato il Gruppo 63), intorno al 1965 (*Romanzi 2*: 1119). Se l'abbozzo della *Mortaccia* (1959) adottava ancora il punto di vista di una prostituta che aveva letto "la *Commedia* a fumetti" (*Romanzi 2*: 1964), rivedendo dal basso la situazione linguistica di Paolo e Francesca, protagonista della *Divina mimesis* avrebbe dovuto essere la lingua stessa degli anni Sessanta, quella del potere tecnologico del neocapitalismo, che secondo il poeta aveva omologato le culture, le classi e i corpi.

La guida che Pasolini elegge per il suo viaggio dantesco al termine del mondo popolare è l'ombra di sé stesso come "piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta" (*Romanzi 2*: 1084), ovvero l'autore delle *Ceneri di Gramsci* (1957). La "risonanza di Gramsci" (*Regole di un'illusione* 21) era stata profonda e di lunga durata. In primo luogo, per la fortuna critica del concetto di "nazional-popolare" (*Quaderni* 21, §5), con il quale Gramsci aveva cercato di comprendere e superare la mancanza di una letteratura nazionale italiana capace di parlare alle classi popolari, di rappresentarne la vita ed esprimerne il modo di sentire. Attraverso la teoria del discorso indiretto libero, Pasolini sarebbe riuscito a declinare questo concetto nel modo più originale, come "la concomitanza di due punti di vista nel guardare il mondo, quello dell'intellettuale marxista e quello dell'uomo semplice" (*Sulla letteratura* 1: 1299-300). I suoi primi film avevano all'orizzonte questo ideale. Alla fine degli anni Sessanta, questi due punti di vista erano quelli di due sopravvivenze, con le quali non era più possibile rivivere la lingua delle classi subalterne. Risultava qui decisiva un'altra idea gramsciana, quella di un "sistema di 'filologia' vivente" (*Quaderni* 7, §6), alla quale possiamo collegare l'intuizione pasoliniana di un "sistema bio-linguistico naturale" della *Commedia* dantesca (*Sulla letteratura* 1: 1384). Quest'idea avrebbe continuato ad agire fino all'articolo del 1975 sulla "scomparsa delle lucciole", in cui si rimandava a Gramsci per sostenere che "solo nella lingua si sono avuti dei sintomi" di questo fenomeno apocalittico (*Sulla politica* 410).

Pasolini elabora la sua nuova forma di romanzo partendo dall'osservazione che la lingua della tradizione letteraria, quella che è stata fissata storicamente dalla borghesia ottocentesca, non è mai stata nazionale se non come lingua morta. Secondo la sua analisi, la prima vera unificazione linguistica nazionale sarebbe stata realizzata con l'egemonia borghese delle comunicazioni di massa, negli anni Cinquanta, e portata a compimento nel decennio seguente, nel centenario dell'unificazione politica. L'avanguardia italiana avrebbe contribuito a questo processo cercando di "prefigurare" una società futura, attraverso la metafora di una lingua morta che viene colta "nell'atto di diventare *realmente*" un'altra lingua (*Sulla letteratura* 1: 1371-72). Con Dante, diciamo che la nuova avanguardia "saltava" il presente "figurando il paradiso" (*Par.* 23.61). Da semiologo (con linguaggio barthesiano), Pasolini guarda al "momento zero" di questa lingua, in cui bisogna "divinare" la forma di una realtà che può essere soltanto ipotizzata a partire dalla sua tecnologia, che prende il posto della tradizione: è questo il tema e il problema della scrittura della *Divina mimesis*, "opera, se mai ve ne fu, / da farsi" (*Poesie* 1: 1251), come leggiamo nel suo *Progetto di opere future* (1963).

L'intervista del 1964, in cui Pasolini annunciava che la scrittura del romanzo era di nuovo possibile, si concludeva discutendo, in particolare, la pop art. Lo scrittore aveva ormai superato l'insofferenza estetica degli anni Cinquanta, quando aveva accusato l'amico Fabio Mauri di "dipingere dei 'fumetti' in cui da un momento all'altro sarebbe potuto spuntare Topolino" (in Galluzzi 140)—era stato proprio Topolino a far esplodere l'inconscio del cinema, come aveva scritto Benjamin nel saggio sulla "riproducibilità tecnica" dell'opera d'arte, aprendo uno spazio nel "sogno collettivo" in cui Chaplin avrebbe incontrato la pop art (*L'opera d'arte* 34-35). Nella Roma degli anni Sessanta, con la Scuola di Piazza del Popolo, la città dell'idillio romanzesco di Pasolini era diventata la scena dell'avanguardia pop. Anche Renato Guttuso ne aveva difeso la "ricerca di linguaggio" (in Merjian 83), in quanto rappresentava la possibilità di una nuova arte realistica e sociale, secondo lui basata sull'"oggettività umana" di cui aveva parlato Marx. In modo più disilluso, Warhol aveva detto che la pop art era un modo di "amare le cose" ("liking things"), ovvero di amare ogni cosa "come" ("like") un'altra (in Boatto 275), secondo il valore di scambio e senza metafora, come una macchina universale: da qui il desiderio mimetico del consumismo, che l'artista vedeva come un'utopia realizzata del comunismo; e da qui l'impulso che lo aveva spinto a esprimersi con la macchina da presa, in una parabola estetica inversa a quella di Pasolini.

All'inizio, la pop art, con la sua "*mimesis* dei valori del futuro" (*Sulla letteratura* 1: 1366), poteva ancora apparire a Pasolini come la forma di una critica dialettica del presente. Tuttavia, la sua "oggettiva indifferenza apocalittica" (1363) si sarebbe dimostrata la più violenta: non solo perché nel futuro i giovani "parleranno di anti-romanzo come se parlassero di prosciutto di Parma", come Pasolini aveva scritto dei neoavanguardisti (1418); ma perché la sua ironia tendeva a identificarsi con quello che voleva distruggere, ovvero con la possibilità di un'arte borghese e nazional-popolare, creata con i mezzi di comunicazione di

massa. L'assimilazione della cultura "popolare" alla cultura di massa riduceva il realismo a una "mala mimesi" della società dei consumi. Mark Fisher (50) ricorda che la formula del "realismo capitalista" era stata trovata da un gruppo di artisti pop tedeschi proprio per esprimere questa nuova condizione estetica e sociale. Nel 1975, meditando su una mostra ferrarese di Warhol, Pasolini scriverà che la pop art rappresentava l'ultima, disperata e violenta libertà dell'artista nell'"unità sclerotica dell'universo", che "esclude ogni possibile dialettica" (*Sulla letteratura* 2: 2714). La nuova lingua dell'egemonia borghese di massa era una terribile unità "bio-linguistica" di sistema e uso.

Meditando sulla pop art, Pasolini vedeva che la letteratura del futuro andava ripensata come una semplice "cosa scritta", nel senso in cui lo era anche la pittura dell'avanguardia, che non era più "dipinta": il testo aspira a essere un insieme di sostantivi privi di rapporti sintattici, "tutto disposto su uno stesso piano, come le aste dei bambini o la scrittura dei primitivi" (*Sulla letteratura* 1: 1365). La tendenza all'abolizione della sintassi esprimeva la volontà di negare lo stile, di superare la tradizione letteraria nella scrittura. L'intuizione pasoliniana può essere accostata alla tesi di Rosalind Krauss sulla "nostra attuale condizione di vivere" (16), che viene definita "post-mediale" ("post-medium"), dove la forma logica (ideologica e tecnologica) dell'opera prende il posto dei mezzi specifici e materiali delle arti. È in questa condizione dell'arte e della vita che consiste la "verità romanzesca" di *Petrolio*, che rimanda a sé stesso come "qualcosa di scritto" (*Romanzi* 2: 1343).

Nella parte finale dell'*Intervento sul discorso libero indiretto*, Pasolini spiegava che la pop art compone i suoi testi visivi strappando alla realtà della cultura di massa dei lacerti del suo "parlato" tecnologico. Sarebbe insomma una "lingua scritta della realtà" (*Sulla letteratura* 1: 1503), proprio come il cinema, ma fondata su un discorso indiretto libero rivolto al futuro. Il "discorso vissuto pop" (1364), come nota infatti lo scrittore, si articola sulla mimesi del destinatario, che attinge la sua realtà linguistica dal "mito del futuro". Questa operazione mitico-mimetica prefigura la lingua di un *homo technologicus*: "Il risultato è la compresenza nel 'discorso previssuto' di una lingua fittiziamente distrutta e di una lingua fittiziamente ricostruita" (1368). È proprio questa la caratteristica del Paradiso della pop art, che non può più essere perduto, ma soltanto promesso, prodotto e consumato da un'umanità ipotetica, sottratta al presente e senza passato, la cui innocenza espressiva non può che essere post-datata.

Il paradosso del Paradiso

L'idea di un romanzo fondato sulla mimesi dantesca prevedeva "due 'progetti' di Paradisi: uno neocapitalistico e uno marxista", che avrebbero dovuto essere rappresentati "con una lingua inventata, con una lingua del futuro" (in Parlange 75). La questione linguistica era la sostanza stessa dei due progetti. L'apocalisse avrebbe rivelato che il Paradiso pasoliniano non si distingue dall'Inferno, se non come forma di una lingua che prevede il fallimento di ogni

scrittura. In effetti, “Paradiso” era indicato come uno dei titoli possibili della *Divina mimesis* (*Romanzi* 2: 1118), anche se alla fine il libello avrebbe incluso soltanto frammenti dei primi canti dell’*Inferno*. I frammenti riflettevano la ridondanza infernale di ogni futuro espresso con i mezzi di comunicazione di massa. L’“*Inferno* moderno” di Pasolini avrebbe ripetuto quello dantesco attraverso “dilatazioni, asimmetrie, e altre cose” (*Sulla letteratura* 2: 2953) che facevano parte della stessa realtà linguistica della neoavanguardia e della pop art.

La costruzione del Paradiso con i materiali linguistici dell’*Inferno* può essere messa in parallelo con l’“invenzione” (*inventio*) del latino a partire dalle lingue volgari, secondo la tesi che Dante aveva sostenuto nel *De vulgari eloquentia* (1.6-9): la grammatica latina avrebbe creato nuovamente quella “forma” unitaria, identica a sé stessa e universale, che era stata confusa come punizione per la protervia tecnica di Babele—anche per questo, la scrittura mimetica del “volgare illustre” di Dante aspira alla regolarità del latino. Il Paradiso pasoliniano, che sulla scena politica del suo tempo testimoniava l’adozione di un linguaggio “incomprensibile come il latino” (*Sulla politica* 410), era proiettato nel futuro dalla “Volgarità” tecnologica, che aveva come centro di emanazione “l’Italia del Nord e le sue industrie” (*Romanzi* 2: 1122).

Secondo l’analisi di Pasolini, la riduzione delle differenze di livelli linguistici in una forma standardizzata dalla tecnologia, come l’italiano usato dalla televisione della fine degli anni Cinquanta, non permetteva più quella “improvvisa autocritica” che Dante poteva realizzare al semplice livello lessicale, inserendo in un endecasillabo “un diverso materiale linguistico, che ne rende assurda la meccanica” (*Sulla letteratura* 2: 2952). La lingua del futuro chiedeva una strategia critica e tutta una poetica diversa. La teoria pasoliniana del cinema come “lingua scritta della realtà” riprendeva l’idea del dialetto friulano come “favella inventata” (*Sulla letteratura* 1: 174), che la poesia trasportava dall’orale allo scritto. Tuttavia, la pop art non consentiva la metafora. La “trasformazione dell’*inventum* in *inventio*” (*Lettere* 527), cioè il passaggio dall’istituzione linguistica all’invenzione dello stile—come Paolo Desogus ha spiegato per una lettera pasoliniana del 1953 (180-81)—, richiedeva ormai l’attualizzazione di una lingua che non poteva esistere.

Con un certo ottimismo neoavanguardistico, Eco aveva suggerito che il *Paradiso* dantesco era “più che moderno” e poteva diventare, “per il lettore che abbia dimenticato la storia, tremendamente futuribile”: la sua lingua era senza storia come la sua luce, “l’apoteosi del virtuale, degli immateriali, del puro software, senza il peso dello hardware terrestre e infernale” (*Sulla letteratura* 28). Per Pasolini, questa virtualità era quella di una lingua infernale, attualizzata nel discorso ideologico attraverso quella che lo scrittore chiama la sua “prosa enunciativa” (*Sulla letteratura* 1: 1258)—proprio nel senso semiotico dell’enunciazione come “istanza di mediazione, che assicura la messa in enunciato-discorso delle virtualità della lingua” (Greimas-Courtés 104). Secondo Cesare Segre, che aveva sollecitato la polemica sulla *mala mimesis*, “non è un

paradosso affermare che il linguaggio tecnologico non esiste” (in Parlange 441), in quanto la sua presenza a livello lessicale non modificherebbe le strutture profonde e le funzioni espressive della lingua. Il progetto del Paradiso pasoliniano, invece, consisteva proprio in questo paradosso: inventare la forma di una società, ovvero di un mondo della vita del futuro, a partire da una lingua che non esiste, ma che significa come istanza di un’ enunciazione infernale.

Il paradosso del Paradiso sarebbe quello del “non esistente significativo” (*Sulla letteratura* 2: 1637), come Pasolini aveva definito le giunte del montaggio di un film. Il Paradiso non esiste, ma l’ ipotesi della sua lingua raccorda il virtuale al reale e il presente al futuro—o a quanto ne rimaneva, visto che nel risvolto di copertina della sua ultima raccolta poetica (in italiano), *Trasumanar e organizzare* (1971), l’ autore scriveva di sentire con apocalittica allegria la sua “materiale diminuzione del futuro”. Nella realtà trasumanata dell’ italiano contemporaneo, il problema del “significar *per verba*”, come Dante lo aveva espresso all’ inizio del *Paradiso* (1.70), andava ripensato a partire da una teoria dell’ immanenza semiotica, empirica ed eretica, che per Pasolini era quella del cinema. In questo quadro, la proposizione fondamentale del Paradiso neocapitalistico potrebbe essere espressa con la formula del New Cinema, che vale anche per la pop art: “Ciò che è, è insignificante”; all’ inverso, la lingua del Paradiso marxista potrebbe riprendere la formula del Neorealismo: “Ciò che è insignificante, è” (*Sulla letteratura* 1: 1566).

La “teoria dei due Paradisi” era stata declinata in forma psicologica in una poesia del 1966, originariamente destinata alla *Divina mimesis* e poi integrata nel romanzo *Teorema* (1968). In questo romanzo, il Primo Paradiso è quello in cui “c’era un Padre soltanto (non la madre)”, prima della caduta nella storia; il Secondo è quello dei “genitori adottivi”, cioè delle forme d’ identificazione “nell’ inferno del presente” (*Romanzi* 1: 951-55), destinato a essere perduto con la scoperta del sesso. Il Paradiso della *Divina mimesis* riguarda il futuro che è possibile immaginare e desiderare dopo la perdita di questi due Paradisi—quel “paradiso in frantumi”, materno e concluso come un orto, assediato dai “cantieri” dei palazzi fascisti (*Poesie* 1: 1051-52), come Pasolini scriveva nella poesia *La rabbia* (1960). Possiamo capirlo meglio attraverso la distinzione che Stefano Agosti ha proposto fra la lingua del Padre e la lingua della Madre: la prima lingua, che il critico chiama “Discorso”, esprime la storia, la legge e i codici, ovvero i sistemi della “simulazione della verità”, che non può essere posseduta; la seconda è “Canto”, lingua dell’ origine, che esprime una tensione verso la fine della storia: “Quando tutto il Discorso sarà consumato, l’ Origine sarà raggiunta” (46-47). *Teorema* è, appunto, un “discorso indiretto libero borghese” (*Sulla letteratura* 2: 2506) sulla possibilità del Canto.

In un articolo del gennaio 1965, Pasolini tornava sull’ idea di un “*remake* dell’ *Inferno* dantesco”, spiegando che avrebbe dovuto includere “due progetti” di scrittura del Paradiso: il progetto neocapitalistico avrebbe dovuto essere scritto “in una lingua italiana futura: puramente comunicativa, col suo principio

unificatore e omologatore”; il progetto marxista, invece, sarebbe stato scritto “sotto il segno di un umanesimo con la bombetta e con le pezze sul sedere”, ovvero nella lingua muta di “Charlot che porta l’antico uomo ‘umano’ dentro la fabbrica disumana” (*Sulla letteratura* 2: 2447). Non dimentichiamo che Charlot avrebbe potuto anche essere la guida di Pasolini nella *Divina mimesis* (*Romanzi* 2: 1084), in alternativa a Gramsci.

Alla fine degli anni Sessanta, invece, la distinzione linguistica fra i due Paradisi appariva “una velleitaria e infantile teoria”: la lingua colta e quella comune erano ormai unificate nella volgarità di una stessa “lingua dell’odio” (*Romanzi* 2: 1089-90). Odio per tutto ciò che è diverso o estraneo all’indifferente insignificanza del presente. Il “*remake* dell’*Inferno* dantesco” poteva solo aspirare al Paradiso del *ready-made*, da cui la pop art traeva le sue concatenazioni discorsive più inedite, realizzando integralmente il processo poetico come attività produttiva. “Tutto è paradiso in questo inferno” (Roche 18), come vuole la formula sadiana che Philippe Sollers aveva impiegato nel suo romanzo *Paradis* (1981), il cui primo frammento era apparso nella primavera del 1974: potrebbe anche essere questa la formula di *Petrolio*, in cui il protagonista sa di non poter “evitare l’inferno che conduce gli uomini a questo paradiso” (*Romanzi* 2: 1238).

L’uscita dall’officina

Contro l’estetica della “borghesia tecnologica” (*Sulla letteratura* 1: 1271-72), che la pop art esprimeva in modo organico e internazionale, la letteratura italiana degli anni Sessanta era fortemente impegnata a elaborare le forme della sua critica a partire dal nesso di “fabbrica e società”, come suggeriva un saggio di Mario Tronti del 1962. Il “punto di vista operaio” restava decisivo nella prospettiva rivoluzionaria, come ricorda Toni Negri (52), ma l’epica marxista doveva ripartire dalla società: se l’“operaio massa” individuava il soggetto che aveva esteso alla società la logica e il linguaggio della fabbrica, negli anni Settanta emergeva la soggettività dell’“operaio sociale”, che prendeva atto della ricomposizione della classe operaia al di fuori della fabbrica, nella catena sociale di produzione e consumo del neocapitalismo.

Anche Pasolini si era posto il problema di adottare il “punto di vista dell’operaio” per demistificare l’*homo technologicus*. Un termine di partenza consisteva nell’ideologizzare il “procedimento stilistico” di *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936), in cui Charlot opponeva l’espressività comica del suo corpo agli ingranaggi del sistema produttivo e linguistico della fabbrica (*Sulla letteratura* 1: 1373-74). Tuttavia, Charlot non era che una sopravvivenza pre-industriale, una figura muta in un film sonoro. La sua forza comica e umanistica era un’espressione della retroguardia del cinema classico, l’arte di un mimo che si esprime con il corpo e mette in scena la resistenza del cinema stesso come arte mimetica. Il carattere di “automatismo” delle *gag* di Chaplin, a cui Pasolini dedica una nota del 1971 (1582-83), mostra come la lingua cinematografica possa essere realistica nel parlare del mondo industriale, ma diventa astratta nel mondo

tecnologico, in quanto si fa autonoma dal suo stesso mezzo. Questa nota s’inserisce bene nell’analisi di Stanley Cavell sull’“automatismo cinematografico” (101-08), che Krauss riprende e sviluppa nel suo discorso sulla condizione post-mediale dell’arte contemporanea.

Sul piano letterario, Pasolini sostiene che il punto di vista operaio (o dell’operaio) non poteva produrre un nuovo romanzo realistico e *nazional-pop*, in quanto la lingua della fabbrica, come sistema e come forma di vita, avrebbe finito per livellare la sua capacità espressiva. Inoltre, la mimesi tecnologica non permetteva la distanza della critica, ma soltanto quella dell’ironia, come nella pop art—oppure l’ipocrisia di “essere all’inferno e credersi in paradiso”, come Pasolini aveva scritto in un epigramma (*Poesie* 1: 1023). Era questo un limite intrinseco del cosiddetto “romanzo industriale” della fine degli anni Cinquanta, che andava ripensato e superato a partire dalle arti visive. Recensendo *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi, per esempio, Pasolini interpretava la sua doppia serie di voci narrative—quella del protagonista, operaio paranoico, e quella dell’autore, poeta elegiaco—secondo il modello della pittura “su due lastre di vetro”, sovrapposte “in modo che vengano a integrarsi a vicenda, per mezzo della loro trasparenza, formando un unico vetro dipinto *su due strati*” (*Sulla letteratura* 2: 2366). Al di là dell’ovvio riferimento al *Grande Vetro* (*Grand Verre*, 1915-23) di Duchamp, al quale allude il giovane artista Pietro nel film *Teorema* (1968), troviamo qui la stessa idea delle “due serie” di punti di vista che Pasolini legge nella struttura della *Commedia* (*Sulla letteratura* 1: 1387) e, più in generale, la tecnica compositiva di molte sue ultime opere, come *Scritti corsari* (1975) e *Petrolio*, già a partire dalle “due voci” di prosa e poesia in quel film di puro montaggio che è *La rabbia* (1963).

La chiave di volta della poetica pasoliniana può essere tratta da un saggio del 1965, intitolato *Dal laboratorio. Appunti en poète per una linguistica marxista*. Negli scritti del giovane Gramsci, intorno agli anni del cosiddetto “biennio rosso” (1919-20), Pasolini sottolinea il passaggio all’uso della parola “fabbrica”, invece di “officina”, che rivelava ancora l’influenza letteraria francese (*Sulla letteratura* 1: 1309). È una spia linguistica della sua riflessione più matura. Questo passaggio può essere utile anche a riassumere la parabola pasoliniana dallo sperimentalismo della rivista bolognese *Officina* (1955-59), che prendeva spunto dall’*Officina ferrarese* (1934) di Roberto Longhi, alla critica dell’avanguardia pop, che faceva capo alla *Factory* di Warhol.

Nella teoria pasoliniana degli anni Sessanta, possiamo riassumere questa parabola con il titolo da cui ha inizio la storia del cinema: *L’uscita dalle officine Lumière* (*La Sortie des usines Lumière*, 1895). Nel centenario di questo primo film, Harun Farocki ha saputo integrare frammenti di *Accattone* (1961), il primo film pasoliniano, nella sua video installazione *Operai lasciano la fabbrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995). Tuttavia, il sogno finale di *Accattone*, che “non soltanto muore, ma va in paradiso” (*Regole di un’illusione* 25), non poteva essere integrato. Dopo il “genocidio” culturale degli anni Sessanta, come Pasolini

scriverà nel 1975—quando il film era stato trasmesso per la prima volta dalla televisione italiana—, anche il Paradiso viene assimilato alla televisione, ovvero alla lingua di una realtà che “non esiste in un senso più profondo”, semiotico, in quanto è un insieme di “forme senza contenuto” (*Per il cinema 2*: 2837).

Epilogo: come non detto

A partire dalla fine degli anni Sessanta, nel periodo di gestazione di *Porno-Teo-Kolossal*, l’opera di Pasolini testimonia in modo sempre più significativo la progressiva “scomparsa del Paradiso”—come l’ha chiamata Tommaso Subini (102-04)—dall’orizzonte di rappresentazione della realtà. Non è una semplice metafora poetica, ma l’altra faccia della “scomparsa delle lucciole”, l’espressione dello stesso “vuoto di potere” che ha prodotto il “genocidio culturale” e che si è fatto spettacolo sotto i riflettori del presente. Il suo significato nella teoria linguistica di Pasolini può essere colto attraverso un confronto fra i due sogni del Paradiso che concludono due film del 1971, l’anno in cui esce anche *Trasumanar e organizzar*, ovvero: il *Decameron* di Pasolini e *La classe operaia va in Paradiso* (1971), di Elio Petri, entrambi con la scenografia di Dante Ferretti.

Pasolini concepisce il suo *Decameron* come una sorta di affresco realistico sulla “fine del mondo” medievale (*Per il cinema 2*: 3142), ovvero di quella realtà che Dante aveva abbracciato attraverso la molteplicità delle sue forme linguistiche e che declinava, in un modo che appariva irreversibile, con la modernità borghese e industriale. Il racconto-cornice della sceneggiatura ha come protagonista Giotto, che cerca di rappresentare un “sogno realistico” (*Per il cinema 1*: 1394) dell’Inferno e del Paradiso. L’ispirazione è il *Giudizio universale* (1306) della Cappella degli Scrovegni, dove troviamo anche un autoritratto del pittore accanto a Dante. Giotto compariva già come personaggio nell’opera di Boccaccio, dove era lodato per il suo realismo, che faceva credere “vero [quello] che era dipinto” (*Decameron* 6.5). Pasolini trasfigura lo sguardo realistico del pittore in quello della macchina da presa.

Nel passaggio dalla sceneggiatura al film—anche a seguito della rinuncia di Volponi e di Sandro Penna a interpretare il ruolo del pittore—, Pasolini decide d’impersonare un “allievo di Giotto”. Sul modello dantesco, questa trovata configura un rapporto indiretto libero fra autore e personaggio, che culmina nella domanda finale del film: “Perché realizzare un’opera quando è così bello sognarla soltanto?” L’allievo di Giotto sigilla il film con questa domanda, mettendo in scena il sogno come istanza di enunciazione della teoria cinematografica di Pasolini. Mentre gli “operaietti” festeggiano, l’affresco appare diviso in tre campi: i primi due sono citazioni di due storie miracolose della basilica di Assisi, realmente affrescate da un allievo di Giotto; il terzo campo è rimasto bianco. È un vuoto significativo e strutturale, previsto nel cartone originario. Forse questo campo avrebbe potuto contenere un episodio della perduta *Apocalisse* (c. 1330) di Giotto a Napoli, che fu, “per quanto si dice, invenzione di Dante”, come riporta Giorgio Vasari (1: 108). In ogni caso, il bianco indica un “non esistente

significativo”, come la sequenza del “paradiso di Ninetto” in *Uccellacci e uccellini* (1966), immaginato come “dipinto da Giotto” (*Per il cinema* 1: 727) e infine tagliato dal film. Rispetto alla sceneggiatura, il campo bianco funziona come una giunta del terzo tempo, progettato ma non realizzato.

Più in generale, l'*opera al bianco*—per usare la frase alchemica—significa un nuovo modo pasoliniano di comporre le sue opere, colte nel momento della loro enunciazione e sempre “da farsi”. È un principio fondamentale della sua scrittura del Paradiso. Il sogno del muro che troviamo nella scena finale del film di Petri, *La classe operaia va in Paradiso*, può aiutare a capire meglio il nesso fra questa “prosa enunciativa” e la lingua del futuro. Il muro non è qui una superficie bianca su cui proiettare le opere del futuro, né il confine che Accattone può scavalcare per accedere al Paradiso. Il muro è un campo di lotta, una “linea del fuoco”, un limite del punto di vista individuale sulla futura umanità. L’arte del Paradiso non può essere quella di Giotto, se la sua realtà è quella di Warhol. Con Sergej Ejzenštejn, possiamo dire che Giotto rappresenta lo stesso “paradiso perduto” di Chaplin, mentre Warhol il “paradiso ritrovato” di Disney—meta del turismo che “va a visitare ciò che non esiste”, come ha scritto Walter Siti (88).

Petri adotta il punto di vista del metal-meccanico Lulù Massa (Gian Maria Volonté), simbolo dell’operaio-massa. La sua visione della vita si esprime nel lavoro a cottimo, in cui eccelle con spirito agonistico. Un incidente alla macchina torniatrice lo priva di un dito, costringendolo a ridurre la sua capacità produttiva e a perdere il lavoro. La crisi d’identità dell’operaio risveglia la coscienza della sua alienazione, ma la sua rivolta è individualistica come quella di Charlot, ed è altrettanto muta, in quanto puramente simbolica: la sua rabbia si scarica facendo scoppiare un pupazzo gonfiabile di Zio Paperone. Nell’inferno della sua alienazione, il solo “paradiso” di Lulù si rivela in un rapporto sessuale con un’operaia, in un’auto all’interno di una fabbrica abbandonata, perché anche l’amore gli appare come qualcosa che si fa e si consuma: “la realtà è la realtà”, come dice, “non c’è mica altro”.

La commedia di Lulù non poteva chiudersi con il “sorriso dolce, misterioso e ingenuo” di Giotto, come alla fine del *Decameron* (*Per il cinema* 1: 1411). Il “sorriso realistico” della tradizione, che Pasolini ricordava ancora in *Trasumanar e organizzar* (*Poesie* 2: 138), non poteva illuminare l’Inferno del presente. Nel Paradiso del futuro, come aveva colto Benjamin, echeggiava la risata post-umana di Topolino. In un amaro lieto fine, Lulù torna al suo lavoro in fabbrica, re-integrato alla catena di montaggio, e racconta di aver sognato un muro. Nel sogno, accanto a lui c’era Militina (Salvo Randone), un ex-operaio comunista e nuovo “operaio sociale”, licenziato e chiuso in manicomio, che gridava: “Spacchiamo su tutto e occupiamo il Paradiso!”—così aveva fatto in una scena precedente, cercando di abbattere con i pugni una parete bianca del manicomio. Quando il muro cade, nel sogno, non si vede altro che nebbia, forse polvere: il Paradiso appare vuoto. A poco a poco emerge Militina, poi Lulù riconosce sé stesso e i suoi compagni. Come ha spiegato Petri, l’allegoria del film significa che il “problema

del socialismo è interno a noi” (in Rossi 78), per cui abbattendo il muro gli operai scoprono sé stessi. Era il sogno della rivoluzione socialista: l’ironia della storia avrebbe trovato nella caduta di un altro muro, nel 1989, il simbolo della sua fine.

A causa della mancanza di coscienza di classe, oltre che per il rumore assordante della catena di montaggio, le parole di Lulù sono variamente distorte o fraintese dai suoi compagni. Come aveva scritto William Ross Ashby nella sua *Introduzione alla cibernetica*, uscita in traduzione italiana proprio nel 1971, solo i destinatari possono fare “una distinzione fra messaggio e rumore”, ovvero mettere in opera la “decodifica” (234). Come i destinatari futuri del discorso “pre-vissuto” della pop art, gli altri operai non riescono a cogliere il messaggio di questo “sogno collettivo”, ne scambiano il senso per numeri da giocare al lotto e si chiedono che lavoro faranno nel Paradiso. Lulù si rassegna e conclude il film esclamando: “Come non detto!”

La catena di montaggio è la metafora non solo di un sistema produttivo, ma anche di un sistema linguistico-mimetico, di un automatismo dell’espressione che dà il ritmo e il senso all’intero film. Il sogno rivoluzionario è modulato attraverso un “concatenamento enunciativo” (“agencement d’énunciation”), come ha scritto Gilles Deleuze, spiegando la “soggettiva indiretta libera” di Pasolini: Lulù racconta il sogno del Paradiso come se lo avesse visto e vissuto da morto, operando il concatenamento di “due atti di soggettivazione inseparabili, uno che costituisce un personaggio alla prima persona, l’altro che assiste alla sua nascita e lo mette in scena” (Deleuze 93). È la stessa tecnica usata in *Petrolio*, per esempio, quando il protagonista vede “il proprio corpo cadere” (*Romanzi* 2: 1169) e assiste alla propria scissione demoniaca fra cielo e terra. Il filosofo francese spiega che Pasolini teneva a chiamare questo processo col nome di *mimesis*, anche se la parola andrebbe precisata. Si tratta di un’enunciazione che finisce dentro un’altra, come i pezzi prodotti dalla catena di montaggio, che vanno in un motore che finisce in una macchina—ma il motore e la macchina “non sono là”, come Lulù spiegava a Militina, non sono presenti: sono il sistema virtuale e invisibile, astratto ma reale della lingua, che dà senso ai pezzi in cui si attualizza.

Pasolini concludeva il suo *Intervento sul discorso libero indiretto*, precisamente, con una riflessione sull’“impossibilità di mimesis”, dovuta all’omologazione della fabbrica e della società: “Pare non si possa ‘far parlare’ la fabbrica, usufruire della sua lingua, reperirvi un margine di libertà, riviverla” (*Sulla letteratura* 1: 1375). Come nella pop art, non sembrava più possibile fare un discorso vissuto con la lingua degli operai. Si poteva soltanto partire dalla fabbrica per formulare un’ipotesi “pre-vissuta” della lingua tecnologica del futuro. Era questa ipotesi che Pasolini chiamava Paradiso. Era l’ultima possibilità del realismo dell’ineffabile: il Paradiso operaio rimane sospeso, come non detto.

University of Edinburgh

Opere citate

- Agosti, Stefano. *La parola fuori di sé: scritti su Pasolini*. Lecce: Manni, 2004.
- Ashby, W. Ross. *An Introduction to Cybernetics*. 1956. Trad. it. di Mauro Nasti. *Introduzione alla cibernetica*. Torino: Einaudi, 1971.
- Barilli, Renato, Niva Lorenzini e Fausto Curi, a c. di. *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*. Bologna: Pendragon, 2005.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. A c. di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1995.
- _____. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Trad. it. di Massimo Baldi. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*. A c. di Fabrizio Desideri. Roma: Donzelli, 2012.
- Boatto, Alberto. *Pop Art in U.S.A.* Milano: Lerici, 1967.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. 1971. Cambridge, MA: Harvard UP, 1979.
- Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.
- Compagnon, Antoine. *Les Antimodernes*. 2016. Trad. it. di Alberto Folini. *Gli antimoderni: da Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Vicenza: Neri Pozza, 2017.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma I. L'Image-mouvement*. 1983. Trad. it. di Jean-Paul Manganaro. *L'immagine-movimento. Cinema I*. Milano: Ubulibri, 1984.
- De Martino, Ernesto. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. A c. di Giordana Charuty, Daniel Fabre, Marcello Massenzio. Torino: Einaudi, 2019.
- Desogus, Paolo. "Da Saussure a Devoto e da Ascoli a Gramsci. La riflessione linguistica di Pier Paolo Pasolini". *Blixyri* 6.1 (2017): 175-88.
- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. 1964. Milano: Bompiani, 1994.
- _____. *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2002.
- Fabbri, Paolo. "Free / Indirect / Discourse." *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. A c. di Patrick Rumble, Bart Testa. Toronto: Toronto UP, 1994. 78-87.
- Ferretti, Massimo. *Letteratura e ideologia*. 1964. Roma: Editori Riuniti, 1976.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* 2009. Trad. it. di Valerio Mattioli. *Realismo capitalista*. Roma: Nero, 2017.
- Galluzzi, Francesco. *Pasolini e la pittura*. Roma: Bulzoni, 1994.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). Trad. it. di Leonardo Verdi-Vighetti. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano: Bompiani, 2021.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. 4 voll. A c. di Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975.
- Greimas, Algirdas J., Joseph Courtés. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. 1979/1986. Trad. it. di Paolo Fabbri. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Mondadori, 2007.
- Guglielmi, Angelo. *Avanguardia e sperimentalismo*. Milano: Feltrinelli, 1964.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991. Trad. it. di Massimiliano Manganelli. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi, 2007.
- Jansen, Monica. *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: Cesati, 2002.
- Krauss, Rosalind. *Reinventare il medium: Cinque saggi sull'arte d'oggi*. Trad. it. di Elio Grazioli. Milano: Mondadori, 2005.
- Longhi, Roberto. *Officina ferrarese (1934-1955)*. In *Opere*. 14 voll. Vol. 5. Firenze: Sansoni, 1956.

- Lukács, György, et alii. *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*. A c. di V. Strada. Torino: Einaudi, 1976.
- Marx, Karl. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. 1851-52. Trad. it. di Palmiro Togliatti. *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*. Roma: Editori Riuniti, 1991.
- Merjian, Ara H. *Against the Avant-Garde: Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*. Chicago: Chicago UP, 2020.
- Negri, Toni. *Dall'operaio massa all'operaio sociale: Intervista sull'operaismo*. 1979. A c. di Paolo Pozzi, Roberta Tommasini. Verona: Ombre Corte, 2007.
- Parlangéli, Oronzo, a c. di. *La nuova questione della lingua*. Brescia: Paideia, 1971.
- Pasolini, Pier Paolo. *Il caos*. A c. di Gian Carlo Ferretti. Roma: Editori Riuniti, 1979.
- _____. *Decameron*. PEA Produzione Europee Associate, Les Productions Artistes Associés, Artemis Film. Italia, 1971.
- _____. *Lettere 1940-1954*. A c. di Nico Naldini. Torino: Einaudi, 1986.
- _____. *Le regole di un'illusione: il cinema, i film*. A c. di Laura Betti, Michele Gulinucci. Roma: Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.
- _____. *Per il cinema*. 2 voll. A c. di Walter Siti, Franco Zabagli. Milano: Mondadori, 2001.
- _____. *Romanzi e racconti*. 2 voll. A c. di Walter Siti, Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 1998.
- _____. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. 1999. 2 voll. A c. di Walter Siti, Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 2008.
- _____. *Saggi sulla politica e sulla società*. A c. di Walter Siti, Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 1999.
- _____. *Teatro*. A c. di Walter Siti, Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 2001.
- _____. *Tutte le poesie*. 2003. 2 voll. A c. di Walter Siti. Milano: Mondadori, 2009.
- _____. *Uccellacci e uccellini*. Arco Film. Italia, 1966.
- Petri, Elio. *La classe operaia va in paradiso*. Euro International Film. Italia, 1971.
- Ricciardi, Alessia. "Pasolini for the Future". *California Italian Studies* 2.1 (2011). <https://doi.org/10.5070/C321008946>.
- Roche, Denis. "Tout est paradis dans cet enfer". *Le Monde des Livres* (30 gennaio 1981).
- Rossi, Alfredo. *Elio Petri*. Firenze: La Nuova Italia, 1979.
- Siti, Walter. *Il canto del diavolo*. Milano: Rizzoli, 2009.
- Sollers, Philippe. *Paradis*. 1981. Trad. it. G. Ernesti, Francesco Saba Sardi. Milano: Spirali, 1981.
- Subini, Tommaso. *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Roma: Ente dello spettacolo, 2007.
- Tricomi, Antonio. *Pasolini, gesto e maniera*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2005.
- Tronti, Mario. "La fabbrica e la società". 1962. In *Operai e capitale*. Roma: DeriveApprodi, 2006. 35-56.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. 1550/1568. 8 voll. A c. di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi. Firenze: Sansoni, 1966.
- Zanzotto, Andrea. *Haiku for a Season / Haiku per una stagione*. A c. di Anna Secco, Patrick Barron. Chicago: Chicago UP, 2012.