



Classe di Lettere

Corso di perfezionamento in
Culture e società dell'Europa contemporanea
ciclo XXXII

Pasolini in controluce.
Cinema, poesia, prosa

Settore Scientifico Disciplinare **L-FIL-LET/11**

Candidato

dr. Alessandro Fiorillo

Relatrice

prof. Carla Benedetti

Supervisore interno

prof. Roberto Esposito

Anno accademico 2020/2021

Indice

Introduzione.....	7
Costellazioni.....	8
Linee di fuga.....	10
Pasolini in controluce.....	11
Capitolo primo: Costellazioni I.....	12
Prima soglia. Aura ed Esperienza, <i>malgrado tutto</i>	13
Casarsa... <i>di timp antica trima</i>	17
Tra il Friuli e la Provenza.....	19
Parole auratiche nella tradizione.....	20
Roma, <i>stupenda e misera città</i>	25
<i>Epopèa lumpen</i>	28
Esperienze di vita.....	32
<i>A livelli di esistenza del sole</i>	33
Lo spettro della storia.....	35
<i>Un'imperterrita dichiarazione d'amore</i>	37
Seconda soglia. Cinema e realtà nell'epoca della loro riproducibilità tecnica.....	41
Il poeta con la macchina da presa.....	50
Il sogno di <i>Accattone</i>	52
La morte di Ettore.....	54
<i>Solo nella tradizione è il mio amore</i>	57
<i>La ricotta</i> e la fine di un'epopea.....	62
<i>La bella maniera</i> degli anni Sessanta.....	64
Capitolo secondo: Costellazioni II.....	67
Terza soglia. Integrazione figurale e allegoria barocca.....	68
Poesie in forma allegorica.....	82
Il nome della rosa.....	88
Una disperata vitalità.....	92
Nuove questioni linguistiche.....	99
Nuove forme allegoriche.....	101
Violenza e guerra civile.....	104
<i>Teorema</i>	109
Appunti per una allegoria tragica.....	115

La Trilogia: il sogno della vita.....	121
Quarta soglia. Abiurare e organizzare: dal pessimismo a un nuovo <i>Bildraum</i>	126
Abiurare l'aura: <i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i>	134
Aura ingiallita e l'inferno. <i>La Divina mimesis</i>	140
Raccontare il terrore	143
Il Narratore delle stragi.....	146
Lo choc delle bombe.....	149
Capitolo terzo: Linee di fuga I	152
Quinta soglia. Lingue animali	153
Borgata animale.....	161
Ragazzi-rondini	164
Divenire-lucciola	167
Porcile: cannibali e maiali	172
Come un nomade nel deserto.....	176
L'attuale borghese e il nomade virtuale.....	179
Per un cannibale minore	181
Sesta soglia. Il minore	184
Per un dialetto minore.....	190
Tradurre la tradizione	193
Un Narciso maggiore: desiderio senza desiderio.....	197
La scoperta di Marx.....	201
Una rabbia minore	206
La parola e la visione.....	213
Lo scandalo delle parole	214
Un'orgia di parole.....	220
<i>Bestia da stile</i>	225
Capitolo quarto: Linee di fuga II	236
Settima Soglia. Soggettiva libera indiretta	237
Roma, Mamma	256
Il Vangelo secondo Matteo.....	259
Il teorema del desiderio	268
Salò, sadismo, sguardi	274
Ottava soglia. La realtà: il Potere e la Terra	283
<i>Qualcosa di scritto</i>	294
Il corpo schizofrenico	297
Le storie Zen.....	305
La fine del mondo e il culto dei morti	309

Volo cosmico.....	315
I Godoari.....	319
Conclusioni.....	329
Bibliografia.....	332

Introduzione

L'opera di Pier Paolo Pasolini stupisce per il vertiginoso percorso di attraversamento tra i diversi linguaggi espressivi utilizzati, compiuto in poco più di trent'anni di attività.

Questa smisurata produzione, raccolta nei dieci volumi “catafratti nella loro epidermide blu scura”¹, ci restituisce l'illusione di un'opera che è stata catalogata e distinta grazie ad una nomenclatura chiara: “poesie”, “romanzi e racconti”, “teatro”, “cinema”, gli “scritti sull'arte e sulla letteratura” e quelli “sulla politica e sulla società”. Al di là delle esigenze editoriali, la necessità di distinguere e separare le diverse forme attraverso cui Pasolini si è espresso ci sembra che rendano poco leggibile il valore di questa esperienza artistica. Quando Pasolini parla di “poesia”, infatti, non si riferisce mai ad un genere ben definito, ma piuttosto ad una modalità di pensiero e di immaginazione capaci di percepire ed esprimere alcuni aspetti della realtà. Zanzotto insisteva su come Pasolini “in fin dei conti” non “sia mai uscito dalla poesia”², ma è Pasolini stesso a dire di considerarsi sempre “poeta di cose”, perché “non c'è altra poesia che l'azione reale”³.

All'interno della sterminata critica pasoliniana esistente, spesso questa concezione di poesia come “azione reale”, che agisce in tutta la sua opera, è stata trascurata, privilegiando una forma artistica rispetto ad un'altra, operando su delle singole parti di un corpus così vasto o mettendo a fuoco solo alcune “fasi” della sua produzione. Nonostante l'eccellenza di alcuni lavori di interpretazione dell'opera e il loro fondamentale contributo critico, ci sembra che leggere l'intera produzione di Pasolini come un movimento unico, con i suoi ripensamenti e le crisi, con le abiure e gli sperimentalismi, sia l'occasione per ripensare l'intera opera di questo autore sotto una luce diversa⁴. Per compiere questo percorso faremo

¹ La formula si trova in WALTER SITI, *L'opera rimasta sola*, in *Pier Paolo Pasolini, Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. II, p. 1899.

² L'intero passo recita così: “Bisogna però non perdere di vista quel fondamentale postulato secondo cui Pasolini in fin dei conti non è mai uscito dalla poesia, nemmeno quando faceva cinema”, ANDREA ZANZOTTO, *Su Teorema (film e scritto)*, in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, vol. II, a cura di Gian Mario Villalta, Mondadori, Milano 2001, p. 162.

³ PIER PAOLO PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, in *Tutte le poesie II*, p. 1287.

⁴ Vogliamo sottolineare la differenza tra questo lavoro ed altri illustri precedenti monografie sull'opera di Pasolini. Rispetto al ricco volume di SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, 2012, questa tesi non intende compiere un profilo storico critico completo ed esaustivo delle opere di Pasolini, ma pur indagando un significativo numero di opere, proponiamo di interrogare i principali e maggiormente problematici snodi concettuali

ricorso alle riflessioni di due filosofi che molto raramente sono stati avvicinati a Pasolini, ma che possono offrire un contributo significativo alla sua comprensione: Walter Benjamin e Gilles Deleuze.

Come cercheremo di dimostrare in questa tesi, utilizzare i concetti dei due filosofi ci permette non solo di leggere l'intera produzione di Pasolini sotto diverse prospettive critiche, ma anche di problematizzare alcune riflessioni teoriche attraverso l'operazione artistica. Si tratta quindi di un'indagine che vuole al contempo interpretare in maniera originale il corpus pasoliniano e condurre un continuo sconfinamento tra arte e filosofia, tra la parola e il pensiero.

È l'opera stessa di Pasolini a imporci un ripensamento delle tradizionali distinzioni disciplinari. Spesso la sua figura è stata accompagnata da aggettivi che ne hanno definito i contorni superando i confini dell'ambito tradizionalmente artistico: antropologo, filosofo, sociologo. Se invece restituiamo alla poesia la sua valenza di "azione reale", di pensiero che interpreta il mondo e di parola che lo modifica, possiamo leggere la sua intera opera "senza mai uscire dalla poesia". Allo stesso modo, ricorrere ai concetti di Benjamin e di Deleuze non vuol dire semplicemente servirsi della filosofia per leggere la letteratura, ma piuttosto di far reagire diversi sistemi di pensiero e di parola per cogliere qualcosa di nuovo e di diverso.

La tesi è suddivisa in due parti che abbiamo chiamato "Costellazioni" e "Linee di fuga", in ogni capitolo, oltre all'analisi dell'opera di Pasolini, abbiamo inserito alcune "soglie", dove sono presentati e discussi i concetti utilizzati per la nostra lettura. Presentiamo ora le due parti che compongono questo lavoro.

Costellazioni

Nella prima parte abbiamo esplorato la produzione pasoliniana attraverso le distinzioni benjaminiane tra *Erlebnis* e *Erfahrung*, insieme alle riflessioni sull'allegoria, per dimostrare come il percorso dell'artista si muova a partire da una concezione pienamente

mettendo in dialogo le opere con le riflessioni critiche dello stesso Pasolini e, contemporaneamente, orientando la nostra lettura attraverso le analisi e i concetti di Benjamin e Deleuze che hanno interrogato analoghi contesti e problemi affini. Rispetto all'importante lavoro di BORGNA, *Pasolini integrale*, Castelveccchi 2015, questa tesi non intende porre l'attenzione sulla coerenza, indubbiamente cruciale, nell'opera di Pasolini, ma metterne a fuoco le differenze, i ripensamenti e i cambiamenti di prospettiva.

auratica dell'arte negli anni Cinquanta, sviluppandosi in direzione di una problematizzazione dialettica tra sopravvivenze dell'aura e introiezione degli choc a partire dalle opere dei primi anni Sessanta, fino giungere ad una maggiore polarizzazione verso le possibilità sovversive degli sperimentalismi degli ultimi.

Abbiamo così cercato di istituire, seguendo il lavoro di Benjamin, una costellazione di pensiero che tenga insieme le riflessioni sui media e sulla narrazione con la forma dell'allegoria e le possibilità dell'esperienza, per indagare la dialettica tra passato e contemporaneità nell'opera di Pasolini.

Il concetto stesso di aura è stato discusso nelle prime due soglie, rifiutando un'interpretazione centrata sull'impossibilità e sulla perdita ineluttabile⁵, ma muovendoci tra le *esperienze* del poeta che dalla campagna friulana giunge nella metropoli: ci siamo concentrati su quelle immagini che restituiscono, "malgrado tutto"⁶, una luce auratica capace di illuminare quel nuovo sapere esperienziale (nei termini benjaminiani di *Erfahrung*) che il poeta scopre tra le borgate romane. In questo senso, le sopravvivenze dell'esperienza e delle immagini auratiche nell'opera di Pasolini saranno, per usare una celebre metafora di Arendt su Benjamin, le perle da inseguire nell'oceanico *corpus* dello scrittore⁷. Inoltre, a partire dalle riflessioni sulla riproducibilità tecnica, l'autenticità e la svalutazione dell'*hic et nunc*, abbiamo analizzato come Pasolini ponga al centro della propria teoria sul cinema due aspetti che invece Benjamin esclude o pone in antinomia: la realtà e la pittura. Giungeremo così ad un'idea di aura che non si sclerotizza in una dialettica storica con lo choc, ma che si dà sempre in una relazione con il pensiero e con lo sguardo.

Nel secondo capitolo è stata affrontata la questione dell'allegoria per illuminare il mutamento di prospettiva che Pasolini adotta a partire dai primi anni Sessanta rispetto alle possibilità estetiche della mimesi linguistica. Se, fino a quel momento, la mimesi passava dalle operazioni stilistiche promosse dall'indiretto libero e dalla scelta dialettale, con la raccolta del 1964, *Poesia in forma di rosa*, Pasolini inizia a riflettere sulle trasformazioni della lingua e della società, sperimentando nuove forme espressive. Attraverso l'analisi di opere molto diverse fra loro, sarà così possibile identificare un mutamento paradigmatico

⁵Come ad esempio viene letta da GIORGIO AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi 2001 SIGRID WEIGEL, *Walter Benjamin. Il sacro, le creature, le immagini*, Quodlibet 2014, GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri 2013.

⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Cortina editore, 2003.

⁷ HANNAH ARENDT, *Il pescatore di perle in Walter Benjamin. 1892-1940*, SE 2004.

di poetiche nei primi anni Sessanta che segnala l'esaurimento delle forme simboliche della rappresentazione in funzione di "nuove forme allegoriche".

Infine, abbiamo indagato le produzioni pasoliniane dei primi anni Settanta, *Trilogia della vita*, *Salò* e *Petrolio*, come punto estremo delle ultime sopravvivenze auratiche e nuove possibilità narrative dell'esperienza passando attraverso un esponenziale crescendo di choc e di violenza, come riflesso di una società mutata dalle trasformazioni politico-economiche, contemporaneamente sondate dal Pasolini corsaro e luterano.

Linee di fuga

Nella seconda parte di questa tesi abbiamo utilizzato le riflessioni di Deleuze sul concetto di "divenire" per mettere a fuoco la relazione con il non umano (il divenire-animale) e la ricerca di una parola "minore" che accompagna gli sperimentalismi attraverso i generi e i linguaggi (a partire dal rapporto tra dialetto e lingua fino al teatro). Inoltre, ci siamo concentrati su due questioni cruciali nel pensiero e nell'opera di Pasolini: le implicazioni poetiche nell'uso della "Soggettiva libera indiretta" nel cinema di Pasolini e la relazione tra il potere e la Terra in alcuni brani *Petrolio*.

Nel terzo capitolo la presenza del regno animale nell'opera di Pasolini non viene letta nei termini di una semplice metafora della diversità, ma come espressione piena delle possibilità umane di sottrarsi ai processi esterni di soggettivazione per creare alleanze inedite. Inoltre, attraverso la ricerca di un linguaggio minore (nella poesia, nel cinema e nel teatro) abbiamo messo a fuoco la centralità in Pasolini della potenza della parola poetica e la fiducia nei confronti delle sue possibilità sovversive e politiche, spingendoci oltre alle riflessioni dello stesso Deleuze, che aveva colto queste opportunità esclusivamente nell'uso del dialetto da parte del poeta friulano.

Nella prima parte del quarto capitolo abbiamo poi affrontato la questione della "Soggettiva libera indiretta" in diversi film di Pasolini, mostrando come questa operazione stilistica sia qualcosa di molto diverso rispetto ad una semplice traduzione cinematografica del suo corrispettivo narrativo, il discorso libero indiretto. A partire dagli studi di Deleuze sul cinema, le nostre analisi hanno voluto indagare le conseguenze tecniche e le implicazioni poetiche di questo strumento nell'opera di Pasolini, mostrandone la portata estetica e filosofica ben al di là di una semplice funzione "sentimentale".

Infine, il nostro lavoro si conclude affrontando un tema cruciale per Pasolini: le trasformazioni storico-economiche del potere e la ricaduta di questi mutamenti sui corpi e sulla Terra. Discutendo i più recenti lavori critici che si sono concentrati su tematiche simili, come la relazione tra la letteratura e l'ecologia, abbiamo analizzato l'opera postuma *Petrolio*.

Pasolini in controluce

Concludiamo questa introduzione soffermandoci brevemente sul titolo della tesi. L'espressione "controluce" viene da una famosa poesia di Pasolini e, contestualmente, da una sua precisa tecnica cinematografica. Riprendere un'oggetto in controluce vuol dire forzare la grammatica filmica, rischiando di bruciare la pellicola e di sfuocare l'immagine. Ma solo compiendo questa violenta operazione è possibile far emergere qualcosa di nuovo: la luce, da sfondo e riempitivo dell'immagine filmica, diventa una presenza determinante, trasfigurando i volti e il paesaggio.

A partire da questa suggestione, che evoca lo sperimentalismo del regista alle prese per la prima volta con un nuovo mezzo espressivo, in questo lavoro abbiamo provato ad offrire una lettura dell'opera di Pasolini provando leggerla in sinergia con le prospettive offerte dai sistemi di pensiero di Benjamin e di Deleuze.

Speriamo così di aver accolto l'invito che il regista rivolgeva al proprio direttore della fotografia: "non abbia paura / che la luce sfondi – facciamo /questo carrello contronatura!"⁸.

⁸ Pasolini utilizza l'espressione "controluce" in diverse liriche, qui facciamo riferimento al primo componimento di "Poesie mondane" che si trovano in *Poesia in forma di rosa*. Cfr. Pasolini, *Poesie mondane*, in TP I, 1093. Il direttore della fotografia Tonino Delli Colli parla del particolare utilizzo di Pasolini del controluce in AA.VV. *La bottega della luce: i direttori della fotografia*, a cura di Stefano Consiglio e Fabio Ferzetti, Ubulibri, Milano 1983.

Capitolo primo: Costellazioni I

Le idee si rapportano alle cose come le costellazioni si rapportano alle stelle.

W. Benjamin, *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*

Prima soglia. Aura ed Esperienza, *malgrado tutto*

L'ipotesi da cui nasce questo capitolo consiste nell'idea di far reagire alcuni concetti elaborati da Walter Benjamin con l'opera di Pier Paolo Pasolini in una lettura sinergica. Più in particolare, si tratterà di identificare una costellazione benjaminiana che tenga insieme le riflessioni tematizzate nel saggio sull'opera d'arte e le possibilità della narrazione e dell'esperienza indagati nel saggio su Nikolai Leskov; i concetti di *Aura* e *Choc* congiunti a quelli di *Erfahrung* ed *Erlebnis*, saranno lo spettro teorico attraverso cui rileggere alcuni snodi poetici del percorso pasoliniano e che ci permetteranno di metterne meglio in luce la singolarità.

Attraverso gli esordi poetici dialettali, le prose romane e il cinema, si vuole indagare una ricerca artistica fatta di sperimentalismi e ripensamenti che si confronta incessantemente con la contemporaneità (estetica, politica e sociale) e una tradizione percepita come forza latente che agisce. Intendiamo così far emergere la peculiare inattualità di Pasolini, il suo rapporto critico e conflittuale con la modernità, attraverso una concezione auratica dell'arte che deve fare i conti con gli choc del contemporaneo, assimilandone le potenzialità espressive. Inoltre, il problema della così detta "caduta dell'esperienza" configura un ulteriore snodo da affrontare. La tesi che qui si vuole dimostrare è che Pasolini abbia individuato una via artistica che possiamo definire "la possibilità di fare esperienza della realtà": lo spettro benjaminiano ci aiuterà a leggere e a dispiegare le strategie che l'autore pratica.

È nota la tesi di Benjamin che vuole radicalmente trasformate, a cavallo tra il XIX e XX secolo e a partire dai mutati assetti economici, politici, sociali e tecnologici, le possibilità umane di fare e raccontare l'esperienza:

Capita sempre più di rado di incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c'è chi esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze.¹

Risulta quindi sempre più difficile incontrare qualcuno che sappia "raccontare storie" perché l'*Erfahrung* avrebbe perso le sue quotazioni: nonostante gli eventi

¹ BENJAMIN, *Il narratore*, in *Angelus Novus, saggi e frammenti*, Einaudi 2014, p. 247.

carichi di “esperienze vissute” che hanno sconvolto centinaia di migliaia di esistenze in Europa nei primi decenni del secolo scorso (in particolare, il trauma a cui Benjamin fa riferimento è quello della prima Guerra Mondiale), le persone non saprebbero più “fare tesoro” di quel bagaglio di “sapere accumulato” che sarebbe l’esperienza (intesa come *Erfarhung*): l’essere umano non saprebbe più articolare ciò che esperisce attraverso linguaggio verbale o altre forme di espressione. Quello che è accaduto somiglia, allora, ad una polarizzazione asimmetrica tra l’impossibilità dell’esperienza e l’*Erlebnis*, l’esperienza vissuta che attraversa e colpisce gli individui con la violenza di uno *choc*, imprimendosi nella memoria, volontaria o meno, e nelle vite degli esseri umani.

Secondo Benjamin, Charles Baudelaire sarebbe il primo poeta ad aver espresso questa trasformazione paradigmatica dell’esperienza: attraversare i *passages* parigini o la folla rumorosa dei boulevards, schivare le carrozze o scattare una fotografia, sono tutte esperienze vissute dall’uomo di fine Ottocento che segnano l’imporsi di quella particolare forma di *Erlebnis* che diventerà, apparentemente, l’unica forma possibile di esperienza di lì a pochi decenni.

Questa famosa diagnosi ha avuto il merito di cogliere alcuni elementi che hanno segnato la percezione umana e di leggerli nel quadro generale degli eventi storici e politici. Spesso però, queste riflessioni, anche a causa della loro densità concettuale e di uno stile a tratti misterioso, sono state lette nei termini di una diagnosi apocalittica dei nostri tempi: così, ad esempio, le sue riflessioni sulla caduta (*Gefallen*) dell’esperienza sono state tradotte nell’idea di una perdita ineluttabile¹.

Uno dei più autorevoli e radicali esegeti del pensiero benjaminiano, Giorgio Agamben, ha interpretato nei termini di una distruzione “effettuata e compiuta” dell’esperienza la condizione assoluta dell’uomo contemporaneo. Così, nell’incipit di *Infanzia e storia*, il filosofo legge le riflessioni di Benjamin:

Ogni discorso sull’esperienza deve oggi partire dalla constatazione che essa non è più qualcosa che ci sia ancora dato di fare. Poiché, così come è stato privato della sua biografia, l’uomo contemporaneo è stato espropriato della sua esperienza: anzi, l’incapacità di fare e trasmettere esperienze è, forse, uno dei pochi dati certi di cui egli disponga su se stesso. Benjamin, che, già nel 1933, aveva diagnosticato questa “povertà d’esperienza” dell’epoca moderna, ne indicava le cause nella catastrofe della guerra

¹ Ad esempio nel saggio di ANTONIO SCURATI, *La letteratura dell’inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006.

mondiale, dai cui campi di battaglia “la gente tornava ammutolita... non più ricca, ma più povera di esperienze partecipabili.¹

Bisogna però sottolineare che la perdita dell’esperienza non coincide automaticamente con una sua scomparsa reale: non di una distruzione effettuale parla Benjamin, ma, semmai, di un movimento, una tendenza, come per i titoli quotati in borsa, il cui valore d’uso tende al ribasso, senza mai scomparire del tutto. Come ha notato George Didi-Huberman, e Sigrid Weigel prima di lui², il passo tedesco con cui Benjamin descrive questo movimento illumina alcuni aspetti non secondari:

“Le quotazioni dell’esperienza sono crollate” (*die Erfahrung isti im Kurse gefallen*): l’aggettivo *gefallen*, “caduto”, “decaduto”, indica certamente un movimento terribile. Ma si tratta pur sempre di un movimento. Inoltre suona strano, poiché il verbo *gefallen* indica, peraltro, l’atto di amare, di compiacere, di accontentare. E, soprattutto, questo movimento non riguarda l’esperienza stessa, ma la sua “quotazione” alla borsa dei valori moderna (e la diagnosi di Benjamin resta confermata se consideriamo la “borsa valori” postmoderna.

Ciò che Benjamin descrive è, probabilmente, una distruzione effettuale, efficace: ma è una *distruzione non effettuata*, perpetuamente incompiuta, il cui orizzonte non si richiude mai. All’esperienza toccherebbe lo stesso destino dell’aura, perché ciò che in genere viene presentato come una distruzione compiuta dell’aura nelle immagini all’epoca della loro riproducibilità tecnica deve essere corretto alla luce di ciò che ho chiamato una *supposizione*: ciò che “cade” non per forza “sparisce”.³

Allora, invece di leggere il rapporto tra la caduta dell’esperienza benjaminiana e le possibilità della letteratura di accedere all’*Erfahrung* nei termini di una relazione impraticabile, questo capitolo intende indagare “le sopravvivenze dell’esperienza” nell’opera di Pasolini, autore caratterizzato da uno sforzo continuo e incessante nel mantenere aperto un diaframma poetico paradossale: sospeso tra l’inevitabile *Erlebnis*, con i suoi *choc* reiterati e inoculati, e le possibilità di resistenza e di sopravvivenza dell’*Erfahrung*.

Così come Hannah Arendt considerava il filosofo berlinese un “pescatore di perle” capace di “pensare poeticamente”, e di calarsi “nel fondo degli abissi” dove

¹ AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia*, Einaudi 2001, p.5.

² WEIGEL, *Walter Benjamin. Il sacro, le creature, le immagini*, Quodlibet 2014.

³ DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri 2013, p.72.

“alcune cose subiscono *dal mare un mutamento* e sopravvivono”¹, immergendoci nell’opera del poeta e del regista, possiamo individuare quelle gemme e quei coralli che ancora brillano, agli occhi di Pasolini, di una luce auratica capace di esprimere costellazioni esperienziali che *sono malgrado tutto*², che provengono da un passato mai veramente superato, disseminate nella realtà empirica dei corpi, della vita e del mondo, evocati con la forza della tradizione e delle immagini poetiche e di pensiero (*Denkbild*). Si vuole così disegnare una strategia delle sopravvivenze auratiche e delle possibilità nell’esperienze (intesa come *Erfahrung*) che ha innervato l’intera produzione pasoliniana, riconfigurandosi, di volta in volta, in forme diverse a seconda delle problematiche attraversate dall’autore nel suo tempo.

Nel solco delle riflessioni di Didi-Huberman, pur rifiutando e criticando in parte l’interpretazione che viene avanzata del poeta italiano, che ci appare eccessivamente sbilanciata su una visione apocalittica e “negativa”, che trascura l’elemento vitalistico e produttivo sempre agente in Pasolini (anche nelle sue opere più cupe, come *Salò*, o nei suoi interventi più “disperati”, come l’articolo sulle lucciole), faremo nostra l’ipotesi ermeneutica che vede nelle immagini, sia quelle cinematografiche sia quelle poetiche, la persistenza di una sopravvivenza che, nell’orizzonte chiuso di un potere onnipervasivo, *resiste malgrado tutto*. E queste immagini diventano, nell’universo poetico pasoliniano, al contempo un’evocazione auratica in costante dialogo con la tradizione e l’esperienza vissuta dalla “tradizione degli oppressi”, traducibile nell’esperienza condivisa di un sapere che passa attraverso i corpi e attraverso ciò che Pasolini chiama “la realtà”.

Questo percorso attraverso l’opera di Pasolini, con l’aiuto delle nozioni benjaminiane, comporterà anche un costante ritorno a Benjamin, illuminandolo retrospettivamente e problematizzando alcuni suoi nodi teorici alla luce dell’esperienza poetica, letteraria e cinematografica che qui intendiamo analizzare.

¹ HANNAH ARENDT, *Il pescatore di perle in Walter Benjamin. 1892-1940*, SE 2004, p 77.

² Cfr. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Cortina editore, 2003.

Casarsa... *di timp antica trima*

La storia è spessa, corre a più strati!

Pasolini, *L'avventura di ognuno*

L'esordio poetico di Pasolini esibisce il segno di una contraddizione: le prime liriche friulane sono infatti attraversate da un contrasto implicito tra tempo poetico e storia, tra l'esperienza casarsese e lo spettro della guerra. Già a partire dalla scelta linguistica, il dialetto della *koinè* friulana a sud del Tagliamento, si iscrive in un disegno di consapevole polemica rispetto alle imposizioni politiche, perché, come dirà Pasolini in versi oltre venti anni dopo *Poesie a Casarsa*:

Il fascismo non tollerava i dialetti, segni
dell'irrealizzata unità di questo paese dove sono nato,
inammissibili e spudorate realtà nel cuore dei nazionalisti».¹

In questa prospettiva, Casarsa diviene un “cronotopo” denso di irriducibile alterità: il paesaggio, il mondo contadino, la lingua, i versi di Pasolini evocano ed esplorano l'esperienza di uno spazio e di un tempo dove il passato viene continuamente riattivato nel presente; dove il mito si irraggia nell'attuale, esplodendo in una costellazione di immagini ossessive: le rogge, la fontana del paese, la rugiada, i corpi dei giovani figli dei contadini.

La parola *rosada*, espressione che ha generato l'universo poetico friulano, agisce in maniera mitopoietica proprio in virtù della sua condizione di parola mai scritta, di parola che, pronunciata nel corso dei secoli, ha attraversato la storia di Casarsa con la sua pura «vività orale»:

La parola *rosada* pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale. Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, non era mai stata scritta. Era stata sempre e solamente un suono.²

La *rosada* friulana innesca il discorso poetico di Pasolini: ricoprendo i campi, la chiesa di Versutta o i corpi dei giovani, la rugiada sacralizza gli elementi del paesaggio poetico. Allora, il poeta contrappone, attraverso l'invenzione poetica, un tempo altro

¹ PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, TP II, p. 1264.

² PASOLINI, *Dal laboratorio*, SLA, p. 1317.

rispetto alla storia contingente che impone alla famiglia il rifugio di Casarsa per fuggire la guerra, un tempo scoperto nella lingua dialettale ed evocato nei versi:

In chel spieli Ciasarsa
- coma i pras di rosada –
di timp antica trima»

[*In quello specchio Casarsa -come i prati di rugiada- trema di tempo antico*]¹

La poesia permette l'esperienza di una temporalità diversa che si attualizza nel presente: fin dai suoi esordi lirici, Pasolini percepisce l'attualità come dimensione «in bilico nel tempo»², ma questa coscienza non consiste, esclusivamente, in una possibilità estetica, ma costituisce l'apriori politico del futuro intellettuale; è la condizione necessaria per quel «regresso lungo i gradi dell'essere» su cui il poeta rifletterà successivamente³.

A questa altezza cronologica, nei primi anni Quaranta, Pasolini inizia a percepire il linguaggio poetico dialettale come uno strumento capace di attraversare gli strati della storia e di evocare temporalità altre. Nel secondo numero dello *Stroligut*, la rivista fondata da Pasolini che ospitava liriche in friulano e gli scritti teorici sul dialetto, troviamo un'interessante riflessione condotta a partire dal motto dell'*academiuta*:

Nell'epigrafe dell'*Academiuta* «cristiàn» è chiamato il friulano (furlanùt, l'affettuoso diminutivo), come lingua rimasta intera presso le origini del “cristiano”, quando la nuova religione albeggiava sull'Europa insieme al romanzo. E «plen di veça salut» può essere attribuito di quella favella le cui parole, udite dalla viva voce, trasportano con sé in un paesaggio simile a questo, ma al di là di dieci secoli, in un'epoca inconsumata della coscienza, quando simili parole, sia nel latino argenteo sia nella zona ignota del preromanzo, indicavano cose e fatti di una verginità sicura, investiti dalla recentissima religione. L'isola linguistica non serba dunque solo i caratteri arcaici della lingua come dato fisiologico, ma quando quest'isola si collochi nel tempo oltre che nello spazio, ne serba la forma interiore.⁴

Attraverso una discontinua storia delle forme linguistiche, l'espressione dialettale permette al poeta di attraversare i secoli; Casarsa allora, si congiunge idealmente con

¹ PASOLINI *O me donzel*, TPI I, p. 13.

² BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, *Angelus novus*, p. 84.

³ PASOLINI, *Poesia dialettale del Novecento. Il Friuli*, SLA, p. 856.

⁴ PASOLINI, *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, SLA, p.160.

i territori linguistici della poesia provenzale del XII secolo, con la Catalogna e la Romania. La marca trobadorica in *Poesie a Casarsa* è fortemente rivendicata fin dalla citazione posta in apertura: «Ab l'alen tir vas me l'aire / Qu' eu sen venir de Proensa: / Tot quant es de lai m'agensa...»¹.

Tra il Friuli e la Provenza

L'*aire* che ispira i versi di Peire Vidal è la medesima respirata dal poeta a Casarsa; Pasolini assorbe e propone, sotto il segno di un originale lirismo dialettale, un codice classicistico basato sull'elezione e la selezione: stupisce, allora, trovare il «poeta della realtà», futuro rifacitore della *Divina commedia* e autore di importanti saggi su Dante, su un'inedita linea petrarchesca che agisce nei suoi primi componimenti fino a *Poesie a Casarsa*:

Qualche giorno dopo scrissi i miei primi versi: dove si parlava di «rosignolo» e di «verzura». Credo che non avrei saputo distinguere allora un rosignolo da un fringuello, come del resto un pioppo da un olmo: e del resto a scuola (ad opera della signora Ada Costella, toscana, mia maestra in quella indimenticabile seconda elementare) Petrarca certo non si leggeva. Dunque non so dove avessi imparato il codice classicistico dell'elezione e della selezione linguistica. Fatto sta che non tenendo conto dell'*abundantia cordis* di mia mamma, ho cominciato come rigidamente «selettivo» ed «eletto».²

Dal *rosignolo* (vera marca petrarchesca) alla *verzura* (dove sicuramente agisce una mediazione dello studiato Pascoli), dalle *rogge* alla *rosada*: l'estetica di Pasolini agisce per selezione ed elezione. La lingua dialettale non mima la parlata umile dei contadini friulani, ma ne evoca un mondo chiuso e distante, attraverso ricercate parole che si caricano di potenzialità inesprese e che si trasfigurano nel simbolo di una realtà sospesa e inaccessibile. L'immaginario poetico dell'autore di *Poesie a Casarsa* è di tipo simbolista, alimentato dai numi di Rimbaud e Pascoli e innervato

¹ PASOLINI, *Poesie a Casarsa*, TP I, p. 3. “Aspiro col respiro l'aere / che sento venire di Provenza / mi piace tutto quanto proviene da questo paese”. Per la traduzione cfr. A. Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Zanichelli, Bologna 1938, p. 161.

² PASOLINI, *Al lettore nuovo*, SLA II, p. 2513.

dall'assimilazione di Petrarca, autore mai attraversato criticamente (a differenza dell'amatissimo Dante), ma che agisce potentemente nei suoi esordi letterari. È Pasolini stesso che in una lettera del '53 istituisce, a posteriori, un parallelismo con il poeta dei *Fragmenta*, sotto il segno di una distinzione tra dialetto parlato e linguaggio poetico selettivo:

Quando ho scritto «sblanciada da li rosis» avevo venti anni, ero poco più che un ragazzo, e benché già sufficientemente colto e sorvegliato, seguivo un mio misterioso istinto – pura sensualità, irrazionalità, o senso per così dire cosmico: certo nessun casarsese ha detto «sblanciada da li rosis», ma come nessun fiorentino ha detto «quel rosignol che si soave piagne».¹

Casarsa, come Valchiusa, è un mondo circoscritto: luogo di un'interiorità pervasa da un desiderio cosmico, sensuale e irrazionale, una “Provenza dello spirito” dove il mito di Narciso si specchia nelle fresche acque della fontana del paese.

Parole auratiche nella tradizione

Allora, nel contesto degli esordi friulani di Pasolini, ci troviamo all'interno di una concezione estetica profondamente auratica della poesia dove, secondo le riflessioni di Benjamin, si esprime «un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina».² Già il lemma *rosada* evoca questo tipo di possibilità dialettica di vicinanza/lontananza: parola che indica un'esperienza quotidiana, riscontrabile ogni mattina nei campi intorno a Casarsa, la rugiada, nella sua dizione friulana, proietta una lontananza alimentata dal *timp antic* che soffia sull'ora dell'attuale. Una parola che si fa simbolo e si carica di possibilità evocative, nell'atto stesso di scriverla, e poi di parlarci di quell'esperienza, Pasolini si muove in maniera analoga al Karl Kraus commentato da Benjamin, capaci, entrambi,

¹ PASOLINI, *Lettere I*, p. 527.

² BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, OC VI, p. 275.

di avvertire l'aura anche in un fenomeno linguistico: «quanto più da vicino si guarda una parola, e tanto più da lontano essa ci restituisce lo sguardo».¹

Le poesie friulane, allora, vengono proiettate dall'autore in quella costellazione lirica che ha le sue radici addirittura nel protoromanzo, nel provenzale di Vidal o nei poeti della Catalogna. Nel paesaggio poetico di Casarsa l'aura avvolge ogni elemento del poetato: è nella rugiada che ricopre i campi come nel *luzòur*, nel chiarore estivo che perenne illumina e avvicina la lontananza di un tempo altro:

Ciasarsa ta chel
luzòur di estàt
ch'a no mòur mai,
blanc e sec coma la cialsina,
I la jot cà vissina,
e jo frut,
eu li barghèssis e li majs
t a la ciar eh' a mi trima.²

Però, anche se la lingua di *Poesie a Casarsa* è innervata di parole auratiche, scritte per la prima volta, Pasolini percepisce l'esigenza di iscrivere la poesia dialettale friulana all'interno di una tradizione stilistica e formale che attraversa i secoli:

Alle nostre fantasie letterarie è tuttavia necessaria una tradizione non unicamente orale. E questa non potrà essere la tradizione friulana, che, se ha qualche discreto poeta, è poi tutta vernacola, soprattutto nell'Ottocento con la borghese «muse matarane» di Zorut. La nostra vera tradizione, dunque, andremo a cercarla là dove la storia sconsolante del Friuli l'ha disseccata, cioè il Trecento. Qui vi troveremo poco friulano, ma tutta una tradizione romanza, donde doveva nascere quella friulana, e che invece è rimasta sterile [...] Così la nostra estetica non si chiude in se stessa, essendo un'estetica del cuore, non del cervello, e perciò configurerà a sé quanto si troverà intorno. Configurerà a sé l'arte; configurerà a sé la politica.³

L'esigenza di una simile collocazione non nasce dal bisogno di giustificare, attraverso il prestigio dell'*auctoritas*, la dignità poetica della sorgente poesia friulana. Il discorso che Pasolini rivendica è di carattere profondamente estetico e

¹ BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, OC VII, p. 410.

² *Un rap di ùa*, "Casarsa in quel chiarore di estate che non muore mai, bianco e secco come la calce, la vedo qui vicina, e io bambino, coi calzoni e le maglie sulla carne che mi trema", TP I, p.241.

³ SLA I p. 75.

contestualmente politico: la poesia agisce come potenza rigenerativa laddove la «storia sconsolante del Friuli» aveva disseccato le possibilità stesse della lirica. Quel «poco friulano» del Trecento viene riattivato nell'attualità delle *Poesie a Casarsa* innestandosi nella produttiva tradizione lirica romanza: se nel XIV secolo la possibilità lirica friulana rimase sterile per contingenze storiche e politiche, negli anni '40 del Novecento Pasolini si scopre poeta friulano scrivendo in una lingua mai scritta (quindi, apparentemente, priva di tradizione letteraria), capace di veicolare immagini auratiche nel contesto traumatico della Seconda Guerra Mondiale, mentre si rifugia, con la madre e il fratello Guido, nella campagna friulana.

Le *Erlebnisse* di una simile condizione, l'esperienza vissuta della lingua orale, del mondo contadino e di quelle nuove forme di vita scoperte a Casarsa, oltre alle contingenze belliche, si traducono nel sapere esperienziale dei versi attraverso l'innesto generativo di una tradizione sotterranea, che in Friuli non era ancora sorta, e che il poeta percorre e rivendica configurando un'estetica del cuore (impulsiva, sensuale, empirica) capace, al contempo, di evocare l'aura antica di una «Provenza dello spirito» e di rimanere ancorata nell'attualità del contesto storico, che dovrebbe dissacrare, con i suoi *choc*, le condizioni di esistenza di una simile possibilità estetica.

Nel 1952, dieci anni dopo *Poesie a Casarsa*, esce per Guanda un'antologia a cura di Dell'Arco e di Pasolini, dal titolo *Poesia dialettale del Novecento*. Nella lunga introduzione, che in seguito aprirà la raccolta di saggi *Passione e ideologia*, Pasolini riflette sulla necessità lirica di essere «sufficientemente staccati» dal dialetto friulano per poterlo utilizzare in piena libertà, raggiungere un livello di coscienza del Friuli per tradurlo in «concrezioni poetiche quello che [i poeti] a priori ritenevano il suo *spirito*»¹. Non utilizzare il dialetto come «*allure* puramente metrica», come «tono», ma come *medium* capace di percepire ed esprimere la realtà friulana.

Alludendo a se stesso, di cui parlerà subito dopo, precisa:

Allora bisognava forse, per portare il Friuli a un livello di coscienza che lo rendesse rappresentabile, esserne sufficientemente staccati, marginali: non essere troppo friulani, e, per adoperare con libertà e un senso di verginità la sua lingua, non essere troppo parlanti.²

¹ PASOLINI, *Poesia dialettale del Novecento. Il Friuli*, in *Passione e ideologia*, ora in SLA II, p.855.

² *Ibidem*.

«Non essere troppo parlanti» per far parlare la realtà attraverso la lingua, scrivere in friulano vuol dire, per Pasolini, scrivere nella lingua di un altro per esperirne la realtà e per evocarla: è un lavoro di traduzione del reale che si articola in una lingua straniera, una lingua *non sua*. Questa lingua adamitica è come pervasa da pulsioni contrastanti: una «accorata nostalgia» vissuta da chi è consapevole della «crisi linguistica» che sta vivendo e la potenza sensuale di una realtà amata «in tutta la sua estensione»:

Il «regresso», questa essenziale vocazione del dialettale, non doveva forse compiersi dentro il dialetto: da un parlante (il poeta) a un parlante presumibilmente più puro, più felice: assolutamente immediato rispetto allo spirito dell'inventum; ma essere causato da ragioni più complesse, sia all'interno che all'esterno: compiersi da una lingua (l'italiano) a un'altra lingua (il friulano) divenuta oggetto di accorata nostalgia, sensuale in origine (in tutta l'estensione e la profondità dell'attributo) ma coincidente poi con la nostalgia di chi viva - e lo sappia - in una civiltà giunta a una sua crisi linguistica, al desolato, e violento, *je ne sais plus parler* rimbaudiano.¹

Una lingua magica, capace di parlare ancora, di tradurre l'intraducibile, di articolare in discorso poetico il mistero della realtà e dell'amore. Così, parlando di sé in terza persona, Pasolini indaga le possibilità percettive che gli si sono dischiuse attraverso l'uso del dialetto:

Comunque egli si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente: il suo regresso da una lingua a un'altra - anteriore e infinitamente più pura - era un regresso lungo i gradi dell'essere.

Ma era questo il suo unico modo di conoscenza: se alle origini della sua sensualità c'era un impedimento a una forma di conoscenza diretta dall'interno all'esterno, dal basso all'alto - l'effusione, il calore puro e accecante dell'adolescenza; se uno schermo era caduto tra lui e il mondo verso cui provava una così violenta, infantile curiosità.

Non potendo impadronirsene per le vie psicologicamente normali del razionale, non poteva che reimmergersi in esso: tornare indietro: rifare quel cammino in un punto del quale la sua fase di felicità coincideva con l'incantevole paesaggio casarsese, con una vita rustica, resa epica da una carica accorante di nostalgia. Conoscere equivaleva a esprimere. Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo.²

¹ *Ivi* p.855-856.

² *Ibidem*.

L'esperienza friulana è stata, allora, *Erfharung* di un sapere vitale: regredire lungo i gradi dell'essere vuol dire esperire l'altro e la realtà. La lingua friulana diviene la porta che dischiude un universo precedentemente solo intuito con «violenta, infantile curiosità»: attraverso l'esperienza del corpo (proprio e degli altri) e della tradizione, il poeta ci parla in una lingua più vicina al mondo.

Roma, *stupenda e misera città*

*A Roma, dal '50 a oggi, Agosto del 1966,
non ho fatto altro che soffrire e lavorare avidamente.*

Pasolini, *Una premessa in versi*

Arrivare da Casarsa a Roma, nel gennaio del 1950, vuol dire per Pasolini lasciare quel microcosmo sospeso nel tempo, quella terra contadina e arcaica, per gettarsi nel centro e nelle periferie di una metropoli unica: incrocio di epoche e classi sociali diverse, di monumenti e rovine che conservano e testimoniano la memoria di un tempo antico.

Il poeta arriva nella capitale con la madre Susanna, povero e senza un lavoro, ospite di uno zio che abita nel ghetto ebraico: l'immersione esistenziale e linguistica agisce immediatamente come correttore della propria condizione precaria, di insegnante senza più una scuola, di omosessuale costretto a scappare dall'idillio friulano.

Bastano pochi mesi, siamo nel giugno del '50, per apprezzare la nuova realtà umana che si offre allo sguardo del poeta. Così, infatti, Pasolini scrive al cugino Naldini, pregandolo di spedirgli abiti estivi, per quella prima estate romana che lascerà un segno indelebile nella poetica dell'autore di *Ragazzi di vita*:

Spedi[scimi] un pacco coi calzoni di fustagno corti, i calzoni bianchi e i calzoni verdi. E tu che fai? Io sto diventando romano, non so più spicciare una parola in veneto o in friulano e dico «Li mortacci tua». Faccio il bagno nel Tevere, e a proposito degli 'episodi' umani e poetici che mi succedono, moltiplicali per cento in confronto a quelli friulani.¹

Non è più quella parola mai scritta, la *rosada* sentita una mattina dalle labbra del figlio di un contadino, ad attivare il sismografo dialettale di Pasolini, ma il disfemismo popolare, l'espressione bassa che il poeta ascolta per le strade di Roma, l'insulto cinico e colorato che riempie i discorsi dei ragazzi tra un tuffo nel Tevere e una partita di pallone. Trovarsi nell'universo capitolino vuol dire entrare in un caleidoscopio che moltiplica le percezioni: rispetto alla campagna friulana, la metropoli offre un'esponenziale possibilità di esperienze di vario ordine: erotiche quanto

¹ PASOLINI, *Lettere I*, p. 429.

antropologiche, sociopolitiche quanto estetiche. Tra l'esordio lirico del '42 e l'uscita di *Ragazzi di vita*, nel '55, possiamo osservare l'esito artistico di questo scarto esistenziale che rivoluziona l'intera concezione estetica del poeta.

Gli anni romani sono caratterizzati dalla frenetica immersione in un nuovo universo antropologico, così come dall'ossessione di un lavoro culturale ancora precario e incerto: le giornate di Pasolini passano tra le lezioni al "liceo Petrarca" di Ciampino, tra i mezzi pubblici che lo trasportano da una parte all'altra della capitale, e il lavoro alle prime prose romane, l'antologia di poesia popolare e l'organizzazione delle liriche friulane ne *La meglio gioventù*. Le prime lettere che Pasolini invia da Roma agli amici friulani documentano il doppio binario del lavoro da insegnante e quello del letterato:

Mi alzo alle sette, vado a Ciampino (dove ho finalmente un posto di insegnante, a 20.000 lire al mese), lavoro come un cane (ho la mania della pedagogia) torno alle 15, mangio e poi ho l'Antologia per Guanda.¹

E ancora:

Qui la solita vita: vedo solo Bertolucci, Dell'Arco e Caproni (che ha capito come stanno le cose e ti ha completamente perdonato). Lavoro come un negro per la scuola e l'antologia: e, nei ritagli di tempo, mi accorgo da *intermittences* che sanno di ferrivecchi e stracci riscaldati, che c'è qualcosa "di antico" come dice la poesia che piace tanto ai miei scolari, nel sole che batte a Rebibbia come nella provincia di Lecce o in un accampamento di Tuaregs.²

In maniera sotterranea e viscerale, emerge una concezione storica che dilata i confini provinciali che ancora agivano a Casarsa e inizia ad intravedersi quella costellazione del sottoproletariato mondiale che troveremo poi, con maggiore consapevolezza, nelle opere cinematografiche degli anni Sessanta. Le borgate romane e i loro scarti (i ferrivecchi contesi dai *Ragazzi di vita* o gli stracci che ne rivestano i corpi), evocati nella lettera dalla *mémoire involontaire* di Pasolini, esprimono una lontananza quasi mitica, un'aura antica, quando vengono illuminati dal sole romano e vengo immediatamente avvicinati alle province del sud Italia o addirittura agli accampamenti dei nomadi subsahariani. Luoghi che Pasolini ancora non ha visitato direttamente, ma che già agiscono nella percezione dilatata di una forma di vita (quella

¹ PASOLINI, A Giacinto Spagnoletti, gennaio 1952, *Lettere I*, p. 463.

² PASOLINI, A Giacinto Spagnoletti, marzo 1952, *Lettere I*, p. 472.

sottoproletaria) che si pone in rapporto dialettico, per analogia e per contrasto, con forme di vita diverse, distanti nello spazio e nel tempo, come i nomadi Tuaregs, o la contemporanea, ma aliena, classe borghese.

Se a Casarsa la luce e la rugiada rivestivano il paesaggio e i corpi di un'aura antica, a Roma l'elezione sacrale avviene anche e soprattutto tra il paesaggio naturale, le borgate, i segni della povertà postbellica, e le rovine della città eterna: seguendo il Baudelaire di Benjamin, la metropoli moderna, con gli *choc* dei mezzi di trasporto e il caos delle folle che si spostano, ha fatto cadere l'aureola al *flaneur*, sarà allora nel fango delle periferie romane che Pasolini raccoglie l'investimento poetico, reinventando una concezione estetica, una lingua e uno sguardo sul mondo.

Il passaggio dal dialetto friulano al romano, allora, segna il mutamento non solo dalla poesia alla prosa, ma da un'idea elettiva e mitica di una lingua mai scritta, che possiede già nella sua parola adamitica le potenzialità sacrali dell'evocazione auratica, a una lingua che è invece caratterizzata da una tradizione letteraria popolare (vicina e attiva, non come la distante tradizione protoromanza rivendicata ai tempi dell'*academiuta*) che viene sistematicamente esibita e superata da una comunità di parlanti molto più numerosa e variegata rispetto al territorio di Casarsa.

I protagonisti dei romanzi romani, infatti, sono un «tipo umano» nuovo rispetto al piccolo gruppo dei contadini e dei loro figli nati e cresciuti al di qua del Tagliamento: si tratta di una realtà antropologica diversa che si affaccia per la prima volta nel panorama della modernità. Sono i figli degli immigrati del sud Italia, i sopravvissuti alla Seconda guerra mondiale e alla tragica resistenza (che nella capitale ha subito numerosi rastrellamenti proprio nei quartieri più poveri) sono gli emarginati e i sottoproletari che vivono di espedienti in una città in ricostruzione e già sull'orlo di un presunto boom economico.

Epopèa lumpen

Ragazzi, ladri, prostitute, papponi: l'umanità nuova delle borgate romane costituisce un «tipo» umano altro rispetto alla forma di vita borghese. Questa alterità è particolarmente evidente, e peculiarmente indagata da Pasolini, nella categoria dei «giovani» e nelle forme conflittuali di resistenza simbolica che dispiegano nelle loro esistenze.

Nel libro *Storie del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*, il sociologo Valerio Marchi ricostruisce il contesto storico dei ragazzi di vita in un capitolo dedicato precisamente ai personaggi che affastellano le opere romane di Pasolini:

Nell'Italia degli anni Cinquanta le turbolenze del proletariato giovanile non suscitano ancora particolari allarmi: appaiono lontane, cose che *da noi* non possono succedere, cose che *non fanno parte del carattere italiano*... A rappresentare le “categorie dei giovani”, nell'Italia degli anni Cinquanta, sono sostanzialmente gli studenti, di matrice prevalentemente borghese, e i giovani sottoproletari che popolano le baraccopoli che vanno formandosi intorno ai principali centri del Paese. E se sui primi (gli studenti) non mancano studi, documenti e dotte analisi, sui secondi vi è molto poco. Se oggi abbiamo un ritratto comportamentale del giovane lumpen italiano (o almeno romano) in quegli anni non lo dobbiamo infatti alla stampa o a qualche trattato socio-antropologico, ma all'impareggiabile penna di Pier Paolo Pasolini, a quella “epopea Lumpen” (...) che ci consente di rintracciare nella polverosa Roma delle borgate, dei campetti di calcio, dei bar e delle bische gli stessi comportamenti aggressivi, le stesse forme di resistenza simbolica già incontrate nelle periferie inglesi, francesi, tedesche, di un po' tutto il mondo.¹

La formula «epopea lumpen», usata nel contesto del libro più per suggestione e potenza evocativa che per esattezza metodologica, può risultare decisiva se illuminata dal pensiero di Benjamin rispetto all'epica e al romanzo moderno. In un breve intervento del 1930, consacrato all'opera *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, ma più in generale intessuto di riflessioni sulla crisi del romanzo moderno e sul rapporto

¹ VALERIO MARCHI, *Teppa. Storie del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*, Red star press, p.119-120.

con l'esperienza, il critico tedesco pone in apertura una distinzione fondamentale tra poeta epico e romanziere moderno:

Nella prospettiva dell'epica l'esistenza è un mare. Non vi è nulla di più epico del mare. Naturalmente si possono assumere verso il mare comportamenti molto diversi. Per esempio ci si può sdraiare sulla spiaggia, ascoltare la risacca e raccogliere le conchiglie che essa porta. È quello che fa il poeta epico [...] Nell'epos il popolo riposa dopo il lavoro quotidiano; ascolta, sogna e raccoglie. Il romanziere si è distaccato dal popolo e da ciò che esso fa. La culla del romanzo è l'individuo nella sua solitudine.¹

Come è noto, la strategia poetica con cui Pasolini fa parlare il mare dell'esistenza romana, con la sua realtà brulicante di vita, consiste nel discorso libero indiretto, capace di restituire la polifonia dialettale in un intreccio lirico tra le voci del popolo e quella del narratore. La lingua dei ragazzi di vita è presa dalle strade delle borgate: proviene direttamente dalla tradizione orale che Pasolini scopre vivendo e ascoltando, esattamente come aveva fatto per il friulano, ma questa volta il narratore opera in senso plurilinguistico: affastellando disfemismi, proverbi, modi di dire, senza mai andare nella direzione gaddiana di un linguaggio «fantasticamente esuberante», ma controllandone rigorosamente le evoluzioni, trattenendolo «secco e basico», come acutamente notava Contini². In questo senso, Pasolini è un vero collezionista di aforismi, di espressioni carpite dalla viva parlata gergale e subito registrate, di battute e di modi di dire che passano dall'orecchio alla penna del narratore.

È l'autore stesso a dipingersi in questi termini:

Spesse volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Torpignattara, della Borgata Alessandrina, di Torre Maura o di Pietralata, mentre su un foglio di carta annoto modi idiomati, punte espressive o vivaci, lessici gergali presi di prima mano dalle bocche dei 'parlanti' fatti parlare apposta. Questo naturalmente accade in occasioni specifiche. [...] Esiste anche una mia passione generica: in tal caso annoto per conto mio, magari di nascosto, 'fulgurato' da qualche improvvisa e ignota forma del patrimonio. [...] In fondo allo scartafaccio del romanzo ho dunque un bel mucchio di pagine di modi idiomati, un tesoretto lessicale.³

¹ BENJAMIN, *La crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin*, OC IV.

² GIANFRANCO CONTINI, *La letteratura italiana*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1974.

³ PASOLINI, *La mia periferia (1958)*, SLA II, pp. 2730-2731.

L'operazione è analoga a quella di Benjamin descritto da Arendt, cacciatore e collezionista di perle sepolte nella profondità dell'oceano:

[...] nulla contraddistinse maggiormente [Benjamin] negli anni Trenta dei piccoli taccuini rilegati in nero che portava sempre con sé e nei quali annotava instancabilmente sotto forma di citazioni le «perle» e i «coralli» che la vita e le letture quotidiane gli offrivano. E all'occasione le leggeva e le mostrava ad altri come pezzi di una collezione rara e preziosa.¹

Collezionare le frasi ascoltate, strappare le parole intercettate vuol dire sottrarle al flusso della vita ed è una pratica che permette al filosofo berlinese di inoculare gli choc cognitivi cui è soggetta l'*Erlebnis*: costruire «un libro di sole citazione» significa, nel lessico benjaminiano, riconfigurare in una costellazione inedita ciò che è stato percepito distrattamente. Il «tesoretto lessicale» di Pasolini comparirà poi, anche in forma di glossario, in calce alla prima edizione di *Ragazzi di vita*, ma è nella lingua del romanzo che quel sapere accumulato tra le pizzerie di Torpignattara e i campetti di calcio delle periferie agirà produttivamente.

Nell'estate del 1952, e quindi tre anni prima della pubblicazione di *Ragazzi di Vita*, il futuro narratore delle borgate scrive un breve intervento sul poeta Gioacchino Belli e su Roma. Nell'articolo, Pasolini sembra anticipare sé stesso quando immagina una sorta di attualizzazione del poeta romano:

[...] il Belli sentirebbe [oggi] una infinità di allocuzioni nuove nei suoi trasteverini o borghigiani, compresi quelli costretti dagli sventramenti fascisti a emigrare nelle borgate, Primavalle, Quarticciolo, Tiburtino, Pietralata, dove formare delle aree linguistiche e morali in leggero ritardo sulla continua, infiammata modernità di Trastevere o Borgo, e nel tempo stesso a mescolarsi coi buzzurri venuti da Cassino, dalle Puglie, dalla Romagna, dalla Sardegna...²

A differenza dei «belliani che operano oggi a Roma», cioè dei poeti dialettali capitolini contemporanei a Pasolini e che ignorano, fisicamente e linguisticamente, le borgate, il Belli oggi rivolgerebbe lo sguardo e l'orecchio a quelle aree «in leggero ritardo sulla continua, infiammata modernità», così come iniziava a fare l'autore di

¹ ARENDT, *op. cit.* p. 72.

² PASOLINI, *Roma e il Belli* in *Storie della città di Dio*, pp. 101-102.

Ragazzi di vita. Ma la parola ascoltata dal Belli era già parola poetica, continua Pasolini, come se il popolo parlasse già in versi:

Molti devono essere i versi «interi» che il Belli ha colto di peso [dai parlanti plebei]: ma senza violenza, però, sugli interessi diretti, reali del suo parlante rauco e un po' avvinazzato, tutto popolana, sensuale tensione del suo scetticismo.¹

Il Belli è per Pasolini colui che per primo, e meglio dei suoi imitatori, ha reso traducibile all'interno della tradizione poetica popolare romana, la parlata gergale, lingua già espressionisticamente poetica, dotata com'è di ritmo metrico. Nelle conclusioni dell'articolo, Pasolini riporta esempi di «metrica spontanea» direttamente ascoltati, e attentamente collezionati, in quei due primi anni romani; l'ultimo lo ritroveremo, leggermente variato, direttamente nel sesto capitolo di *Ragazzi di Vita*: si tratta de «l'endecasillabo del Begalone sbracato sulle rive dell'Aniene: -ciò na fame che me cago sotto-»².

Su questo esempio si concentra anche Siti, precisando come «in *Ragazzi di vita* il Begalone dice -tengo na fame che me cago sotto-. La fluidità metrica dell'endecasillabo ha prevalso sulla corretta forma dialettale»³. Ciò che viene esperito direttamente dall'orecchio di Pasolini, mentre si muove nelle borgate capoline, viene quindi immediatamente registrato e, anche se leggermente rimodulato in favore della «fluidità metrica», inserito all'interno di un'idea di «tradizione popolare» che contempla l'espressività orale della plebe romana del primo Ottocento, i sonetti del Belli o gli aforismi di uno Zanazzo (è Pasolini stesso a ricostruire questa breve genealogia, escludendo Pascarella e Trilussa, giudicando inautentica la loro mimesi del parlato popolare)⁴.

¹ *Ibidem*.

² *Ivi*, p. 104

³ SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in RR I, CXIX.

⁴ Cfr. *Roma e il Belli* op. cit. p. 102.

Esperienze di vita

Oltre che per le ragioni ora indicate (la lingua orale, l'ascolto della parola popolare, la non alienazione nel romanziere in forza della partecipazione indiretta nel narratore) anche la struttura formale di *Ragazzi di vita* sembra andare verso la direzione inattuale tracciata da Benjamin come tratto distintivo del narratore epico rispetto al romanziere moderno.

La tradizione orale, che è patrimonio dell'epica, è di natura diversa da ciò che costituisce la sostanza del romanzo. Il fatto che il romanzo non derivi dalla tradizione orale né confluisca in essa è ciò che lo distingue da tutte le altre forme di prosa (fiaba, leggenda, proverbio, farsa). Ma soprattutto dal racconto, che nella prosa rappresenta l'essenza epica nella forma più pura.¹

Le storie dei *Ragazzi di vita* si addensano e si sviluppano intorno ad una serie di singoli episodi e si succedono in successione diacronica, ma in forma circolare. Non vi è unità di azione né è possibile individuare un personaggio principale: per queste ragioni in molti hanno parlato di racconti, di situazioni «picaresche»:

Quando esce *Ragazzi di vita*, alcuni critici (critici importanti, come Cecchi o Fortini) li chiamano «racconti». Questa prima impressione non è ingiustificata. Anche se i medesimi personaggi ritornano lungo l'arco del libro, è vero che non esiste un'unità di azione: c'è piuttosto una galleria, un campionario antropologico di azioni. Quando Carlo Bo, e Pasolini stesso nel risvolto di copertina, parlano di «picaresco», vogliono alludere alla paratassi delle avventure; ma, a differenza che nella tradizione picaresca, non c'è nemmeno un protagonista che regga il filo: il Riccetto è assente per un buon tratto del romanzo e la sua perdita dell'infanzia, il suo indurirsi nell'egoismo adulto, sono più dichiarati che vissuti. Manca un convincente scorrere del tempo, la vicenda narrata occupa sette-otto anni ma nel libro è sempre estate -si dedicano molte pagine a descrivere periodi di tempo brevissimi, e periodi molto lunghi non solo vengono sorvolati nel bianco tra un capitolo e l'altro, ma non lasciano proprio traccia nella narrazione.²

Lungo un arco temporale di circa otto anni non si ha una successione temporale esplicita, le vite dei borgatari sono colte sempre nell'assolata estate romana, e il libro si conclude con una scena analoga, ma mutata di segno, rispetto al primo capitolo: il

¹ BENJAMIN, *Crisi del romanzo*, op. cit. p. 166.

² SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in RR I, CXVII.

salvataggio della rondine si trasforma nel mancato intervento del Riccetto che non si tuffa per salvare Genesio che annega nell'Aniene. Lo sviluppo psicologico dei personaggi non viene mai esposto, tanto che Siti parla di «tipi» piuttosto che di personaggi veri e propri. Tutte queste modalità del narrare fanno sì che l'opera risulti qualcosa di più complesso e di più profondamente lirico di un semplice documento socio-antropologico sulle esperienze vissute nelle borgate, anzi: *Ragazzi di vita* non mette in scena le *Erlebnisse* dei giovani personaggi, ma neanche gli choc subiti dal narratore che ha attraversato l'inferno delle periferie.

La costruzione formale, lo stile, l'indiretto libero che agisce da mediatore tra la realtà linguistica dei personaggi e quella di Pasolini e che incrina, strategicamente, l'apparente impersonalità del narratore, insieme al "contenuto reale" dell'opera (le peripezie dei «malandrini», i furti, le violenze, la povertà, la fame) e alla lingua dialettale ascoltata e reinventata, dove convergono l'oralità plebea e la tradizione popolare del Belli: tutti questi elementi restituiscono al lettore lo sguardo di un narratore innamorato e commosso per la realtà circostante. Una realtà rimossa dalla borghesia italiana, un mondo che sopravvive, *malgrado tutto*, nel contesto degli anni Cinquanta del secolo scorso, ma che è capace di produrre l'incanto e di stimolare lo sguardo appassionato di un poeta che si è immerso nella complessità del reale e ne è rimasto folgorato: questo è il sapere esperienziale che *Ragazzi di vita* ci comunica.

A livelli di esistenza del sole

Il paesaggio romano, rispetto alla campagna friulana, reca la traccia di un mutato contesto storico. Le vite dei protagonisti del romanzo sono immerse nel caos metropolitano, attraversate da situazioni di violenza, alimentate dai furti al Ferrobedò. Eppure, la gioia, l'espressività, la comicità dei ragazzi, la loro potenza vitalistica sopravvive agli choc che attraversano quelle esistenze. Già le prime pagine del romanzo esprimono questa ambivalenza di forze in campo e di poli antinomici: il Riccetto, sveglia dalle cinque, discende per via Donna Olimpia verso la chiesa, dove, come «un piscello acchittato pei lungoteveri a rimorchiare», riceverà la comunione e

la cresima dal Vescovo. La metropoli si presenta satura di rumori, una *rue assourdissante* che urla la propria presenza:

Il Riccetto però aveva una gran prescia di tagliare: da Monteverde giù alla stazione di Trastevere non si sentiva che un solo continuo rumore di macchine. Si sentivano i clacson e i motori che sprangavano su per le salite e le curve, empindo la periferia già bruciata dal sole della prima mattina con un rombo assordante.¹

Abbiamo già visto come il sole consacri, nelle liriche friulane, gli elementi del paesaggio e ne avvolga gli oggetti di una dimensione auratica che sottrae gli oggetti allo scorrere del tempo. In queste prime pagine, la luce abbacinante dell'estate romana («Era una caldissima giornata di luglio»²) viene evocata diverse volte dal narratore, e immerge, sistematicamente, tutti i personaggi che compaiono sulla scena: i conducenti delle vetture che intasano le vie della capitale («corse via sull'asfalto bruciato al sole. Tutta Roma era un solo rombo»³), i ragazzi che fanno il bagno alla «vasca del buon Pastore» (mentre «Il sole batteva in silenzio sulla Madonna del Riposo»⁴), o i rigattieri che si accaparrano gli avanzi della fabbrica («Il sole spaccava i sassi, nel pieno del dopopranzo, ma il Ferrobedò continuava a essere pieno di gente»⁵ e ancora «Scendeva già la sera e il sole era più caldo che mai: già il Ferrobedò era più affollato di una fiera»⁶).

Nella concezione estetica di Pasolini, il sole è spesso il segno della manifestazione del sacro ed è intimamente connesso con le forme di vita sottoproletarie: «al era il nuostri timp sacro / sabuìt dal sòul dal dover» si dice ne *La meglio gioventù*⁷, o anche nella poesia *Al sole*, dove il popolo sottoproletario vive «a livelli / d'esistenza di sole»:

No, non a noi: tu manchi
a loro, che pure vivono a livelli
d'esistenza di sole, in pienezza,
e tra baracche e sterri,
prati zeppi di canne e d'immondezza...⁸

¹ *Ragazzi di vita*, RR I, p. 523.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p.524.

⁴ *Ivi*, p. 525.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p.526.

⁷ *El testament Coran*, “era il nostro tempo sacro arso dal sole del dovere”, TP I, p. 119.

⁸ *Al sole*, TP I, p. 1045.

Le numerose descrizioni di una Roma bruciata dal sole, nelle primissime pagine di *Ragazzi di vita*, esprime, allora, una immersione vitalistica degli abitanti delle borgate: un rapporto primigenio con la realtà e gli elementi naturali, ma anche la proiezione delle loro vite in una lontananza mitica, forme di vita illuminate dal «tempo sacro».

Lo spettro della storia

Oltre al sole, nelle prime cinque pagine del romanzo troviamo un'altra spia testuale particolarmente interessante; ovunque il Ricceto vada, dal Ferrobò al pratone vicino alla vasca dove i ragazzi fanno il bagno, troviamo gruppi di soldati tedeschi che presidiano la zona : «Ma lì c'erano quattro Tedeschi che non lasciavano passare»¹, «Quando tornarono dal bagno passarono per il prato, dove c'era un campo tedesco»², «il Tedesco sulla carrozzella urlò ai maschi -Rausch, zona infetta [...] e diede a Marcello una pizza che lo fece rivoltare dall'altra parte»³. Dopo queste pagine iniziali, non ci sono più riferimenti ai militari nazisti in tutta l'opera.

Come chiarisce Pasolini in una lettera all'editore Garzanti, l'arco della narrazione di *Ragazzi di vita* si distende tra i primi giorni della liberazione e i primi anni della decade successiva, ma il contesto storico è solo alluso da queste piccole tracce testuali (le ultime truppe tedesche nella capitale, il Ferrobèdò distrutto dalla guerra...) e mai esplicitamente tematizzato dal narratore:

Badi che tutto questo resta «prima» del libro: io come narratore non interferisco. Come non denuncio mai direttamente la responsabilità fascista nella costruzione di quei campi di concentramento che sono le borgate romane, o sulla responsabilità attuale del governo

¹ *Ragazzi di vita*, op. cit. 524.

² *Ivi*, p. 525.

³ *Ibidem*.

che non ne ha risolto il problema. Tutto questo è implicato nella congerie esternamente caotica, internamente ordinata, dei fatti.¹

Le colpe del fascismo, come chiarisce l'autore nella lettera, sono centrali nella condizione di povertà estrema in cui versano i protagonisti del romanzo, implicano l'urbanistica della capitale e determinano la forma di vita dei giovani borgatari. Anche la società italiana post-liberazione contribuisce ad alimentare la precaria situazione esistenziale nelle periferie romane, tracciando una continuità "morale" e "autoritaria" con il precedente regime:

A rendere «prosaica e immorale» la vita di questi ragazzi (che la guerra fascista ha fatto crescere come selvaggi: analfabeti e delinquenti) è la società che al loro vitalismo reagisce ancora una volta autoritaristicamente: imponendo la sua ideologia morale.²

La condizione storica, allora, determina e "informa" le vite e le vicende narrate nel romanzo, eppure essa rimane solo allusa: funziona come uno sfondo con cui i personaggi non interagiscono mai direttamente. Le esperienze vissute dai protagonisti, ascoltate da Pasolini nelle borgate romane, pur essendo direttamente collegate alla contingenza storica della liberazione e degli anni immediatamente successivi, appaiono come sospese dal contesto, o meglio: valgono anche senza la cornice storica che le struttura. Questo procedimento è reso possibile da una doppia operazione stilistica e formale che Pasolini compie: da un lato, come abbiamo visto nella lettera, ciò avviene perché il narratore «non interferisce», lasciando la storia politica italiana sospesa in un primo del romanzo, in un tempo che non è quello del racconto. Dall'altro lato la struttura dell'opera pone un problema di genere che implica una riflessione più profonda.

¹ A Livio Garzanti, novembre 1954, *Lettere I*, p. 704.

² *Ibidem*.

Un'imperterrita dichiarazione d'amore

Nel corso di un'intervista radiofonica del '55, Gianfranco Contini, lodando l'opera di Pasolini e difendendolo dalle prime critiche, precisava: «Non è un romanzo? Difatti è un'imperterrita dichiarazione d'amore, procedente per frammenti narrativi»¹. *Ragazzi di vita* racconta delle storie, isolate in capitoli quasi indipendenti e autonomi, ma la dimensione “frammentaria” del racconto è visibile anche a livello microtestuale: dei singoli episodi è quasi impossibile, nonché poco utile, provare a ricostruirne la trama. Pasolini stesso si trova in difficoltà quando, entusiasta dalla lettura del primo capitolo, Livio Garzanti gli chiede di anticipargli la trama e la struttura dell'opera da farsi.

Così, infatti, dopo una rapida sintesi strutturale del testo, lo scrittore chiarisce la propria poetica narrativa:

Non si spaventi (dal punto di vista commerciale): ma del «Ferrobedò» è impossibile riassumere decentemente la trama, poiché una trama nel senso convenzionale non c'è. Riassumendolo si rischierebbe di giustapporre una serie difatti, e si avrebbe l'impressione di un arazzo. La mia «poetica narrativa» (come Lei ha visto in «Regazzi de vita») consiste nell'incatenare l'attenzione sui dati immediati. E questo mi è possibile perché questi dati immediati trovano la loro collocazione in una struttura o arco narrativo ideale che coincide poi col contenuto morale del romanzo.²

È importante notare come i dati immediati di cui parla Pasolini costituiscano una struttura (l'arco narrativo) che coincide con «il contenuto morale del romanzo»: questo vuol dire che il narratore di *Ragazzi di vita* non è intenzionato a «trasmettere il puro in sé dell'accaduto»³, a stilare una trama romanzesca che racconti le esperienze vissute dei ragazzi. Le *erlebnisse* dei ragazzi romani si traducono, attraverso la prosa del narratore, in un'esperienza accumulata e condivisa: esprimono una forma di vita che sopravvive nel contesto degli anni Cinquanta del secolo scorso, quando la forma economica e sociale dell'Italia iniziava a mutare in sintonia e riverbero con le modalità di produzione e consumo del sistema capitalistico.

¹ *Lettere II*, p. XIV.

² PASOLINI, *A Livio Garzanti*, op. cit., p. 703.

³ BENJAMIN, *Sul narratore*, OC VI, p. 327.

La particolare posizione dei protagonisti del romanzo permette al narratore Pasolini di far emergere, attraverso le loro vite, le forme di resistenza e di articolazione di un'alterità attraverso cui è ancora possibile raccontare storie, sia attraverso la tradizione (orale, nella parlata romana o poetica, nei sonetti di Belli e negli aforismi di Zanatto) sia attraverso l'esperienza corporale dei giovani e la loro vitalità.

Ed è proprio attraverso il corpo che i ragazzi esperiscono il mondo con tutta la sua violenza: nei tuffi al fiume, nelle risse, nei giochi violenti, nel sesso, i protagonisti del romanzo esprimono l'incontro con la realtà. Ma non solo il corpo è il *medium* di percezione del mondo (possibilità preclusa ai corpi borghesi, come rifletterà in seguito Pasolini), ma è anche espressione diretta della loro forma di vita: nel corpo, nel modo di camminare, nei vestiti sbrindellati, nei sorrisi «malandrini» si articola la vitalità di quel tipo umano raccontato nel romanzo che abita le borgate romane. Corpi non ancora omologati dalla classe borghese che esprimono un *ethos* irriducibile e unico che è anche filosofia di vita:

Questa concezione irrelata di vita coincide con una morale a suo modo epica. 'Vita' significa infatti 'malavita', e, insieme, qualcosa di più: una filosofia della vita, una prassi.¹

Ma il fine e le ragioni di questa filosofia non vengono esplicitati dall'autore: in *Ragazzi di vita* non troviamo nessun «senso della vita», ma «situazioni di vita» che pur colpendo la coscienza del lettore come il quattordicesimo verso di un sonetto del Belli, come argutamente percepito da Fortini², vengono riferite «con estrema precisione, ma il nesso psicologico degli eventi non è imposto al lettore, che rimane libero di interpretare la cosa come preferisce; e con ciò il narrato acquista un'ampiezza di vibrazioni»³. È, allora, anche alla luce di queste ulteriori considerazioni di Benjamin, possiamo individuare in *Ragazzi di vita* le tracce di un narratore che sta comunicando esperienza, soprattutto nei finali dei capitoli, dove le azioni decisive vengono narrate in poche pagine e vengono sospese nel loro momento apicale.

Ne è un esempio dirimente il finale del sesto capitolo, *Il bagno nell'Aniene*, dove i ragazzi, dopo i tuffi nel fiume, incontrano una comitiva di ragazze e

¹ PASOLINI, *Il gergo a Roma*, SLA I, pp. 697.

² FORTINI, *Attraverso Pasolini*.

³ BENJAMIN, *Sul narratore* op. cit.

improvvisamente, imitando gli indiani visti al cinema, inscenano «‘a ddanza de ‘a morte» trovando nel povero Piattoletta la vittima ideale:

Il Roschetto si gettò sul Piattoletta, che ci dava sotto in mezzo agli altri, muovendo appena i piedi, perché era stanco morto, a gridare -ihu, ihu-. -Ar palo de ‘ morte- grido il Roschetto, appena l’ebbe acchiappato. Gli altri gridando l’aiutarono, e trascinarono il Piattoletta vicino al pilone della luce. -Legamolo- gridò lo Sgarone. Il Piattoletta si dibatteva, lasciandosi andare a terra a corpo morto. -Ma li mortacci tua- gridò il Roschetto che lo reggeva sotto le braccia, -e sta all’impiedi, a zelloso-.¹

L’azione risulta completamente irrelata dalla scena precedente, e nel giro di neanche due pagine si consuma un crescendo di violenza gratuita in un gioco sadico di tortura:

Il Piattoletta cominciò a piangere così forte che superava gli urli dei ragazzini. -Mo piagne, sto stronzo- disse Armandino [...] Si gettarono sul Piattoletta, che gemeva e si raccomandava e mentre le bambine ridevano gridando: -An vedi quelli!-, gli tolsero lo spago che gli reggeva i calzoni e gli legarono le caviglie. -Mo je damo foco ar palo della morte- gridò Armandino, accendendo un fiammifero [...] I calzoni, intanto, non tenuti più su dalla cordicella, gli erano scivolati, lasciandogli scoperta la pancia e ammucchiandosi ai piedi legati. Così il fuoco, dai fili d’erba e dagli sterpi che i ragazzini continuavano a calciare gridando, s’attaccò alla tela secca, crepitando allegramente.²

Così si conclude la scena e l’intero capitolo. Si tratta di un’immagine che crea e scarica uno choc, visivamente potente: quasi un piano sequenza che si conclude con lo zoom sui pantaloni del Piattoletta che prendono fuoco. Ma nel contesto crudele della violenza dei ragazzi, il narratore, che non interviene mai sulla scena per interpretare o problematizzare le azioni dei protagonisti, senza cioè imporre un punto di vista o una possibilità ermeneutica sulle ragioni soggiacenti a un simile comportamento, conclude la minuziosa descrizione con la formula liricheggiante «crepitando allegramente» e sospende, così, la scena.

Ciò che rimane al lettore è un’immagine che continua ad agire, ma che si sottrae ad una possibile interpretazione univoca e dirimente: possiamo riflettere sulle ragioni sociali e culturali che spingono i giovani borgatari a comportamenti violenti dettati dalla noia, ma permane un senso di leggerezza e di ineluttabile rassegnazione che

¹ PASOLINI, *Ragazzi di vita*, RR I, p. 696-697.

² *Ivi*.

percorre i comportamenti dei carnefici e della vittima che sfuggono ad una spiegazione. La gratuità dell'episodio, il suo essere svincolato dal contesto narrativo, la sua impermeabilità ad un'emeneutica chiarificatrice avvolgono la scena (e l'intero romanzo, in cui troviamo numerose situazioni di questo tipo) di una luce opaca: anche in questa tinta sta la grandezza del narratore che, pur sottraendosi a tentazioni esegetiche, carica il racconto di fascino e mistero che ci trasmette un senso ultimo che sfugge perennemente, ma che agisce, *malgrado tutto*, nella coscienza del lettore.

Si tratta dell'esperienza di chi ha visto una simile scena e che ce la racconta «sospendendo il giudizio» ma lasciando che il potenziale esperienziale si depositi nella coscienza del lettore, senza dettare linee interpretative ma condividendo l'*Erfahrung* di un mondo.

Seconda soglia. Cinema e realtà nell'epoca della loro riproducibilità tecnica

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, come nozione primordiale e archetipa, un continuo e infinito piano-sequenza.

Pasolini, *Battute sul cinema*

Nel terzo paragrafo della suo testo più famoso, riflettendo sulle implicazioni tecniche della riproducibilità dell'opera nell'epoca contemporanea, a partire dal disco che registra un coro, alla fotografia che riproduce un paesaggio, per arrivare al cinema, Walter Benjamin avanza la celebre teoria secondo la quale le possibilità tecniche di queste nuove forme espressive attuano una «svalutazione dell'*hic et nunc*»¹ poiché permettono «la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili».

Ciò che si perde in questo contesto di riproduzione di un evento, di decontestualizzazione di un momento strappato all'intreccio di spazio e tempo in cui si è realizzato, consiste nel carattere di autenticità dell'arte:

L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venire tramandato, dalla sua durata materiale al suo carattere di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, il carattere di testimonianza storica della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa, il suo peso tradizionale.

Questi tratti distintivi possono essere riassunti nella nozione di aura; e si può dire: ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aura.²

In maniera analoga al problema dell'esperienza, e alla «svalutazione delle sue quotazioni», il venire meno dell'aura non implica la sua scomparsa ineluttabile e definitiva, ma una sua «minorazione», una sua diminuzione di valore rispetto all'altro polo dialettico che il *medium* cinematografico pratica, e cioè lo choc. Oltre a questa

¹ BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, OC VI, p. 274.

² *Ibidem*.

premesse, è bene sottolineare come il cinema, per Benjamin, pratici un'azione «distruttiva e catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale»¹.

Come già intravisto nelle pagine precedenti, l'operazione estetica pasoliniana si muove tra queste dinamiche benjaminiane, ma è proprio nel cinema che il cortocircuito tra il filosofo e il regista diviene centrale e fecondo per illuminare la teoria cinematografica e la pratica filmica di Pasolini e la possibile attualizzazione del pensiero di Benjamin sull'opera d'arte². L'estetica di chi ha cercato in maniera sistematica di far emergere l'elemento auratico della realtà proprio attraverso il mezzo tecnico che dovrebbe inficiarne le possibilità di manifestazione.

Pasolini affida le proprie riflessioni teoriche sul cinema ad una serie di saggi e scritti composti tra il '64 e il '71 e poi raccolti in *Empirismo eretico*.

Se, da un lato, abbiamo il problema dell'autenticità dell'opera d'arte che si perde nella sua riproducibilità tecnica, e quindi nel cinema, poiché viene meno «la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova»³, le riflessioni di Pasolini affrontano questo nodo attraverso uno sguardo diverso rispetto a quello del teorico dei media, e precisamente attraverso lo sguardo estetico dell'artista.

Risulta già sintomatico che il regista affidi il nucleo delle sue riflessioni teoriche ad un intervento (l'ultimo in ordine di tempo, datato marzo-aprile 1971) dall'ambizioso titolo *Res sunt nomina*⁴. Anche la forma del breve saggio risulta spiazzante: è costituita da una poesia e una nota. In versi il poeta anticipa quanto verrà poi esaminato nella nota:

[...] C'è al mondo (!) una macchina che non per nulla si chiama da presa.

Essa è il «Mangiarealtà», o l'«Occhio-Bocca», come volete.

Non si limita a guardare Joaquim con suo padre e sua madre nella Favela.

Lo guarda e lo riproduce.

Lo parla per mezzo di lui stesso e dei suoi genitori.

Nella riproduzione- su schermetti o schermi-

io lo decifro (meticcio? portoghese? indio? olandese? negro?)

come nella realtà.

Non altri sono gli occhi: la bocca, gli zigomi: il mento, la pelle,

¹ *Ibidem*

² Sulle differenze tra la teoria cinematografica di Benjamin e quella di Pasolini ha riflettuto acutamente Davide Luglio in *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, in Studi Pasoliniani 2019.

³ *Ibidem*.

⁴ *Empirismo eretico*, poi in SLA I, p. 1584.

risalgo alla sua provenienza dal Nord del Brasile e ai suoi avi ..
Voi mi capite.
Egli sullo schermo o schermetto da laboratorio è linguaggio.
Se io lo decifro come linguaggio in tal schermo o schermetto
e se non altrimenti lo decifrai in quella realtà, giorno reale
della fine di marzo 1970 nella Favela sulla strada di Barra.
Dunque il linguaggio del «Mangiarealtà» è un linguaggio fratello
a quello della Realtà. [...]¹

La macchina cinematografica *prende* la realtà e la riproduce, così Joachim su una spiaggia brasiliana viene «decifrato» dall'osservatore in maniera analoga sia nell'autenticità dell'*hic et nunc* di Joachim nel «giorno reale / della fine di marzo 1970 nella Favela sulla strada di Barra» sia sullo schermo. Per Pasolini non vi è sostanziale distinzione tra scena reale, realizzata all'interno di coordinate spazio-temporali definite, e la sua riproduzione tecnica attraverso il cinema perché i due linguaggi, quello della «Realtà» e quello articolato dalla macchina «mangia-realtà» sono fratelli. Pasolini stesso si pone la domanda benjaminiana della distinzione tra l'*hic et nunc* del momento e la sua riproduzione tecnica, rivolgendo a sé stesso una possibile critica, si domanda:

Tu dici che la *res-nomen* del cinema si decodifica attraverso lo stesso codice che la *res-nomen* della realtà; ciò è proprio vero? La *res-nomen* nella realtà è proprio là fisicamente, mentre la *res-nomen* nel cinema è riprodotta; inoltre tu nella realtà sei immerso nello stesso ambiente che la *res-nomen* che decifra: mentre nel cinema tu ti trovi in un ambiente diverso: la sala di proiezione, dove ti sono negati odore, clima e rapporto tattile.²

Se osserviamo Joachim su uno schermo, ciò che viene meno è l'intreccio di spazio-tempo che qualifica il momento in cui Joachim passeggiava sulla spiaggia di Barra. In una sala cinematografica cambia l'ambiente rispetto al «momento della realtà»: sottraendo e sostituendo *quell'*odore, *quel* clima e *quel* rapporto tattile con *un altro* odore, *un altro* clima e *un altro* rapporto tattile. Nel momento della sua riproduzione tecnica è la stessa modalità della percezione umana a risultare trasformata: la critica che Pasolini rivolge a sé stesso è perfettamente benjaminiana. Eppure la risposta elude il problema del teorico tedesco, la questione dell'autenticità

¹ *Ivi*, p. 1584-1585.

² *Ivi*, p. 1590.

che viene meno nella sua riproduzione, perché diverso è l'interesse che muove Pasolini: per il poeta la questione è estetica e quindi afferisce all'uso espressivo di un linguaggio, non è posta nei termini del *medium* (come invece fa Benjamin):

Ho sempre detto che il codice della realtà è analogo a quello del cinema: e il cinema è un'astrazione, che si concreta, praticamente, nei singoli films, di cui solo ho esperienza e di cui solo so che sono formati da res-nomina, riprodotte, senza odore, senza clima, senza possibilità di esser toccate. Ma queste caratteristiche mi sembrano più tipiche del cinema come «linguaggio d'arte» che del cinema come linguaggio *tout court* (esattamente come la mancanza di parola nel cinema muto: che, in pratica, nei films si presenta né più né meno che come una semplice restrizione metrico-prosodica).

Insomma la caratteristica del cinema come si concreta nei films è quella di avere un «tempo» e uno «spazio» diversi che nella realtà: questo è soprattutto garanzia di «artisticità» nel cinema come «metalinguaggio»: è l'autore che sceglie i passaggi di tempo (la durata reale di un'intera azione, o il salto sintetico: dall'immagine di una persona che nasce all'immagine della stessa persona che muore); è l'autore che sceglie gli spazi di un'inquadratura e i rapporti di spazio tra un'inquadratura e l'altra.¹

Il corpo di Joachim, con la sua presenza, sia questa *reale* o *riprodotta*, è «res-nomina» perché si esprime linguisticamente, sia con linguaggio verbale che non verbale (poiché per Pasolini, il linguaggio non verbale è sempre una forma di verbalità altra, come afferma nel saggio contenuto in *Empirismo eretico* immediatamente successivo a quello ora riportato²). Joachim è sempre un segno indifferentemente dal codice attraverso cui viene decifrato da chi ne percepisce la presenza, precisamente perché il codice della realtà e quello del cinema sono analoghi. Il problema dell'autenticità non si pone perché il cinema è «lingua della realtà», occhio che «spia la realtà» e la riproduce, ma Joachim è sempre Joachim; il cinema si limita ad attualizzarne la sua traducibilità semiotica.

Per Pasolini il cinema è «un'astrazione» perché lo interpreta come *langue* della realtà che si concretizza poi nei singoli film: lo immagina come un infinito piano sequenza della realtà che viene poi tagliato e montato del regista. E proprio l'operazione del cineasta interessa il teorico: perché si tratta di un uso espressivo del linguaggio, si tratta di «cinema come *linguaggio d'arte*». Istituire un tempo ed uno

¹ *Ivi*, pp. 1590-1591.

² Cfr. *Il non verbale come altra verbalità*, in *Empirismo eretico*, op. cit. p. 1592.

spazio è una questione estetica e stilistica che non inficia per Pasolini l'elemento di autenticità poiché questo non si esprime in un tempo e in uno spazio dato, ma risulta garantito a priori dall'analogia di codice tra quello della realtà e quello del cinema. L'autore, scegliendo «gli spazi di un'inquadratura e i rapporti di spazio tra un'inquadratura e l'altra» agisce *come se* applicasse un montaggio alla realtà stessa, ma sta comunque attuando una traduzione della realtà da un linguaggio ad un altro, sviluppando una «funzione estetica». Allora, ciò che «manca» (l'odore, il tatto, il clima: *l'hic et nunc*, per dirla con Benjamin) sono restrizioni di carattere metrico-prosodiche (come il sonoro nel cinema muto) che nulla hanno a che vedere con l'autenticità delle *res-nomina* riprodotte sullo schermo.

Oltre alla riflessione teorica di Pasolini, rispetto alla concezione benjaminiana, c'è un altro elemento fondamentale nella modalità artistica di «fare cinema» in Pasolini che segna un allontanamento da quanto il filosofo traccia nel saggio sull'opera d'arte. Si tratta della componente pittorica all'interno della concezione estetica e nella pratica filmica del cinema di Pasolini, che costituirà, come vedremo, un cortocircuito tecnico (se letto nella prospettiva di Benjamin) che però apre lo spazio ad una sopravvivenza auratica all'interno di un campo che, apparentemente, ne preclude la possibilità di esistenza.

Benjamin contrappone esplicitamente il gesto del pittore a quello del regista per via di un rapporto di distanza e di prossimità che i due instaurano con le datità osservate:

Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova.¹

La realtà frammentata, restituita dal movimento di camera e dal montaggio, esprime la complessità e la parzialità della realtà che si mostra: una realtà che procede per scossoni, per schegge, per tasselli strappati e per *choc*. Nel quadro, invece, gli oggetti partecipano ad una totalità statica, avvicinati dalla mano dell'artista, ma osservati dalla lontananza necessaria alla messa a fuoco: la pittura ricopre i suoi elementi di un velo auratico. Eppure, nel suo empirismo tecnico privo di esperienza,

¹ OC VI, p.294

pensando insieme pittura e cinema, Pasolini compie un'operazione originale: attraverso il linguaggio moderno della tecnica cinematografica, attraverso gli *choc* “stilistici” delle inquadrature e del montaggio, avviene l'incursione della tradizione pittorica: l'immaginario figurativo dell'allievo di Longhi agisce evocando presenze auratiche.

Considerando queste precisazioni, la domanda a cui vogliamo provare a rispondere è la seguente: perché nel cinema pasoliniano l'aura sopravvive? Per affrontare questo problema torniamo ancora al concetto di aura in Benjamin e tentiamo di affrontarlo attraverso una prospettiva diversa che lo sottragga alla condanna di una scomparsa ineluttabile che abbiamo visto precedentemente per caricarlo di un senso diverso e di un valore ermeneutico nuovo. Intendiamo cioè ascrivere, secondo un procedimento critico tipico del pensatore berlinese, il concetto stesso di “aura” all'interno di una diversa costellazione di senso, per osservare una nuova configurazione che tenga insieme non solo l'aura con lo choc, ma anche quelle diverse possibilità del racconto, dell'esperienza, delle allegorie con le modalità artistiche con cui Pasolini ha reagito alle crisi delle poetiche e alle trasformazioni storiche e politiche del suo tempo.

Abbiamo già mostrato come il concetto di aura affiori in diverse opere di Benjamin coinvolgendo ambiti distinti: se il saggio sul cinema ne è l'esempio più celebre, di aura si parla anche nello scritto sulla fotografia¹. Ma l'aura non emerge esclusivamente all'interno della sfera estetica: l'alterazione percettiva dovuta all'hashish o il ricordo involontario sono altrettante modalità di incontro con quell'intreccio di tempo e spazio che è l'aura benjaminiana². Eppure, molti anni dopo le varie stesure de *L'opera d'arte*, Benjamin torna ancora ad interrogarsi su questo concetto: si tratta di poco più di un appunto scritto quasi di getto su tre fogli provenienti da un blocco pubblicitario dell'acqua minerale San Pellegrino. Il titolo di questo singolare ritrovamento è profondamente indicativo: *was ist Aura?*³

L'interrogazione benjaminiana sul concetto di Aura ha quindi accompagnato tutta la vita del filosofo, senza mai concludersi in una singola opera: scritto probabilmente

¹ BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, op. cit.

² Sui diversi ambiti al di là dell'estetica in cui Benjamin osserva l'aura, cfr. CARLA BENEDETTI, «Concept by». *L'aura nell'epoca della concettualizzazione dell'arte in Visitare la letteratura: studi per Nicola Merola* a cura di G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbaro, ETS 2014. Pur non riprendendo integralmente la tesi di Benedetti, alcuni spunti critici offerti dal saggio saranno qui utilizzati.

³ Pubblicato in BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 25.

in esilio, tra il '39 e il '40, Benjamin continuava ad interrogarsi: che cos'è l'aura?. Una serie di possibili risposte vengono annotate sul margine superiore del primo foglio, accanto al logo pubblicitario dell'acqua minerale: “essere guardati alle spalle”, “incontro degli sguardi”, “levare lo sguardo”, “ricambiare lo sguardo”¹. Così, invece, inizia il breve appunto:

L'esperienza dell'aura riposa sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società al rapporto della natura con l'uomo. Chi è guardato o si crede guardato | leva lo sguardo | risponde con uno sguardo. Fare esperienza dell'aura di un fenomeno o di un essere significa accorgersi della sua capacità di | levare | rispondere con lo sguardo. Questa capacità è piena di poesia. Quando un uomo, un animale o un essere inanimato leva il suo sguardo sotto il nostro, per prima cosa ci attrae lontano; il suo sguardo sogna, ci trascina nel suo sogno.²

L'esperienza dell'aura diventa esperienza di sguardi, uno scambio tra il nostro punto di vista e quello di un altro uomo, “un animale o un essere inanimato”. In ogni opera di Pasolini troviamo questa esperienza degli sguardi; riconoscere la possibilità di osservare a chi ne è solitamente privato e guardare attraverso lo sguardo dell'altro; sia quello dei giovani borgatari o, come vedremo nel terzo capitolo, degli animali, o di un popolo africano o ancora dei giovani e delle giovani vittime delle angherie dei signori di *Salò*. Ma anche lo sguardo di un essere inanimato: un paesaggio, la città di Roma, le rovine di Saa'na o di Orte.

Questa dinamica dello sguardo diviene una capacità “piena di poesia” e, continua Benjamin, permette la percezione dell'aura: un intreccio che trascina lontano, qualcosa che ci cattura e ci trasporta “nel suo sogno”, o nel suo incubo, potremmo aggiungere. Commentando il passo di Benjamin con l'operazione artistica che innerva le opere di Pasolini, possiamo allora intendere il problema dell'aura in una prospettiva relazionale: quando il poeta riesce a donare lo sguardo all'altro e a creare così un'interferenza tra punti di vista è la realtà stessa a sprigionare l'aura delle cose e ad apparire ai nostri occhi come un evento straordinario, illuminando il lato in ombra delle cose, il sacro³.

Se è vero che la teoria cinematografica pasoliniana diverge dalle riflessioni benjaminiane contenute nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ A proposito del mito di Edipo e del mistero dell'esistenza, Pasolini dichiara di essere interessato a guardare «la faccia d'ombra della realtà» SPS, p. 1484.

*tecnica*¹, riflettere sulle implicazioni delle immagini auratiche e la loro relazione con lo sguardo vuol dire anche correggere la questione dell'aura senza ridurla alla problematizzazione condotta da Benjamin rispetto alla tecnica cinematografica, ma allargandone la portata concettuale. Infatti, come dimostrato da Carla Benedetti, l'unicità di un'opera non è garantita esclusivamente dal suo valore culturale o all'autenticità della singola opera (entrambi i fenomeni sarebbero annientati dalla sua riproducibilità tecnica)².

L'unicità del concetto, o del progetto, che sottende un'opera può allora funzionare come garanzia della manifestazione auratica che la avvolge; nel caso di Pasolini questa si manifesta attraverso un incessante lavoro sulla lingua e sullo sguardo. Come speriamo risulterà più chiaro nel terzo e nel quarto capitolo, parlare lingue minori, creare frizioni e contaminazioni tra punti di vista diversi e inconciliabili, sono le strategie che di volta in volta Pasolini pratica nelle proprie opere, e sono porte attraverso cui osservare la manifestazione auratica della realtà. Possiamo allora parlare di un multiprospettivismo auratico: anche quando vengono meno le possibilità di descrivere la realtà attraverso l'organizzazione di un mondo tenuto insieme da "l'ideologia di ferro" di un autore, e la creazione dell'opera si frantuma in frammenti e appunti senza mai assumere la forma unitaria di un oggetto estetico rifinito, Pasolini compone allegorie attraverso cui è sempre la realtà a manifestarsi incessantemente (e di questo parleremo nella soglia successiva).

Allora, la forma-progetto che l'autore pratica a partire dalla metà degli anni Sessanta non manifesta solo la volontà di compiere quel gesto paradossale e fortemente critico nei confronti della modernità che consiste nel trovarsi, contemporaneamente "fuori e dentro alla letteratura"³, non solo attraverso la costruzione delle allegorie, come vedremo, Pasolini, contemporaneamente esibisce se stesso come autore mentre la realtà si manifesta come sacro, ma l'autore partecipa "in carne e ossa" alla realizzazione dell'opera facendo sentire al lettore il proprio corpo e il proprio sguardo insieme ad altri corpi e ad altri sguardi.

Crediamo che questo movimento comune, questa contaminazione relazionale che permette di assumere contemporaneamente diversi punti di vista (e di fare in modo che gli sguardi si influenzino reciprocamente) senza mai perdere del tutto lo sguardo

¹ LUGLIO, *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro*.

² BENEDETTI, *Concept by op. cit.*

³ BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, op. cit.

dell'autore, costituisca il nodo concettuale e la pratica artistica fondamentale delle opere di Pasolini; attraverso un continuo ripensamento sulle forme e sui modi per rendere manifesto questo intreccio di sguardi e di parole si sviluppano tutti i lavori di Pasolini. Dalle riflessioni sulle lingue e i dialetti al discorso libero indiretto, dal cinema come linguaggio della realtà alla soggettiva libera indiretta, Pasolini non solo cerca di reagire alle crisi delle poetiche e ai mutamenti antropologici che hanno sconvolto il mondo negli anni Sessanta, ma cerca incessantemente di cogliere e mostrare quei frammenti auratici della realtà che si danno in un divenire comune di sguardo e pensiero, di immagini e di scrittura.

Se allora la manifestazione dell'aura si dà in un rapporto relazionale di sguardi, è nel cinema che Pasolini scopre la possibilità di creare quell'intreccio multiprospettico capace farci vedere l'aura.

Il poeta con la macchina da presa

Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi del Masaccio, di Giotto...

Pasolini, *Sfogo per Mamma Roma*

L'interesse per il linguaggio dei media colpisce Pasolini fin da bambino ed assume da subito l'ambiguo carattere di choc e di fascinazione. Nei *Quaderni rossi*, nel 1946, così il poeta rievoca alla memoria l'immagine-ricordo di un foglio pubblicitario distribuito proprio durante un pomeriggio passato al cinematografo con la famiglia, quando Pasolini aveva sei anni:

La sera di una domenica io la mamma e il babbo eravamo appena tornati dal cinematografo. (Avevo visto un film di cui ricordo un interminabile inseguimento tra un cavaliere un cane e non so quali altre bestie, che si rincorrevano in una specie di pazzesco girotondo, andando sempre a finirlo dentro l'acqua di uno stagno). Io, aspettando che fosse pronta la cena, sfogliavo certi foglietti che erano stati dati al cinematografo come réclame. Ricordo una sola illustrazione, ma la ricordo con una precisione che mi turba ancora. Quanto la osservai! Che soggezione, che voluttà mi diede! La divoravo con gli occhi, e tutti i miei sensi erano eccitati per poterla gustare a fondo. Provavo allora lo stesso spasimo che ora mi stringe il cuore di fronte a un'immagine o un pensiero che non mi sento capace di esprimere.¹

L'aneddoto è interessante perché mostra la sensibilità percettiva del futuro regista per le immagini e, contemporaneamente, lo stato di perturbazione e fascino subite. Molti anni dopo, in un'intervista dei primi anni Settanta, Pasolini ritorna ancora una volta su quell'evento, parlando esplicitamente di "choc" e di piacere:

Se non sbaglio, la prima immagine-ricordo che ho del cinematografo è un manifesto. Avevo forse quattro o cinque anni: era l'immagine di una tigre scatenata, che stava divorando un uomo di cui il meno che possa dire è che aveva l'aria di soffrire squisitamente. Che io ne abbia provato lo stesso piacere che provo a rammentare oggi questa visione? Sicuramente. Questo è comunque il primo choc «cinematografico» di cui mi ricordo.²

¹ *RR I*, p.135

² *SPS* p. 1428.

Gli anni della formazione universitaria a Bologna, saranno per Pasolini l'occasione di incontro con due linguaggi artistici distinti che rimarranno per sempre intrecciati nel futuro regista. Tra la fine degli anni Trenta e i primi Quaranta, Pasolini frequenta il Cineclub di Bologna e scopre le opere di René Chair e Charlie Chaplin.¹ Ma in quegli stessi anni avviene anche l'incontro fondamentale con la pittura e la storia dell'arte.

Il doppio interesse, per la pittura e per il cinema, nascono, allora, in un medesimo contesto storico e culturale: nella Bologna universitaria, quando Pasolini ancora pensa di discutere una tesi di storia dell'arte con il maestro Longhi. Sarà lo stesso Pasolini ad esplicitare questo rapporto, ricordando le lezioni del critico d'arte nella recensione alla raccolta postuma dei suoi saggi, *Da Cimabue a Morandi*:

Vorrei solo analizzare il mio ricordo personale di quel corso: il quale ricordo è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di «forme». Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema agiva, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E agiva nel senso che una «inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano- in quella continuità che è appunto tipica del cinema - si «opponeva» drammaticamente a una «inquadratura» rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco.²

Incrociando questa traccia mnemonica con la dedica del 1962 del film *Mamma Roma*, «a Roberto Longhi, cui sono debitore della mia folgorazione figurativa», è possibile osservare come, per il poeta, cinema e pittura si pongono in una continuità dialogica, sotto il segno di una «folgorazione» capace di tessere per contrasto e per analogia una «storia delle forme»³ che scardina il *continuum* temporale evocando, nella vicinanza che il mezzo tecnico della cinepresa concede, la lontananza della tradizione pittorica italiana.

¹ *Ibidem*.

² SLA II, 1978.

³ Pasolini utilizza la formula «storia delle forme» in relazione al procedimento critico di Longhi: «La continuità del senso di questo grande libro di saggi consiste, io credo, in una «storia delle forme». Storia, intendo, proprio come evoluzione, ma nel senso puramente critico, vitale, concreto della parola.» SLA II, p. 1981.

Il sogno di *Accattone*

Nell'aprile del 1961 Pasolini prende in mano la macchina cinematografica e inizia a girare *Accattone*, il suo primo film. Al di là di alcune sceneggiature, il futuro regista arriva sul set completamente digiuno di tecnica cinematografica, come confesserà in un'intervista del '64:

Come forse molti di voi sanno, io sono arrivato al cinema in modo piuttosto irregolare: sono arrivato al cinema dalla letteratura, assolutamente privo di una preparazione tecnica. Addirittura, quando ho cominciato a girare il film, non sapevo che differenza ci fosse tra la parola «panoramica» e la parola «carrellata»: e il primo giorno che ho girato la prima scena del mio film, l'operatore mi dice: «Che obiettivo mettiamo nella macchina?» e io non sapevo che cosa fossero questi obiettivi. Dunque una totale impreparazione tecnica. E ho dovuto sostituire questa mia preparazione pratica della tecnica cinematografica, reinventandomi questa tecnica, inventandola dal vero.

Se l'ambientazione, la trama e i personaggi di *Accattone* appartengono al medesimo universo dell'*Epopèa lumpen* dei romanzi e dei racconti degli anni Cinquanta, il *medium* è completamente diverso: altro il codice linguistico, altre le competenze tecniche da utilizzare. Allora, Pasolini deve inventare una propria tecnica, empiricamente, tenendo in mano una macchina da presa e iniziando a compiere i primi movimenti di macchina. Così, nella primavera del '61 inizia a sperimentare inquadrature diverse, i primi piani dei protagonisti, l'uso delle lenti per catturare quanta più luce possibile. E inizia anche ad elaborare le prime idee sulla teoria del cinema: il rifiuto del piano sequenza, perché renderebbe «naturalistica» la scena, niente profili (se non in movimento) ma solo piani frontali, raramente personaggi che «entrano» nell'inquadratura.

Riflettendo su queste scelte stilistiche, in un'altra intervista Pasolini individua nella tradizione pittorica l'origine della propria estetica cinematografica:

Per me tutte queste caratteristiche che ho qui elencato frettolosamente, sono dovute al fatto che il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di

Masaccio, di Giotto – che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva.

Pasolini sviluppa una propria sensibilità estetica nel cinema a partire dai propri interessi pittorici, alla tradizione studiata negli anni bolognesi: Masaccio, Giotto, Pontormo. L'aura che irraggia i paesaggi e i corpi dei film pasoliniani proviene allora dalla lontananza della pittura Quattrocentesca e poi manierista, affiora dai ricordi universitari delle diapositive mostrate a lezione da Longhi. Quelle immagini, quei corpi e quei paesaggi, Pasolini ce li mostra “come visti” dai pittori a lui così cari.

Per quanto risulti spesso determinante, la linea longhiana Giotto-Masaccio-Pontormo non esaurisce l'immaginario pittorico che agisce nel cinema pasoliniano. Ne è un caso la ripresa di un paesaggio che costituirà una delle ultime scene di *Accattone*:

Proprio ieri sono andato a scegliere il posto dove girare le ultime inquadrature. Fuori Roma, verso le montagne e le vallate del Lazio meridionale, e, precisamente, tra Subiaco e Olevano: ma era soprattutto su Olevano, che puntavo, come luogo dipinto da Corot. Ricordavo le sue montagne leggere e sfumate, campite come tanti riquadri di sublime, serena garza contro un cielo del loro stesso colore.¹

La scena ispirata dal quadro di Corot, la veduta di Olevano, a sud-est dalla capitale, costituisce l'immagine conclusiva del sogno di *Accattone*. Vittorio, la notte prima di morire nella fatale fuga in moto dalla polizia, sogna di assistere al proprio funerale; poiché l'ingresso al cimitero gli è precluso, si arrampica su un muro, lo scavalca, e nel montaggio successivo troviamo il paesaggio della campagna romana. Un lento movimento di macchina, dall'alto verso il basso, sposta la soggettiva del protagonista dal panorama saturo di luce a una zona d'ombra in primo piano, dove un anziano sta scavando la fossa per Accattone:

Accattone: (con un po' di coraggio) A sor mae', perché nun me la fate un pochetto più in là? Nun lo vedete ch'è tutta scura qui, la tera?

¹ *I dialoghi*, p. 146-147.

Il vecchietto, sempre paziente e benevolo, guarda più in là, e infatti, poco oltre la buca, si stende una vallata, stupenda, invasa da una luce radiosa, sconfinata, che evapora nell'azzurro di una estate piena di sole fermo e consolante.¹

Il «vecchietto» acconsente «e incomincia a scavare un po' più in là, nella luce della stupenda vallata». La morte di *Accattone*, che conclude il film, viene anticipata dalla visione onirica e caricata di senso attraverso l'elemento auratico della luce e del sole: una redenzione immanente operata dal regista che esprime, senza interferire direttamente, quel «significato morale» già agente in *Ragazzi di vita*. Il sole «fermo e consolante», la luce «radiosa» e «sconfinata» cristallizzano in un'aura eterna la vita e la morte di *Accattone*: un riscatto estetico a quella tragica fine. In maniera analoga alla conclusione di *Accattone*, suggestioni pittoriche accompagnano la morte nel finale del secondo film di Pasolini.

La morte di Ettore

Il 22 settembre 1962 esce al cinema *Mamma Roma*. Il 4 e il 18 ottobre, rispondendo a due lettere su “Vie nuove”, Pasolini riflette sulla controversa accoglienza da parte della critica della propria opera. Nel primo intervento, l'autore riporta uno sfogo scritto ‘a caldo’, subito dopo la denuncia per oscenità e l'aggressione da parte di un giovane neofascista alla prima romana del film. Ma più delle due reazioni individuali, il regista esamina le riflessioni condotte dalla critica cinematografica su alcune scene del film; in particolare, la morte di Ettore, il figlio di *Mamma Roma*, era stata letta da buona parte della critica come una citazione pittorica del celebre quadro della crocifissione di Mantegna:

Io avevo detto, in qualche intervista, e poi scritto abbastanza esaurientemente [...] come la mia visione figurativa della realtà fosse piuttosto di origine pittorica che cinematografica: e con ciò spiegavo certi fenomeni tipici del mio modo di girare. Insomma, i riferimenti pittorici erano visti come fatti stilistici interni: non, accidenti!, come ricostruzione di quadri!

¹ *Accattone*, PC, p.133.

Ma certi critici cinematografici, leggendo evidentemente quei miei scritti con una fretta che nulla ha da vedere con la cultura, hanno tratto delle conclusioni che sono quasi commoventi, nella loro totale e disarmata ingenuità: siccome, nel finale, la figura di Ettore è vista di scorcio, ecco che tutti, in coro, hanno fatto il nome del Mantegna.¹

Per Pasolini la semplificazione della lettura condotta dalla critica nei confronti di *Mamma Roma* è indice della situazione culturale italiana: leggere i riferimenti pittorici come «ricostruzione di quadri» e non come «fatti stilistici» vuol dire prendere in considerazione il *valore espositivo* dell'opera d'arte, semplificarne il potenziale poetico schiacciandolo in un generale gioco autoreferenziale di citazioni. Esaurire la scena della morte di Ettore nella puntuale citazione mantegnesca è il sintomo dello sguardo miope della critica cinematografica incapace di guardare “con” la tradizione. È quindi un problema di stile e di percezione, prima ancora che di ignoranza.

Così poi Pasolini chiarirà i riferimenti pittorici nella scena finale del film:

[...] il Mantegna non c'entra affatto! Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca! Ma non hanno occhi questi critici? Non vedono che bianco e nero così essenziali e fortemente chiaroscurati della cella grigia dove Ettore (canottiera bianca e faccia scura) è disteso sul letto di contenzione, richiama pittori vissuti e operanti molti decenni prima del Mantegna? O che se mai, si potrebbe parlare di un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio?²

Se, da un punto di vista teorico, le riflessioni sul cinema di Pasolini nascono dalle letture di semiologia e di linguistica (riconducibili ai nomi di Saussure, Christian Metz e Roland Barthes), il suo gusto estetico, la sua «visione figurativa della realtà» è di origine pittorica. In particolare, come abbiamo già visto, il regista fa i nomi, a più riprese, di Giotto, Masaccio e i manieristi: i pittori studiati negli anni bolognesi con Roberto Longhi:

Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi del Masaccio, di Giotto, che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontorno). [...] le mie immagini, quando sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse sopra un quadro; concepisco sempre

¹ *I Dialoghi*, p. 304-305.

² *Ivi*.

il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, e per questo lo aggredisco sempre frontalmente. E le figure si muovono su questo sfondo sempre in maniera simmetrica, per quanto è possibile: primo piano contro primo piano, panoramica di andata contro panoramica di ritorno, ritmi regolari (possibilmente ternari) di campi, ecc.¹

La pittura, allora, agisce nel cinema pasoliniano non solo come sfondo, come citazione o suggestioni cromatiche, ma come veri e propri «fatti stilistici», come tecnica filmica e sguardo sulla realtà: l'obiettivo che si muove come sopra un quadro, lo scenario «aggredito frontalmente», la simmetria dei movimenti di camera.

Attraverso questi procedimenti tecnici, alcuni elementi della realtà vengono illuminati da una luce auratica: il paesaggio della campagna romana nel sogno di *Accattone*, il corpo di Ettore morente sul letto di contenzione, i volti dei borgatari, le rovine e le baracche di Roma. La risposta di Pasolini alle interpretazioni semplificanti della critica cinematografica acquista il senso di una dichiarazione poetica che interseca la storia dell'arte con il cinema: sulla scorta del magistero longhiano, il regista ricostruisce una genealogia pittorica agente nelle proprie opere. Ma il valore assunto dai riferimenti filmici non si esaurisce nel riconoscimento della citazione, nella mimesi figurativa di un dipinto, ma riposa nella tradizione stessa, che agisce in maniera tellurica all'interno del sistema estetico dell'artista, e che offre nuove e diverse possibilità di percepire e mostrare la realtà.

¹ *RR II*, p. 1846.

Solo nella tradizione è il mio amore

Due settimane dopo lo «sfogo per *Mamma Roma*» contro i critici cinematografici, un lettore di “Vie nuove” chiede nuovamente a Pasolini una spiegazione sul senso dei riferimenti pittorici nei suoi film e, più in generale, agli autori del passato nelle sue opere.

Pasolini risponde con una poesia e una riflessione sul ruolo della tradizione e sul concetto di storia. Il componimento diventerà poi uno dei più celebri di Pasolini, recitata da Orson Wells ne *La ricotta* e pubblicata, nel '64, in *Poesia in forma di rosa*. I versi affrontano la prospettiva inattuale del poeta nei confronti del passato e della tradizione, questa l'edizione pubblicata su “Vie nuove” nel '62:

Io sono una forza del passato
solo nella Tradizione è il mio amore
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
Per l'Appia come un cane senza padrone...

La tradizione innesta e alimenta l'estetica di Pasolini: il passato non è il residuo monumentale del tempo chiuso del “già stato”, ma realizzazione di immagini che si costituiscono insieme al presente, poiché all'interno vi agisce l'attualità; il paesaggio antico, fatto di pale d'altare e borghi abbandonati, si giustappone alle arterie metropolitane della Tuscolana o dell'Appia, la visione della capitale allo spazio incontaminato della campagna ciociara, i fratelli del passato a quelli che non sono ancora.

Così continua la poesia:
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età

sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.

Il poeta, «come un cane senza padrone», si muove tra la solitudine del presente e la comunità della tradizione, osservando l'ora dell'attuale sul crinale di un'età sepolta. Sospinto dalla forza del passato, Pasolini contempla il presente senza suggestioni nostalgiche, ma, «più moderno di ogni moderno», la realtà capitalistica gli si mostra come i primi atti di una nuova era.

Rispetto alle suggestioni friulane o al tempo mitico che scandiva le vite dei ragazzi borgatari, nei primi anni Sessanta si affaccia nell'orizzonte estetico pasoliniano lo spettro di un mutamento storico senza precedenti: i primi atti del Dopostoria determinano l'origine di una temporalità nuova che sembrerebbe esaurire la precedente, si tratta del tempo storico del tardo capitalismo che innesca quella mutazione antropologica che diverrà un tema ossessivo per tutto il resto della produzione artistica del poeta. Eppure, nonostante tutto, la tradizione continua ad agire e a rinnovarsi, dispiegando nuove possibilità rivoluzionarie: dopo aver riportato i versi che poi confluiranno in *Poesia in forma di rosa*, Pasolini argomenta la propria posizione inattuale rivendicando un amore per la tradizione che non è né modernista né tradizionalista, ma di esplicita filiazione marxista:

È un'idea sbagliata -dovuta come sempre alla mistificazione giornalistica- quella che io sia un... “modernista”. Anche i miei più fieri sperimentalismi non prescindono mai da un determinante amore per la grande tradizione italiana e europea. Bisogna strappare ai tradizionalisti il Monopolio della tradizione, non le pare? Solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato: i borghesi non amano nulla, le loro affermazioni retoriche di amore per il passato sono semplicemente ciniche e sacrileghe: comunque, nel migliore dei casi, tale amore è decorativo, o “monumentale”, come diceva Schopenhauer, non certo storicistico, cioè reale e capace di nuova storia. Mi lasci amare Masaccio e Bach, e detestare la musica sperimentale e la pittura astratta.¹

Risalta prepotentemente dalla pagina il clamoroso errore di Pasolini, troppo evidente da non prestarci attenzione: perché il poeta attribuisce a Schopenhauer la

¹ PASOLINI, *I dialoghi*, p. 310.

definizione nietzschiana di “storia monumentale”? Si tratta di un semplice *lapsus* o di una strategia dissimulativa rispetto ad un filosofo considerato ancora “compromesso” dalle letture che ne furono date pochi decenni prima?

Certo è che Pasolini possedeva fin dagli anni Quaranta la prima edizione italiana della seconda considerazione inattuale: *Considerazioni sulla storia*, edita da Einaudi nel '43 compare tra i testi comprati tra Bologna e Casarsa e inviati a Roma dopo il trasferimento del '50.¹ È altresì indubbio che Pasolini conoscesse con precisione le definizioni nicciane di «storia antiquaria», «monumentale» e «critica», tanto da utilizzarle con esattezza in uno scritto del '43. Riflettendo sull'intreccio di ragioni «storiche e sentimentali» soggiacenti alle politiche di autonomia del Friuli, così il poeta argomentava il necessario rapporto con il passato e il suo valore attualizzante:

[...] dunque il «fatto» di appartenere a una patria è natura, è sentimento, ma acquisterà validità solo nel caso che si muti in coscienza, cioè si volga al futuro, valorizzando il passato solo come esperienza, e non vezzeggiandolo alla maniera di coloro che il Nietzsche chiamerebbe cultori della storia «antiquaria» o «monumentale», non certo della storia «critica».²

Al di là della questione filologica e delle ragioni soggiacenti all'omissione del nome di Nietzsche, emerge nel brano del '61 la consapevolezza filosofica di una concezione storica ben precisa: solo i marxisti amano il passato perché, a differenza della visione borghese, non innalzano monumenti alla tradizione, non hanno una visione annichilente di un passato testimone di una grandezza perduta:

La storia monumentale è il vestito in maschera nel quale si fa passare il loro odio per i potenti e i grandi del loro tempo per appagata ammirazione dei potenti e dei grandi dei tempi passati e, mascherati in quel modo, volgono nel suo opposto il senso proprio di ogni forma di considerazione storica; che lo sappiano chiaramente o meno, si comportano comunque come se il loro motto fosse: lasciate che i morti seppelliscano i vivi.³

Sulle orme del filosofo di Weimar, la *XII tesi di filosofia della storia* riporta in epigrafe una frase tratta della “seconda inattuale”: «noi abbiamo bisogno della storia, ma ne abbiamo bisogno altrimenti che il fannullone viziato nei giardini del sapere». Così continua Benjamin:

¹ *La biblioteca di Pasolini*, a cura di G. CHIARCOSSI e F. ZABAGLI, Olschki 2017, p. 20.

² PASOLINI, *Il Friuli autonomo*, SPS p.47.

³ NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*.

Il soggetto della conoscenza storica è la classe stessa oppressa che combatte. In Marx essa appare come l'ultima classe schiava, come la classe vendicatrice, che porta a termine l'opera della liberazione in nome di generazioni di vinti.¹

In maniera analoga a Benjamin, allora, Pasolini attualizza la considerazione nicciana in una prospettiva marxista, a patto, però, di non considerare la storia e la tradizione come «giardino del sapere», ma come forza attualizzante che opera nel presente attraverso l'azione del poeta. Le scelte stilistiche di Pasolini vengono allora riscattate dalla consapevolezza politica oltre che dalla predisposizione estetica: amare Mantegna e Bach, riattivarne il potenziale tragico, declinarlo nelle scene di lotta e di morte del sottoproletariato romano, vuol dire lasciare esplodere una costellazione di senso che fa agire la tradizione nell'attualità senza quel culto monumentale per il passato che porta al misticismo e alle derive reazionarie. La storia e la tradizione non sono per il poeta l'oziosa contemplazione nel giardino del sapere, ma una contropinta rivoluzionaria: ispirazione poetica e strategia politica.

Possiamo allora leggere in questa prospettiva la variante, apparentemente marginale, che compare tra i versi citati da Pasolini su *Vie nuove* (e precedentemente in *Mamma Roma*, la pubblicazione della sceneggiatura del film) e la versione definitiva di due anni successivi in *Poesia in forma di rosa*. Laddove nelle redazioni del '62 il poeta scriveva in maiuscolo il termine («solo nella Tradizione è il mio amore»), nella raccolta del '64 la tradizione viene abbassata per sottrarla a possibili suggestioni «monumentali» e renderla più concreta e generativa, «capace di nuova storia». Dietro la variante della *tradizione* è possibile leggere la riflessione pasoliniana sul passato e sulla storia: laddove il filosofo tedesco esplicitava la necessità di sottrarre il passato alla strumentalizzazione avallata dalla classe dominante (e le tesi di filosofia della storia sono state composte nel momento estremo del dominio nazista, tra il '39 e il '40), poiché «in ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla», venti anni dopo, Pasolini rifletteva sulla potenzialità espressiva e politica che possiede il poeta nel momento di divenire una «forza del passato», immerso nella modernità, ma alimentato da un flusso produttivo che viene dalla tradizione, un concetto di tradizione che è «senso vivo, presente, e critico, della storia»:

¹ BENJAMIN, *Tesi sul concetto di storia*.

A parte la descrizione, o composizione di tempo e luogo, proprie dell'ispirazione "immediata" della poesia, ciò che volevo esprimere e dimostrare era questo: che i veri tradizionalisti sono i marxisti. Detta così la cosa può sembrare strana. Ma ci pensi un momento: e, prima di tutto, dia alla parola "tradizionalismo" il suo significato miglior e più alto: il senso vivo, presente, e critico, della storia, l'amore per i prodotti che la fissano e la esprimono nei suoi momenti significativi e irripetibili [...]. In realtà della tradizione, ai borghesi italiani, non importa nulla: a loro basta la televisione, e il tradizionalismo idiota e dolciastro che essa esalta. Ed essi, i "patrioti", i tradizionalisti, i religiosi, non fanno altro che compiere una serie continua di atti sacrileghi contro la patria, la tradizione e la religione.¹

Pasolini non solo concepisce il passato come potenza critica che agisce nel presente, ma la tradizione viene, letteralmente, vissuta ed esperita dal poeta; è una sopravvivenza che bisogna strappare alle classi egemoni per impadronirsene e, in questa prospettiva, un patrimonio rivoluzionario da attualizzare nell'arte:

Nulla muore mai in una vita. Tutto sopravvive, Noi, insieme, viviamo e sopravviviamo. Così anche ogni cultura è sempre intessuta di sopravvivenze [...]. Sono elementi storicamente morti ma umanamente vivi che ci compongono. Mi sembra che sia ingenuo, superficiale, fazioso negarne o ignorarne l'esistenza. Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!), ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo: io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono mio patrimonio, nel contenuto e nello stile. Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me: se lasciassi ai preti il monopolio del Bene.²

¹ PASOLINI, *I dialoghi*, p.42-43. 24 settembre 1960.

² Ivi, p. 206-207. 30 novembre 1960.

La ricotta e la fine di un'epopea

Il terzo film di Pasolini, *La ricotta*, annoda alcuni dei fili fin qui dispiegati. Si tratta di un cortometraggio che, contemporaneamente, condivide alcuni aspetti con le due precedenti opere, ma segna anche vistose differenze a partire dal protagonista e dalla trama. Come nei due precedenti film, anche ne *La ricotta* il protagonista è un sottoproletario romano che, per sfamare la famiglia, si ritrova a fare la comparsa per un kolossal sulla vita di Cristo, in cambio del “cestino” promesso. Anche ne *La ricotta*, come per *Accattone* e *Mamma Roma*, la morte del sottoproletario conclude l'opera, ma nel cortometraggio la dimensione politica della morte del protagonista viene esplicitata dalla voce di Bassani, prestata al volto di Orson Wells, che veste i panni del regista, e con queste parole conclude il film: «Povero Stracci, crepare è stato il suo solo modo di fare la rivoluzione».

Non più le borgate, niente vitalismo dei giovani, niente furti occasionali: *l'epopea lumpen* si sta esaurendo, e con *La ricotta* Pasolini mette in scena il mondo sottoproletario all'interno del sistema dell'industria culturale: un sistema che, dopo l'enorme successo delle sue prime due opere filmiche, il regista inizia a conoscere in tutte le sue sfumature. Discutendo del film con Bertolucci, Pasolini afferma che con *La ricotta* «si conclude così una fase epico-lirica nel senso di poema popolare», il protagonista Stracci non possiede più la poesia di *Accattone*, è un personaggio diverso perché mutato è lo sguardo del regista:

Stracci è un personaggio più meccanico di *Accattone* perché sono io -e questo si vede- a tirare i fili di Stracci. Questo si vede precisamente nella costante autoironia. E per questo che Stracci è un personaggio meno poetico di *Accattone*. Ma è più significativo, più generale. La crisi testimoniata dal film non è la mia crisi, non è una crisi interiore, ma la crisi di una maniera di vedere certi problemi della realtà italiana. Fino a *Accattone*, io vedevo i problemi sociali italiani solo immergendomi nelle particolarità e nella specificità italiana. Con *La ricotta*, mi era diventato impossibile: la società italiana era cambiata, cambiava...¹

La ricotta non è più l'opera di un poeta che si ritrova ad usare la telecamera seguendo la propria sensibilità estetica tra il popolo che ama, ma è il lavoro consapevole di un intellettuale che con umorismo e cinismo irride un sistema di potere

¹ PASOLINI, *Per il cinema II*, pp. 2901-2902.

e, contemporaneamente, prende coscienza del proprio potere in quanto regista affermato.

Da un punto di vista tecnico, per la prima volta Pasolini utilizza il colore in una sua pellicola e lo fa in maniera fortemente allegorica e originale. Se tutto il cortometraggio è girato in bianco e nero, due scene vengono girate a colori: si tratta delle due ricostruzioni di *tableaux vivants* della deposizione di Cristo dalla croce e sono la fedele ricostruzione delle opere di Pontorno e Rosso fiorentino. Se uno degli elementi di originalità dei maestri manieristi consisteva nel dare movimento all'immagine dipinta, attraverso ardite disposizioni dei soggetti intorno al Cristo e dai drappaggi gonfiati da venti innaturali, Pasolini sembra parodiarne la tecnica invertendone il segno. Nel film, infatti, il regista ordina ripetutamente agli attori e alle comparse di rimanere immobili e questi, comicamente, deludono puntualmente le sue aspettative. Le due scene rappresentano un momento sacrale del film, ma questo viene irriso: il regista non riesce a rappresentare il sacro, nonostante la diretta esibizione dell'amata tradizione pittorica.

Quello che Pasolini ci sottopone è un problema di mimesi che investirà poi le riflessioni teoriche successive: il corpo sottoproletario e la tradizione rischiano di non essere più garanzia sufficiente per l'emersione di un'arte auratica, poiché gli choc del contemporaneo istituiscono smottamenti e fratture che rendono problematica l'unità tra segno e idea, così, alla «forma del simbolo» che riposava nel corpo sottoproletario e nella tradizione, figure di purezza, autenticità, bellezza e possibilità sovversive rispetto allo *status quo* borghese, nei primi anni Sessanta Pasolini inizia ad opporre la figura dell'allegoria: «caratterizzata dalla consapevolezza della frattura tra i segni e i loro significati»¹.

Prima di passare alla seconda parte di questo capitolo, dove verranno indagate, in una prospettiva allegorica, le opere principali degli anni Sessanta e Settanta, torniamo ai *tableaux vivants* de *La ricotta* e all'ipotesi che ha agito in quella scelta stilistica che chiude la possibilità mimetica dell'*epopea lumpen* e inaugura la forma allegoria del periodo successivo.

¹ BALDI, DESIDERI, *Walter Benjamin*, Carocci 2010, p.84

La bella maniera degli anni Sessanta

Nel 1961, quando Pasolini inizia a ideare il cortometraggio sulla morte di Stracci, esce in Italia un libro di storia dell'arte destinato a lasciare il segno su tutti gli studi successivi su quell'«episodio primario dell'arte italiana»¹ che è stato chiamato manierismo. *La maniera italiana* di Giuliano Briganti, era il testo di riferimento che Pasolini utilizzava sul set de *La ricotta* per ricostruire i quadri di Pontormo e Rosso Fiorentino (le immagini a colori delle due deposizioni si trovano stampate nella ricca appendice di tavole de *La maniera italiana*). Inoltre, nell'opera di Briganti, Pasolini trovava una lettura del manierismo come risposta ad una crisi di ordine politico ed estetico che doveva trovare analoga a quella che stava attraversando:

Sempre meno la realtà del potere corrispondeva all'ambizione di grandezza e nell'animo degli italiani che più direttamente erano coinvolti nei progetti ambiziosi di adornamento della curia e delle varie corti, voglio dire negli artisti, veniva meno il sentimento di equilibrio e di sereno dominio delle circostanze, frustrato dalle quotidiane esperienze della vita, dalla contraddizione palese tra l'astratta costruzione di un mondo ideale e una diversa realtà.²

Abbiamo già visto come per Pasolini inizino a sfuggire le possibilità mimetiche del reale attraverso il discorso libero indiretto, la riproduzione del dialetto romano, ma anche la semplice esposizione dei corpi borgatari; problemi sorti contestualmente alle riflessioni sulla trasformazione della società italiana in seguito al (e a causa del) “boom economico” degli anni Cinquanta. L'artista, così, inizia a percepire la frattura tra il mondo ideale del proprio stile, e della propria concezione estetica, e la realtà di un mondo in trasformazione. E sarà proprio nel libro di Briganti che il regista troverà la formula che descrive la condizione di crisi e di passione che continua ad alimentare la propria produzione artistica, una formula che diventerà il titolo di una delle poesie più celebri di Pasolini, quasi lo slogan che ne sussume l'intera esistenza.

A proposito del *metodo astrattivo* dei manieristi, spesso considerato dalla critica (che secondo lo storico dell'arte, si è resa colpevole di eccessive semplificazioni)

¹ GIULIANO BRIGANTI, *La maniera italiana*, Sansoni editore, 1961, p.6.

² BRIGANTI, *op. cit.*, p.9.

vuoto e giocoso formalismo, Briganti individua così le possibilità intrinseche di un'inedita produttività durante un periodo di crisi:

Molto è stato scritto sui pericoli e le aberrazioni di quel metodo astrattivo, tanto da indurci a credere che quegli aridi schemi siano ormai definitivamente dispersi e che i nuovi studi dimostrino una maggiore e più aderente conoscenza delle sottili implicazioni intellettuali della maniera, della disperata vitalità di una crisi che fu tra le più lunghe ed acute della cultura artistica italiana.¹

La *disperata vitalità* diverrà, dal '61 in poi, una vera pratica di “organizzazione del pessimismo” che animerà il percorso artistico di Pasolini. Una modalità di corpo a corpo con la realtà, la ricerca continua di nuove forme capaci di cogliere qualcosa di ineffabile nel mondo, un posizionamento estetico, ideologico ed esistenziale che si sottrae ai processi di identificazioni da parte dell'industria culturale, una condizione “neutra” che elude i paradigmi interpretativi (e normatizzativi) del potere: disperato, ma carico di potenzialità espressiva, una possibilità vitale “malgrado tutto”.

La lettura di Briganti, oltre alle implicazioni ora delineate, comporta anche lo spostamento estetico da una forma simbolica ad una allegorica, proprio grazie a quel metodo astrattivo individuato dallo storico dell'arte nella pittura cinquecentesca, astrazione e complicazione formale che devono essere lette in sinergia con il contesto storico politico e il clima di inquietudine generale:

Le inquietudini spirituali dei manieristi trovano infatti modi di sbizzarrirsi anche in vere e proprie invenzioni decorative. Bandita ogni immediatezza le forme assumono aspetti strani e bizzarri e ne nasce una continua trasposizione dei dati naturali, una sorta di equivalente della metafora. Le figure-anafore del Parmigianino, i visi di pietra dura del Bronzino, i riccioli di metallo del Salviati, gli “uomini cubetto” del Cambiaso per non dire delle più esplicite stravaganze dell'Arcimboldi e del Braccelli.²

Per Briganti, il manierismo è stata la reazione inventiva alla situazione di crisi ideologica, politica e religiosa del primo Cinquecento. Le realizzazioni artistiche hanno avuto effetti stilistici precisi: gli aspetti “strani e bizzarri” assunti dalle forme che compongono i dipinti diventano metafore che estremizzano la perdita di immediatezza tra il mondo e la sua rappresentazione estetica. La certezza politica e

¹ *Ibidem.*

² *Ivi*, p. 13.

ideologia, religiosa ed esistenziale dell'uomo pienamente rinascimentale è messa in crisi e l'artista traduce il trauma della frantumazione di quell'orizzonte di senso attraverso l'elaborazione di uno stile, la "bella maniera", che è al contempo tradizione e sovversione della tradizione, regola e licenza¹.

Un'interpretazione di questo tipo può aver agito nella mente dell'ex allievo di Longhi come potente griglia interpretativa della propria crisi storica e politica: l'esaurirsi di una poetica che aveva alimentato oltre un decennio di produzione artistica fondata, pur nelle diverse forme poi assunte, sulla tradizione dialettale e sulla rappresentazione simbolica dei corpi oppressi, portatori di un'aura antica e sovversiva, viene ora rimodulata attraverso la frantumazione di una possibilità mimetica e la realizzazione di una nuova estetica che si complica nell'allegoria, che esplose nei frammenti, negli appunti e nelle "opere da farsi", che corregge la disperazione e il pessimismo con la vitalità e con l'organizzazione di nuovi progetti e nuove forme espressive.

¹ Cfr. A. PINELLI, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, 1993.

Capitolo secondo: Costellazioni II

Terza soglia. Integrazione figurale e allegoria barocca

Anziché allargare, dilaterai!

Pasolini, *La Divina Mimesis*

Una vita, ogni vita, è immersa in un contesto storico e abita diverse realtà. Nel precedente capitolo abbiamo visto come il poeta friulano, nel cuore della Seconda guerra mondiale, attraverso le liriche di Casarsa, abbia evocato e percorso temporalità lontane, proiettandosi in una tradizione poetica che attraversa i secoli, per mezzo di un linguaggio auratico e adamitico. Le esistenze sottoproletarie, pur immerse nei conflitti storici e sociali a cavallo tra la fine della Seconda guerra mondiale e gli anni immediatamente successivi, nei loro giochi, nei loro comportamenti, nel modo di parlare, vestirsi, camminare, esprimevano forme di vita altre rispetto a quella borghese, esperendo temporalità cicliche e mitiche. Ma, se l'io lirico del poeta friulano o i personaggi dei romanzi romani, sono testimonianze di particolari momenti storici (Pasolini ventenne a Casarsa, i borgatari tra il '45 e i primi anni Cinquanta), quale rapporto esprime la poesia di Pasolini, nei primi anni Sessanta del secolo scorso, tra la propria forma di vita e la storia? E quale 'forma poetica' ricerca Pasolini per esprimere una realtà che gli appare ora, contemporaneamente, dilatata e mutata?

Da un lato, infatti, è negli anni Sessanta che Pasolini compie i primi viaggi al di fuori del continente europeo, scoprendo in Africa e in Asia culture e società profondamente diverse ma affini, per condizioni 'antropologiche' al sottoproletariato italiano. Da un altro lato, però, è sempre in quegli anni che Pasolini in Italia inizia a diventare oggetto di linciaggio mediatico e di persecuzioni giudiziarie. A questa complessa situazione esistenziale bisogna poi aggiungere l'insieme di dibattiti feroci (con i Novissimi prima e poi con la neoavanguardia) e le riflessioni teoriche sui mutamenti linguistici e sociali del paese. Tutti questi elementi contribuiranno ad un'inedita fase di sperimentalismo poetico e a un mutamento prospettico, in termini di stile e contenuto, che risulterà centrale nel percorso pasoliniano che stiamo compiendo.

Questa mutazione poetica verrà indagata attraverso lo strumento concettuale di "allegoria" così come viene proposto da Walter Benjamin, in particolare nel saggio *Il Dramma Barocco* e sarà letto in parallelo alle riflessioni su Auerbach e Contini

condotte da Pasolini lungo tutta la sua carriera. Inoltre, proporremo una distinzione tra “allegorie lumpen” e “allegorie borghesi” attraverso cui leggere le opere cinematografiche prodotte negli ultimi anni di vita.

Al fine di penetrare con maggiore profondità la strategica poetica dell'allegoria che Pasolini inizia a praticare nei primi anni Sessanta, dobbiamo concentrarci su un altro concetto, che deve essere contrapposto all'allegoria benjaminiana, e che aveva strutturato la concezione stilistica e realistica di Pasolini fino a questa svolta decisiva, cioè quello di “figura”.

Il rapporto tra Pasolini e Dante, a cui bisogna aggiungere i nomi di Auerbach e Contini, è stato largamente indagato dalla critica¹ ed esplicitamente tematizzato dallo stesso Pasolini. È opinione comune, infatti, leggere il periodo dei primi anni Sessanta come una fase di rilettura e ripensamento, da parte dell'autore della *Divina mimesis*, delle possibilità espressive del realismo studiate in particolare dai due critici.

A questo proposito, risulta illuminante la seguente dichiarazione di Pasolini, rilasciata nel corso di un'intervista radiofonica proprio nel '64, anno di pubblicazione di *Poesie in forma di rosa* e di ideazione dell'opera futura *Divina mimesis*:

C'è stata negli anni Cinquanta, presso un gruppo di addetti ai lavori, molto impegnati in questo, sulla scorta di un ormai famoso saggio di Contini, una specie di assunzione di Dante a simbolo. Il suo plurilinguismo, le sue tecniche poetiche e narrative, erano forme di un realismo che si opponeva, ancora una volta, alla Letteratura. Sicché io, nel mio operare di quegli anni, avevo in mente Dante come una specie di guida, la cui lezione, misconosciuta o mistificata nei secoli, era ricominciata ad essere operante con la Resistenza. Ora quell'idea di realismo degli anni Cinquanta pare ed è superata e con essa si stinge l'interpretazione dantesca della ‘compagnia picciola’ che dicevo.²

Ci sembra che l'interpretazione dantesca che Pasolini percepisce come ormai sbiadita consista, nella prospettiva del poeta, nella possibilità mimetica praticata da Dante e largamente indagata dagli interpreti più amati da Pasolini, e cioè Contini e Auerbach. L'interpretazione plurilinguistica condotta da Contini sulla *Commedia* viene messa in discussione da Pasolini in un celebre saggio composto tra il '64 e il

¹ EMANUELA PATTI, *Pasolini After Dante: The 'Divine Mimesis' and the Politics of Representation*, Taylor & Francis Ltd, Oxford 2016 ; ALESSANDRO CADONI, 'Mescolanza' e 'contaminazione' degli stili. Pasolini lettore di Auerbach in «Studi Pasoliniani», Rivista internazionale V, 2011 ; CORRADO BOLOGNA, *Le cose e le creature. La divina e umana Mimesis di Pasolini*, e SILVIA DE LAUDE, *Pasolini lettore di Mimesis*, entrambi gli interventi si trovano in «Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del xxxv Convegno Interuniversitario», a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009.

² PASOLINI, *Dante e i poeti contemporanei*, SLA I, p. 1647.

'65. Ne *La volontà di Dante ad essere poeta*, infatti, l'autore prende le distanze, almeno in parte, dal magistero del filologo che per primo recensì con entusiasmo le prime poesie friulane:

La contrapposizione di plurilinguismo dantesco a monolinguisimo petrarchesco era, almeno nella "compagnia picciola", errata, o parzialmente errata. Se mai c'è da contrapporre monolinguisimo a monolinguisimo: un monolinguisimo eletto e selettivo (Petrarca) e un monolinguisimo tonale (Dante); un monolinguisimo dovuto all'iterazione infinita del proprio atteggiamento interiore e del proprio rapporto con una realtà cristallizzata (Petrarca) e un monolinguisimo dovuto a un'equidistanza perfettamente invariabile dal proprio atteggiamento interiore e dal proprio rapporto con la realtà, per quanto varia possa essere (Dante); un monolinguisimo come soliloquio eternamente omogeneo (Petrarca), a un monolinguisimo che omologa incessantemente le più diverse finzioni di dialogo (Dante).¹

Pasolini parla di monolinguisimo tonale per Dante perché, anche se risulta evidente la presenza di due diversi registri socio-lessicali, questi rimangono distinti e confinati "dentro i limiti di un determinato caso, ossia dentro i limiti di una ideale *condizione stilistica* per rivivere emblematicamente il particolare linguaggio di un particolare personaggio (o ambiente)"². In altre parole, non c'è mai in Dante un vero urto espressionistico tra le opposte serie socio-lessicali che compongono la *Divina commedia*, ma ogni lingua che vi si trova, ogni volgare, ogni stile è riferito e iscritto all'interno di un ordine linguistico e sociale ben delimitato.

Nella *Commedia* si trovano le espressioni "pulcro" e "dindi", ma le diverse denominazioni del denaro, *per absurdum*, non compaiono mai nel medesimo verso, ma sono riferite a distinti "toni" stilistici, diversi ambienti, diversi personaggi³. Ma il plurilinguismo dantesco identificato da Contini non viene integralmente liquidato da Pasolini: in realtà, sostiene l'intellettuale, esso agisce in forma embrionale in una sorta di "potenziale Libero Indiretto"⁴. Nell'episodio di Paolo e Francesca, ad esempio, Dante utilizza termini e espressioni "di moda", tratti cioè da "testi che corrispondono più o meno alla nostra produzione di evasione": linguaggi che non appartenevano direttamente al sistema socio-lessicale dell'autore, ma a cui Dante vi accede

¹ PASOLINI, *La volontà di Dante a essere poeta*, in SLA I, p. 1389-1390.

² *Ivi*, p. 1385.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

“attraverso una immersione e una mimesi totale nella psicologia e nelle abitudini sociali dei suoi personaggi. E quindi una contaminazione tra la sua lingua e la loro”¹.

Le riflessioni di Pasolini si muovono a metà strada tra le lezioni di Contini e i pensieri contenuti in un “aureo manualetto”, così viene chiamato nel saggio su Dante, sulle forme del realismo nella letteratura occidentale.

Mimesis, di Erich Auerbach, fu tradotto in italiano nel 1956 e l’anno successivo Pasolini lo legge e ne rimane profondamente colpito. Nel corso di un incontro con Fellini, per una collaborazione al film *Le notti di Cabiria*, il poeta ricorda come il regista “raccontava, trascinandomi in quella campagna perduta in un miele di suprema dolcezza stagionale, la trama delle Notti. Io, gattino peruviano accanto al gattone siamese, ascoltavo con in tasca Auerbach”². Al filologo tedesco Pasolini fa riferimento in un importante saggio del ’57, *La mescolanza degli stili* e, oltre che nel già citato intervento su Dante del ’65, in diverse interviste.

I concetti auerbachiani che influenzano maggiormente Pasolini sono le nozioni di *Stilmischung* (la “contaminazione degli stili”) e di “interpretazione figurale”. Entrambi sembrano offrire ulteriori strumenti di analisi, rispetto all’idea continiana di plurilinguismo, soprattutto quando il poeta passa dal linguaggio scritto, in versi o in prosa, alla forma cinematografica, quando cioè troverà nel cinema la possibilità di contaminare linguaggi non verbali come la musica e le immagini.

A proposito dell’influenza di Auerbach su Pasolini, scrive Emanuela Patti:

Nel suo cosiddetto cinema “nazional-popolare”, Pasolini di fatto traduce la contaminazione degli stili in una forma di ibridazione di media artistici (pittura, musica, letteratura e cinema), usando il concetto di figura per creare interconnessioni semiotiche tra i protagonisti dei suoi film (Accattone, Ettore, Stracci, e Gesù Cristo) e la figura Christi. La contaminazione degli stili viene infatti usata come strategia estetica per ridefinire i confini gerarchici della rappresentazione sociale. Nello specifico, il primo cinema pasoliniano risulta come un’approssimazione figurale progressiva alla figura di Cristo, prima solo suggerita attraverso associazioni simboliche musicali (per esempio, attraverso la musica di Bach), pittura (si pensi al Cristo morto di Mantegna o alla Deposizione di Pontorno), e sculture (la figura dell’angelo e la croce in Accattone), fino alla totale identificazione con Cristo in persona ne *Il Vangelo secondo Matteo*.³

¹ *Ibidem*.

² PASOLINI, *Nota su Le notti*, in SLA I, p.699.

³ PATTI, *Pasolini e Dante. La “Divina mimesis” e la politica della rappresentazione* online su [<http://www.leparoleelecose.it/?p=21517>]

Fino ad una certa altezza, e non ci sembra un caso che l'elenco si concluda con il film di ispirazione biblica girato proprio nel 1964, il cinema di Pasolini si contraddistingue dalla mescolanza degli stili che si danno nell'ibridazione di media artistici. In realtà su questo punto dobbiamo almeno in parte allontanarci dall'interpretazione di Patti, perché ci sembra che l'elemento dell'ibridazione (non solo di media diversi, ma anche di tradizioni, lingue e dialetti) rimarrà agente per tutto il resto della produzione pasoliniana, cinematografica e non solo. Invece, quell'interconnessione semiotica tra le figure sottoproletarie de la *figura Christi* ci sembra un elemento peculiare di questa prima fase del cinema pasoliniano su cui vale la pena insistere.

Patti parla di "approssimazione figurale" riferendosi agli studi di Auerbach. Eppure Pasolini, come nota acutamente Picconi, non utilizza mai la terminologia del critico ma una sua variante liberamente desunta, probabilmente, da un passo di *Mimesis*:

In realtà, Auerbach non ha mai impiegato l'espressione 'integrazione figurale', ma piuttosto 'interpretazione figurale'. È probabile che Pasolini abbia desunto la sua espressione ispirandosi liberamente a questo passo:

L'interpretazione "figurale" stabilisce una connessione fra due avvenimenti o due personaggi, nella quale connessione uno dei due significa non solamente se stesso, ma anche l'altro, e il secondo invece include il primo o lo integra.¹

L'espressione "integrazione figurale" ritorna numerose volte tra gli scritti di Pasolini e questa ne è forse la definizione più precisa:

I critici stilistici dicono che ogni opera ha la sua «integrazione figurale»: ossia ogni opera, nell'atto di essere scritta o letta, brano per brano, pagina per pagina, parola per parola, si integra in una sua totalità immanente ad essa, in una sua ideale conclusione che le dà continuamente senso e unità.²

Esiste, nell'interpretazione che Pasolini dà della critica stilistica, una totalità immanente ad ogni opera che la rende leggibile, che ne dispiega il senso. L'integrazione figurale è, quindi, un'integrazione simbolica di un avvenimento o di un personaggio che si impone attraverso una connessione diretta tra un elemento che

¹ PICCONI, *La Forma della rosa: archeologia di un procedimento allegorico*, in "Studi Pasoliniani" 2012

² PASOLINI, SPS p. 897.

non significa più solo se stesso, ma anche un altro elemento. Continuando il brano tratto da *Mimesis* e citato da Picconi, troviamo di nuovo l'espressione da cui Pasolini potrebbe aver "desunto" la propria "integrazione figurale", ed è interessante notare come nel passo in questione Auerbach proponga un esempio proprio di *figura Christi*:

Se, ad esempio, un fatto come il sacrificio di Isacco, viene interpretato quale prefigurazione di quello di Cristo, cosicché nel primo è per così dire annunciato e promesso il secondo, e il secondo "integra" il primo – "figuram implere" è l'espressione usata- viene stabilita una connessione tra due avvenimenti che non sono legati né cronologicamente né causalmente, una connessione che la ragione non può stabilire in senso orizzontale, ammettendo per questa parola un'estensione temporale. Si tratta unicamente di stabilirla collegando verticalmente i due fatti con la provvidenza divina che soltanto in tal modo può creare un piano della storia e soltanto può dar la chiave della sua comprensione.¹

Applicando queste riflessioni di Auerbach al primo cinema pasoliniano l'elemento della *figura Christi* risulta evidente: le morti di Accattone, Ettore e Stracci significano anche il calvario e l'esposizione del corpo crocifisso, o meglio: la tradizione della crocifissione di Cristo anticipa le passioni dei giovani sottoproletari romani degli anni Cinquanta.

Ma l'interpretazione figurale non avviene attraverso la triangolazione tra le figure sottoproletarie, il Cristo e un collegamento verticale con la provvidenza divina. Nella sua prima fase cinematografica, Pasolini crea figure, nel senso auerbachiano, il cui compimento si esplica attraverso l'ideologia politica dell'autore: la storia di Cristo diviene per Pasolini uno dei fili, particolarmente significativo e carico di senso, che compongono la tradizione culturale italiana, ma è il marxismo a creare, per dirla con Auerbach, "un piano della storia" che permetta di "dar la chiave della sua comprensione".

Rispondendo su *Vie nuove* a tre diverse lettere che lo interrogavano direttamente sul proprio rapporto tra cristianesimo e marxismo, Pasolini articola, tre anni prima di girare il *Vangelo*, una personale idea di religione e tradizione riflettendo su come l'ideologia marxista possa riscattare, ma potremmo dire "integrare", il cristianesimo, o l'amore cristiano, dandogli un senso a posteriori:

¹ AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000, p. 83-84.

Chi porti a termine [...] questi tre momenti fino in fondo [il momento eretico, il momento anarchico, il momento umanitario] si troverà, con le sue stesse forze, spinto dalla sua stessa inquietudine anticonformista, maturo al marxismo. Che, ripeto e lo sottolineo, è un *salto di qualità*. In esso la “religiosità” perde ogni caratteristica storica – irrazionalismo, individualismo, prospettivismo metafisico, - per acquistare delle caratteristiche tutte nuove: razionalismo, socialità, prospettivismo laico.

Nell’atto in cui uno compie questo “salto di qualità non è ancora marxista: c’è dunque un attimo di vuoto, in cui, se egli si muove, si muove ancora per quella spinta di “amore” che duemila anni di “imitatio christi”, -ahi quanto tradita!- gli hanno insegnato. “Dopo” si spiegherà la cosa marxisticamente: come la spiega in questa lettera lo studente Marò, più o meno. “Dopo”, tutto si spiegherà marxisticamente, perché si tratta di un’altra cultura, di un altro punto di vista totalmente nuovo.

Vorrei aggiungere però una cosa. Nulla muore mai in una vita. Tutto sopravvive. Noi, insieme, viviamo e sopravviviamo. Così anche ogni cultura è sempre intessuta di sopravvivenze. Nel caso che stiamo ora esaminando, ciò che sopravvive sono quei famosi duemila anni di *imitatio Christi*, quell'irrazionalismo religioso. Non hanno più senso, appartengono a un altro mondo, negato, rifiutato, superato: eppure sopravvivono. Sono elementi storicamente morti ma umanamente vivi che ci compongono. Mi sembra che sia ingenuo, superficiale, fazioso negarne o ignorarne l'esistenza. Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!), ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo: io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono mio patrimonio, nel contenuto e nello stile. Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me: se lasciassi ai preti il monopolio del Bene.¹

Il passato agisce come una forza potente; l'irrazionalismo religioso, l'*imitatio christi*, sono energie latenti, figure che si compiono nel presente. Attraverso lo sguardo del poeta, uno sguardo carico di duemila anni di tradizione, la figura di Cristo si compie nel calvario del sottoproletariato romano: la tradizione degli oppressi², le morti di Accattone, Ettore e Stracci, vengono integrate dalla figura di Cristo, e questa interpretazione viene condotta anche attraverso un'ideologia politica, quella marxista che diviene “un salto di qualità” capace di tradurre “irrazionalismo, individualismo, prospettivismo metafisico” in “razionalismo, socialità, prospettivismo laico”. Così, ugualmente, il marxismo, per Pasolini, non deve ignorare quelle sopravvivenze, ma

¹ PASOLINI, *I dialoghi*, p. 206.

² L'espressione, come è noto, è di Walter Benjamin.

assorbirle e mantenendole attive, per farle reagire con la realtà del presente, nella prospettiva di un domani rivoluzionario.

Questa è la posizione politica ed estetica di Pasolini almeno sino ai primi anni Sessanta: il realismo figurale viene utilizzato in chiave marxista per leggere nel calvario del sottoproletariato l'integrazione di una tradizione cristologica e la prefigurazione del riscatto rivoluzionario. Ma cosa succede quando Pasolini si rende conto che tutto è cambiato? Che ormai gli anni Cinquanta "ingialliscono", la società si trasforma in direzione consumistica e l'interpretazione realistica del "piccolo poeta civile", come si rappresenta ne *La divina mimesis*, appare insufficiente all'intellettuale disperato che in *Poesie in forma di rosa* afferma perentorio: "ho sbagliato tutto"?

I primi anni Sessanta si configurano, per il poeta, come un momento di crisi che apre un vuoto, una ferita da attraversare e che conduce a nuove possibilità espressive. Non appare più percorribile la linea delle possibilità mimetiche tracciate da Contini e Auerbach: la realtà non è più leggibile attraverso il plurilinguismo dialettale o l'integrazione figurale perché la lingua e il corpo del sottoproletariato si va trasformando all'interno del processo di omologazione e di mutazione antropologica che coinvolge tutte le classi sociali.

Nella *Divina mimesis* l'autor/agens del viaggio infernale sottolinea la propria differenza rispetto a Dante precisando come il poeta fiorentino fosse "sostenuto da una ideologia di ferro"; lui invece, a differenza della sua guida, il se stesso poeta civile degli anni Cinquanta, vede ingiallire quel recente passato che tuttavia permetteva di interpretare la realtà attraverso gli strumenti offerti dal marxismo.

Poesie in forma di rosa è la raccolta di liriche che testimonia e denuncia questa condizione di crisi: nel risvolto del libro, scritto da Pasolini in terza persona, troviamo informazioni preziose sulla genesi e il contesto in cui l'opera si è originata. Troviamo, inoltre, le indicazioni sullo stato d'animo con cui l'autore ha pensato e composto le poesie: il poeta osserva con sguardo malinconico un passato ormai irrecuperabile e con disperazione un presente che occlude le speranze rivoluzionarie del futuro ("la Rivoluzione non è più che un sentimento"). Questo presente paralizzante inaugura una nuova era, quella della "nuova Preistoria", e la descrizione di questo tempo assoluto, che omologa e trasforma il popolo in masse di consumatori e contro cui il poeta non può che praticare "un'opposizione pura", si configura esplicitamente come "il motivo ossessionato di tutto il libro". Guardare la nuova Preistoria vuol dire cogliere "momenti destinati necessariamente alla frammentarietà": la realtà, che dà il titolo alla

prima parte del volume, diviene impossibile da cogliere all'interno di un sistema coerente, ma solo attraverso schegge di vita, ricordi e immagini dei viaggi compiuti, allusioni ai processi in corso (altro tema centrale del libro è la persecuzione giudiziaria e mediatica sofferta dal poeta, come abbiamo visto nella sezione *Poesie mondane*), ricostruzioni di interviste rilasciate, progetti in versi di opere da farsi.

Così, *Poesie in forma di rosa* si appare costituita su delle macerie, come un'enorme e frammentaria allegoria che si origina da un vuoto storico, culturale, civile ed esistenziale; pochi anni dopo la sua uscita, e poco prima la pubblicazione della nuova raccolta del '71, *Trasumanar e organizzar*, Pasolini scrive un articolo, "Che cos'è un vuoto letterario?", dove prova ad elaborare questa idea:

Ci sono dei momenti in cui la cultura è piena: cioè offre per ogni testo e ogni frammento di testo delle «integrazioni figurali», grazie alle quali l'interpretazione del testo è anche una fruizione: un consumo, quasi nel senso fisiologico della parola. Attraverso un testo noi ci nutriamo di noi stessi. Durante il periodo ermetico l'iniziazione che portava al possesso della chiave interpretativa rendeva commestibili versi quali «s'inanella d'erbe un rivolo» (Ungaretti) integrandolo figuramente (esitazione tra il senso e il suono, dilatazione semantica, polisemia, ecc.) nella cultura letteraria che prevedeva quel verso: caduta la chiave è caduto anche il verso: con la conseguente perdita della sua capacità di nutrire confermando. [...] viviamo un momento di vuoto culturale (ma uso culturale in un senso specifico e privilegiato, che riguarda la letteratura, il cinema, la pittura, ecc. ecc.): vuoto creato dalla caduta della letteratura-negazione della neoavanguardia e dalla letteratura-azione del Movimento Studentesco. Nei momenti di vuoto culturale, si ha però un improvviso rigoglio dell'esistenza. Per capire i prodotti poetici che nascono direttamente dall'esistenza, in periodi di vuoto letterario, non si hanno più «chiavi» specifiche: l'integrazione figurale non è più uno strumento della cultura letteraria.¹

La nuova preistoria, l'epoca inaugurata negli anni Sessanta e direttamente implicata con il sistema di produzione e consumo del neo-capitalismo, ha creato un vuoto che la cultura non è riuscita a colmare: né le neoavanguardie, né il '68 sono riuscite, per il poeta, a costituire un'alternativa reale. Così Pasolini non trova più la chiave capace di aprire il senso che riposa nelle cose e l'integrazione figurale, che dispiegava in un orizzonte storico e culturale l'interpretazione e la fruizione di un'opera letteraria, ad esempio attraverso la struttura del marxismo, "non è più uno strumento della cultura letteraria", come invece gli era sembrato possibile e necessario

¹ PASOLINI, *Che cos'è un vuoto letterario*, in SLA II, p. 2556.

fino al decennio precedente. Ma se nel vuoto storico che Pasolini delinea si elaborano comunque prodotti letterari e questi “nascono direttamente dall’esistenza”, se nello sguardo melanconico di chi vive “i primi atti della dopostoria” “si ha però un improvviso rigoglio dell’esistenza”: come possiamo interpretare questo atteggiamento poetico dopo la fine della possibilità figurale? Una possibile risposta ci sembra fornirla Walter Benjamin.

Muovendosi su problematiche storiche e poetiche analoghe, il filosofo berlinese ha elaborato una complessa teoria del procedimento allegorico. Partendo dagli anni Venti, con il lavoro sul *Dramma barocco tedesco*, passando per le avanguardie del primo Novecento, e poi Kafka, Proust, Baudelaire e i *Passages* parigini, le riflessioni sul concetto di allegoria agiscono in maniera carsica su tutte le sue riflessioni sulla modernità, configurandosi come “la categoria fondamentale dell’estetica di Benjamin”¹.

Ogni riflessione sul concetto di allegoria in Benjamin dovrebbe iniziare da una frase che il filosofo scrive all’inizio della seconda parte de *Il dramma barocco*, una sorta di premessa gnoseologica in chiave aforistica:

Ora l’allegoria – e le pagine che seguono dovrebbero servire a dimostrarlo – non è un semplice artificio retorico, ma espressione piena, come lo è il linguaggio, anzi come lo è la scrittura.²

Il procedimento allegorico deve allora essere spogliato, in prima istanza, da ogni connotazione esclusivamente retorica: allegoria non vuol dire semplicemente affermare qualcosa intendendo altro, ma è “espressione piena”. Fare allegoria vuol dire produrre discorso, articolare un nuovo linguaggio componendo, in maniera originale, frammenti, scarti, rovine che appaiono svuotati di significato, per comporre *qualcosa di nuovo* (che sia *rebus*, emblema o scrittura) il cui significato non appare evidente, ma si lascia cogliere solo per lampi, illuminazioni, rapide costellazioni, da colui che “medita, rimuginando”. Lo sguardo dell’allegorista, inoltre, è lo sguardo malinconico di chi osserva una realtà frammentaria svuotata di senso, è lo sguardo cioè di chi vive un lutto consapevole e produttivo, dove “la falsa apparenza della

¹ *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di Andrea Pinotti, Einaudi, Torino 2018, p.3.

² BENJAMIN, *Le origini del dramma barocco tedesco*, OC II, p. 199.

totalità si spegne. Poiché l'*eidōs* si oscura, entra in campo la metafora, e il cosmo che vi è contenuto si inaridisce”¹.

L'allegoria non concede chiavi di interpretazione poiché l'idea stessa della realtà è inaridita, la figura non può essere dispiegata nella storia poiché anche la storia rispecchia un processo di annientamento che coinvolge il rapporto tra uomo e mondo, significato e significante, parola e cosa. Ma l'allegoria agisce dialetticamente nei confronti della realtà: annienta e trasfigura i frammenti che la compongono. Il movimento allegorico, intessuto di malinconia, raccoglie e rimonta gli oggetti svuotati per riempirli e annullarli ancora:

E appunto questa è l'essenza dello sprofondamento malinconico: che i suoi oggetti ultimi, nei quali esso credeva di toccare il fondo, ci capovolgono in allegorie, che il nulla in cui questi oggetti si rappresentano viene *colmato e poi negato*, e così l'intenzione allegorica alla vista delle nude ossa non si paralizza, ma trapassa repentinamente in resurrezione.²

Come già abbiamo visto nelle nostre analisi sul concetto di “caduta dell'esperienza”, bisogna prestare sempre molta attenzione al lessico utilizzato da Benjamin, e in questo caso ci sembra particolarmente utile confrontarlo con le parole di Auerbach.

Il gesto allegorico che colma e nega il nulla che riposa negli oggetti ricomposti è detto da Benjamin “erfüllen und verleugnen”. Se prendiamo il primo verbo, *erfüllen*, possiamo notare come, in maniera analoga all'*Erfahrung*, in queste parole si esprima un dinamismo delineato dal prefisso *er-*: un qualcosa che va verso l'esperienza (*Erfahrung*), un qualcosa che va verso un pieno (*er-füllen*). Non esattamente un colmare, quanto piuttosto il movimento di chi sta riempiendo: il verbo *erfüllen* viene spesso utilizzato da Benjamin, e altrove viene tradotto in italiano con l'espressione “portare a compimento”³.

Ci sembra interessante osservare come Auerbach utilizzi la medesima parola per tradurre in tedesco il latino “implere” nel passo, tratto da *Mimesis*, citato in precedenza: “und das letztere das estere *erfüllet - figuram implere* ist der Ausdruck dafür –”⁴. Se in italiano il termine è stato tradotto come “integrare”, e sulla scorta di questa traduzione Pasolini elabora la propria “integrazione figurale”, la sfumatura

¹ *Ivi*, p. 212.

² *Ivi*, p. 266.

³ Ad esempio nel saggio su *Le affinità elettive*.

⁴ E. AUERBACH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946.

semantica appare molto diversa dall'uso che fa Benjamin del medesimo verbo. Per Auerbach la figura di Cristo completa quella di Isacco, nel senso che la esaurisce e la realizza in maniera esaustiva; ed è anche questa l'idea di integrazione figurale di Pasolini fino ad una certa altezza della sua produzione. Per Benjamin, invece, lo sguardo malinconico dell'allegorista riempie il vuoto dei frammenti della realtà con un nuovo senso che però non si dispiega mai esplicitamente, e mai fino in fondo: ma porta quel vuoto verso un compimento per negarlo, *verleugnen*, e trapassare, così, da uno sguardo paralizzato alla resurrezione.

Si tratta di un movimento di apertura rispetto alla paralisi di una realtà indecifrabile, di una crisi che impedisce, una volta per sempre, di decifrare la realtà con una "ideologia di ferro", quando non si hanno più delle "chiavi specifiche" che possano dischiudere i simboli del mondo attraverso una integrazione figurale.

Un'opera come *La divina mimesis*, ma gli stessi sperimentalismi di *Poesie in forma di rosa* o i saggi coevi come quello su Dante, non nascono solo dalla crisi individuale vissuta da Pasolini nei primi anni Sessanta, su cui ci siamo già ampiamente soffermati, ma anche come reazione sperimentale e furore intellettuale originato dal confronto, aspro e polemico in entrambe le direzioni, che si erano inanellate tra il poeta e la neoavanguardia italiana, in particolare con il Gruppo '63. Da un lato, gli scrittori, artisti e teorici che si erano riuniti a Palermo nel 1963 vedevano in Pasolini un rappresentante dell'élite intellettuale contro cui scagliare le proprie invettive, dall'altro lato Pasolini trovava nei neoavanguardisti un falso sperimentalismo che sapeva di "restaurazione borghese". Ad esempio, oltre a celebri epigrammi scritti contro alcuni membri del gruppo, preparando un'introduzione al numero 6 nel "Menabò" del 1963, Pasolini, ironicamente, chiosava:

In conclusione, se fossi meridionale, alla parola avanguardia, tanto essa è legata alla restaurazione borghese e alle bieche manovre capitalistiche, farei le corna.¹

Le prime opere di Benjamin tradotte in Italia vennero lette e largamente citate proprio dal gruppo '63. Un autore come Arbasino, ad esempio, arrivò a "consigliare", ironicamente, a Pasolini di leggere gli scritti del filosofo berlinese: "Caro Pierpaolo, vedo dal tuo trafiletto che non solo non hai ancora letto il mio "Off-off", ma nemmeno

¹ PASOLINI, *Presentazione del Menabò 6*, in SLA II, p. 2435.

Walter Benjamin”¹. Il concetto stesso di allegoria benjaminiana era stato rivendicato da diversi membri del gruppo: in generale, a partire dagli anni Sessanta per arrivare ai nostri giorni, lo spettro concettuale del filosofo tedesco è stato largamente utilizzato, in maniera non sempre rigorosa, per modellarlo e adattarlo a diversi contesti artistici e culturali².

Ci sembra però che Pasolini, che forse, come sosteneva Arbasino, non aveva mai letto le pagine di Benjamin sull’allegoria, giunga ad una concezione allegorica dell’arte attraverso la messa in discussione del modello auerbachiano, avvicinandosi molto più delle contemporanee avanguardie al pensiero del filosofo berlinese.

In uno scritto denso e articolato, Pasolini muove alla neoavanguardia una critica elaborata a partire da una disamina stilistica di alcune loro opere. Ne *La fine dell’avanguardia*, così l’intellettuale sintetizza le critiche mosse:

C’è una tendenza, insomma, a escludere la metaforicità della lingua in favore della sua metonimicità: ma le figure metonimiche che ne nascono, di tipo sintagmatico, abbracciano brani di senso o di realtà, allo stesso modo con cui li abbracciano delle volute insignificanti di gesso. Sono infatti figure metonimiche nate semplicemente dalla perdita, voluta, della metaforicità: sicché si presentano in conclusione senza ombre, senza ambiguità e senza dramma, come dei formulari impersonali o dei testi accademici.³

Se utilizziamo le categorie benjaminiane appena messe a fuoco, possiamo dire che Pasolini rinfaccia alla neoavanguardia di mancare di visione allegorica capace di elaborare i frammenti della realtà attraverso uno sguardo melanconico: senza ambiguità e dramma, la scrittura diviene un formulario impersonale e la critica al sistema capitalistico si trasforma nella sua celebrazione:

I letterati d’avanguardia, riassociati, si presentano per l’unica cosa che essi sono e che vogliono essere: ossia dei vecchi piccoli borghesi, riuniti sotto l’orrenda tradizione in gruppo (massoneria, mafia, accademia, chiasso al caffè, tornate congressuali, spirito di corpo).⁴

Recensendo il romanzo di Massimo Ferretti, poeta “scoperto” e amato da Pasolini negli anni Cinquanta che poi si unirà al gruppo ’63, l’intellettuale riflette ancora una

¹ La lettera di Arbasino e la risposta di Pasolini (che non menziona Benjamin) verranno pubblicate sulla rubrica *Il caos*, ora in *I dialoghi*, p. 727.

² Per una ricostruzione puntuale delle alterne fortune critiche della ricezione benjaminiana in Italia cfr. GIROLAMO DE MICHELE, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Mimesis Eterotopia, Milano 2000.

³ PASOLINI, *La fine dell’avanguardia*, in SLA I, p. 1410.

⁴ *Ivi*, p. 1414.

volta sull'impossibilità di "integrazione figurale" aggiungendo quella che secondo lui è la risposta, sbagliata, elaborata da una certa letteratura:

Oppure, se una coordinazione, una forza unitaria fosse sopravvissuta sarebbe stato forse il senso del suo assurdo, la sensazione puramente poetica e atroce della sua irrilevanza. È quello che succede a Ferretti. Sembra incredibile, ma il fatto che la Speranza sia rapidamente decaduta come «integrazione figurale» del realismo, non esclude che le sue operazioni tipiche siano sopravvissute. Ferretti nel suo libro fa del neorealismo mostruoso, che, anziché integrarsi figuramente nella Speranza, si integra nell'assurdo e in una volontà maniaca, fredda e assolutamente rigorosa di dispersione. È l'esplosione finale delle macerie del neorealismo: una esplosione, appunto, di macerie, di rifiuti.¹

Anche Pasolini è senza speranza, ma questo vuoto non viene integrato dall'assurdo o da una "volontà maniaca, fredda e assolutamente rigorosa di dispersione"; le macerie della realtà esplosa vengono montate, in forma allegorica, dal poeta malinconico che guarda per un'ultima volta le figure ingiallite del passato, trovando nel vuoto culturale del presente "un improvviso rigoglio dell'esistenza", correggendo la disperazione del presente con la vitalità di chi non si paralizza alla vista delle nude ossa.

¹ PASOLINI, SLA 2466.

Poesie in forma allegorica

*Come uno schiavo malato, o una bestia
Vagavo per un mondo che mi era assegnato in sorte...*

Pasolini, *La mancanza di richiesta di poesia*

La seconda edizione della raccolta *Poesia in forma di rosa* presenta una fascetta scritta dallo stesso Pasolini, dove si legge: “un libro in versi come un romanzo autobiografico”¹. Nella prima sezione dell’opera, intitolata *La realtà*, troviamo una sottosezione che raccoglie il corpus principale di questa parte della silloge con il titolo *Poesie mondane*, e conta sette componimenti sui dodici complessivi. Queste liriche sono accomunate dall’assenza di un titolo (a differenza delle altre poesie de *La realtà*) e dalla presenza di un’indicazione temporale: ogni poesia è datata e ordinata in senso diacronico. L’arco temporale delle *Poesie mondane* si distende lungo due mesi, dal 23 aprile al 21 giugno del 1962. Il primo componimento, come abbiamo già visto nell’introduzione, parla delle “pecore in controluce” riprese con “un carrello contronatura”: l’empirismo tecnico di Pasolini, in sinergia con l’occhio sensibile del direttore della fotografia, Tonino Delli Colli, gettano le basi di una poetica iconica che sovverte le inquadrature abituali del cinema contemporaneo. Dopo aver descritto alcune scene del film *Mamma Roma* “tutto con il cinquanta controluce” il punto di vista poetico lascia il set cinematografico per dilatarsi in una visione temporale che oscilla tra la vita privata del poeta e un “tempo grande” che attraversa i secoli passati e quelli futuri:

Quando gli Anni Sessanta
Saranno perduti come il Mille,
e, il mio, sarà uno scheletro
senza più neanche nostalgia del mondo,
cosa conterà la mia “vita privata”,
miseri scheletri senza vita
né privata né pubblica, ricattatori,
cosa conterà! Conteranno le mie tenerezze,

¹ La frase compare in Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964, seconda edizione. Sul questione dell’autenticità della fascetta, scritta dallo stesso Pasolini, ne troviamo riscontro in una lettera scritta all’editore garzanti nell’aprile del ’64 : « Giungo all’assurdità di accluderle una possibile fascetta pubblicitaria (non lo dica a nessuno, finga, se le piace, che l’idea sia sua...) », PASOLINI, *Lettere II*, p. 542.

sarò io, dopo la morte, in primavera,
a vincere la scommessa, nella furia
del mio amore per l'Acqua Santa al sole.¹

Negli anni Sessanta, la vita privata di Pasolini inizia a diventare oggetto di interesse da parte della stampa e della televisione. Pochi mesi prima la composizione di questa poesia, l'autore era stato accusato dal titolare di una pompa di benzina al circeo di un tentativo di rapina a mano armata, il processo si concluderà nel 1963, con l'assoluzione dell'imputato Pasolini per assenza di prove². Al di là della vicenda processuale, l'intera storia viene alimentata da giornali e televisioni che rilanciano le grottesche ricostruzioni dell'accusa, la quale asseriva che il poeta avrebbe minacciato la presunta vittima, Bernardino de Santis, con una pistola caricata con un proiettile d'oro.

Pasolini rimane colpito dal fatto che un'accusa così inverosimile fosse stata accolta in primo grado e potentemente rilanciata dai media. Nel 1965, su *L'Espresso*, così ricordava l'evento:

Un giorno, un pazzo m'ha accusato di averlo rapinato (con guanti e cappello neri, le pallottole d'oro nella pistola): tale accusa è passata per buona e attendibile, perché a un livello culturale sottosviluppato si tende a far coincidere un autore coi suoi personaggi: chi descrive di rapinatori è rapinatore.

In due lettere, tra maggio e giugno del '62, Pasolini allude al difficile momento che sta vivendo per via del processo. A Garzanti confessa di vivere “in un incubo di malafede, ferocia, sospetto, in un continuo stato di assurda accusa”³ e con il cugino Naldini parla di “tragedia” e “terrore”, aggiungendo: “speriamo di farcela anche questa volta”⁴.

L'elemento autobiografico, allora, si complica nei primi anni Sessanta con l'esposizione pubblica che soffre la figura di Pasolini. Così, nell'ultima *poesia mondana*, il poeta parla esplicitamente di linciaggio, di mistificazione e di massacro:

Lavoro tutto il giorno come un monaco

¹ *Poesie mondane*, in TP I, 1094.

² Per la ricostruzione della vicenda, cfr. *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di LAURA BETTI, Garzanti, Milano 1977 e UMBERTO APICE, *Processo a Pasolini. La rapina del Circeo*, Palomar 2007.

³ *Lettere II*, p.504.

⁴ *Ivi*, p. 506.

E la notte in giro, come un gattaccio
In cerca di amore... farò proposta
alla Curia d'esser fatto santo.
Rispondo infatti alla mistificazione
Con la mitezza. Guardo con l'occhio
D'un'immagine gli addetti al linciaggio.
Osservo me stesso massacrato col sereno
Coraggio di uno scienziato. Sembro
Provare odio, e invece scrivo
Dei versi pieni di puntuale amore.
Studio la perfidia come un fenomeno
Fatale, quasi non ne fossi oggetto.¹

Il poeta si riconosce in una figura pubblica oggetto di perfidia e mistificazione, un corpo esposto attraversato dagli choc sensazionalistici dei mass media che reagisce con la mitezza e con i versi “pieni di puntuale amore”. In un simile contesto, il poeta osserva se stesso con il “sereno coraggio dello scienziato”, proiettando la propria esistenza in un tempo dilatato che trasfigura e supera la storia: riscattando se stesso con la “furia del mio amore” che sopravvive allo scheletro del corpo. Ma questo sguardo non si rivolge esclusivamente verso se stesso, verso il corpo del poeta: in *Poesie in forma di rosa* l'esperienza del dolore individuale si trasfigura e si proietta sull'intera umanità presente e anche su quella futura: così come la geografia della raccolta attraversa i continenti (dall'Europa, all'Africa all'Asia).

Nel componimento che dà il titolo alla raccolta Pasolini scrive:

Il Quinto Dolore è sapere
Che miliardi di viventi
Una dolce mattina, si desteranno,
come in ogni mattina della loro vita,
nel semplice sole dell'Europa futura,
I suoi gelsi, le sue primule,
-o in quello profondo dell'India
Nel puzzo sublime del colera che aleggia
Su corpicini nudi come spiriti,

¹ P.P. PASOLINI, TP I, p.1101.

-o in quello spudorato dell’Africa
Sempre più moderna
Sul verde della morte che sarà cornice
Al furioso dono della vita,
-o in questo di fiumicino, solo di fiume
Che fa dell’odore del fango una festa
Di misera immortalità latina...
Miliardi di viventi,
una dolce mattina si desteranno,
al semplice trionfo delle mille mattine della vita,
con la maglia riarsa... con l’umido
del primo sudore... Felici -essi-
felici! Essi soltanto felici!¹

Lo sguardo del poeta si dilata nello spazio e nel tempo: si proietta nel futuro dell’Europa, dell’India e dell’Africa e immagina i miliardi di viventi a venire. Sono immagini cariche di vitalismo, ma anche della miseria dei poveri del futuro, l’odore del colera che tinge di morte il “furioso dono della vita”.

Solo chi non è nato, vive!
Vive perché vivrà, e tutto sarà suo,
è suo, fu suo!
Si apre come un’aurora
Roma, dietro le spirali del Tevere,
gonfio di alberi splendidi come fiori,
biancheggiante città che attende I non nati,
forma incerta come un incendio
nell’incendio di una Nuova Preistoria²

La città che attende i non nati: il futuro tragico si dispiega nello sguardo del poeta attraverso le immagini di un ‘popolo a venire’ destinato a vivere e a soffrire sotto il segno disperato dell’incendio di una Nuova preistoria. Non solo l’Italia, con le sue trasformazioni politiche economiche, con il neocapitalismo e la società dei consumi che nei primi anni Sessanta iniziavano ad innescare una mutazione antropologica dei

¹ PASOLINI, *Poesie in forma di rosa*, TP I, p. 1133.

² *Ivi*, p.1134.

cittadini, ma anche le terre lontane dell’Africa “sempre più moderna” o dell’India entrano nell’orizzonte lirico dell’autore.

L’opera, allora, registra contemporaneamente le esperienze biografiche di un intellettuale che osserva se stesso attraverso lo sguardo dagli “addetti al linciaggio” e ci restituisce questa esperienza con immagini profondamente allegoriche:

Un’aquila su un capretto: un capretto però, che morde come un lupo. Mi abbranca, e mi trascina su. C’è una nuvola fatta di bagliore arancione. È come un’isola, con intorno il bordo della marea¹.

Lo sguardo straniato, posto in alto in una visione verticale del mondo, puntualmente si dilata nei continenti visitati nei primi anni Sessanta e oscilla, tra l’immanenza di un presente catastrofico e la proiezione di un futuro tragico e vitale:

un fuoco? Nomadi? O non sarà un’esplosione atomica?
Quassù non c’è nube, ma, ultimo nel cosmo, il vento,
In fondo all’Algeria, prima del Mali, lontano,
ancora impensabilmente lontano, dal Golfo della Guinea...
E non è laggiù quella terra d’infinito, tranquillo, straziante
Deserto che si chiama Kordofan, e cinge
Lande di color leone col verde dei manghi [...]

So tutto mio verso, vuoi, facendoti vivo nel vento che leviga il cosmo, sentire la lezione...
[...] la gratuità di chi non ha più nulla da perdere, dopo averne avuto tanto – un disoccupato linguistico)

“come un profeta del Seicento
Un’alternativa di libidine
E di santità, di servilismo
E di rifiuto radicale! Il Barocco
Ridiscende a dare irrealtà agli uomini:
e la sola realtà è la solitudine.”
(Passano sotto foreste – lungo l’Oceano – capanne...)
“Finito un ciclo di rapporti ideali, una storia,
è così che sempre si difende l’anima:
facendo gloria della propria sconfitta.”

¹ Ivi, p. 1163.

“Ma per un’anima bisogna avere la pietà
Che si ha per un bambino, un animale,
una creatura che si aggira sola
per la terra. Non si condanni un’anima
se compie queste piccole mistificazioni
grandi come tutta la storia dell’uomo!
È per difendersi... *Non sapete? Proprio
Insieme al Barocco del Neo-Capitalismo
Incomincia la Nuova Preistoria.*¹

Un ciclo storico, per Pasolini, si è ormai concluso definitivamente e a questa nuova realtà, l’irrealtà del Neo-Capitalismo, Pasolini dà il nome di “Nuova Preistoria”. È attraverso le “norme del passato”, come leggiamo in un altro componimento, che la situazione dell’inferno presente diviene leggibile per il poeta:

Ironico, onirico Inferno per aridi,
stupidi, immensamente colpevoli,
descritto secondo le norme del Passato
- il nostro divino Medioevo, il nostro
puro Rinascimento ... il Barocco ...
rifinito secondo il canone moderno²

Il presente diviene leggibile attraverso il passato, il neo-capitalismo è una forma di barocco moderno e allora potrebbe essere l’allegoria, secondo gli studi di Walter Benjamin, diventare la struttura cognitiva ideale per esprimerne la complessità e il rigore inventivo, per cogliere l’arbitrarietà tra i segni e osservare il consumarsi malinconico di una frattura tra le parole e le cose.

¹ Ivi, pp. 1166-1167.

² *Ibidem.*

Il nome della rosa

*[...] sul verde della morte che sarà cornice
Al furioso dono della vita.*

Pasolini, *Poesia in forma di rosa*

Per l'analisi sulla forma allegorica che stiamo proponendo, due ci sembrano ancora gli aspetti da indagare nella raccolta di poesie del '64. Innanzitutto occorrerà problematizzare il significato del titolo scelto da Pasolini per l'intera raccolta e, in secondo luogo, indagare il valore che riveste, nell'economia della raccolta, l'ultimo componimento intitolato "Una disperata vitalità", assieme al valore politico ed esistenziale di questo sintagma.

Quanto al titolo, sarà bene percorrere rapidamente la genealogia che dal '61 al '64 ci conduce alla "forma della rosa". In un intervento del dicembre 1961, Pasolini risponde ad un lettore che gli chiedeva di reagire in maniera energica alla "campagna orchestrata" contro di lui da parte della stampa italiana in seguito alla bizzarra accusa di rapina a mano armata:

Lei sa bene che è una delle persone più odiate in Italia, da certi gruppi di opinione: lei è odiato in primis da quegli scrittori falliti, che non possono rassegnarsi al suo successo; lei è odiato dalla passionalità brutta e irrazionale dei fascisti, dal grigiore servile dei cosiddetti belpensanti. Cerchi tra costoro i suoi persecutori e li inchiodi al muro: i mezzi non le mancano.¹

Pasolini articola una lunga risposta dove argomenta la propria incapacità di provare odio per una "povera creatura" come il de Santis, racconta di quando un cane, debole, affamato e terrorizzato, passeggiando per una povera periferia dispersa nell'India, gli aveva morso un piede e afferma:

Non ho mai scritto un epigramma contro il cane indiano, e non ne scriverò mai uno contro Bernardino De Santis e i suoi famigliari. Ma scriverò contro i veri responsabili in questo caso: i redattori e i giornalisti del "Tempo" e degli altri giornali fascisti. Scriverò, e ho già scritto [...]. Questi versi lei li potrà leggere o in qualche rivista letteraria (per esempio,

¹ PASOLINI, *I dialoghi*, p.216.

“Paragone”), o in volume: nel mio prossimo volume, che ha già un titolo: *La persecuzione...*¹

Abbiamo già notato gli esiti lirici, i versi pieni di puntuale amore, con cui il poeta reagisce agli attacchi processuali e mediatici di quegli anni condotti dagli “addetti al linciaggio”. Possiamo allora dire che l’opposizione alla “campagna orchestrata” contro Pasolini costituisca il nucleo originario della raccolta che poi diventerà *Poesie in forma di rosa*. Picconi segnala come l’anno successivo Pasolini, in un’intervista apparsa su “L’Unità”, indicasse altri due titoli provvisori per la raccolta: “Pubblicherò presto una raccolta dei miei versi più recenti, dal titolo *Una nuova preistoria e La realtà* che sarà una specie di poema filosofico”². Dopo l’elemento della persecuzione, Pasolini pensa di intitolare l’opera in modo da far risaltare gli altri due nuclei tematici della raccolta: le trasformazioni socio-economiche che implicano la nascita di una nuova epoca e di un nuovo tempo, quello del presente neocapitalista e le riflessioni poetiche e filosofiche sull’impossibilità di penetrare sino in fondo la realtà (“morirò senza aver conosciuto il profondo senso d’esser uomo, nato a una sola / vita, cui nulla, nell’eterno, corrisponde”³).

Gli elementi autobiografici, la crisi storica, la denuncia politica, le riflessioni teoriche, le dichiarazioni poetiche, la scoperta di nuove realtà sociali e geografiche: tutte queste tracce, disseminate nelle otto sezioni che compongono l’opera, come in parte abbiamo visto, si intersecano e strutturano il libro che nel 1964 l’autore decide di intitolare *Poesie in forma di rosa*. L’elemento allegorico che tiene insieme i frammenti trasversali che lo compongono si addensa, così, in un titolo ambiguo, polisemico e mai chiarito dall’autore.

La poesia omonima che inaugura l’omonima seconda sezione del libro (ma che era già apparsa su “Nuovi argomenti” nel febbraio del 1963), ci permette di interpretare in senso meta-poetico, e quindi ancora in direzione dichiaratamente allegorica, questa scelta:

Ho sbagliato tutto.
Sbagliava, spaurito al microfono,
con la prepotente incertezza del brutto,
del soave poeta, quel mio omonimo,

¹ Ivi, p. 218.

² PICCONI, *La forma della rosa: archeologia di un procedimento allegorico*, pp. 113-114.

³ *La realtà*, TP I, p. 1117.

che ancora ha il mio nome.
Si chiamava Egoismo, Passione.
Sbagliava, con la sua balbettante bravura,
rispondendo a domande di amici o fascisti,
Maciste magretto della letteratura.
Interlocutori di Teramo o Salerno,
di Conselice, o Frosinone o Genova,
quello là, che aveva tanta ragione,
*sbagliava tutto.*¹

L'ambivalenza del soggetto complica la posizione dell'io lirico che, contemporaneamente, parla di se e si osserva: ho sbagliato/sbagliava, autore e personaggio coincidono sdoppiandosi. E gli interlocutori in dialogo con il "maciste magretto" complicano ulteriormente il gioco delle distorsione che il poeta tesse nella lirica: sono gli stessi interlocutori in dialogo su "Vie nuove" poiché, come segnala prontamente Picconi, possiamo rintracciare "precisi riscontri tra i mittenti delle lettere cui Pasolini rispondeva"².

Lo sbaglio, dichiara il poeta, è stato "l'errore nella questione linguistica" e forse allude all'aver creduto che le possibilità mimetiche plurilinguistiche degli anni Cinquanta potessero valere nel tempo della nuova preistoria.

Così, salendo su un taxi che lo riporta a Roma da Fiumicino, appare l'allegoria della rosa:

Dentro il taxi i petali del cancro,
verso la riaffiorata

Roma, col vecchio Pasolini macro
di sé, sdato, degradato.
E, dietro l'errore nella questione linguistica,

ecco, petalo incarnato su petalo,
nella Rosa Cinquina, il Dolore Due:
lo «sbaglio di tutta una vita».

Basta staccare un petalo e lo vedi.

¹ *Poesia in forma di rosa*, p. 1127.

² PICCONI, *La forma della rosa: archeologia di un procedimento allegorico*, p. 115.

Rosso dove doveva esser bianco,
o bianco dove doveva esser giallo, come

volete: e questo per tutta una vita,
che, per fatalità, consente UNA
SOLA VIA, UNA FORMA SOLA.¹

La forma della rosa di cui qui si parla, allora, potrebbe alludere (oltre che alla raccolta nel suo insieme) alla forma del libro: con i suoi cinque petali come le cinque sezioni che seguono la poesia, ma anche alla vita del poeta che, come tutte le esistenze, consente una forma sola. Così, i petali diventano gli errori e i dolori vissuti da Pasolini negli anni, l'opera in versi si fa diario allegorico che parla della vita del suo autore e che si completa con gli elementi biografici. Ma i dati esistenziali non sono la chiave epistemologica delle liriche: non ne dischiudono il senso, non realizzano un compimento figurale che, invece, rimane sempre sospeso, frammentario e provvisorio. Più che integrare, la vita accompagna l'opera verso un suo divenire, registrando le tappe dolorose di una passione esistenziale che racconta un percorso di vita. Così, in una intervista a Camon, Pasolini spiega come *Poesie in forme di rosa* abbia

la forma interna, anche se non esterna, di un diario, e racconta punto per punto i progressi del mio pensiero e del mio umore in questi anni. Se avessi fatto un'opera di memoria, avrei cercato di sintetizzare e livellare le esperienze che han formato la mia vita. Ma facendo un diario, mi son rappresentato volta a volta completamente immerso nel pensiero o nell'umore in cui mi trovavo scrivendo. È la forma diaristica del libro quella che fa sì che le contraddizioni vengano rese estreme, mai conciliate, mai smussate, se non alla fine del libro. Alla fine del libro, il lettore sente che esso chiudeva una specie di rabbia distruggitrice, uno scoraggiamento che diventa passione di demolire certe idee fisse e punti fermi degli anni Cinquanta, anzi addirittura una vera e propria abiura.²

Il dolore, la melanconia, la tristezza che pervade l'intera raccolta, si riscatta, “alla fine del libro” in “una specie di rabbia distruttrice”. Le rovine degli anni Cinquanta, i resti di un passato che non può compiersi nel presente-futuro della nuova preistoria, si ricompongono in nuove forme allegoriche che esprimono una forza che trasfigura lo sguardo malinconico in “passione di demolire” e produrre ancora.

¹ *Poesia in forma di rosa*, TP I, p. 1130.

² PASOLINI, *Intervista rilasciata a Fernando Camon*, SPS, p. 1586.

La poesia che chiude la raccolta si intitola, certo non casualmente, *Progetti per opere future*. Pasolini vi anticipa alcune idee per poesie e libri da farsi, come la *Divina mimesis*, e propone una nuova forma di scrittura e di impegno: etico, politico ed estetico. Una “OPPOSIZIONE PURA”¹, grida il poeta, perché la “Rivoluzione non è più che un sentimento”², non è cioè la chiave interpretativa della realtà perché non ha più realizzazione storica, ma il verso vuol dire anche che la rivoluzione è un sentimento, una passione vitale che trasforma la disperazione in “destino di opposizione”.

Una disperata vitalità

*(Ripresa dell'intervista e confuse spiegazioni
Sulla funzione del marxismo etc...)*

*(ah non è che una visita al mondo la mia!)
Ma ritorniamo alla realtà.*

Il messaggio conclusivo della raccolta che emerge nell'ultimo componimento, e cioè la condizione di perdita della speranza, ma anche di una contemporanea passione ritrovata è già anticipata dalla formula ossimorica che dà il titolo alla quinta sezione di *Poesie di forma di rosa*, “Una disperata vitalità”.

Se i mosaici, gli emblemi o i drammi costituivano le forme privilegiate di composizioni allegoriche nel periodo barocco indagato da Walter Benjamin, nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'arte è invece attraverso il montaggio che si compongono i frammenti della realtà nelle immagini. Ed è attraverso l'esplicita tecnica cinematografica che Pasolini traccia in questa poesia un viaggio allegorico in macchina attraverso la nuova preistoria e la propria cognizione del dolore presente:

Come in un film di Godard: solo
in una macchina che corre per le autostrade
del Neo-capitalismo latino- di ritorno dall'aeroporto

¹ *Progetto per opere future*, TP I, p. 1254.

² Ivi, 1256.

[là è rimasto Moravia, puro fra le sue valige]
solo, «pilotando la sua Alfa Romeo»
in un sole irrifribile in rime
non elegiache, perché celestiale
-il più bel sole dell'anno
Come in un film di Godard:
sotto quel sole che si svenava immobile
unico,
il canale del porto di Fiumicino
-una barca a motore che rientrava inosservata
-i marinai napoletani coperti di cenci di lana
- un incidente stradale, con poca folla intorno ...¹

Osservando se stesso al volante della propria Alfa Romeo, il poeta osserva il paesaggio della nuova era degli anni Sessanta; attraverso flash della realtà che si mostra dal finestrino (una barca, i marinai, un incidente stradale) Pasolini immagina l'esito, metaforico, della persecuzione che sta vivendo:

- sono come un gatto bruciato vivo,
pestato dal copertone di un autotreno,
impiccato da ragazzi a un fico,
ma ancora almeno con sei
delle sue sette vite,
come un serpe ridotto a poltiglia di sangue
un'anguilla mezza mangiata
-le guance cave sotto gli occhi abbattuti,
i capelli orrendamente diradati sul cranio
le braccia dimagrite come quelle di un bambino
- un gatto che non crepa, Belmondo
che «al volante della sua Alfa Romeo»
nella logica del montaggio narcisistico
si stacca dal tempo, e v'inserisce
Se stesso:
in immagini che nulla hanno a che fare
con la noia delle ore in fila ...

¹ *Una disperata vitalità*, TP I, pp. 1183-1184.

col lento risplendere a morte del pomeriggio ...

La morte non è
nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi.

La prima parte del poemetto si conclude con la consapevolezza dolorosa di rischiare l'incomprensione: "non poter più essere compreso". Il "montaggio narcisistico" permette all'allegorista Pasolini di alternare le immagini che corrispondono ai nuclei tematici dell'intera raccolta: la realtà, la nuova preistoria, la persecuzione si confondono tra il viaggio in macchina e il desiderio di essere compreso. Ma, se penetriamo più a fondo nel pensiero poetico della lirica e dell'opera in generale, possiamo vedere come la morte, e cioè la frattura totale tra poeta e mondo, venga evocata a partire dal rapporto tra realtà e nuova preistoria. In altri termini: la nuova epoca modifica e produce nuove realtà. In questa situazione mutata, come può il poeta comunicare l'amata realtà? Come può sottrarsi a quella morte che consiste nell'incomunicabilità? Prima di avanzare una risposta, continuiamo con la lettura della poesia.

La seconda sezione introduce un nuovo piano spazio-temporale; il viaggio che, presumibilmente, si è appena concluso, e il poeta che va incontro al martirio di un'intervista:

II

(Senza dissolvenza} a stacco netto} mi rappresento in un atto- privo di precedenti storici- di «industria culturale».)

lo volontariamente martirizzato ... e,
lei di fronte, sul divano:
campo e controcampo, a rapidi flash,
[...]
Poi forte: «Mi dice che cosa sta scrivendo?»
«Versi, versi, scrivo! versi!
(maledetta cretina,
versi che lei non capisce priva com'è

di cognizioni metriche! Versi!)
versi NON PIÙ IN TERZINE!
Capisce?
Questo è quello che importa: non più in terzine!
Sono tornato tout court al magma!
Il Neo-capitalismo ha vinto, sono
sul marciapiede
come poeta, ah [singhiozzo]
e come cittadino [altro singhiozzo].»¹

Attraverso la grammatica cinematografica il poeta si mostra quasi in lacrime, mentre confessa alla giornalista, che non lo comprende, la malinconia della crisi personale e storica: non più le terzine degli anni Cinquanta, la metrica delle *ceneri di Gramsci*, quando Pasolini si dichiarava ancora «poeta civile». Ora è il tempo del magma e dell'allegoria, delle immagini che si alternano con gli choc e i flash del presente: il Neo-capitalismo ha vinto. Se il corpo centrale del poemetto ripercorre, meta-poeticamente, e sempre nella forma di una paradossale confessione-intervista, i nuclei tematici dell'intera raccolta, è nella conclusione del componimento che Pasolini annuncia la nuova possibilità poetica con cui fare “opposizione pura” all'orizzonte chiuso della nuova preistoria:

VIII

(Conclusione funerea: con tavola sinottica- ad uso della facitrice del «Pezzo» - della mia carriera di poeta, e uno sguardo profetico al mare dei futuri millenni.)

«Venni al mondo al tempo
dell'Analogica.
Operai
in quel campo, da apprendista.
Poi ci fu la Resistenza e io
lottai con le armi della poesia.
Restaurai la Logica, e fui
un poeta civile.

¹ *Ivi*, p. 1185.

Ora è il tempo
della Psicagogica.
Posso scrivere solo profetando
nel rapimento della Musica
per eccesso di seme o di pietà.»
[...]
«Quanto al futuro, ascolti:
i suoi figli fascisti
veleggeranno
verso i mondi della Nuova Preistoria».¹

Il poeta identifica tre periodi storici diversi a cui corrispondono tre diverse possibilità di scrittura che lo riguardano direttamente. Ma che cosa intende Pasolini con “tempo dell’analogica”, della “logica” e della “psicagogica”? a cosa si riferiscono queste tre fasi?

Per avanzare un’ipotesi interpretativa, ripercorriamo e dispieghiamo la struttura allegorica su cui si fonda questa poesia in particolare e l’intera raccolta in generale. Due sono i poli discorsivi di *Poesie in forma di Rosa*: la realtà e il soggetto lirico. Se la prima è investita e trasfigurata dal nuovo tempo del neo-capitalismo, la nuova preistoria, il secondo è perseguitato dai processi, dei linciaggi mediatici, dalla giornalista (descritta come un “cobra col golfino di lana”).

Inoltre, il soggetto, che appare spesso sdoppiato, dissociato in autor/actor, Pasolini poeta e Pasolini personaggio, come Dante nella *Commedia*, viaggia e percorre le strade italiane come in film di Godard, con la propria vettura (l’Alfa Romeo) e i taxi. Ma il poeta incontra la realtà anche nei viaggi internazionali: una nuova realtà dilatata ed espansa che abbraccia interi continenti, dall’Africa all’Asia. Il problema da cui nasce il dolore seminale della raccolta (“Ho sbagliato tutto”) consiste nella possibilità di comunicare la realtà amata nell’epoca delle trasformazioni sistemiche della nuova preistoria; l’orizzonte di crisi di questa *impasse* comunicativa è costituito dalla morte allegorica del poeta, dalla possibilità di non essere più compreso. Se le poesie in forma di rosa intersecano, in maniera frammentaria e discontinua, magmatica e allegorica, il rapporto tra il poeta e la realtà insieme al problema dell’espressione nell’epoca della nuova preistoria, anche la distinzione dei tre periodi temporali

¹ *Ivi*, pp. 1200-1201.

proposta nell'ottava sezione di *Una disperata vitalità* deve essere letta in questa prospettiva.

Il poeta è nato nel tempo dell'Analogica, quando cioè poesia e realtà si davano in un rapporto di continuità, o meglio di consustanzialità: bastava scrivere la parola "rosada" per evocare un universo geografico e linguistico, una cultura con le proprie tradizioni e la propria storia. Poi, nel tempo della Logica, Pasolini diviene poeta civile, interpretando la realtà attraverso un'ideologica capace di dispiegarne il senso: Gramsci, il sottoproletariato romano, la possibilità del compimento figurale nella prospettiva futura della rivoluzione. Ora che "la falsa apparenza della totalità si spegne"¹, che il segno non veicola più il senso perché la realtà esplode e si ricompone nella mutazione compiuta dall'epoca dominata dal neo-capitalismo, che le tradizioni, le culture particolari, i dialetti smettono di esistere, se non come tragiche sopravvivenze di un qualcosa che non può più essere, il poeta può esprimere la realtà solo come psicologo, traghettatore di anime tra un ordine temporale e l'altro, stregone che evoca i frammenti della realtà per ricombinarli con un montaggio "narcisistico". Il poeta che si era fatto regista ritorna alla poesia portandovi le tecniche psicagogiche di uno sciamano dedito al montaggio della realtà infranta. Così Pasolini può scrivere solo profetando: non perché porta nel presente le immagini del futuro, ma perché parla, da poeta, in nome della realtà trasfigurata e infranta, operazione possibile solo "per eccesso di seme e di pietà": per amore irrazionale, pulsionale, tragico e totalizzante nei confronti del reale e delle creature che lo compongono.

All'intervistatrice, confusa dalla visione disperata e luttuosa dei fascisti del futuro, e all'ultima risposta del poeta è dedicata la clausola che chiude il componimento:

IX

(Clausola)

«Dio mio, ma allora cos'ha
lei all'attivo? ... »
Io? - [un balbettio, nefando

¹ BENJAMIN, *Il dramma Barocco*, p. 150.

non ho preso l'optalidon, mi trema la voce
di ragazzo malato] -
Io? Una disperata vitalità.»¹

Le contraddizioni del reale, le lacerazioni di un tempo presente dove il poeta osserva la tragedia del futuro, sono introiettate ed elaborate da un io disperato che, nonostante tutto, organizza il proprio pessimismo e preserva, in uno stato di opposizione permanente, la forza sovversiva della vitalità.

¹ *Ivi*, p. 1202.

Nuove questioni linguistiche

Perciò, in qualche modo, con qualche titubanza, e non senza emozione, mi sento autorizzato ad annunciare, che è nato l'italiano come lingua nazionale.

Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*

Dopo *Poesie in forma di rosa* (1964), Pasolini non pubblica più raccolte liriche sino a *Trasumanar e Organizzar* (1971), sette anni di silenzio poetico che non esprimono incomunicabilità, ma sono la traccia di un differente percorso che il poeta intraprende a partire dal suo ultimo decennio di vita.

Pubblicato nel 1972, *Empirismo eretico* raccoglie i saggi scritti in questo periodo e registra le profonde riflessioni condotte da Pasolini su tre ambiti che si intersecano continuamente nella sua opera: lingua, letteratura e cinema. Il primo intervento, datato 26 dicembre 1964 affronta il nucleo che emergerà, in diverse maniere, in tutto il decennio successivo: in “Nuove questioni linguistiche” Pasolini argomenta, per la prima volta, le ragioni di una radicale trasformazione del linguaggio scritto e del linguaggio parlato, riflettendo sulle implicazioni che i mezzi di comunicazioni di massa hanno rispetto alla lingua italiana, al suo uso orale e letterario:

La lingua parlata è dominata dalla pratica, la lingua letteraria dalla tradizione: sia la pratica che la tradizione sono due elementi inautentici, applicati alla realtà, non espressi dalla realtà. O, meglio: essi esprimono una realtà che non è una realtà nazionale: esprimono la realtà storica della borghesia italiana che, nei primi decenni dell'unità, fino a ieri, non ha saputo identificarsi nell'intera società italiana.¹

Solo il cinema, argomenterà in un'altra sezione di *Empirismo eretico*, è lingua della realtà e quindi linguaggio autentico, poiché riproduce esattamente la realtà attraverso se stessa. Invece, sia essa scritta o parlata, la lingua è sempre espressione di una particolare classe sociale, e cioè, gramscianamente, quella egemone, la borghesia, e di una particolare realtà storica. Le analisi di Pasolini si muovono tra la sociolinguistica e la teoria della comunicazione: laddove il saggio si sofferma, dopo una ricostruzione storica che chiarisce i rapporti tra linguaggio letterario, tradizione e

¹ PASOLINI, *Nuove questioni linguistiche*, in SLA I, p. 1246.

commistione tra alto e basso, dialetto e latino, sugli esiti che a metà degli anni Sessanta il poeta osserva nella società italiana.

La televisione ha sostanzialmente invertito i rapporti di potere tra linguaggio e società, prendendo il posto della tradizione, letteraria e culturale: ma il mezzo televisivo è, ovviamente, un medium comunicativo e ciò che trasmette è un nuovo paradigma linguistico che agisce in maniera completamente diversa rispetto al passato: una nuova “stratificazione linguistica, la lingua tecnico-scientifica” che “non si allinea secondo la tradizione con tutte le stratificazioni precedenti, ma si presenta *come omologatrice delle altre stratificazioni linguistiche e addirittura modificatrice all’interno dei linguaggi*”¹.

Compare qui un’espressione che diventerà poi una delle parole chiave degli articoli che compongono le *Lettere luterane* e gli *Scritti corsari*: un’omologazione linguistica che troverà la sua controparte politica e antropologica nell’omologazione culturale nella decade successiva. Questo fenomeno appare agli occhi dello scrittore particolarmente problematico in termini di ripercussioni poetiche, perché:

mentre la grande e piccola borghesia di tipo paleoindustriale e commerciale non è mai riuscita a identificare se stessa con l’intera società italiana, e ha fatto semplicemente dell’italiano letterario la propria lingua di classe imponendolo dall’alto, la nascente tecnocrazia del Nord si identifica egemonicamente con l’intera nazione, ed elabora quindi un nuovo tipo di cultura e di lingua effettivamente nazionale.²

¹ *Ivi*, p. 1264.

² *Ivi*, p. 1265.

Nuove forme allegoriche

Ora alla guida della lingua non sarà più la letteratura, ma la tecnica. E quindi il fine della lingua rientrerà nel ciclo produzione-consumo, imprimendo all'italiano quella spinta rivoluzionaria che sarà appunto il prevalere del fine comunicativo su quello espressivo.

Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*

Le nuove questioni linguistiche implicano, allora, nuove questioni poetiche e politiche, perché le trasformazioni soggiacenti a questa nuova stratificazione tecnico-scientifica agiscono egemonicamente sull'italiano scritto e parlato e producono “un nuovo tipo di cultura”. Non solo la nuova lingua omologa le altre facendo scomparire i dialetti, ma le stesse parlate gergali, la commistione tra italiano letterario e lingua popolare o l'indiretto libero, non sono più strumenti utili a rappresentare la realtà brulicante e dinamica che l'autore di *Ragazzi di vita* aveva colto dieci anni prima in una particolare *koinè* nazionale. Ma allora, quale lingua deve parlare il poeta? Come articolare la realtà attraverso il linguaggio espressivo? Due sono le alternative che Pasolini prospetta nella conclusione del saggio, la prima conduce verso un sentimento di “condanna all'incomprensione” provato da chi, nutrito di “ideologia borghese”, si renderà conto di essere destinato a “essere, prima o poi, soppresso dalla lingua partorita da quello stesso potere a cui egli non si oppone e contro cui non combatte”. Si tratta di “una morte”, come nel caso della neoavanguardia, “preceduta da una lunga agonia formalistica”¹.

La seconda via, invece, e sarà quella scelta da Pasolini, comporta un ripensamento poetico quanto politico della realtà e delle forme espressive possibili in una società mutata:

Per un letterato non ideologicamente borghese si tratta di ricordare ancora una volta, con Gramsci, che se la nuova realtà italiana produce una nuova lingua, l'italiano nazionale, l'unico modo per impossessarsene e farlo proprio, è conoscere con assoluta chiarezza e coraggio qual è e cos'è quella realtà nazionale che lo produce. Mai come oggi il problema

¹ *Ivi*, p. 1270.

della poesia è un problema culturale, e mai come oggi la letteratura ha richiesto un modo di conoscenza scientifico e razionale, cioè politico.¹

Una nuova lingua che si esprima attraverso una nuova forma che, come abbiamo visto, possiamo leggere in controtela alle riflessioni di Benjamin sul dramma barocco tedesco, e quindi chiamare una “forma allegorica”, e che sia capace di cogliere, a partire dai frammenti di una realtà incomprensibile nella sua interezza, nuovi sensi e nuovi significati attraverso diversi piani e prospettive: uno sguardo sagittale che riesca ad intravedere qualcosa della realtà di un popolo mutato attraverso i riflessi di una tradizione che non trasmette più il senso pieno di un’arte auratica come nella produzione degli anni Cinquanta fino ai film *Accattone* e *Mamma Roma*, ma che agisce come una sopravvivenza del passato, una mediazione che getta una nuova prospettiva capace di illuminare solo per brevi flash ciò che non è più, proiettandosi verso ciò che non è ancora.

A questa altezza della sua produzione, Pasolini percorre due vie parallele costituite da due distinte forme allegoriche, entrambe strettamente connesse con le riflessioni sull’omologazione linguistica e le trasformazioni sociali in atto. Da un lato film come *Il vangelo secondo Matteo*, *Appunti per un’orestiade africana*, *Medea* e *Trilogia della vita* propongono “un’allegoria Lumpen” che, pur non potendo più rappresentare il popolo sottoproletario attraverso la ripresa diretta degli abitanti delle borgate, costituiscono narrazioni che ne evocano la sopravvivenza “malgrado tutto” e che riescono ancora a produrre immagini auratiche. Da l’altro lato troviamo invece una originale “Allegoria borghese” che vuole rappresentare le trasformazioni agenti in seno alla classe egemone. In questo secondo caso, in opere come *Che cosa sono le nuvole?*, *Teorema*, *Porcile* e *Salò*, assistiamo ad una sistematica radicalizzazione delle possibilità espressive veicolate da immagini-choc che colpiscono lo spettatore: l’aura, che comunque non scomparirà mai dall’orizzonte estetico pasoliniano, può apparire qui solo per rapidi frammenti, che ne depotenziano la carica sovversiva e ne circoscrivono la portata rivoluzionaria ponendo queste rapide quanto enigmatiche immagini auratiche sempre in relazione con la morte.

Procederemo ora ad indagare le pellicole citate attraverso la lente prospettiva delle differenti forme allegoriche e la loro relazione con i concetti di aura e di choc già affrontati nel precedente capitolo. Ma prima di questa disamina, che occuperà la

¹ *Ibidem.*

seconda parte di questo capitolo, sarà necessario ricordare il contesto storico che, sommandosi alle riflessioni sulle trasformazioni linguistiche e culturali condotte da Pasolini tra il '64 e il '65, traccia un solco indelebile e significativo che innesca un radicale mutamento prospettico, un atteggiamento provocatorio e violento da parte del poeta (per quanto, ovviamente, alludiamo ad una violenza simbolica) nei confronti del potere e della società consumistica che si realizzerà poi con l'immagine corsara e luterana degli ultimi anni di vita.

Il “contesto storico” a cui facciamo riferimento è riconducibile a un biennio sintomatico, il '68 e il '69, e ad una serie di eventi che lo hanno reso decisivo: dal movimento studentesco alle lotte operaie, dalla violenza repressiva della polizia, alla strage del 12 dicembre che accenderà la stagione della tensione e del terrorismo. Eventi non trascurabili che lasciano tracce profonde nel pensiero e nell'opera di Pasolini, e di cui le forme allegoriche che abbiamo delineato ne risultano profondamente intrecciate.

Violenza e guerra civile

Se non nei fatti, almeno nelle intenzioni, è l'ora della violenza. Della violenza, aggiungo, senza speranza, arida, impaziente. Ci hanno deluso tutti: chi ha torto e chi ha ragione.

Tuttavia siamo con chi ha ragione: ma senza illuderci.

L'inizio dei movimenti studenteschi del '68 italiano, vengono spesso fatti risalire alla prima occupazione dell'Università Cattolica di Milano del 17 novembre 1967: ma l'insieme delle pratiche repressive disposte dallo Stato nei confronti delle occupazioni studentesche risalgono già all'anno precedente. Così, ad esempio, evoca quel periodo lo storico Guido Crainz:

Il primo luglio 1966, due mesi dopo l'occupazione dell'ateneo romano, il ministro dell'Interno Paolo Emilio Taviani invia ai prefetti delle città universitarie una circolare riservatissima destinata a modificare un aspetto importante. Tradizionalmente, infatti, le forze dell'ordine intervenivano negli atenei solo su richiesta del rettore: d'ora in poi dovranno intervenire immediatamente – e anche preventivamente, se possibile – a meno che il rettore non lo vieti in modo esplicito.¹

È in questo contesto che maturano le occupazioni degli atenei nel '68 e la violenta repressione che ne è conseguita: ed è in questo contesto che, il primo marzo del fatidico anno, successivamente allo sgombero della facoltà di Architettura di Roma, avvengono i famosi “fatti di Valle Giulia”.

Come è noto, Pasolini scriverà una lunga poesia in seguito ai violenti scontri tra polizia, movimento studentesco romano e gruppi neofascisti; composta per il numero di giugno di “Nuovi Argomenti” la lirica venne anticipata da “L'Espresso”, pubblicata integralmente (laddove Pasolini ne aveva autorizzato solo alcuni stralci) e con un titolo diverso, non scritto dall'autore. Su “L'Espresso”, da cui si innescherà un esponenziale dibattito intorno ad alcuni versi (fraitendimenti e strumentalizzazioni che durano ancora oggi), la poesia uscì con quel titolo inventato dalla redazione, pubblicato a tutta pagina insieme ad una foto di Pasolini (quasi come garanzia autoriale della frase), che recitava: “Vi odio, cari studenti...”. Il poeta non scrisse mai queste parole, il componimento, infatti, verrà pubblicato su “Nuovi argomenti” e poi in *Empirismo*

¹ GUIDO CRAINZ, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005 p.217.

eretico (e mai in una raccolta di poesie) con il titolo *Il pc ai giovani! Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una "Apologia"*.

Questa è una parte dell'apologia che dovrebbe completare il senso della poesia: Che cosa sono i "brutti versi" (come presumibilmente questi, de *Il PCI ai giovani!!*)? è fin troppo semplice: i brutti versi sono quelli che non bastano da soli a esprimere ciò che l'autore vuole esprimere: cioè in essi le significazioni sono alterate dalle consignificazioni, e insieme le consignificazioni ottenebrano le significazioni [...]. Sia dunque chiaro che questi brutti versi io li ho scritti su più registri contemporaneamente: e quindi sono tutti "sdoppiati" cioè ironici e autoironici. Tutto è detto *tra virgolette*. Il pezzo sui poliziotti è un pezzo di *ars retorica*, che un notaio bolognese impazzito potrebbe definire, nella fattispecie, una "captatio malevolentiae": le virgolette sono perciò quelle della provocazione. Spero che la cattiva volontà del mio buon lettore "accetti" la provocazione. Dato che si tratta di una provocazione a livello simpatetico. (Quello che non si accettano sono le provocazioni dei fascisti e della polizia).¹

Pasolini afferma che i versi de *Il PCI ai giovani!* sono brutti perché non bastano a veicolare il significato che l'autore vorrebbe esprimere, ma hanno bisogno di una *Apologia* che ne completi il senso: la significazione poetica è insufficiente poiché è sistematicamente alterata da elementi che necessitano di un contesto, dei "consignificanti" che trascendo l'evento che stimola la presa di parola del poeta, e cioè il primo marzo del 1968, e che assumono nuove significazioni, nuove risemantizzazioni in un gioco di rifrazioni di frammenti di senso che si flettono negli specchi dell'ironia e dell'autoironia.

Tutto è detto tra virgolette, nulla deve essere preso alla lettera. In apertura della poesia troviamo il verso più citato del componimento (e quello che si è prestato alle sistemiche decontestualizzazioni che ne sono state fatte negli ultimi cinquant'anni):

Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
coi poliziotti,
io simpatizzavo coi poliziotti.²

Eppure, nell'apologia, dove l'autore disvela il meccanismo retorico utilizzato, Pasolini utilizza l'espressione "simpatetico" rispetto al livello comunicativo che il

¹ *Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una "Apologia"*, SLA I, p. 1446.

² *Ivi*, SLA I, p. 1440.

testo voleva istituire tra il poeta e gli studenti, oggetto qui di aperta provocazione, ma pur sempre interlocutori e destinatari dei versi. Invece, le provocazioni dei fascisti e della polizia vengono esplicitamente condannate. Inoltre, la rappresentazione che il poeta dà delle forze dell'ordine è, ancora una volta, ironica e provocatoria:

E poi, guardateli come li vestono: come pagliacci,
con quella stoffa ruvida che puzza di rancio
fureria e popolo.¹

Addirittura, nel medesimo componimento, il poeta afferma: “siamo ovviamente d'accordo contro l'istituzione della polizia”, parole che anticipano quanto scriverà pochi mesi dopo, nel dicembre del 1968, contro la violenza omicida delle forze dell'ordine:

Disarmare la polizia significa infatti creare le condizioni oggettive per un immediato cambiamento della psicologia del poliziotto. Un poliziotto disarmato è un altro poliziotto. Crollerebbe di colpo, in lui, il fondamento della ‘falsa idea di sé’ che il Potere gli ha dato, addestrandolo come un automa.²

Stare dalla parte dei poliziotti, nel particolare contesto storico degli scontri del primo marzo del 1968, non vuol dire per Pasolini, identificarsi con le forze dell'ordine e, ancor meno, giustificarne il comportamento violento e repressivo.

Il significato allegorico soggiacente ai versi è articolato dal poeta nella seconda parte del componimento e dell'*Apologia*, dove il discorso trapassa l'evento contingente, gli scontri di Valle Giulia, per aprirsi ad una riflessione più vasta sul movimento, il rapporto tra studenti e Partito, tra possibilità rivoluzionarie e lotta di classe:

Per chi, intellettuale o operaio,
è fuori da questa vostra lotta, è molto divertente l'idea
che un giovane borghese riempia di botte un vecchio
borghese, e che un vecchio borghese mandi in galera
un giovane borghese [...]
Chiedo perdono a quei mille o duemila giovani miei fratelli
Che operano a Trento o a Torino,
a Pavia o a Pisa,

¹ Ivi, p. 1441.

² PASOLINI, *Per una polizia democratica*, in *I dialoghi*, p. 544.

a Firenze e un po' anche a Roma,
ma devo dire: il Movimento Studentesco
non frequenta i vangeli la cui lettura
i suoi adulatori di mezza età gli attribuiscono
per sentirsi giovani e crearsi verginità ricattatrici;
una sola cosa gli studenti realmente conoscono:
il moralismo del padre magistrato o professionista,
[...]

Questo, cari figli, sapete.

E lo applicate attraverso due inderogabili sentimenti:

la coscienza dei vostri diritti (si sa, la democrazia
prende in considerazione solo voi) e l'aspirazione
al potere.

Sì, i vostri orribili slogan vertono sempre
sulla presa di potere.¹

Finché gli studenti rimarranno nella posizione dei figli, all'interno dell'orizzonte culturale borghese di cui fanno parte, senza la possibilità di metterlo realmente in discussione, ogni slogan, ogni azione politica, ogni rivendicazione mostrerà sempre, agli occhi di Pasolini, un malcelato desiderio di potere. Finché il movimento studentesco, nonostante migliaia di "fratelli" che operano in tutta Italia, non vivrà la contraddizione di classe (l'essere, contemporaneamente, borghesi e contro la borghesia) disobbedendo ai padri che li vorrebbero sempre figli, non c'è modo di leggere l'organizzazione della violenza come risposta alle cariche dei poliziotti nella prospettiva di un'azione rivoluzionaria.

Così Pasolini riassume, in conclusione, i punti su cui ruota il senso provocatorio del componimento:

A tale coscienza manichea del male borghese gli studenti possono giungere dunque (per ricapitolare):

a) Rianalizzando – al di fuori così della sociologia come dei classici del marxismo – i piccoli borghesi che essi sono (che noi siamo) oggi.

b) Abbandonando la propria autodefinizione ontologica e tautologica di "studenti" e accettando di essere semplicemente degli "intellettuali".

¹ *Il Pci ai giovani!!*, pp. 1442-1443.

c) Operando l'ultima scelta ancora possibile – alla vigilia della identificazione della storia borghese con la storia umana – in favore di ciò che non è borghese ¹

Per il poeta il movimento deve interrogarsi sulla propria condizione di classe attraverso un pensiero nuovo e diverso dall'ideologia marxista tradizionale, ormai insufficiente ad interpretare le mutazioni avvenute in seno alla borghesia dopo un decennio di società consumistica e neocapitalismo. Inoltre, il movimento deve rinunciare alla categoria di studente, che lo inchioda in una posizione di passività e ne svuota le potenzialità sovversive: divenire intellettuali vuol dire agire gramscianamente, traducendo il sentimento-passione in comprensione e sapere. Il movimento studentesco deve divenire organico alle lotte operaie, solo così la guerra civile in atto all'interno della classe borghese, quella tra studenti e società, tra padri e figli borghesi, può divenire interclassista, produrre un blocco storico ed esplodere in momento rivoluzionario.

¹ *Ivi*, p. 1450.

Teorema

A chaque image, à chaque plan, on sent le trouble d'un artiste.

Jean Renoir su *Teorema*

Tra il marzo e l'aprile del 1968, mentre il poeta sta componendo i "brutti versi" sui fatti di Valle Giulia, il narratore stava ultimando il romanzo *Teorema* e, contemporaneamente, il regista ne girava una versione filmica. Nel giugno dello stesso anno, Pasolini viene contattato da "Paese sera" per rispondere alle polemiche suscitate dall'anticipazione pubblicata da "L'Espresso" della poesia, e rilascia la seguente dichiarazione:

Sono indignato per questa reazione a pochi versi scritti in cinque minuti, in un momento di rabbia, fra un'inquadratura e l'altra di *Teorema*, quando nessuno si è ancora scandalizzato per il mio romanzo *Teorema*, uscito da più d'un mese, che contiene in esteso il pensiero da cui sono nati questi versi che hanno fatto tanta sensazione.¹

Teorema, il romanzo e il film, risulta intriso di quel pensiero critico che Pasolini articola nei versi su Valle Giulia: la critica feroce alla borghesia. Data la natura anfibologica dell'opera, cercheremo di muoverci simultaneamente tra i due codici espressivi segnalando, quando necessario, le differenze tra il testo scritto di *Teorema* e la sua realizzazione filmica.

Con *Teorema* Pasolini affronta per la prima volta e in maniera diretta l'universo della borghesia italiana. Attori professionisti, ambientazione, volti, abiti, comportamenti, linguaggio: tutto rimanda alla realtà della classe egemone verso la quale il poeta manifesta il suo odio:

Questo è il primo film che ho girato in un ambiente borghese con personaggi borghesi. Finora non l'avevo mai fatto perché non reggerei alla prospettiva di dover vivere mesi e mesi a contatto con gente che non riesco a digerire, preparando la sceneggiatura e poi realizzando il film. Ma il mio odio per la borghesia è in realtà una specie di ripugnanza fisica verso la volgarità piccolo-borghese, la volgarità delle «buone maniere» ipocrite, e così via. Forse soprattutto perché trovo insopportabile la grettezza intellettuale di questa gente.²

¹ PASOLINI, SLA, p.2959-2960.

² PASOLINI, SPS, p.1392.

Questa ripugnanza si traduce in una difficoltà tecnica per l'artista: descrivere questi personaggi e farli parlare prevede una immedesimazione mimetica difficile per il suo autore, se non impossibile. Così, i dialoghi sono quasi assenti nel romanzo e nel film, la "volgarità delle buone maniere" è solo evocata dal contesto e dall'ambiente: la casa, gli abiti, il comportamento dei personaggi appare, nel film, immediatamente riconoscibile e connotato come uno spazio borghese. Le poche parole che i protagonisti pronunciano si svolgono in forma di monologo lirico: la connotazione poetica di questi inserti risulta evidente dal testo romanzesco dove assistiamo ad alcune scelte che lo differenziano sensibilmente dalla pellicola.

Innanzitutto, nel romanzo, troviamo delle vere e proprie poesie in versi, laddove nella sceneggiatura del film, modificando comunque il contenuto degli analoghi "a solo", Pasolini ha optato per una soluzione in prosa. Inoltre, gli inserti poetici sono almeno il doppio delle corrispettive situazioni cinematografiche: nel romanzo troviamo le poesie "I primi che si amano"¹ e "Il primo paradiso, Odetta"² dedicate ai due figli dopo l'incontro con l'ospite. Poi, per l'appendice alla prima parte Pasolini compone cinque poesie che funzionano da monologo in dialogo con l'ospite (*Sete di morte, Identificazione dell'incesto con la realtà, La perdita dell'esistenza, La distruzione dell'idea di sé, Complicità tra il sottoproletariato e Dio*)³ dove ogni membro della famiglia, più la serva, rivolge, sempre in versi, il proprio addio all'ospite. Questa parte sarà riscritta da Pasolini in prosa, variandola in maniera anche significativa. Infine, nella versione scritta troviamo ancora due componimenti: uno dove il poeta affronta il tema del movimento studentesco e della borghesia italiana ("Sì, certo, cosa fanno i giovani") e un'ultima lirica, che conclude l'opera, dal titolo "Ah, miei piedi nudi" dove il poeta, facendo parlare il padre, esplicita l'analogia tra il capofamiglia e Paolo di Tarso.

Ci sembra che la scelta di Pasolini di ridurre e riscrivere in prosa le poesie contenute nel romanzo vada letta in una doppia prospettiva. Da un lato, l'autore riesce a far parlare la borghesia esclusivamente in versi (come avverrà nelle opere contemporanee di teatro, e lo stesso *Teorema* era stata pensata in origine come *pièce*), astruendo la materia linguistica della koinè borghese e proiettandola in una discorsività

¹ Cfr. PASOLINI, *Per il cinema I*, pp. 930-932.

² Ivi, pp. 951-955.

³ Ivi, pp. 969-978.

lirica. Quando ciò avviene nella forma cinematografica, il regista opta per una diversa strategia stilistica: utilizzare la prosa ma “straniando” brechtianamente il personaggio che parla. Tutti i protagonisti, infatti, pur rivolgendosi direttamente all’ospite, parlano guardando in camera e vengono ripresi in primo piano: questa soluzione formale avviene esclusivamente per le scene di congedo che stiamo indagando. In seconda istanza, le poesie contenute nel romanzo svolgono un ruolo introspettivo e chiarificatore: sono, infatti, gli unici momenti dove i personaggi parlano di sé e dei sentimenti che hanno provato in seguito all’incontro con l’ospite o dove l’autore fornisce delle parziali chiavi di lettura, come nel caso dell’analogia tra la fuga nel deserto del padre e Paolo di Tarso o, in maniera ancora più significativa, con la poesia dedicata ai giovani borghesi (“universitari che vanno a occupare l’Aula Magna / chiedendo il Potere anziché rinunciarvi una volta per sempre”). In entrambi i casi, le poesie integrano alcuni elementi del romanzo, e in particolare la psicologia dei protagonisti e il contesto (e la contestazione) che percorre l’opera. Questi elementi dovevano apparire all’autore eccessivamente didascalici per la pellicola, rischiando di perdere alcuni tratti caratteristici della “parabola” della borghesia che Pasolini, esplicitamente, aveva intenzione di fare. Inoltre, ci sembra che la principale differenza tra il romanzo e il film *Teorema* consista in un diverso uso stilistico dell’allegoria. Nel romanzo, la poesia ibrida il testo e lo confonde, nella misura in cui psicologia dei personaggi e riflessioni politiche vengono affidate alla parola lirica invece che ad una parola “romanzesca”, più esplicitamente “descrittiva”.

Nel cinema, invece, il regista sottrae le liriche alla narrazione per evitare di dispiegare un senso che deve rimanere sospeso. D’altronde il cinema, nella concezione pasoliniana, come abbiamo già visto, è dotato di una sua intrinseca articolazione lirica, dovuta alla possibilità di rappresentare la realtà attraverso la realtà e di far emergere, attraverso lo stile e il montaggio, l’aura di un corpo, un volto, oppure un paesaggio o una determinata luce. Ed è quello che accade nella pellicola quando viene ripreso l’ospite, personaggio sacro e sensuale, allegoria del divino e del sesso, quando ad esempio, nel momento dell’incontro con la madre, appare in controluce, seminudo, e lentamente si avvicina a Silvana Mangano per baciarle una spalla. Attraverso la misteriosa figura interpretata da Terence Stamp, Pasolini riesce nel paradossale proposito di istituire un teorema, e cioè una dimostrazione logica e razionale, il cui senso dovrebbe dispiegarsi in ogni passaggio dimostrativo, inserendovi però un elemento radicalmente ambiguo e incomprensibile, irrazionale e inspiegabile: un ospite

che è anche un dio, un amante, l'incarnazione di ogni pulsione erotica dei personaggi (e la sua realizzazione), una forza primordiale e vitale che sconvolge l'esistenza di chi lo incontra.

Nella seconda parte del romanzo e del film, quando il misterioso ospite è ormai partito, assistiamo alle conseguenze che quell'incontro ha innescato nelle vite della famiglia borghese. Si tratta, come è noto, di esiti negativi: dallo stato catatonico della figlia, alla frustrazione nevrotica del figlio, dalla prostituzione della madre al grido di dolore del padre con cui si conclude la pellicola.

Attraverso Benjamin, possiamo leggere queste manifestazioni come tracce di un'impossibilità di comunicare l'esperienza avuta, di tradurla in un sapere esprimibile e condivisibile con una comunità: la famiglia borghese è incapace di intercettare l'*Erfahrung* dell'incontro con il sacro. Così, l'esperienza dell'ospite rimane circoscritta alle *Erlebnisse* individuali, non viene condivisa attraverso l'esperienza del racconto, non si articola in un sapere accumulato.

La serva Emilia, invece, compie un percorso diverso. Ritornando al paese di origine, porta lo scandalo dell'incontro con l'ospite in seno a una comunità e lo comunica attraverso l'ascesi mistica: si nutre di ortiche, rimane in silenzio, levita in cielo e poi si fa seppellire in un cantiere. Se nel film la sequenza di Emilia si conclude con il dettaglio delle lacrime della serva che bagnano la terra e con l'inquadratura del suo volto, prossimo a scomparire sottoterra, nel romanzo l'ultima scena è dedicata ad un vero e proprio miracolo: il pianto di Emilia genera una fonte, con quest'acqua un operaio lava la ferita di un suo collega e questa istantaneamente guarisce.

Si tratta di un breve racconto che occupa la pagina finale del capitolo "E' giunto il momento di morire":

Come -quasi correndo- il gruppo è giunto vicino alla pozzetta delle lacrime, uno dei soccorritori, la vede, si ferma, e vi porta accanto, sospingendolo, il ferito: vi tuffate mani a scodella, e con quell'acqua, senza pensarci su troppo (è un povero, vecchio operaio che certamente viene dalla campagna), lava la ferita al polso e alla mano del compagno. Ma ecco che, non appena l'acqua comincia a lavare la carne dal sangue, comincia anche a guarirne la ferita: in pochi istanti il taglio si chiude, e il sangue cessa di scorrere. Prima che gli operai, com'è naturale, comincino ad alzare le loro grida di stupore - abbandonandosi nelle manifestazioni ingenuie e un po' sciocche, che gli uomini non sanno trattenere davanti alle cose di cui non hanno esperienza- c'è un momento di

profondo silenzio. Le loro povere facce, scavate, dure e buone, sono volte verso quella pozzetta, che scintilla, inconcepibile, sotto il sole.¹

Con la propria morte Emilia “racconta” l’esperienza del sacro, dona questo sapere alla comunità, trasformandosi in fonte miracolosa che cura le ferite degli operai: si tratta propriamente di un racconto sacro, di una parabola. Solo la serva, ritornando alle sue origini, riesce ad articolare l’*Erlebnis* dell’ospite in un sapere accumulato che, di fatto, trasmette alla comunità attraverso il proprio sacrificio e il miracolo della fonte. *Teorema* allora è un’opera fortemente allegorica e doppia: romanzo e film, ma anche duplice negli esiti dell’incontro con l’ospite. La famiglia borghese non riesce a vivere quell’esperienza nel senso pieno di cui parla Benjamin, e infatti non riesce a “raccontarla” e a dividerla, ma, individualmente, ogni membro andrà incontro a diverse forme di degenerazioni esistenziali senza mai tradurre l’*Erlebnis* del sacro in *Erfahrung*. Emilia, invece, riesce ad articolare quell’esperienza in un sapere condiviso grazie alla comunità dove ritorna a vivere e poi a morire, e grazie a una struttura socioculturale capace di riconoscere i segni del sacro. Così, quell’esperienza individuale che sconvolge l’esistenza diviene possibilità di rigenerazione per il corpo ferito della comunità oppressa, come nella parabola della fonte miracolosa. È lo stesso Pasolini a parlare di parabola e di allegoria rispetto a *Teorema*:

Essendo *Teorema* una parabola, e allegorici ogni gesto, ogni oggetto, il sacro assume una forma funzionale (...)

Cosa intende esattamente per film allegorico?

Un’opera in cui ogni cosa significa un’altra cosa, rinvia a un’altra realtà. In *Teorema*, per esempio, il giovane ospite non è solo un ospite venuto a soggiornare in una famiglia di amici milanesi, è l’allegoria di Dio. Ogni oggetto rinvia a un altro oggetto, ogni narrazione nasconde o prepara un’altra narrazione. *Teorema* è così una pura parabola.²

Il sacro, allora, nella costruzione allegorica di *Teorema* assume “una forma funzionale”, che esprime le condizioni e le possibilità di esperienza e di racconto nella società contemporanea: da un lato la comunità di Emilia, l’operaio ferito che guarisce, il sacrificio della serva per una società futura, le lacrime che leniscono il dolore. Dall’altro lato troviamo la paralisi, il fallimento, il godimento privo di piacere e il

¹ PASOLINI, *RR II*, 1043-1044.

² PASOLINI, *SPS*, p. 1495-1496.

deserto: la voce che non riesce ad articolare l'esperienza e naufraga in "un urlo di certezza, assolutamente assurda, / dentro a cui risuona, pura, la diperazione":

Ad ogni modo questo è certo: che qualunque cosa
Questo mio urlo voglia significare,
esso è destinato a durare oltre ogni possibile fine.¹

¹ PASOLINI, RR II, pp. 1055-1056.

Appunti per una allegoria tragica

Ecco gli ultimi appunti per una conclusione. Il nuovo mondo è instaurato. Il potere di decidere il proprio destino, almeno formalmente, è nelle mani del popolo. Le antiche divinità primordiali coesistono con il nuovo mondo della ragione e della libertà. [...] Il lavoro di un popolo non conosce né retorica né indugio. Il suo futuro è nella sua ansia di futuro; e la sua ansia è una grande pazienza.

Pasolini, *Appunti per una Orestide africana*

Il riflesso di un volto -una sagoma controluce, sfocata, immobile-, qualcuno parla mentre si riprende con una telecamera:

Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina di un negozio di una città africana. Sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario e non un film. Sono venuto a girare degli appunti per un film. Questo film sarebbe l'Orestide di Eschilo da girarsi nell'afrika di oggi, nell'afrika moderna.¹

Intanto la telecamera si muove: continuando a inquadrare i riflessi sulla vetrina del negozio, compaiono altri elementi: automobili che scorrono sullo sfondo, volti e corpi intenti a parlare in gruppo o a camminare, un enorme albero con le fronde mosse dal vento. Poi uno stacco, la camera si sposta dalla vetrina al marciapiede, inquadra due uomini seduti, uno sorride e poi alcuni giornali in vendita che ritraggono Mao Tse-Tung, campeggia la parola Cina in prima pagina e poi, spostandosi ancora, la telecamera inquadra il cartello di un centro culturale: "The African American Institute".

Mentre scorrono queste immagini la voce continua a parlare:

Ho scelto per l'Orestide di Eschilo una nazione africana che mi sembra tipica, una nazione socialista a tendenza, come vedete, filo-cinesi, ma la cui scelta non è ancora evidentemente definitiva, perché accanto all'attrattiva cinese c'è un'altra attrattiva non meno affascinante: l'americana, o per meglio dire neocapitalistica.²

Girato tra il dicembre del '68 e il febbraio successivo, tra l'Uganda e la Tanzania, *Appunti per un'Orestide africana* vuole parlare di un popolo ancora sospeso tra due forme di modernizzazione, tra due ideologie politiche e due realtà in tensione tra loro. In questo contesto, l'ombra della tragedia proietta una luce auratica sui corpi della

¹ PASOLINI, *Per il cinema II*, p. 1176.

² *Ibidem*.

popolazione, trasfigurandoli in eroi e eroine del passato, attraversando il tempo e le culture:

Questa gente colta nel suo daffare quotidiano e nella sua umile vita di ogni giorno, dovrebbe essere la protagonista del mio film l'Orestide africana. Sono loro che, appunto perché così realistici, così veri, hanno dentro di sé quel momento mitico e sacrale che fa loro dire, per esempio, frasi come questa:

Dio, se questo è il tuo nome,
se con questo nome vuoi che t'invochi,
ho soppesato ogni cosa:
io non conosco che te,
a sciogliermi veramente,
dall'incubo che mi pesa sul cuore.¹

Il popolo africano è ancora capace di articolare i versi di Eschilo, perché vivono spontaneamente un "momento mitico e sacrale", sono corpi ancora non trasformati: privi dei tratti occidentali, segni antropologici della mutazione consumistica, appaiono a Pasolini come una sopravvivenza auratica ormai perduta in Italia.

Agamennone, Clitennestra, Pilade, Elettra: inizia la ricerca dei personaggi per le tragedie, ma il film-documentario non vuole testimoniare la genesi di un'opera futura. I volti, i corpi, il paesaggio e gli elementi naturali ripresi ossessivamente da Pasolini sono già racconto, sono già il film, per quanto volutamente frammentario e discontinuo. Attraverso il montaggio del girato, ma anche di documenti audiovisuali tratti da un cinegiornale, attraverso la trama dell'Orestea e alcuni versi letti dallo stesso Pasolini, il poeta compone un'allegoria visiva che vuole raccontare la sopravvivenza, nel popolo africano, di una realtà fragile e millenaria che, altrove, è già stata cancellata dalle trasformazioni sociopolitiche.

Attraverso lo sguardo del regista, la storia trapassa in allegoria: così le immagini di repertorio che riproducono alcune scene della guerra del Biafra vengono commentate da Pasolini:

Ma questa guerra non deve essere presa come una guerra particolare, nella fattispecie, appunto, la guerra del Biafra, ma una guerra in astratto. Le sue immagini sono immagini metaforiche di quella che potrebbe essere l'attualizzazione della guerra tra i Greci e i Troiani. Naturalmente, come ho più volte ripetuto, il grande protagonista di questo mio

¹ *Ivi*, p. 1180.

film, di cui questi non sono che appunti, dovrebbe essere il popolo. Quindi, durante questa guerra, gli umili soldati che vengono feriti, straziati, uccisi. Questa potrebbe essere un'immagine di Troia che brucia e questo potrebbero essere delle immagini-appunti per il saccheggio di Troia, per le stragi e la distruzione che vi sono avvenute dopo la conquista. Niente è più lontano di queste immagini dall'idea che comunemente ci facciamo della classicità greca. Tuttavia il dolore, la morte, il lutto, la tragedia, sono elementi eterni e assoluti che possono benissimo legare queste immagini brucianti di attualità con le immagini fantastiche dell'antica tragedia greca.¹

Pasolini costituisce in *Appunti per un'Orestiade* l'allegoria di un popolo in lotta, sospeso tra l'opzione socialista e un divenire consumistico, dove ancora sopravvive la possibilità estetica di cogliere l'aura di una comunità. Così, attraverso la prospettiva che la tragedia di Eschilo offre, le immagini dei cinegiornali vengono sottratte alla loro contingenza storica, montate in sequenza e accompagnate dalla voce del poeta che ne risemantizza il significato facendo esplodere il senso "in astratto", traducendo le immagini degli eserciti e delle carneficine belliche in metafore che trapassano dalla storia all'allegoria. Non solo l'antichità agisce come forza nel presente della Tanzania o del Biafra, ma quelle immagini riconfigurate in una simile costellazione tragica scardinano l'idea stessa del passato, l'idea comune della classicità greca è scossa e perturbata dagli orrori bellici del presente, ciò che rimane sono gli elementi perenni della tragedia umana: la morte e il lutto che mettono in crudele armonia le "immagini brucianti di attualità con le immagini fantastiche dell'antica tragedia greca".

Inoltre, la struttura della tragedia antica diviene il meccanismo allegorico per rappresentare, in maniera inedita, le trasformazioni storiche che hanno attraversato il continente africano nel secolo scorso. Oreste, infatti, è l'eroe del ritorno in patria che annuncia al proprio popolo la scoperta di una modernità razionale e "politica", istituisce il tribunale e, tramite Atena, avviene la trasformazione finale delle Furie in Eumenidi. Fin dai tempi della sua traduzione della tragedia, Pasolini rimase molto colpito dalle potenzialità del racconto mitico. Le possibilità allegoriche dispiegate della trasformazione finale avevano già affascinato l'immaginazione del poeta diversi anni prima di trasformare le tragedie in opera da farsi e di ambientarle nel continente africano. Interrogato dalla giornalista sulle possibilità di intendere l'irrazionalismo senza scadere in prospettive decadentiste, Pasolini così rispondeva nel 1960:

¹ *Ivi*, p. 1185.

Sto traducendo in questi giorni l'Orestide di Eschilo: e sa qual è, gentile direttrice, il momento che mi ha dato più profonda e totale emozione? La parte finale delle Eumenidi, quando Atena trasforma le Maledizioni in Benedizioni lasciandole tali e quali, ossia forze irrazionali. Ci occorre, evidentemente, una Atena.¹

In fase di ideazione del film-documentario, Pasolini redige alcune idee sul significato dell'opera e, a proposito della trasformazione dell'Eumenidi, leggiamo come permanga l'idea di una "istituzionalizzazione" dell'irrazionalità, ma come questa allegoria della modernità venga connotata in maniera esplicitamente politica, declinandola alla situazione africana:

[...] la trasformazione delle Menadi in Eumenidi: dell'irrazionalità selvaggia e terrorizzante, nell'irrazionalità che integra, come un complemento necessario, la razionalità: in altre parole, il sopravvivere, fecondo, dell'ethnos africano, col suo mito, all'interno di un nuovo tipo di società.²

Il sopravvivere dell'*ethnos* africano durante le rapide trasformazioni politiche e sociali che, nel secolo scorso, hanno investito anche il continente africano: questa è il nucleo originario su cui si fonda l'allegoria del film attraverso la prospettiva della tragedia antica. Ed è in questo senso che la risposta di uno studente africano integra e dispiega le possibilità di questa narrazione: quando Pasolini chiede ad un gruppo di giovani che si trovavano a Roma per ragioni di studio, che cosa ne pensassero della sua idea di attualizzare nel loro continente il mito antico e come interpretavano la trasformazione in Eumenidi, il regista decide di chiudere questa sezione del film-documentario con questa risposta:

Non so, questa trasformazione così dall'uno all'altro, non credo che si possa ottenere completamente, cioè... esiste sia l'uno che l'altro. Esisterà sempre, secondo me, perché l'Africano è fondamentalmente un uomo così... Possiede una vita interiore molto profonda, uno spirito molto profondo; quindi quando lei parla di Furie che si trasformano in Eumenidi, probabilmente potranno crearsi delle Eumenidi, senza che le Furie spariscano - che spariscano completamente credo che sarà abbastanza difficile.³

Le condizioni di sopravvivenza dell'Ethos africano si fanno possibilità di resistenza alle trasformazioni della modernità. Lo studente coglie il nodo del discorso

¹ PASOLINI, SLA II, p. 2295.

² PASOLINI, *Per il cinema I*, p. 1203.

³ PASOLINI, PC I, pp. 1193-1194.

allegorico di Pasolini pensando nei termini di una dialettica aperta tra antico e moderno, tra la tradizione di un popolo e le modificazioni culturali che la realtà capitalistica produce. È lo spirito profondo, la vita interiore degli oppressi a garantire la possibilità di sopravvivenza dell'uno e dell'altro, disinnescando la mutazione antropologica che razionalizza ogni elemento delle nostre vite.

A differenza delle opere successive che costituiranno la *Trilogia della vita*, e su cui ora ci concentreremo, nel film-documentario l'elemento letterario non agisce come schema o struttura che permetta di dispiegare un'allegoria dei corpi perduti e corrotti dalle trasformazioni sociopolitiche, ma le tragedie collaborano alla strategia di evocazione di corpi che esistono ancora, nei paesi lontani della Tanzania e dell'Uganda, e che sopravvivono, sospesi nel tempo, alle trasformazioni del presente. Inoltre, la forma aperta e frammentaria di un film che sembra un documentario su un film da farsi, ci sembra l'esito migliore, da un punto di vista formale, per la realizzazione di una nuova concezione della realtà e della sua rappresentazione attraverso il cinema.

Riprendendo le riflessioni di Carla Benedetti, “la forma-progetto, o stato di abbozzo programmatico implica dunque tre cose”¹. In primo luogo “l'opera viene presentata al lettore in forma concettuale”; “in secondo luogo la forma-progetto implica che tutto il materiale venga iscritto nella modalità del possibile” e infine “la forma-progetto implica un autore sempre sulla scena: una voce che si rivolge costantemente al lettore per parlare dell'opera che si sta facendo”². Tutti e tre questi punti li ritroviamo nell'*Orestide*, e ci sembra che proprio attraverso questi elementi possa essere letta la forma allegorica dell'opera ben al di là del suo contenuto reale (il popolo africano tragicamente sospeso tra diverse forme di modernità e la perdita del passato).

La forma concettuale dell'opera funziona come una dichiarazione programmatica dell'autore: il film vorrebbe essere una tragedia, le immagini della guerra del Biafra potrebbero “essere l'attualizzazione della guerra tra i Greci e i Troiani”. Eppure, il salto metaforico non si realizza nell'opera, ma viene solo abbozzato e consegnato in questa forma allo spettatore a cui spetta il compito, per così dire, di portarlo a compimento, di realizzarne il senso. Analogamente il discorso sulla potenzialità del non

¹ BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 163.

² Ivi, p. 164.

finito: l'incedere della telecamera sui volti dei possibili attori senza mai sceglierne uno vuol dire sottrarsi alla possibilità di identificare un singolo volto con un singolo ruolo e di affidare allo spettatore le potenzialità irrisolte e frammentarie di questa "modalità del possibile". Infine, come abbiamo visto all'inizio, il regista è sempre sulla scena: riprendendosi riflesso su una vetrina, commentando fuori campo le immagini, o mentre anima il dibattito con gli studenti. Sia con il corpo che con la voce Pasolini "è sempre presente come istanza superiore che media la fruizione"¹ dell'intera opera.

Ci sembra che così facendo l'opera-progetto dispieghi un ventaglio di possibilità che permettono all'autore di fuoriuscire dalla condizione paralizzante del melancolico per progettare l'allegoria di un sottoproletariato metafisico, che può essere identificato con alcune popolazioni africane ma che non si esaurisce in un singolo contesto, un'umanità che non è ancora perduta perché può essere ritrovata in diversi momenti della storia. Diversa invece ci sembra la forma cinematografica che Pasolini adotterà subito dopo con la *Trilogia della vita* e che lo condurrà ad abiurarla.

¹ *Ibidem.*

La Trilogia: il sogno della vita

Perché realizzare un'opera quando è bello sognarla soltanto?

Pasolini, *Decameron*

Tra il '71 e il '74 Pasolini gira tre film che ridisegnano l'orbita stilistica dell'autore. Con il *Decameron*, *I Racconti di Canterbury* e *Il Fiore delle mille e una notte*, Pasolini costituisce un trittico incentrato su due aspetti: uno contenutistico, che intende far emergere la dimensione politica del corpo e del sesso, e uno formale: penetrare le possibilità espressive insite nella forma del racconto. Secondo le parole di Pasolini riportate da Naldini, così il regista presentava la *Trilogia della vita*:

Questi film sono abbastanza facili, e io li ho fatti per opporre al presente consumistico un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani erano ancora reali, benché arcaici, benché preistorici, benché rozzi, però erano reali, e opponevano questa realtà all'irrealtà della civiltà consumistica [...]. I critici non sono riusciti a capire il senso di questa esperienza, questo entrare nel più misterioso degli ingranaggi del fare artistico, questo procedere nell'antologia del narrare; nel fare cinema, cinema.¹

A differenza degli *Appunti per un'Orestiade*, allora, la trilogia vuole parlare di corpi appartenenti ad un "passato recentissimo", corpi che non sono più sopravvivenze (come erano quelli degli uomini e delle donne della Tanzania e dell'Uganda), ma evocazioni di una realtà perduta. La struttura formale, basata su tre opere "antologiche", costituite cioè da racconti intrecciati fra loro, istituisce nella *Trilogia* una dialettica aperta tra un passato antecedente alla mutazione antropologica, e un presente contro cui l'autore si muove in aperta polemica. Ci sembra allora che in questo caso il filtro letterario non proietta una luce auratica sull'esposizione dei corpi e del sesso che i film esprimono, ma evoca per sineddoche una realtà creaturale ormai perduta.

Le immagini dei corpi agiscono dialetticamente attualizzando «forme di vita» del passato.² Questa operazione estetica produce una conseguenza inattesa: il successo

¹ NICO NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 348-349.

² A proposito del *Decameron*, in un'intervista Pasolini afferma: «estraggo dal passato una forma di vita che contrappongo polemicamente a quella presente, cioè attualizzo il presente...», in *SPS*, p. 1710. L'affinità con il concetto benjaminiano di «immagine dialettica» risulta evidente nella convincente

commerciale di tutti e tre i film di Pasolini è enorme. Se nel maggio del 1974 la trilogia si conclude con la vittoria del *Gran prix speciale della giuria* al Festival di Cannes per *Il fiore delle mille e una notte*, già dopo il *Decameron* il genere vitalistico inaugurato da Pasolini, viene strumentalizzato e distorto dall'industria culturale.

Così, il 5 giugno del 1974 Pasolini, mentre già sta girando il film successivo, scrive *L'abiura della Trilogia della vita*. Il testo rinnega le opere precedenti, il regista afferma di essersi sbagliato: l'esposizione dei corpi e del sesso non ha funzionato come critica del presente perché è stata assimilata dal sistema che intendeva mettere in crisi. Così, Pasolini scopre empiricamente ciò che Benjamin indagava teoreticamente: l'opera auratica non può funzionare nel momento in cui il suo valore culturale si ritira e sfuma.¹ I giovani attori dei film non esprimono più quella costellazione di senso che il regista aveva realizzato con le opere dei primi anni Sessanta, il valore culturale dei loro corpi e del sesso è venuto meno, trasformandosi in puro valore espositivo che non agisce criticamente come dispositivo di resistenza all'ordine del presente, non mette in crisi lo spettatore, ma collabora alla consumistica mercificazione del prodotto artistico:

Ho detto [...] che abiuro quei miei stessi film quando essi vengono assimilati come prodotti di consumo, quando servono al Potere per quella tolleranza e permissività sessuale che non ha niente a che vedere con la vera libertà, sessuale e non, perché non è presa, conquistata ma concessa dall'alto per motivi ben precisi. Il Potere cioè ha deciso di essere permissivo perché soltanto una società permissiva può essere una società di consumi.²

Il potere permissivo, in altre parole, ha tollerato i film di Pasolini perché, polarizzandone il valore espositivo a discapito del valore culturale, ne ha reso possibile un depotenziamento espressivo che ha disinnescato le potenzialità dello scandalo e del contrasto dialettico con il presente, trasformando l'opera in prodotto di consumo.

definizione proposta da Desideri e Baldi: «L'immagine *diviene* "dialettica"; dunque è autenticamente storica solo nell'istante in cui "quel che è stato" forma un'unica costellazione con l'adesso del suo divenir ri-conoscibile», Fabrizio Desideri, Massimo Baldi, *Benjamin*, Roma, Carocci, 2010, p. 112.

¹ Il concetto di valore culturale e valore espositivo è utilizzato più volte da Benjamin nel saggio sull'opera d'arte, si veda ad es. «Si potrebbe rappresentare la storia dell'arte come confronto tra due polarità presenti nell'opera d'arte stessa e scorgere la storia della sua evoluzione nei mutevoli spostamenti dell'accento da un polo all'altro dell'opera d'arte. Questi due poli sono il suo valore culturale e il suo valore espositivo», Benjamin, *OC VI*, p.278.

² *SPS*, p.1711.

Pasolini aveva definito le pellicole che compongono la trilogia «facili»,¹ nel senso che il valore metaforico dei corpi e delle storie che vengono raccontate deve essere letto in maniera diretta e univoca: il significato dell'opera esprime una simbologia chiara, piena e vitale. Ma, a partire dalla strumentalizzazione da parte del sistema culturale,² Pasolini si rende conto che il valore simbolico che voleva esprimere (la contrapposizione polemica di «forme di vita» del passato nell'attualità del presente) deve essere messo in discussione: «Mi si obietterà; “Tu per la verità non rappresentavi nella *Trilogia* corpi e organi sessuali contemporanei, bensì quelli del passato”. È vero: ma per qualche anno mi è stato possibile illudermi».³

I primi piani dei volti, la luce frontale, le carrellate contronatura, il vitalismo dei corpi, i sorrisi dei giovani; tutti quegli elementi stilistici che permettevano l'emersione dell'aura e la sua contemplazione, non posso più essere letti esclusivamente come simbolo di una realtà altra. Esprimere un senso univoco e chiaro sul corpo e sul sesso, attraverso l'esibizione di immagini auratiche si è rivelata un'illusione. La simbologia del corpo presentata nella *Trilogia* è diventata illeggibile perché il suo senso è esploso in una pluralità di significati parziali, divenendo oggetto di strumentalizzazione da parte del «potere integrante»: le immagini dei corpi presenti nel film non esprimono quel valore dialettico ricercato dall'autore in un passato che ritorna.

Allora, a differenza degli *Appunti* precedenti, la *Trilogia* fallisce proprio nella sua vocazione allegorica: se di allegoria si tratta, questa non può essere intesa in senso benjaminiano, perché la realtà evocata vuole alludere *precisamente* alla realtà perduta nel presente. I racconti di Boccaccio, di Chaucer o de *Le mille e una notte* non garantiscono, nella loro trasposizione cinematografica, la trasmissione, la narrazione di un'esperienza condivisa: l'*Erhfarung* del sesso e del corpo si perde tra le *Erlebnisse* erotiche di una società consumistica e tollerante, che ha mercificato la sacralità misteriosa dell'ospite di *Teorema* nella banalizzazione del coito. Se *Teorema*, nonostante la vocazione “geometrica” di voler fornire una dimostrazione logica (cosa succede se una famiglia borghese incontra l'energia pulsionale del sacro e del sesso?), manifesta una portata allegorica proprio nell'elemento che si sottrae al raziocinio delle ipotesi da dimostrare (e cioè il significato ultimo dell'ospite, che rimane avvolto in

¹ NALDINI, *Vita*, p. 349.

² Sulla scorta dell'enorme successo di pubblico del *Decameron*, venne inaugurato uno strano filone della commedia all'italiana, composto da oltre cinquanta film, chiamato *Decamerotico*.

³ *SPS*, p.601.

una coltre di irrazionalità e mistero), nei film della *Trilogia* il regista ci fornisce esplicitamente la chiave di interpretazione dell'allegoria. Allora, quei racconti audiovisivi non riescono a trapassare la storia, ma il loro significato si vuole realizzato in una "integrazione figurale" di evidente lettura. Il sottoproletariato, non più *figura cristi* come nelle opere che abbiamo già visto, tra fine anni Cinquanta e primi Sessanta (da *Ragazzi di vita* a *Mamma Roma*), diviene il compimento figurale della realtà popolare insita nelle opere di Boccaccio o di Chaucer, ma la loro realizzazione storica è già data dall'autore come impossibile: perché nei primi anni Settanta quei corpi e quelle forme di vita sono già tragicamente perdute. Così, il tentativo allegorico mostra il volto melanconico di una simbologia impossibile: attualizzare il passato in un presente che il poeta non vede più. Ma se l'intento contenutistico è, per esplicita ammissione dell'autore, destinato al fallimento, la struttura formale, quella dei racconti, continuerà ad avere seguito nelle opere successive, in *Salò* e in *Petrolio*, anche se mutata.

La scelta di narrare storie attraverso la forma del racconto ha per Pasolini una precisa giustificazione storica e politica:

Questo è un periodo di crisi per il «grande romanzo»: il libro di mille pagine come quelli di un Tolstoj o di un Dickens. Ma il vecchio racconto ha lo stesso taglio narrativo di una cronaca di giornale. Se aprite un giornale, potete vedere questo, niente di più di una serie di racconti, come in Chaucer e nel Boccaccio. Metto queste storie in rapporto con il rimpianto che provo per la perdita del mondo di una volta. Sono un uomo disincantato. D'altronde sono sempre stato ai ferri corti con la società del mio tempo. L'ho combattuta, mi ha perseguitato, ma mi ha dato anche il successo. Ora però non mi piace più. Non mi piace il suo modo di esistere, la sua qualità di vita. Per questo rimpiango il passato. Alla mia età, a questo punto della mia vita, penso che sia quasi un fatto convenzionale. Il mondo di Chaucer e del Boccaccio non aveva ancora sperimentato l'industrializzazione. Non era una società consumistica, non c'erano catene di montaggio. Non c'era niente di analogo alla società di oggi. Tranne forse per questo: c'era una sorta di esigenza di libertà sessuale, nata dai prodromi della rivoluzione borghese nel contesto della società medievale. Qui potrebbe stabilirsi un parallelo. Ma periodi di libertà come quelli sono condannati a finire presto. Da vecchio, Boccaccio divenne un bigotto. Quell'esplosione di libertà durò solo pochi anni. Lo stesso vale oggi: durerà solo pochi anni.¹

¹ PASOLINI, *SPS*, pp. 1394-1395.

La scelta stilistica di ricorrere al racconto viene giustificata da due ragioni. Da un lato la crisi del “grande romanzo”, dall’altro l’analogia con il “taglio narrativo della cronaca”. Mentre Pasolini rilasciava queste dichiarazioni, però, stava già lavorando da qualche anno a un “grande romanzo” che parla anche di cronaca e che è costituito per buona parte anche da racconti. Il problema dei film tratti dalle opere di Boccaccio e Chaucer consiste, allora, nella chiave interpretativa generale che ci fornisce lo stesso autore: la nostalgia e il rimpianto per un mondo che non esiste più. I film sulla vita, così, mostrano il loro volto funebre senza trapassare mai in resurrezione e l’intenzione allegorica si paralizza nella contemplazione dei corpi amati che ormai non sono più.

Quarta soglia. Abiurare e organizzare: dal pessimismo a un nuovo *Bildraum*

*Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità
(Salò?)*

Pasolini, *Abiura della Trilogia della vita*

Abbiamo incontrato attraverso il cinema di Pasolini tre forme allegoriche prodotte tra il '68 e il '74. L'allegoria borghese di *Teorema*, quella lumpen degli *Appunti per un'Orestiade* africana e quella sensuale e vitalistica della *Trilogia della vita*. Abbiamo anche visto come le prime due ci sembrano riuscite in virtù di alcuni precisi elementi stilistici: l'irriducibilità di un mistero che permane nella figura dell'ospite, la polisemia del senso, la forma aperta dell'opera-progetto, i corpi auratici del popolo africano.

L'allegoria della *Trilogia*, invece, ci sembra un'allegoria mancata, laddove il suo volto metaforico risulta esplicito e leggibile attraverso l'ideologia dell'autore: attualizzare forme di vita del passato in un presente che, in realtà, già non è più, trasformato dalla società consumistica. E allora quei film, *Decameron*, *Racconti di Canterbury*, *Il fiore delle mille e una notte*, ci appaiono non come opere allegoriche, seguendo la distinzione di Benjamin, ma racconti simbolici, laddove il regista istituisce un esplicito rapporto esplicativo tra un'immagine del passato, come ad esempio la rappresentazione popolare nell'opera di Boccaccio, e un'immagine del presente, e cioè i giovani italiani prima della mutazione antropologica.

Questa dialettica tra il passato e un'attualità che già è scomparsa avrebbe dovuto creare, per esplicita ammissione di Pasolini, un movimento critico nella coscienza dello spettatore. Infatti, rispetto ai film della *Trilogia*, il regista afferma:

Io faccio vedere un mondo, quello feudale, dove vive un eros particolarmente profondo, violento e felice, dove non c'è un uomo, anche il più misero degli accattoni, che non abbia profondo il senso della propria dignità. Io evoco questo mondo e dico: ecco, fate un confronto, io ve lo presento, ve lo dico, ve lo ricordo.¹

In realtà questa azione catartica in cui spera Pasolini, questa presa di coscienza del cambiamento sociale e culturale in atto, condotto da un nuovo Potere permissivo, tollerante e consumistico, non avverrà attraverso il confronto tra passato e modernità che i film della *Trilogia* vorrebbero realizzare. Anzi: tutte e tre le pellicole godranno

¹ PASOLINI, *SPS*, p. 1709.

di un enorme, quanto acritico, successo di pubblico e di una sistematica e proficua strumentalizzazione da parte dell'industria culturale.

Infatti, a partire dal '72 assistiamo alla nascita di un vero e proprio sottogenere della commedia all'italiana quando, contemporaneamente alla *Trilogia della vita*, usciranno decine di film che riprendono nel titolo e nell'ambientazione medievale, di vaga ispirazione boccaccesca, le pellicole coeve di Pasolini: dal *Decameron proibito* alle *Mille e una notte all'italiana*, si tratta di veri e propri plaghi che strumentalizzarono il successo delle opere del regista.

Pasolini ne rimase sconcertato, soprattutto per il silenzio generale intorno a questa operazione:

Al Decameron è seguita una lunga serie di film che non soltanto lo imitavano, ma cercavano (e ci riuscivano, presso il grande pubblico) di esserne delle perfette contraffazioni; di passare per i suoi «seguiti»; di riprodurne, insomma, l'autenticità. Si trattava dunque di vere e proprie truffe o sofisticazioni. La stessa cosa è successa ai Racconti di Canterbury (e addirittura alle *Mille e una notte*, che devo ancora girare, per esempio, con un *Finalmente le Mille e una notte*). Insomma la concorrenza è stata ed è continua, sleale, sfacciata, brutale. Una torma di sciacalli ha seguito il *Decameron* e segue ora *I Racconti di Canterbury*, valendosi di metodi che dovrebbero essere inconcepibili in una società appena civile [...]. C'è molto di peggio, ai danni non solo dell'autore dei prodotti primi - del *Decameron*, dei *Racconti di Canterbury* - ma naturalmente anche del pubblico. Infatti l'equivoco non riguarda solo la autenticità, ma anche la qualità dell'opera. La gente - e purtroppo era molta - che, incentrandomi per strada mi chiedeva del *Decameron n. 2* o del *Decameron proibito* attribuendome la paternità, credeva anche che la «qualità» delle opere fosse la stessa (benché, magari, le opere inaugurali gli paressero «riuscite meglio»). Ciò è umiliante per me, ma anche per quegli innocenti. Non si può pretendere dai singoli spettatori che formano il grande pubblico nessuna forma di correttezza e di autonomia di giudizio. Ormai la gente - tutta - ha perduto il senso della forma. Il giudizio è brutalmente contenutistico.¹

A partire da questo episodio di contraffazione e di speculazione Pasolini si rende conto di due cose: gli spettatori hanno perso “il senso della forma” e interpretano e assimilano l'opera principalmente attraverso il suo contenuto. Ne nasce un senso di frustrazione e di pessimismo nei confronti del sistema culturale e delle proprie possibilità espressive. Allora, come già era accaduto qualche anno prima, davanti alla

¹ Ivi, p. 1757.

crisi ideologica ed estetica, paralizzato dall'*impasse* della mimesi e dei mutamenti linguistici e culturali dell'Italia della metà degli anni Sessanta, Pasolini decide di reagire alzando la posta in gioco, inventando una nuova forma e nuovi contenuti rispetto all'orbita estetica fino ad allora delineata.

L'operazione è particolarmente interessante se letta attraverso una prospettiva inedita: se il film *Salò e le centoventi giornate di Sodoma* è la risposta intrisa di pessimismo e al tempo stesso l'accusa rispetto al sistema consumistico che investe anche l'industria culturale, e di cui le strumentalizzazioni cinematografiche ne sono state la prova più dolorosa per il regista, l'idea stessa del film nasce in seno a quel sistema di banalizzazione e speculazione che verrà poi chiamato "decamerotico".

Infatti, in occasione del quarantennale della morte di Pasolini, il regista e produttore Pupi Avati rilascia una intervista alla stampa dove ricostruisce la genealogia del film ispirato all'opera di Sade:

L'idea venne a Enrico Lucherini, il press agent, che propose a Euro International di produrre un film da *Le 120 giornate di Sodoma* sulla scia del successo dei vari *Decameron* di allora. La regia sarebbe stata affidata a Vittorio De Sisti, la sceneggiatura a me, Claudio Masenza e Antonio Troisi.¹

L'idea di trarre un'opera cinematografica dall'opera più violenta del divin marchese è quindi nata nel medesimo contesto economico e culturale che alimentava la strumentalizzazione del successo riscontrato dal film di Pasolini del '72. Successivamente, allo stesso Avati viene in mente coinvolgere indirettamente il regista della *Trilogia* attraverso la figura di Franco Citti, così da avere una sorta di "protezione" contro il possibile rischio di censura (ed è quanto meno singolare che Avati pensi al futuro autore di *Salò* come garante in qualità del successo e dei riconoscimenti avuti: non solo quasi ogni pellicola di Pasolini è stata investita da procedimenti giudiziari, ma lo stesso film postumo verrà proibito in Italia per molti anni). Queste le dichiarazioni di Pupi Avati:

Se il film fosse stato girato da Sergio Citti, di cui proprio allora usciva *Storie scellerate*, avremmo avuto la protezione di Pasolini. Gli portammo il copione, che non gli piacque. Era invece incuriosito dal libro, che all'epoca era introvabile. Andai con la mia copia nella sua casa in via Eufrate, all'Eur. Mi fece qualche domanda e poi mi disse: "Se

¹ L'intervista è stata pubblicata in occasione del quarantennale della morte di Pasolini sulla Stampa del 02 novembre 1975 ed è reperibile online all'indirizzo:
<https://www.lastampa.it/spettacoli/2015/11/02/news/pupi-avati-io-che-scrissi-salo-non-1-ho-mai-visto-fino-in-fondo-1.35204421>

dovessimo riscrivere la sceneggiatura, lo faresti?”. Naturalmente accettai, con l'imbarazzo di dover raccontare di quell'offerta ai miei sodali.

Secondo questa testimonianza, quindi, l'incontro tra Pasolini e il testo di Sade avviene tramite Pupi Avati, che lo stava sceneggiando per la Euro International sulla scia del successo commerciale dei primi decamerotici. A questo punto Pasolini interviene: il testo di Sade lo aveva colpito e non solo decide di riscrivere la sceneggiatura (sottraendo così la futura pellicola al genere di consumo entro cui era stata pensata), ma di farne un film inassimilabile alle logiche consumistiche del mercato cinematografico dei primi anni Settanta: un'opera scandalosa che reagisca al meccanismo di strumentalizzazione in cui il regista si era ritrovato direttamente coinvolto¹. Ci sembra interessante leggere una simile operazione attraverso il concetto di “organizzazione del pessimismo” su cui si è concentrato Walter Benjamin.

Nel saggio sul surrealismo, Walter Benjamin riprende da Pierre Naville la formula in questione:

Il socialista vede quell'«avvenire più bello dei nostri figli e nipoti» nel fatto che tutti agiscono «come se fossero angeli», e ciascuno possiede «come se fosse ricco», e ognuno vive «come se fosse libero». Di angeli, ricchezza, libertà non c'è la minima traccia. Sono soltanto immagini. E qual è la fonte da cui questa associazione dei poeti socialdemocratici attinge le sue immagini? La sua «scala al Parnaso»? L'ottimismo. Mentre si respira un'aria ben diversa nello scritto di Naville che fa dell'organizzazione del pessimismo l'istanza del giorno. Nel nome dei letterati suoi amici egli pone un ultimatum che obbliga questo ottimismo senza coscienza, dilettantesco a mettere le carte in tavola: dove sono i presupposti della rivoluzione? Nel cambiamento del modo di pensare, o in quello dei rapporti esterni? E questa la domanda cruciale, che determina il rapporto di politica e morale e che esige una completa chiarezza. Il surrealismo si è sempre più avvicinato alla sua risposta comunista. E ciò significa pessimismo su tutta la linea. Pessimismo assoluto. Sfiducia nella sorte della letteratura, sfiducia nella sorte della libertà, sfiducia nella sorte dell'umanità europea, ma soprattutto sfiducia, sfiducia e sfiducia verso ogni forma di intesa: tra le classi, tra i popoli, tra i singoli.²

¹ Nel 1974 la casa di distribuzione Euro International fallisce e a quel punto Pasolini decide di realizzare il film in prima persona, come racconta lo stesso Pupi Avati, il quale ritirerà la propria firma dalla sceneggiatura e la consegnerà direttamente a Pasolini: Poco tempo dopo la casa di produzione fallisce e il film salta, ma all'inizio del 1974 Avati incontra Pasolini in un ristorante romano a pranzo con Laura Betti: «Mi disse che aveva in mente di fare un film su San Paolo, e io gli dissi: “Ma perché non lo fai tu, Salò?”. Mi rispose che non aveva più la sceneggiatura, mi offrì di portargliela: lo feci il giorno dopo e fu l'ultima volta che lo vidi».

² BENJAMIN, OC III, p. 212.

Il passaggio, come accade spesso in Benjamin, è complesso e merita qualche precisazione. Il filosofo critica l'atteggiamento entusiasta dei socialisti nei confronti del progresso, l'ottimismo per un "avvenire più bello dei nostri figli e nipoti"; a questa dimensione vitalistica di un divenire rivoluzionario, Benjamin contrappone la visione negativa di Pierre Naville, il quale vedeva ne "l'organisation du pessimisme" "un des *mot d'ordre* le plus étranges auxquels puisse obéir un homme conscient"¹. Per Benjamin "organizzare il pessimismo" diviene una possibilità estetica quanto politica, e la rintraccia nelle pratiche surrealiste e in particolare in Luis Aragorn.

La genealogia di un simile nichilismo attivo, capace di reagire al "pessimismo su tutta la linea. Sempre e comunque", va ricercata, secondo il filosofo, negli "scritti di Dostoevskij, Rimbaud e Lautréamont". In particolare la confessione di Stavrogin, pubblicata postuma, ne *I demoni*, solo nel 1915, riveste un ruolo centrale nella concezione del male e del negativo, tematica legata a doppio filo con l'estetica surrealista: "infatti Stavrogin è un surrealista *avant la lettre*. Nessuno come lui ha capito quanto sia ingenua l'opinione da borghesucci che il bene, a dispetto di ogni virile virtù di colui che lo esercita, è ispirato da Dio". Eppure, è interessante notare come per gli stessi surrealisti il padre spirituale del movimento sia un altro, e cioè proprio il marchese de Sade. Già nel primo manifesto surrealista, ad esempio, Breton affermava: "Sade est surréaliste dans le sadisme" in quanto la propria opera risulta essere "une totalité close, entièrement réductible à une forme d'activité onirique et «fantasmatique» de l'esprit, qui mérite d'être qualifiée de surréaliste".

L'opera del marchese viene letta dai surrealisti come una reazione estetica e politica che guarda in faccia il male che circonda la società e la riproduce con la potenza espressiva che ne segnerà una censura secolare. Anche Sade rientra allora a pieno titolo in quegli scrittori che, prima dei surrealisti, hanno penetrato il rapporto tra la letteratura e il male e hanno articolato, *avant-la-lettre*, una forma radicale di organizzazione del pessimismo.

Se Baudelaire è stato il poeta della perdita dell'aura, questi autori "del male" (da Sade a Dostoevskij, da Lautréamont a Rimbaud) sono stati i primi a guardare in faccia la "*facies hippocratica* della storia" e a cogliere l'orizzonte del pessimismo e ad organizzarlo in una nuova concezione estetica:

¹ PIERRE NAVILLE, *La révolution et les intellectuelles* (1928), Gallimard, Paris, 1975, p. 116

Organizzare il pessimismo non significa altro che allontanare dalla politica la metafora morale, e scoprire nello spazio dell'azione politica lo spazio radicalmente, assolutamente immaginativo. Ma questo spazio non può più essere misurato contemplativamente. Se il duplice compito degli intellettuali rivoluzionari è quello di abbattere l'egemonia intellettuale della borghesia e venire a contatto con le masse proletarie, essi sono venuti quasi completamente meno alla seconda parte di questo compito, poiché essa non può più essere assolta in modo contemplativo.¹

Con questo “spazio radicalmente, assolutamente immaginativo” viene tradotta una formula benjaminiana particolarmente evocativa: *Bildraum*. Nella traduzione di Massimo Palma questo passo suona leggermente diverso, ma nella differenza possiamo intravedere alcune sfumature di senso decisive per l'interpretazione del concetto:

Organizzare il pessimismo non vuol dire altro che rimuovere dalla politica la metafora morale e scoprire nello spazio dell'agire politico lo spazio immaginale (*Bildraum*) al cento per cento. Ma questo spazio dell'immagine non va più misurato in senso contemplativo. Se il doppio compito degli intellettuali rivoluzionari sta nel colpire il predominio intellettuale della borghesia e il venire a contatto con le masse proletarie, essi hanno quasi sempre fallito nella seconda parte di questo compito, perché non può più essere sbrigata in senso contemplativo.²

Organizzare il pessimismo vuol dire allora produrre un nuovo spazio immaginale, ma queste immagini non saranno più “contemplative”: l'artista che vuole farsi veramente rivoluzionario, nel suo rapporto con le masse proletarie non potrà limitarsi alla produzione di uno spazio immaginale tradizionale, chiedendo al pubblico immedesimazione e contemplazione. Benjamin sta così liquidando la possibilità rivoluzionaria delle immagini auratiche in funzione di una produzione di nuovo tipo, come quella surrealista, basata sul montaggio, sull'allegoria e sullo choc.

Assimilare le possibilità espressive dello choc all'interno di una poetica rivoluzionaria vuol dire allora rivendicare un valore estetico della violenza come pratica artistica sovversiva e originale. Tutto questo Benjamin non lo dice esplicitamente, ma ha riflettuto lungo sullo statuo della violenza e, parallelamente, sulle implicazioni estetiche dello choc nell'epoca contemporanea. In particolare, nel

¹ BENJAMIN, OC III, p. 213.

² Ivi, p. 105.

suo intervento tenuto presso l'Istituto per lo studio del fascismo di Parigi, nel 1934, Benjamin riflette sul ruolo dell'autore e sul "problema del diritto del poeta all'esistenza"¹ e della sua autonomia in un contesto di dittatura e censura come quello nazista e fascista. Per il filosofo, l'artista non può "limitarsi ad essere solidale con il sottoproletariato"², ma deve farsi produttore. L'autore come produttore, allora, vuol dire "riconvertire", assimilare e mettere in pratica, all'interno del proprio orizzonte poetico, gli strumenti tecnici (il montaggio, gli choc estetici e cognitivi) che irraggiano il sistema di produzione della società contemporanea. Benjamin pensa in particolare al teatro di Brecht e alle avanguardie russe: in maniera analoga alle riflessioni sul surrealismo, l'artista che vuole farsi rivoluzionario, per criticare il sistema di produzione e consumo che investe la società, la propaganda e l'industria culturale, deve "riflettere... meditare sulla propria posizione nel processo produttivo"³ e non fuori di esso.

Tale processo, questo divenire produttore in prospettiva rivoluzionaria, sulla scorta di alcune considerazioni di Aragon, consiste per il filosofo nel tradimento della propria classe di origine, la classe borghese che detiene, egemonicamente, la cultura. Così, farsi produttore vuol dire rifiutarsi di "rifornire l'apparato di produzione"⁴, ma "adattare"⁵ l'apparato alla propria concezione artistica per resistere e metterlo in crisi.

Possiamo allora giungere all'idea di una politicizzazione dell'arte che passa attraverso la produzione di uno spazio immaginale che fa dello choc una possibilità espressiva decisiva, una nuova forma estetica fondata sull'allegoria che osserva il negativo e ne assimila le possibilità sovversive, una pratica artistica che trasforma l'autore in produttore di choc e l'opera d'arte in performance.

Si tratta, allora, di creare un nuovo spazio immaginale che sia riproduzione dell'apparato di produzione, o che quanto meno ne adatti i processi produttivi, per assumere lo choc ed esprimerlo con tutta la sua carica di violenza estetica e cognitiva.

Ma l'apertura di un nuovo spazio immaginale implica la chiusura di una precedente possibilità di rappresentazione, nel caso di Pasolini questo liquidare il passato avviene in due diverse maniere: attraverso l'abiura della *Trilogia della vita* (che implica la riorganizzazione del pessimismo con il suo ultimo film, *Salò*) e

¹ BENJAMIN, *L'autore come produttore* in *Aura e choc*, p. 147.

² *Ivi*, p. 152.

³ *Ivi*, p. 160.

⁴ *Ivi*, p. 162.

⁵ *Ibidem*.

attraverso l'iconografia ingiallita (che anticipa l'ultimo romanzo postumo, *Petrolio*).
In chiusura di questo secondo capitolo ci concentreremo su queste ultime opere.

Abiurare l'aura: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano, senza più alternative – il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (Salò?).

L'abiura che Pasolini scrive nel '74, mentre sta finendo l'ultimo film della *Trilogia* e sta già pensando a *Salò*, manifesta l'impossibilità storica ed estetica di evocare quello che era sempre stato ai suoi occhi il simbolo della realtà, e cioè il corpo e il sesso. Ormai il pessimismo è ovunque e il vitalismo creaturale mostra ora la sua *facies hippocratica*. Ma il valore di questo testo con cui l'autore sconfessa il proprio lavoro precedente ha anche un'azione retroattiva di condanna assoluta:

L'intrascredibile dato di fatto che, se anche volessi continuare a fare film come quelli della *Trilogia della vita*, non lo potrei: perché ormai odio i corpi e gli organi sessuali. Naturalmente parlo di questi corpi, di questi organi sessuali. Cioè dei corpi dei nuovi giovani e ragazzi italiani degli organi sessuali dei nuovi giovani e ragazzi italiani. Mi si obietterà; «Tu per la verità non rappresentavi nella *Trilogia corpi* e organi sessuali contemporanei, bensì quelli del passato». È vero: ma per qualche anno mi è stato possibile illudermi. Il presente degenerante era compensato sia dalla oggettiva sopravvivenza del passato che, di conseguenza, dalla possibilità di rievocarlo. Ma oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che allora erano così e così, hanno potuto diventare ora così e così, vuoi dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di allora è, dal presente, svalutato.¹

Pasolini capovolge il proprio sguardo inattuale: non più il passato che si proietta sul presente, ma l'attualità dei corpi deformati dal potere consumistico sconfessa, retroattivamente, la realtà creaturale un tempo amata. L'operazione è dolorosa e radicale: Pasolini parla di "immondizia umana", le immagini auratiche di un tempo, che hanno provato a sopravvivere un'ultima volta attraverso la costruzione allegorica del racconto nella *Trilogia*, mostrano il fallimento e il pessimismo assoluto.

L'aura deva lasciare il posto allo choc e l'abiura diventa un documento fondamentale dove l'autore rivolge contro se stesso la violenza radicale che verrà poi messa in pratica con *Salò*.

Non dobbiamo però dimenticare che *Salò e le centoventi giornate di Sodoma* è anche la risposta artistica alle strumentalizzazioni operate nei confronti della *Trilogia*:

¹ PASOLINI, SPS, pp. 600-60.

è l'organizzazione di un nuovo discorso (estetico, linguistico, politico) contro quel potere tollerante che ha disinnescato le immagini dialettiche dei film precedenti. *Salò* è un dispositivo inassimilabile da parte dell'industria culturale: una macchina che produce un esponenziale flusso di choc che provocano, destabilizzano e mettono in crisi lo spettatore. In maniera analoga a *Teorema*, la funzione allegorica del film è evidente, ma con la differenza che in *Salò* non troviamo "semplicemente" un racconto, una parabola che si sviluppa intorno all'ipotesi dell'incontro impossibile tra la borghesia e il sacro. Il sesso, in *Salò*, è lo strumento di dissacrazione dei corpi, è il mistero di un nuovo Potere microfisico e produttore di soggettività:

Questo film è un'allegoria? e di che cosa?

Sì, lo è; però non è un vero e proprio apologo, come era *Teorema*, ad esempio. Stavolta il sesso ha una funzione metaforica, e quindi il film non è una favola ma una grande metafora, almeno nelle mie intenzioni. Come dicevo in quella specie di autocritica sul «Corriere della Sera», il sesso questa volta è la metafora del rapporto tra il potere e chi è sottoposto al potere.¹

Se in *Teorema* l'allegoria ruotava intorno al perno del mistero dell'ospite, in *Salò* è l'intera rappresentazione a farsi enigma: non si tratta della dimostrazione *per absurdum* di un'ipotesi inattuale, l'impossibilità dell'esperienza sessuale per la borghesia è ormai un vecchio problema per Pasolini, perché, da un lato, tutto si va uniformando al dispositivo omologante della classe borghese, e in seconda istanza, dopo il trauma della *Trilogia*, il regista si è reso conto che il sesso sacro e misterioso è ormai riducibile a merce, perdendo l'arcaica potenza sovversiva.

Così, rischiando l'incomprensione, Pasolini elabora un'allegoria del potere volutamente ambigua e misteriosa:

Facendo un film di questo genere tu ti muovi su un terreno pericoloso, nel senso non soltanto di non essere capito ma anche di essere mal capito: non ci pensi?

No, perché il mio è un mistero; è quello che si chiama mystery, il mistero medioevale: una sacra rappresentazione, e quindi è molto enigmatica. Non deve essere capita. Certo che rischio di essere capito male o non capito, ma questo è intrinseco al film stesso.²

L'organizzazione del pessimismo, allora, passa da una doppia articolazione: tradurre la violenza del nuovo Potere e degli choc della società dei consumi in un

¹ PASOLINI, *PC II*, p. 3019.

² Ivi, p. 3020.

contropotere espressivo che utilizza la violenza estetica per costringere il pubblico e la critica ad uno sforzo di resistenza allo choc delle immagini. Il sesso e la violenza è il linguaggio su cui si condensa l'intera allegoria del film:

Il pericolo del sesso scatologico, che sullo schermo non è mai stato trattato... non hai paura che poi qualcuno scriva «Pasolini pensa sempre queste cose...»?

Beh, ma questa volta va talmente al di là dei limiti che per forza questa vecchia cosa che dicono di me dovranno riesprimerla in altri termini, perché va troppo al di là dei limiti.

Pensavo che per Freud il prodotto digestivo ha sempre avuto dei significati molto ampi: non è che tu hai pensato a questo?

C'è anche questo: sai, in un mistero tutto si condensa. Ma c'è soprattutto il pensiero che in realtà i produttori costringono i consumatori a mangiare merda: il brodo Knorr, oppure i biscotti Saiwa, sono merda. Questo nel film non risulterà, perché è un mistero. Ma è chiaro che io mentre giro lo penso; non so se poi verrà fuori o no. Se io facessi un film su un industriale milanese che produce biscotti, e poi li reclamizza, e poi li fa mangiare a dei consumatori, potrei fare un film terribile: sull'inquinamento, sulla sofisticazione ecc.; ma non posso star lì a rappresentare un industriale milanese, magari un anno a pensarci e poi girare: mi annoierei, lo detesto.

E poi la metafora è forse più utile, basta che sia compresa.

Mah, non sarà molto compresa. Sarebbe più utile nel senso diretto, pratico della parlarlo proprio così com'è, ma chi me lo fa fare? Sarebbe autolesionismo: un film realistico in questo senso non lo posso fare perché... perché non lo posso fare, proprio fisicamente.¹

Siamo molto oltre alla concezione che animava il senso dell'allegoria dei film precedenti che compongono la Trilogia: per Pasolini non è importante che la metafora venga compresa. Anzi: non c'è un'unica metafora, ma la costruzione di un discorso potentemente allegorico e polisemico. Se nel film "c'è anche questo", e cioè le implicazioni psicanalitiche "dai significati molto ampi" della rappresentazione degli escrementi umani, questi valgono anche in un senso più diretto: letteralmente "i produttori costringono i consumatori a mangiare merda". Una simile polisemia allegorica ha un doppio valore: organizzare un nuovo discorso estetico capace di cogliere qualcosa della nuova realtà e produrre un effetto sullo spettatore che trapassi la semplice comunicazione di un contenuto reale.

¹ *Ivi*, p. 3021.

Nel film, l'impostazione allegorica è dichiarata già nella prima immagine: una «bibliografia essenziale» ci invita a leggere il riferimento al testo sadiano attraverso uno spettro critico esibito (Barthes, Klossowski, Beauvoir, Sollers). Inoltre, se l'ambientazione storica nella repubblica sociale agisce, per analogia, con il presente, questa non è riducibile ad una attualizzazione del fascismo nel potere consumistico,¹ ma sfuma in un'allegorica rappresentazione del potere in generale:

Ma le sue Centoventi giornate di Sodoma non si svolgono appunto a Salò nel 1944? Sì, a Salò, e a Marzabotto. Ho preso a simbolo di quel potere che trasforma gli individui in oggetti (come per esempio nei migliori films di Miklos Janksi) il potere fascista e nella fattispecie il potere repubblicano. Ma, appunto, si tratta di un simbolo. Quel potere arcaico mi facilita la rappresentazione. In realtà lascio a tutto il film un ampio margine bianco, che dilata quel potere arcaico, preso a simbolo di tutto il potere, e abbordabili alla immaginazione tutte le sue possibili forme.²

Anche se in questo passaggio dell'autointervista Pasolini ripete per tre volte la parola «simbolo», il senso del potere in *Salò* si sottrae ad una interpretazione univoca, per dire, sistematicamente, altro. Infatti, l'allegoria del film si dispiega in quel «ampio margine bianco» che non può essere interpretato in maniera diretta: se nella *Trilogia* il sesso è il simbolo del rapporto arcaico che l'essere umano esprimeva antropologicamente con l'alterità, in *Salò* diviene allegoria politica e discorso polisemico sul potere:

Oltre che la metafora del rapporto sessuale (obbligatorio e brutto) che la tolleranza del potere consumistico ci fa vivere in questi anni, tutto il sesso che c'è in *Salò* (e ce n'è in quantità enorme) è anche la metafora del rapporto del potere con coloro che gli sono sottoposti.³

Questa ambivalenza del rapporto sessuale, questo essere contemporaneamente metafora del nuovo Potere consumistico e rapporto di forze, si esprime nei termini di una dialettica eccentrica, tra vittima e carnefice, che si rovescia continuamente. I giovani rinchiusi nel palazzo praticano, contemporaneamente, anche il ruolo del

¹ È noto come Pasolini distingue una forma classica del potere che chiama «clerico-fascista» e una forma contemporanea del potere consumistico, per la quale utilizza la formula, volutamente ambigua, di «nuovo Potere».

² *PC II*, p.2065.

³ *PC II*, p.2065.

carnefice, così come i signori, che non si limitano ad 'agire' il loro potere sulle vittime, ma da queste, letteralmente, pretendono di venire posseduti. Se «la raffinatezza del libertinaggio è quella di essere allo stesso tempo carnefice e vittima»,¹ le vittime cercano di rovesciare il loro ruolo accusandosi vicendevolmente, divenendo i carnefici di se stessi e attivando, egoisticamente, un nesso sapere-potere nella speranza di aver salva la vita.² Vagando di stanza in stanza, il Vescovo raccoglie le confessioni delle vittime: un sapere che si sottrae al potere *panoptico*³ dei signori della villa. Il flusso accusatorio è interrotto da Ezio, che viene sorpreso dai potenti durante un amplesso con la serva: il giovane, nudo e disarmato, si vede puntare contro quattro pistole. Allo choc dei proiettili che stanno per ucciderlo, Ezio reagisce compiendo l'unico atto di resistenza a cui assistiamo in *Salò*: alza il pugno chiuso e fissa i suoi assassini.⁴ A questo punto i signori, altro *hapax* del film, hanno un momento di indecisione e la regia sottolinea la scena con uno zoom sul volto del ragazzo, indugiando in un primo piano illuminato da una luce frontale: ci troviamo davanti all'ultima immagine auratica dell'opera di Pasolini, l'ultima forma di resistenza, vana quanto radicale, del corpo destinato a essere colpito dal potere.

La reiterazione esponenziale di immagini chocanti cui il film ci sottopone consiste in un'operazione che diviene "insostenibile" per lo spettatore. La formula è di Esposito, che precisa:

Probabilmente senza rendersene pienamente conto, Pasolini arriva in questo modo a scavare nel nucleo originario del potere sovrano, inteso come la capacità non solo di imporre o deporre la legge, ma di imporne la deposizione. È quello che egli stesso definisce l'anarchia del potere supremo: "noi fascisti -argomenta Blangis- siamo i soli veri anarchici, naturalmente una volta che ci siamo impadroniti dello stato. Infatti la sola era anarchia è quella del potere" [...] In questo modo, il riferimento incrociato a Sade e a *Salò* va interpretato non in senso storico, e neanche ideologico, ma precisamente genealogico, cioè come disvelamento dell'elemento bestiale implicito in ogni potere che si voglia assoluto – come è sempre, nel suo medesimo principio costitutivo, quello sovrano.⁵

¹ La frase è pronunciata dal duca Blangis in *PC II*, p.2052.

² Ivi, pp. 2057-2058.

³ Per un'analisi di *Salò* attraverso il concetto foucaultiano di *eterotopia*, di cui il *panopticon* è un'organizzazione particolare dello spazio, si veda "Salò reality" in M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017.

⁴ *PC II*, pp. 2057-2058.

⁵ Esposito, *Pensiero vivente*, pp. 203-204

Se sovrano è colui che decide sullo stato di eccezione, la *Gewalt*, nella doppia accezione benjaminiana, di potere e di violenza, è diritto eccezionale del sovrano. In maniera analoga, per Pasolini ogni potere ha un volto feroce e violento, distinguendo la violenza di chi detiene il potere da quella degli oppressi:

Nel potere- in qualsiasi potere, legislativo e esecutivo- c'è qualcosa di belluino. Nel suo codice e nella sua prassi, infatti, altro non si fa che sancire e rendere attualizzabile la più primordiale e cieca violenza dei forti contro i deboli: cioè, diciamolo ancora una volta, degli sfruttatori contro gli sfruttati. L'anarchia degli sfruttati è disperata, idillica, e soprattutto campata in aria, eternamente irrealizzata. Mentre l'anarchia del potere si concreta con la massima facilità in articoli di codice e in prassi. I potenti di De Sade non fanno altro che scrivere Regolamenti e regolarmente applicarli.¹

Con Salò-Sade Pasolini si impossessa di questa *Gewalt*, rappresentandola direttamente nell'ambiguità allegorica dei Signori, costruendo uno spazio che è sospensione di ogni legge e produzione di un potere anarchico e violento che coinvolge tutti: vittime, carnefici e spettatori. Ma triplice non è solo la ripartizione di chi subisce il potere ma anche di chi lo pratica: i Signori, che scrivono i Regolamenti, le vittime, pronte a divenire carnefici e a denunciarsi vicendevolmente, e Pasolini stesso, che impone lo spettacolo agli spettatori. Così, il rapporto tra vittime e carnefici nel film è analogo a quello tra regista e pubblico, tra Pasolini e la società: subire attacchi di diverso ordine (giuridici, con le censure, diffamatori, a mezzo stampa, strumentali, con i film "ispirati" alla Trilogia) e contemporaneamente, sconfessare se stesso e radicalizzare la propria concezione allegorica appena delineata, utilizzare gli strumenti attraverso cui si ha subito la violenza per rovesciarne il senso, organizzare il pessimismo, creare opere complesse e inassimilabili, violente e sovversive.

¹ PASOLINI, *PC II*, p. 2066.

Poi certo verrà ancora qualcosa che mi offenderà e che mi massacrerà: ma anche per me, come per i fiori delle altre primavere, il passato si confonde con il presente, e un prato è qui, e, insieme, nel cosmo!

Pasolini, *La Divina mimesis*

Nonostante il valore retroattivo che vuole cancellare l'aura del passato giudicando immondizia umana i corpi dei ragazzi di vita, nonostante la strategia dello choc assimilato e riprodotto per istituire un nuovo rapporto con il pubblico, nonostante l'assoluta disperazione nei confronti delle possibilità sovversive del corpo e del sesso nell'epoca del consumismo di massa e nonostante il nuovo spazio immaginale abbia bisogno di rinnegare il passato amato, qualcosa, da quel passato, continua a sopravvivere 'malgrado tutto'.

Ne è testimonianza un'opera iniziata nel 1964, l'anno della crisi e di *Poesie in forma di rosa*: si tratta della *Divina mimesis*, pubblicata, per volontà di Pasolini (anche se uscirà postuma), nel 1975. Un'opera programmaticamente incompiuta e ibrida, costituita da una parte testuale e una iconografica.

La galleria fotografica che costituisce questa seconda parte della *Divina mimesis*, costituisce attraverso 25 immagini un "poema iconico" che ci parla di un passato che, pur stingendosi, resiste. Stando alle ricostruzioni filologiche dei curatori, è lecito pensare che l'idea di inserire questo «poema fotografico» nell'opera sia sopraggiunta a Pasolini solo nel '75, nel momento in cui ha deciso di dare alle stampe il testo¹. Indagare questa sezione vuol dire riflettere sul significato stesso che Pasolini attribuiva alle immagini, problematizzare una discorsività iconica che la successione promuove e fa emergere la funzione che la galleria "ingiallita" instaura con il testo che la precede.

Secondo la suggestiva formula di Rizzarelli, le sequenze fotografiche dispongono una «cronotopografia sentimentale» dell'autore leggibile come un atlante warburghiano in minore, «dove ciascuna figura intreccia con le altre molteplici relazioni»². L'opera si trova quindi pienamente inserita all'interno di una forma prepotentemente allegorica. Le molteplici relazioni delle fotografie tra loro, e tra le immagini e il testo, istituiscono diverse funzioni tra la parola e l'immagine. Ad

¹ S. DE LAUDE, W. SITI, «Note e notizie sui testi», in PASOLINI, *Romanzi e racconti II*, p.1985-1990, Siti, «Nota a *La Divina Mimesis*», in PASOLINI, *La Divina Mimesis*, Transeuropa 2011, p.109.

² M. RIZZARELLI, «La verità ingiallita nel fototesto della *Divina Mimesis*», in *Between*, IV, 7, 2014.

esempio, troviamo una funzione chiarificatrice quando le didascalie che accompagnano alcune foto esplicitano i soggetti altrimenti di ormai difficile attribuzione, come nel caso dei volti di Grimau o Lambrakis, il Ninfeo di Valle Giulia o i ragazzi degli anni '50.

Il rapporto tra immagini e testo ha invece una 'funzione traduttiva': dal linguaggio scritto a quello visuale. Così, quando il Pasolini-Dante si muove «con il passo di un partigiano che va verso i monti» seguendo la sua guida in una sorta di «girone dell'anonimato», dove si trovano quelli che hanno deciso «di essere come tutti»¹, il poeta degli anni '50 contrappone alla massa omologata condannata all'inferno, le singolarità di un gruppo di partigiani, quasi invitando il lettore ad osservare la traduzione iconografica nell'immagine 14, che rappresenta proprio un gruppo di partigiani: «Quanti di quei partigiani non erano uguali fra di loro? Guarda le loro fotografie ormai ingiallite. Erano popolo. Erano gioventù. Erano classe operaia»². Infine, le immagini dialogano tra di loro attraverso una funzione discorsiva intrinseca, tessuta per analogia e contrasto.

Nella prima direzione vanno le sequenze iniziali: le foto di Grimau, Lambrakis e i manifestanti di Reggio Emilia condividono la morte violenta per mano della polizia. Ma anche la tomba di Gramsci e l'immagine di Contini rispondono ad una logica analogica (esplicitata nell'allegato stravagante) o, ancora, ed è questo il momento maggiormente polemico dell'opera, la foto del gruppo '63 giustapposta a quella di un gruppo di fascisti degli anni '60 (sequenza 19-20). I contrasti iconografici vanno invece letti tra la «folla anonima» di piazza Venezia a Roma e le «Vecchie» (sequenza 5-6) o tra le forme di vita intellettuale antinomica che Pasolini identifica in Emilio Cecchi (oggetto di una ironica e feroce critica in una porzione dell'opera poi cassata dall'autore)³ e l'amatissimo Sandro Penna (sequenza 22-23). L'ultimo dittico fotografico, l'immagine della chiesa di Casarsa e i volti sorridenti di un gruppo di ragazzi africani, ascrivibile sotto la logica analogica, esprime non solo una continuità con il passato, ma anche uno «sguardo al futuro» con cui l'opera si conclude. Secondo Siti e De Laude:

La chiesa di Casarsa e l'Africa cercano di chiudere in circolare unità il dissidio insanabile tra anni Quaranta e anni Sessanta: nella prefazione a *Letteratura negra* di Mario de

¹ PASOLINI, *La Divina Mimesis*, p. 1094.

² *Ibid.*

³ PASOLINI, *La Divina Mimesis*, pp. 1986-1987.

Andrade, Pasolini scriveva: «in Africa, è chiaro, non è avvenuta la scissione di resistenza e Resistenza... lo “sguardo al futuro” che era tipico in noi in quei famosi anni '40, lo ritroviamo qui con la stessa quasi impudica freschezza».

È allora con questo «poema fotografico», con la discorsività interna delle fotografie ingiallite, che Pasolini riesce ad articolare in una nuova voce, barbarica e frammentaria, quello «sguardo al futuro», recuperando elementi vitali del passato. Laddove il dialogo tra il se stesso degli anni Cinquanta e la crisi dell'attualità tendeva al blocco, alla «voce rotta», alla «paura di perseguire un'opera barbarica», nell'*impasse* mimetica di una crisi ideologica e stilistica, l'iconografia ingiallita riesce a instaurare un originale dialogo iconico. La voce del poeta si muove, nella *Divina mimesis*, dal testo alle immagini per ritornare al testo sotto una nuova luce, come una lucciola che non è ancora scomparsa, ma che «appare malgrado tutto»¹:

[...] simile a qualcosa di vagamente luminoso che persista nel paesaggio fosco di una pioggia invernale; qualcosa che, a onore della vita, e quasi del cosmo, si ostini a luccicare in un po' di tetro fango. Era forse la cieca testardaggine della poesia: la sua presenza materiale.²

¹ DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino 2010, p.41. L'intellettuale francese, però, giunge a conclusioni diverse da queste: per lui Pasolini, nei suoi ultimi anni di vita, «non fece altro che smarrire *in fine* il gioco dialettico dello sguardo e dell'immaginazione». Anche M. Rizzarelli recupera la prospettiva di Didi-Huberman «capovolgendo la sua interpretazione dell'opera di Pasolini», cfr. RIZZARELLI, *art. cit.*

² PASOLINI, *La Divina Mimesis*, p. 1091.

Raccontare il terrore

Ma i giornali sono complici degli uomini politici, e gli uomini politici sono completamente fuori dalla realtà.

Abbiamo visto come negli ultimi anni di produzione cinematografica Pasolini abbia attraversato una polarizzazione tra l'aura vitalistica della *Trilogia* e lo choc di *Salò*, tra l'immagine dialettica del corpo e del sesso come linguaggio che rompe il *continuum* temporale e l'eroico fallimento del corpo attraversato dai proiettili. Contemporaneamente al percorso qui delineato, attraverso il *medium* del giornale, il poeta rifletteva sulle ragioni antropologiche che lo avrebbero condotto alla sconfessione dell'abiura.

Dalle pagine del *Corriere*, oltre all'indagine sociale, Pasolini muoveva anche un'accusava contro l'intera classe politica, colpevole, per l'intellettuale corsaro, di responsabilità dirette nella strategia della tensione, invocava un processo contro la Democrazia Cristiana, alludeva ai nomi delle persone implicate nei tentati golpe. Ma, se il giornalista operava chirurgicamente nel tessuto della società italiana, lo scrittore si ritirava nella solitudine della torre di Chia, vicino Viterbo, per mettere insieme i «pezzi disorganizzati e frammentari», lavorando ad un'opera immensa, dove sarebbe confluito tutto il suo sapere e tutte le sue esperienze.

Troviamo allora, nel Pasolini degli anni '70, due figure distinte che tendono ad incrociarsi: l'intellettuale corsaro che denuncia sul *Corriere della sera* le trame eversive e i rapporti di collusione tra politica, estrema destra e servizi segreti, e il narratore che scrive «una specie di poema», una «greve allegoria»¹ che racconta anche di quegli eventi drammatici e misteriosi. La trama principale del romanzo postumo di Pasolini è identificabile con «la storia di Carlo»: le vicende del protagonista che si ritrova a scalare i vertici dell'Eni, «topos del potere»,² e che rimane implicato nell'organizzazione di un evento stragista (il finanziamento a un gruppo di estrema destra che metterà una bomba alla stazione di Bologna), ma questo rapido commentario non esaurisce la complessità dell'opera.

¹ *RR II*, p. 1215.

² *Ivi*, p. 1267.

Circa un quinto di *Petrolio*, infatti, è costituito da una serie di racconti di secondo grado registrati da Pasolini sotto il titolo di *Epochè*:¹ si tratta di una serie di storie pronunciate da alcuni «Narratori» e ascoltati da Carlo durante una festa al Quirinale. In questi racconti si affastellano e si confondono, in un gioco allusivo e allegorico, tutta una serie di eventi legati alla strategia della tensione (golpe strategicamente falliti, un principe nero che trama nell'ombra, riferimenti a suicidi sospetti e allusioni alle ingerenze tra multinazionali e sistemi politici, nonché al golpe cileno del '73).

Perché Pasolini usa la forma del racconto per creare un'allegoria delle stragi mentre ne stava già parlando, in maniera diretta e contro-informativa, dalla prima pagina del quotidiano più letto in Italia? Che cosa aggiunge la forma del racconto alla denuncia di quelle trame eversive? Qual è il senso di questa operazione artistica e in cosa si differenzia dalla contemporanea indagine condotta sulle pagine del Corriere? Per rispondere a queste domande proviamo a tornare a Benjamin e al nesso implicito che il filosofo esprime tra la perdita dell'aura e il decadimento dell'esperienza, tra arte narrativa e sistema informativo della società contemporanea.

Abbiamo già visto come Benjamin abbia riflettuto in maniera originale intorno alla figura del narratore nel suo celebre saggio su Leskov.² Per il filosofo, la capacità di raccontare storie si sta perdendo nella modernità: «L'arte di narrare volge al tramonto perché il lato epico della verità, la saggezza, viene meno».³ Anche il primo narratore dell'*Epochè*, in *Petrolio* esordisce in maniera analoga: «L'arte narrativa, come sapete bene [...] è morta».⁴ Nel saggio sul narratore, la perdita della capacità umana di raccontare storie è messa in relazione con quella nuova forma di comunicazione direttamente implicata con la realtà storica del capitalismo:

D'altra parte, possiamo vedere che col dominio sviluppato con la borghesia, fra i principali strumenti del quale, nel capitalismo avanzato, è la stampa, appare una forma di comunicazione che, per quanto remota possa essere la sua origine, non aveva mai esercitato un influsso decisivo sulla forma epica: ciò che comincia a fare ora. E che essa si oppone alla narrazione in forma non meno estranea, ma assai più pericolosa del romanzo (che essa, d'altra parte, avvia del pari a una crisi). Questa nuova forma di comunicazione è l'informazione.⁵

¹ Ivi, pp.1653-1728. Questa parte di *Petrolio* verrà analizzata, sotto un'altra luce, alla fine del quarto capitolo, insieme ad altri aspetti di quest'opera complessa che per ora tralasciamo.

² BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, in *OC VI*, p. 320.

³ Ivi, p. 323.

⁴ *RR II*, p. 1664.

⁵ *Il narratore*, cit., p.325.

Oltre all'opposizione racconto-romanzo, in maniera «assai più pericolosa», è l'informazione, e i media che la producono in massa, a mettere in crisi il racconto. Le ragioni sono di natura tecnica e afferiscono, da un lato, alla percezione dell'evento che l'informazione crea e, all'altro, alla produzione, insieme al racconto in sé, di una spiegazione chiara e univoca dell'episodio di cui si parla:

Se l'arte del narrare è sempre più rara, la diffusione dell'informazione ha in ciò una parte decisiva. [...] Ogni mattino ci informa delle novità di tutto il pianeta [...] ciò accade perché non ci raggiunge più alcun evento che non sia già infarcito di spiegazioni. In altri termini: quasi più nulla di ciò che avviene torna a vantaggio della narrazione, quasi tutto a vantaggio dell'informazione. E, infatti, già la metà dell'arte di narrare, lasciare libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazioni [...]. Lo straordinario, il meraviglioso, è riferito con estrema precisione, ma il nesso psicologico degli eventi non è imposto al lettore. Che rimane libero di interpretare la cosa come preferisce; e con ciò il narrato acquista un'ampiezza di vibrazioni che manca all'informazione.¹

Informare vuol dire esprime un nesso tra l'accaduto e una sua possibile spiegazione, dare forma ad una verità intorno ad un evento; il racconto, invece, provoca una sospensione del senso,² liberando il lettore da vincoli interpretativi. A questa distinzione Benjamin aggiunge che l'informazione dura nell'attimo della sua novità e si consegna «senza perder tempo», mentre il racconto è inesauribile perché conserva la sua forza raccolta: se l'informazione scarica il suo contenuto reale nell'immediatezza della sua rivelazione, il racconto proietta, nella durata temporale, l'ampiezza delle sue vibrazioni. Allora, continuando nel solco del pensiero benjaminiano, l'informazione non custodisce il mistero del suo contenuto di verità ma espone, nell'adesso, la verità del suo contenuto reale:³ il fatto interpretato e dispiegato. Il racconto, invece, non solo deve essere indagato nel suo contenuto reale come il chimico osserva il legno e la cenere che compongono un rogo, ma anche nel suo

¹ *Ibidem*.

² Nozione molto simile a quella di «canone sospeso» elaborata da Barthes rispetto alle opere di Brecht e ampiamente ripresa e discussa da Pasolini in *Empirismo eretico*, dove arriva ad affermare: «"Sospendere il senso": ecco una stupenda epigrafe per quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell'impegno, del mandato dello scrittore» in *SLA I*, p. 1422-1423. Questa potrebbe essere una possibile interpretazione dell'uso disinvolto che Pasolini fa del termine *epochè*.

³ Cfr. BENJAMIN, *Le affinità elettive di Goethe* in *OC I*, p.523.

contenuto di verità, così come l'alchimista contempla il mistero auratico della fiamma.¹

Il Narratore delle stragi

Torniamo allora a *Petrolio*. Il racconto che allude in maniera più esplicita alla questione dei colpi di stato e alla strategia della tensione è l'ultimo appunto dell'*Epochè*, significativamente intitolato «Storia delle stragi»:

Se ho capito bene -disse quello che doveva essere il quarto narratore, accingendosi a versare il suo bicchiere di ciceone- in tutte queste storie, esplicita o mascherata, si ripete sempre la stessa storia, che ne è lo schema, il paradigma, o, se vogliamo, il 'dromenon' reale, storico, a cui queste storie di finzione, legòmena, danno una veste simbolica, e ad esso rimandano. Tale 'storia prima' mi sembra che potrebbe essere intitolata: "Storia di un colpo di Stato fallito". Ora io racconterò una storia non simbolica, non seconda, non seriore. Essa non rimanda alla "Storia del colpo di Stato fallito", ma lo è.²

Il racconto, come scrive Pasolini in un altro appunto, è «nel recinto del sacro»:³ il ciceone, bevanda legata ai misteri di Eleusi e al culto di Demetra e Kore, ne assicura la ritualità⁴. Il Narratore rivela come tutti i racconti precedenti seguano uno schema implicito: la storia di un colpo di Stato fallito, che ora si accinge a narrare. L'evento in sé, reale e storico, il racconto delle stragi, viene presentato come un fatto mitico, un percorso iniziatico avvolto dal mistero: non viene spiegato esplicitando le trame che ne collegano gli elementi, indicando i nomi dei responsabili e le implicazioni geopolitiche.

¹ Per la suggestiva immagine del chimico e dell'alchimista cfr. Ivi, p.524.

² *RR II*, p. 1713.

³ Ivi, p. 1692.

⁴ Vari riferimenti ai misteri eleusini sono disseminati in *Petrolio*, probabilmente ispirate dalla lettura di ALFONSO DI NOLA, *Antropologia religiosa: introduzione al problema e campioni di ricerca*, Firenze, Vallecchi 1974. Sulla questione si è soffermato Emanuele Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte delle grazie 2012.

Nella *Storia delle stragi*, per circa dieci pagine, il quarto Narratore racconta la storia di un viaggio che aveva compiuto in Nepal per ragioni di carattere etnografico: registrando musiche popolari tibetane, da Katmandu si sposta a Bhadgaon perché scopre che lì si sta svolgendo una grande festa religiosa. Lunghe, minuziose e ripetitive sono le descrizioni della città e della cerimonia: gruppi di persone si muovono tra la piazza e il tempio, diversi strumenti musicali suonano contemporaneamente, abiti colorati, ma non particolarmente ricchi, vengono indossati dai «poveri contadini nepalesi». Nel contesto sacrale del rito, il protagonista si unisce ai festeggiamenti senza imbarazzo, indossando una collana di perline che gli viene offerta da un ragazzo e portando il segno rosso sulla fronte come tutti i partecipanti: mentre vive, come un iniziato, l'esperienza sacra della festa.

Verso la fine del racconto, il lamento di un uomo proveniente da un cespuglio colpisce la sua attenzione. Si tratta di un occidentale, un italo-americano affiliato alla mafia, come dichiara immediatamente, che sta morendo. È stato linciato dai contadini per aver offeso un ragazzo, ma forse, lascia intendere il Narratore, altri avevano interesse a farlo fuori a causa di quello che sapeva. La testimonianza del morente assume un valore confessionale, e il nesso morte-verità viene riportato dal protagonista: «quell'uomo stava morendo. Tutto ciò che io guardando e sentendo venni a sapere di lui era qualcosa di incancellabile che però stava per essere cancellato».¹

Nell'epoca in cui la morte «perde progressivamente la sua onnipresenza e icasticità»², Pasolini affida ad un personaggio che muore il discorso di verità intorno alle stragi, un testamento che si iscrive all'interno di una catena di altre testimonianze: altre persone che, sul punto di morire, raccontano i frammenti di una storia. Le esperienze vissute dai singoli, nelle testimonianze rese, si congiungono in una catena di esperienze condivise che esprimono una storia possibile sullo stragismo italiano. A questo punto però, nel momento della rivelazione della confessione, il Narratore interrompe la sua storia. Non sappiamo se Pasolini avrebbe sviluppato il racconto o se sarebbe rimasto, per volontà autoriale, in questa forma frammentaria; certamente, dalle poche righe tracciate in uno schema che chiude l'appunto, emerge il quadro generale del contenuto della «storia delle stragi».

¹ *Ivi*, p. 1721.

² *Il narratore*, cit., p. 329.

In una sorta di genealogia transnazionale di quella guerra non convenzionale che fu la strategia della tensione, il racconto del morente inizia addirittura con l'omicidio del presidente Kennedy per continuare poi nella Grecia della dittatura dei colonnelli, dove avremmo trovato i fascisti italiani. Poi, in una nota aggiunta al breve schema, l'autore allude al fatto che il testimone ha ascoltato anche la verità di altri morenti, di cui uno «cade davanti ai suoi piedi di notte dal quarto piano di una clinica (d'Ambrosio). Uno muore cadendo nella tromba dell'ascensore».¹ Pasolini sembra dirci che è possibile ricostruire le ragioni della strategia della tensione assemblando il mosaico degli eventi, seguendo la scia di sangue delle morti sospette, mettendo insieme il quadro. Lo scrittore allude al coinvolgimento diretto dell'estrema destra con la bomba di piazza Fontana e alla successione di morti misteriose che orbitano intorno alla data del 12 dicembre: i suicidi sospetti di Muraro (caduto accidentalmente nella tromba delle scale poco prima di rilasciare una confessione su quanto sapeva) e Ambrosini (morto 'cadendo' dalla finestra della clinica dove era ricoverato, poco prima di rendere un'importante confessione).²

Nell'ultima frase che troviamo nella nota all'appunto 103 l'autore afferma che il morente «insiste a dire che *due* sono le fasi delle stragi, *due*, e il narratore lo ripete ai suoi ascoltatori: *Due* sono le fasi, *due*».³ La convergenza tematica con uno dei più celebri *Scritti corsari* è evidente: ne *Il romanzo delle stragi*, Pasolini afferma di conoscere i nomi delle persone implicate con la strage di Milano del '69, di Brescia e di Bologna del '74 e del ruolo strategico della tensione anticomunista che si voleva instaurare in Italia in quegli anni. Pasolini trova le ragioni di questo sapere nel proprio mestiere di intellettuale:

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare

¹ *RR II*, p. 1723.

² Sulla vasta riflessione storica di questi eventi, i casi di Muraro e Ambrosini sono esplicitamente trattati da: MIRCO DONDI, *L'eco del boato: Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Bari, Laterza 2015, ALDO GIANNULLI, *Storia di ordine nuovo*, Sesto San Giovanni, Mimesis 2017. Il nome tra parentesi, invece, potrebbe essere un riferimento al giudice Gerardo d'Ambrosio, che indagava sulla strage di piazza Fontana.

³ *RR II*, p. 1723.

l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere.¹

Lo choc delle bombe

L'interesse di Pasolini per lo stragismo inizia già nel dicembre del 1969, quando, il giorno dopo l'esplosione della bomba al Banco nazionale dell'agricoltura, il poeta compone un lungo poemetto dall'apocalittico titolo di *Patmos*: «Sono sotto choc», questo l'incipit della poesia.²

Pasolini viene investito dalla notizia e dalle immagini dell'esplosione mentre sta guardando la televisione, con gli amici Moravia e Antonioni.³ Quotidiani e telegiornali iniziarono immediatamente una campagna accusatoria nei confronti degli anarchici Pinelli e Valpreda. Pasolini si schierò pubblicamente, insieme ad altri intellettuali, sostenendo la tesi dell'attentato fascista e in questi termini veniva deriso a mezzo stampa:

Tra gli arrestati, oltre al Valpreda, uso a voltare la schiena non solo all'odiata borghesia ma anche agli amati giovinetti, vi sono molti 'travestiti' e 'checche'; e il fatto non può lasciare indifferente P. P. Pasolini, che dei capovolti di tutta Italia è, di certo, il padre spirituale, visto che la natura ingrata [...] non gli ha consentito di esserne la madre.⁴

Dopo la strage di piazza Fontana, Pasolini inizia a seguire «l'istinto del mestiere»: nel 1971 collabora con "Lotta continua" ad un documentario, *12 Dicembre*, che ripercorreva e chiariva alcuni aspetti controversi dell'attentato del '69. L'intellettuale sicuramente conosceva le prime inchieste che hanno indagato le ombre della strage, dove si trovano numerosi elementi presenti anche in *Petrolio*.⁵

¹ *SPS*, p.363.

² *TP II*, p. 123.

³ *Ivi*, p.124.

⁴ L'articolo è di Alberto Giovanni pubblicato sul *Borghese* il 28 dicembre 1969. Citato da Wu Ming 1 in un articolo pubblicato online sulla rivista "Internazionale", con il titolo *La polizia contro Pasolini, Pasolini contro la polizia* consultabile all'indirizzo:

[<https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2015/10/29/pasolini-polizia-anniversario-morte>]

⁵ Ad esempio: AA.VV. *La strage di stato*, Roma, Saponi Savelli, 1970; MARCO FINI, ANDREA BARBERI, *Valpreda, processo al processo*, Milano, Feltrinelli 1972. Nelle inchieste, oltre alla disamina della pista anarchica, all'omicidio di Pinelli e al "trattamento" mediatico del caso Valpreda, si trovano accurate ricostruzioni dei rapporti tra l'eversione nera e la Grecia e interi capitoli sono dedicati a Mario

Pasolini, quindi, non “scopre” elementi nuovi rispetto alla strategia della tensione, ma amplifica e illumina quanto gruppi spontanei di controinformazione già sostenevano e utilizza il medesimo mezzo che accusava Pinelli e Valpreda di stragismo: il giornale. Di questo «mestiere di intellettuale» rimane traccia nelle storie dell’*Epochè*, in quelle allusioni sistemiche al contesto eversivo e stragista. Ma il racconto, a differenza dell’articolo di giornale, non «mira a trasmettere il puro ‘in sé’ dell’accaduto», ma «cala il fatto nella vita del relatore, o ritorna ad attingerlo da essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio».¹ Non è più nel corpo dell’altro che il poeta scorge frammenti di un’aura decaduta: è l’intellettuale corsaro che, facendosi narratore, trasforma la propria esperienza di vita (nel contesto stragista italiano) nell’esperienza accumulata che i racconti rivelano. Esperienza di verità storico-politica, ma anche esperienza di un sapere estetico.

La poetica auratica degli esordi, messa in crisi dalle trasformazioni linguistiche colte nel linguaggio dei media, riemerge come sopravvivenza nelle ultime opere cinematografiche di Pasolini: prima, nella *Trilogia della vita*, con le implicazioni che abbiamo visto, e poi come ultima e disperata forma di resistenza in *Salò*. Quando il poeta non vede più la realtà articolarsi nel corpo del sottoproletariato, raccontare l’esperienza di quel mondo gli appare impossibile. A questo punto Pasolini vive diverse forme di esperienza dello choc: dallo stragismo, alla strumentalizzazione delle proprie opere, agli attacchi personali. *Petrolio* registra ed esprime questa complessità, organizzando il pessimismo di quegli anni (estetico, quanto politico) attraverso un investimento radicale ed estremo sulle «quotazioni dell’esperienza»² e sulle possibilità espressive della parola letteraria³.

Con le storie dell’*Epochè* Pasolini sospende «la storia di Carlo», ma anche la storia d’Italia tra il ‘69 e il ‘74, cristallizzando in una costellazione di racconti gli eventi della strategia della tensione e componendo un’allegoria che si sottrae ad un’interpretazione univoca. Le storie «sospendono il senso» cercando di riattivare le potenzialità estetiche ed espressive della forma racconto: disinnescando la narrazione sulle stragi, fatta di informazioni e verità precostruite, e sospendendo il *continuum* narrativo dei media per neutralizzare il potenziale di choc e caricare il narrato in «una

Merlino e Giovanni Ventura. Del primo Pasolini parla nel celebre articolo sui capelloni, con il secondo avrà una corrispondenza nel 1975, mentre l’ordinovista era detenuto al carcere di Crotone.

¹ BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 327.

² Ivi, 320.

³ Questo aspetto sarà largamente ripreso e approfondito nella seconda parte del quarto capitolo

ampiezza di vibrazioni».¹ Pasolini giunge così ad una forma inedita di «autorità del morente»²: chi parla si espone e racconta, rischiando la propria vita, per aprire uno spazio immaginativo³ dentro lo spazio dell'agire politico.

¹ *Ivi*, p. 325.

² *Ivi*, pp. 329-332.

³ *Ivi*, p.499.

Capitolo terzo: Linee di fuga I

Fate la linea e mai il punto! Siate rapidi anche stando sul posto!

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*

Quinta soglia. Lingue animali

Nella notte di cui ti ho parlato, abbiamo cenato a Paderno, e poi nel buio illune siamo saliti verso Pieve del Pino, abbiamo visto una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro boschetti di cespugli, e le invidiavamo perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci, mentre noi eravamo aridi e tutti maschi in artificiale errabondaggio [...] Ai primi segni della luce (che sono una cosa indicibilmente bella) abbiamo bevuto le ultime gocce delle nostre bottiglie di vino. Il solo sembrava una perla verde. Io mi sono denudato e ho danzato in onore della luce...

Lettera di Pasolini a Franco Farolfi

Nei primi due capitoli abbiamo letto numerose opere di Pier Paolo Pasolini attraverso alcuni concetti di Walter Benjamin, concentrandoci su un percorso di polarizzazione a partire da una concezione auratica dell'immagine e del corpo a una poetica dello choc, sull'organizzazione del pessimismo e sulla produzione di un "nuovo spazio immaginale", sulla forma allegorica e frammentaria delle opere.

La disamina della prima parte di questo lavoro ci sembra consistere nel tentativo di leggere l'intera opera pasoliniana da una posizione frontale e costante: le tappe di sviluppo e di ripensamento del percorso artistico sono state seguite in maniera diacronica, soffermandoci sulle immagini e sulla forma, ponendole in relazione con il contesto storico e le riflessioni estetiche e politiche dell'autore. Abbiamo così cercato di comprendere l'evoluzione dei lavori pasoliniani trattenendo alcuni elementi, cogliendo per istantanee un flusso in continua evoluzione, proiettando in una costellazione di senso il divenire magmatico di un'opera che sfugge continuamente.

Nel terzo e nel quarto capitolo vogliamo far emergere il valore resistenziale di questa "messa in variazione" continua della scrittura e dello stile di Pasolini, il rapporto della scrittura e del pensiero con alcuni elementi raramente presi in considerazione dalla critica, ma che ci sembrano determinanti (come la rappresentazione/immedesimazione con il non-umano, i processi di "minorizzazione", il problema del punto di vista e quello del potere e dell'ambiente).

Per compiere un simile percorso critico, intendiamo utilizzare alcuni concetti elaborati da Gilles Deleuze sulla letteratura, sul cinema e sulla lingua che ci sembrano particolarmente centrali in relazione ai discorsi che vogliamo elaborare. Ma prima di

affrontare direttamente i concetti di “minore” e di “divenire-animale” che saranno utilizzati per leggere in controtelaio l’opera di Pasolini in questo terzo capitolo, ci sembra necessario provare a riassumere la particolare prospettiva attraverso cui il filosofo francese guardava alla letteratura.

Il rapporto che il pensiero di Gilles Deleuze intrattiene con la letteratura consiste in un movimento continuo e tellurico. All’interno della sua intera produzione, troviamo citati ben 277 scrittori¹; ad alcuni sono dedicati interi libri o saggi (Proust, Kafka, Melville) altri agiscono come veri e propri “personaggi concettuali”² all’interno della produzione del filosofo (Carroll in *Logica del senso*, Artaud ne *L’antiedipo*, Masoch e Sade ne *Il freddo e il crudele*), con altri ancora vengono intrecciati nei momenti di dialogo atti a dispiegare il funzionamento di un determinato concetto filosofico, di una macchina desiderante o di una linea di fuga (Beckett, Lawrence, Jarry).

Eppure, il rapporto tra il filosofo e la letteratura (ma più in generale alla sfera delle arti, se pensiamo agli interessi di Deleuze anche per la pittura, la musica e il cinema) non è esauribile nei termini di una controprova del procedimento filosofico, di una sua corroborazione o ispirazione. In altri termini, la letteratura non *serve* a Deleuze per vagliare le ipotesi filosofiche che andava avanzando, né, semplicemente, a trarre ispirazione (teorica quanto linguistica) dei numerosi concetti che ha elaborato. “Corpo senza organi”, “divenire-animale”, “lingua straniera”: numerosi sono gli esempi del lessico deleuziano tratti direttamente dalle parole di uno scrittore o da esse liberamente ispirate, ma per cogliere il senso di un’inesauribile rapporto dialogico tra il filosofo e la letteratura dobbiamo penetrare la logica e la prospettiva attraverso cui (e per mezzo della quale) il filosofo interpreta il ruolo dello scrittore³.

¹ Deduciamo questo numero dal lavoro di B. GELAS, H. MICOLT, *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Cecile Defaut, Nantes 2007.

² Con l’espressione “personaggi concettuali” Deleuze e Guattari intendono quelle figure che “operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell’autore e intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti”, in questo senso, tra i produttori di personaggi concettuali i filosofi citano numerosi scrittori: “Holderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud [...] da Melville a Lawrence o Miller”. Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, “I personaggi concettuali”, in *Che cos’è la filosofia*, Einaudi, Torino 2002, p. 52 e seguenti.

³ Pur limitandoci in questa sede a tessere l’intreccio dei rapporti tra filosofia e letteratura, segnaliamo come per Deleuze il discorso filosofico non sia mai nettamente distinto dalle pratiche artistiche in generale, le discipline tendono a “scivolare una nell’altra”: “Il piano di composizione dell’arte e il piano di immanenza della filosofia possono scivolare l’uno nell’altro, al punto che i lembi dell’uno vengano occupati dalle entità dell’altro”. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos’è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 56.

In *Che cos'è la filosofia?* Deleuze e Guattari avanzano un'ipotesi attraverso cui possiamo leggere questo rapporto, interrogandosi sulle possibilità “demiurgiche” e stregonesche dello scrittore, capace di “far esistere un momento del mondo”, gli autori ricorrono a numerosi esempi letterari:

Come rendere durevole un momento del mondo o farlo esistere di per sé? Virginia Woolf dà una risposta che vale sia per la pittura o la musica sia per la scrittura: “Saturare ogni atomo”, Eliminare tutto ciò che è rifiuto, morte e superfluità”, tutto ciò che aderisce alle nostre percezioni correnti e vissute, tutto ciò che costituisce il nutrimento del romanziere mediocre, conservare solo la saturazione che ci dà un percolato, “Includere nel momento l'assurdo, i fatti, il sordido, ma *trattati in trasparenza*”, Metterci tutto e malgrado ciò saturare”. Per aver raggiunto la “fonte sacra” del percolato, per aver visto la Vita nel vivente o il Vivente nel vissuto, il romanziere o il pittore ritornano con gli occhi arrossati e il fiato corto. Sono atleti: non atleti dal corpo forgiato a dovere e dal vissuto ben coltivato, per quanto molti scrittori siano stati tentati di vedere negli sport un mezzo per accrescere l'arte e la vita, ma atleti bizzarri sul tipo del “campione del digiuno” o “del grande Nuotatore” che non sapeva nuotare. Non si tratta di un Atletismo organico o muscolare, ma di un “atletismo affettivo”, duplicato inorganico del primo, di un atletismo del divenire che rivela soltanto forze che non sono sue, “spettro plastico”, In questo senso gli artisti sono come i filosofi, hanno spesso una salute troppo fragile e cagionevole; non a causa delle loro malattie e delle loro nevrosi, ma perché hanno visto nella vita qualcosa di troppo grande per chiunque, di troppo grande anche per loro, e che gli ha impresso il marchio discreto della morte. Ma questo qualcosa è anche la fonte che li fa vivere attraverso le malattie del vissuto (ciò che Nietzsche chiamava salute). “Un giorno sapremo forse che non c'è mai stata arte, ma soltanto medicina”.¹

Come afferma Woolf, chi scrive, letteralmente, “satura ogni atomo” della vita scartando il superfluo e addensando ciò che altri escludono (“l'assurdo, i fatti, il sordido”). Questo movimento di condensazione conduce l'artista ad osservare ciò che lascia sgomenti, a compiere un percorso affettivo tra la “Vita del vivente e il Vivente nel vissuto”. Si tratta di un'esperienza dolorosa e tragica: una condizione esistenziale dello scrittore che lo lascia con “gli occhi rossi e il fiato corto”. Così per Deleuze l'artista è un atleta degli affetti, tutt'altro che organico e muscolare; si tratta di un atletismo che compie lo sforzo continuo di intercettare delle potenze altre rispetto a

¹ *Ivi*, pp. 171-172.

quelle dello scrittore, che mostra un “qualcosa di troppo grande per chiunque, anche per loro e che gli ha impresso il marchio discreto della morte”. Così lo scrittore rivela un tratto comune con il filosofo: quest’osservare l’oscurità della vita che atterra il vivente.

Possiamo allora già avanzare l’ipotesi che scrittore e filosofo utilizzano forme diverse di percezione che però condividono il medesimo campo di osservazione: la vita e il vivente. Se il compito del filosofo consiste nel tracciare un piano nel caos da attraversare per mezzo del pensiero, lo scrittore attraversa il limite delle linee caotiche che scorrono sul medesimo piano. Il piano a cui facciamo riferimento consiste nel piano di immanenza, largamente indagato da Deleuze¹. Rifiutando così implicazioni trascendentali, il filosofo traccia un pensiero dell’immanenza su cui dispone i concetti e attraverso cui il pensiero stesso guida la ragione nel caos della vita:

I concetti sono l’arcipelago, l’ossatura, una colonna vertebrale piuttosto che un cranio, mentre il piano è la respirazione che bagna queste isole. I concetti sono superfici o volumi assoluti, difformi e frammentari, mentre il piano è l’assoluto illimitato, informe, né superficie né volume ma sempre frattale. I concetti sono concatenamenti concreti in quanto configurazioni di una macchina, ma il piano è la macchina i cui pezzi sono i concatenamenti.²

Come un ritornello canticchiato da un bambino impaurito nel buio³, i concetti guidano il pensiero del filosofo nell’oscurità di un territorio sconosciuto “troppo grande” dove campeggia “il marchio discreto della morte”. Gli scrittori attraversano il medesimo territorio, istaurando nuovi concatenamenti, intercettando nuovi affetti e nuove potenze che li conducono a tracciare delle linee di fuga che portano ai limiti dei territori conosciuti, da cui riemergono con “gli occhi arrossati e il fiato corto”.

Queste distinzioni devono però servire a far emergere una differenza di potenza tra filosofo e scrittore, ma non disciplinare; il filosofo possiede la potenza della creazione del concetto, lo scrittore quella della creazione delle linee di fuga, ma Kafka o Borroughs, Ivan Karamazov o il capitano Acab sono filosofi tanto quanto Spinoza e

¹ Cfr. “Il piano di immanenza” in *Che cos’è la filosofia?*, p. 25 e seguenti.

² Ivi, p. 26.

³ L’immagine del bambino impaurito che canta e cammina al ritmo della sua canzone la prendiamo da “Del ritornello” in G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia II*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p.432.

Kant, mentre gli stoici o Nietzsche sono scrittori che parlano per un “popolo che manca”.

Per Deleuze, pensare significa orientare il senso a partire dall’incontro con il segno: in *Proust e i segni*, il filosofo precisa in vari punti questo rapporto. I segni disseminati nella *Recherche* costringono il pensiero verso direzioni precise: “impressioni che costringono a guardare, incontri che costringono a interpretare, espressioni che ci costringono a pensare”¹.

Deleuze parla di vera e propria “violenza” operata dal segno nei confronti del pensiero: “bisogna provare dapprima l’effetto violento di un segno, in modo che il pensiero sia quasi costretto a cercarne il senso [...] il segno è ciò che è oggetto d’un incontro, che esercita su noi quella violenza”².

L’incontro con il segno stimola e concatena il pensiero, come argomenta Vignola, in questa modalità di incontro tra le facoltà si articola l’originale speculazione filosofica di Deleuze:

È quindi un incontro con il segno ciò che dà avvio al pensare; l’immagine del pensiero, fondata sul buon volere veridico di un cogito in quanto fondamento certo, deve essere sostituita da quella di una costrizione a pensare, in cui sono i segni “esterni” a produrre effetti sul pensiero, portando ogni singola facoltà al proprio limite, per il quale essa cesserà di accordarsi con le altre facoltà, costringendole invece a smuoversi. Piuttosto che pensare, come Kant, una convergenza di tutte le facoltà determinata da una facoltà legislatrice – l’intelletto nella ragion pura, la ragione nella ragion pratica – Deleuze pensa a una divergenza costitutiva e discordante delle facoltà...³

Pensare, allora, vuol dire tracciare un piano di immanenza (senza l’organizzazione verticale di una facoltà legislatrice) attraverso “una divergenza costitutiva e discordante”, nella ripetizione e nella differenza di facoltà diverse si articola il divenire del pensiero, in un travaso continuo tra “sentire” e “pensare”, due forme attraverso cui attraversare il caos della vita e del vivente:

...la sensibilità, costretta dall’incontro [con il segno] a sentire il *sentiendum*, costringe a sua volta la memoria a ricordarsi del *memorandum*, di ciò che può essere ricordato. E [...] la memoria trascendentale costringe a sua volta il pensiero ad afferrare ciò che può

¹ DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1967, p. 88.

² *Ivi*, p. 23.

³ PAOLO VIGNOLA, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 32-33.

essere soltanto pensato, il *cogitandum*, [...] l'essere dell'intelligibile come ultima potenza del pensiero, persino l'impensabile. Dal *sentiendum* al *cogitandum* si è dispiegata la potenza di ciò che costringe a pensare.¹

Così, incrociando ulteriormente le riflessioni di Virginia Woolf con quelle di Deleuze, l'opera d'arte risulta essere una saturazione, un eccesso, uno "strabordamento" di sensazione e di affetti: "L'arte è il linguaggio delle sensazioni, che si serva di parole, di colori, di suoni o di pietre"²:

[La letteratura elabora] blocchi di sensazioni che fungono da linguaggio. Lo scrittore si serve di parole, ma crea una sintassi che le traspone nella sensazione e che fa balbettare, tremare, gridare o anche cantare la lingua corrente: è lo stile, il tono, il linguaggio delle sensazioni o la lingua straniera nella lingua, quella che sollecita un popolo futuro...³

Arriviamo dunque al concetto di atto di creazione⁴: l'arte in generale, e la scrittura in particolare, creano nuovi territori, deterritorializzandone altri. Scavare un lingua per scrivere un romanzo o una poesia, tracciare delle linee su una tela, comporre musica: si tratta di operazioni che producono una nuova configurazione di senso all'interno di un territorio dato (una lingua, delle figure e dei colori, dei suoni...). Inoltre, per Deleuze (con Woolf) l'arte produce nuovi territori saturi di affetti: l'arte crea uno spazio inedito di trasmissione degli affetti, sprigionandone i loro divenire intrinseci. Ma "divenire", e il filosofo affronta in maniera puntuale questa distinzione, non vuol dire imitare, copiare, ripetere un affetto già esistente, bensì vuol dire trasformarsi, andare incontro ad una doppia metamorfosi: del soggetto che percepisce e dell'affetto stesso. Questa trasformazione *à deux* agisce a livello molecolare: alcuni segmenti della nostra soggettività si intersecano, si concatenano con alcuni segmenti di un affetto⁵.

Abbiamo visto come la letteratura trasmetta affetti e liberi i divenire. Tra questi, Deleuze e Guattari ne tracciano alcuni: esiste un divenire-donna, un divenire-bambino,

¹ DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 185.

² *Che cos'è la filosofia?*, p. 176.

³ *Ibidem*.

⁴ DELEUZE, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2003.

⁵ Deleuze ricava una simile prospettiva fluida e potenziale del soggetto e dei corpi da uno dei suoi principali pensatori di riferimento, a cui dedica due monografie e numerose lezioni, Baruch Spinoza. Cfr. DELEUZE, *Che cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, 2013 e *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata 1999.

un divenire-pianta, un divenire-minerale e un divenire-animale¹. Tutti questi divenire sono riconducibili al concetto di “minore”: ognuno dei divenire presi in considerazione è implicato in un divenire-minore, un divenire rivoluzionario della lingua, un uso politico della letteratura che così si sottrae (si deterritorializza) agli appalti di cattura (di territorializzazione) molar. Tra le forme del divenire-minore prese in considerazione da Deleuze e Guattari, il divenire-animale ci sembra quello maggiormente significativo per il discorso critico sull’opera di Pasolini che intendiamo compiere.

In *Kafka, per una letteratura minore*², gli autori indagano con originalità e sottigliezza il senso che assumono i personaggi animali nella scrittura dell’autore della *Metamorfosi*. Tra i racconti dell’autore di Praga, infatti, troviamo una moltitudine di animali, come ad esempio: cani, cavalli, topi, oltre al celebre scarafaggio. La metamorfosi, puntualizzano Deleuze e Guattari con Kafka, è il contrario della metafora:

Il divenire-animale non ha nulla di metaforico. Nessun simbolismo, nessuna allegoria. Non è neppure il risultato d’un errore o d’una maledizione, l’effetto di una colpevolezza. Come dice Melville a proposito del divenir-balena del capitano Achab, è un “panorama”, non un “vangelo”. È una carta di intensità. Un insieme di stati, tutti distinti gli uni dagli altri, innestati sull’uomo nella misura in cui crea una via d’uscita. È una linea di fuga creatrice che non vuol dire null’altro che se stessa.³

Gregor Samsa diviene *realmente* un animale, si tratta di un’operazione, come abbiamo già visto, che per gli autori ha a che fare con i divenire scatenati dalla letteratura. Se gli animali in Kafka svolgono una funzione di fuga dalle trappole “molar” come la burocrazia, le istituzioni o “le potenze diaboliche” che bussano porta⁴, possiamo utilizzare questi concetti elaborati da Deleuze per far emergere alcune forme del divenire-animale nelle opere di Pasolini? Possiamo identificare una funzione di senso all’interno di queste forme del divenire? Possiamo tracciare un’evoluzione dei divenire-minori in analogia con le metamorfosi poetiche già messe

¹ Cfr. “Divenir-intenso, divenir-animale, divenir-impercettibile...” in *Millepiani*, p.331 e seguenti.

² DELEUZE, GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2017.

³ *Ivi*, pp. 64-65.

⁴ *Ivi*, p. 21. La formula è usata da Kafka in una lettera a Brod.

a fuoco nei precedenti capitoli? A queste e ad altre domande vogliamo provare a rispondere in questo capitolo.

I lavori critici che hanno voluto indagare il ruolo della rappresentazione degli animali nelle opere di Pasolini sono relativamente pochi e spesso incentrati su una prospettiva “auerbachiana”. Infatti, rifacendosi ad un noto passo di *Mimesis*, e alla formula citata da Pasolini in diversi luoghi, si tende a far coincidere la rappresentazione animale con la formula, ambigua quanto generale, di “realismo creaturale”¹. Così, gli animali “funzionano” nell’opera di Pasolini come simbolo mimetico di un rapporto realistico con il mondo creaturale, e da qui, l’elemento animale diverrebbe una metafora del popolo degli oppressi, del sottoproletariato romano, o del popolo africano. Si tratterebbe di una condizione di “pietà creaturale” a muovere lo scrittore verso una simile rappresentazione².

Ci sembra che questa prospettiva inquadri solo una parte della problematica e rischi di non far emergere qualcosa di più profondo e decisivo che pervade la produzione artistica di Pasolini e che possa essere illuminato attraverso le riflessioni di Deleuze sul divenire-animale.

Invece di considerare l’apparizione di figure animali in Pasolini esclusivamente come la traccia di un realismo in chiave auerbachiano, il divenire-animale che le opere liberano saranno i segni attraverso cui orientare diverse letture dei lavori pasoliniani. Allora, sulle tracce di Deleuze, i segni-animali che hanno acceso gli affetti del *sentendum* pasoliniano, e che si sono dispiegati e addensati nella scrittura, diverranno per il nostro lavoro critico quei segni che “ci costringono a pensare”, che colpiscono il *cogito*, per compiere quel percorso critico che muove dall’oscurità ed avanza nel caos per ritagliare nuovi territori.

¹ Il termine, come è noto, è di Erich Auerbach e si trova in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, pp. 255-259. È citato dallo stesso Pasolini nel saggio *La confusione degli stili*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Mondadori, Milano 1999, p.1807.

² In questa prospettiva, per una lettura dell’opera di Pasolini concentrata sul concetto di “realismo creaturale”, cfr. C. BOLOGNA, *Cose e creature*, e S. DE LAUDE, *Pasolini lettore di Mimesis*, entrambi in *Mimesis. L’eredità di Auerbach*. Atti del XXV Convegno interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Esedra editrice, Padova 2009.

Borgata animale

*Più è sacro dov'è più animale
il mondo: ma senza tradire
la poeticità, l'originaria
forza, a noi tocca esaurire
il suo mistero in bene e in male
umano.*

P.P. Pasolini, *L'umile Italia*

Nel territorio delle borgate la distinzione tra umano e animale sfuma, non esiste una separazione netta: i ragazzi di vita sono animali randagi, oppure rondini che rischiano di annegare, il vociare dei malandrini è spesso un «frullare» tra «stridi» e «zirli»¹. Ma anche gli animali sono umani: come la cagna e il lupo che si affrontano in una zuffa, una scena che duplica le tante risse a cui assistiamo nei romanzi romani di Pasolini.

In questo caso, anche il linguaggio animale si fa umano, anzi romanesco. Ci troviamo nel capitolo «Il bagno nell'Aniene» quando il cane di Armandino, Lupo, incontra una cagna randagia sulle rive del fiume:

«Daje, a Lupo, daje, daje», sussurrava Armandino ancora piegato sull'orecchio del suo cane, mentre i ragazzini lo incitavano anch'essi, gridando come scimmie, facendo una caciara che li sentivano fino a Tiburtino. Il Lupo, ingenuo, si lanciò dietro alla cagna, che stava ancora zitta, abbaiando a squarciagola, facendo un po' di moina. «Mo però me pare che te gonfi un po' troppo», parve pensare la cagna, soffermandosi, "per carattere mio!". E dopo un istante: «Ma li murtacci tua», sbottò a urlare, perdendo tutt'a un botto la pazienza. Fu un ringhio così feroce che Lupo si fermò, e pure ai ragazzini fece un po' d'impressione. Lei intanto si era rivoltata facendo perno sulla schiena e smicciando tetra quel fesso di Lupo che cominciava a tagliare. «Che te dicevo, a Sgarò?» disse il Roschetto. Armandino si piegò ancora di più: «Daje, daje, Lupo, daje», diceva quasi tremando pure lui. Lupo si rifece un po' di coraggio, dimenticando subito lo spagheggio che aveva provato, e ricominciò ad abbaiare, ancor più minaccioso e sciammannato di prima. «E ariòcace», parve pensare la cagna. «A zozzona, a carogna, è inutile che me guardi tanto, sa'!» gridava il Lupo furibondo, «che tanto a me n'un me impressioni!» E l'altra zitta.

¹ Gli esempi sono tratti da DE LAUDE, *La rondine di Pasolini*, Mimesis, Milano 2018.

«Mo sin un dichì quarcosa», minacciò Lupo, «t'ammollo na pignata che te stacco 'a testa!» «Aaaah, sei carino sei!» disse l'altro cane intervenendo nel discorso. «Mbè?» fece Lupo con uno scatto verso di lui, che scappò, «ma che va cercanno mo sto disgraziato?». La cagna mollò un ringhio. «Fatte un ringhio su sto cazzo» urlò Lupo. «Mo basta», scattò la cagna, «già me so stufata, celo sai sì?» Si voltò completamente di fronte. «Potessi cecamme» fece poi urlando del tutto infuriata, «ma pe na soddisfazione me faccio pure trent'anni de Reggina Celi!»¹

Questa scena travalica il concetto di “realismo creaturale”²: i comportamenti degli animali, il loro modo di parlare (addirittura con delle espressioni idiomatiche) manifestano il sintomo di una relazione sotterranea tra umano e animale che oltrepassa le ragioni mimetiche e metaforiche. Non solo i cani sono *come* i ragazzi di vita, per la loro condotta randagia, istintiva e violenta, ma lo scrittore ne annulla le differenze perché, ai suoi occhi, si equivalgono. Nella scrittura, cioè, gli affetti incontrati da Pasolini nel territorio borgatario, spingono la propria «*potentia sentiendi*» verso il regno di un'indistinzione, dove i soggetti (umani e animali) si contaminano in un divenire-minore³.

Il caso opposto e complementare a quello ora proposto, e cioè quando sono i ragazzi a divenire-animali, si trova disseminato in numerose descrizioni di *Ragazzi di vita*. Continuamente, infatti, i comportamenti dei *pischelli*, il loro modo di camminare o di mangiare, di giocare, di correre, di litigare, viene descritto in termini animaleschi, come cani randagi. Un esempio si evince dal seguente passo, dove il Ricetto vaga per il mercato di via Taranto, travolto dagli odori e dalla fame:

[Lo vediamo] gironzolare come un cane randagio pel mercatino, tra le bancarelle, fiutando gli odori che nell'afa dello scirocco fiatavano a migliaia, e tutti appetitosi, in quel piccolo spiazzo incassato tra i palazzoni. Allumava le bancarelle dei fruttaroli, e qualche persica o due o tre mele, riuscì a fregarle: se le andò a mangiare in un vicioletto. Poi tornò più affamato ancora con quel po' di dolce nello stomaco, attratto dall'odore del

¹ PASOLINI, *Ragazzi di vita*, cit., pp. 688-689.

² Il termine, come è noto, è di Erich Auerbach e si trova in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, pp. 255-259. È citato dallo stesso Pasolini nel saggio *La confusione degli stili*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, p.1807.

³ Sul concetto di divenire minore, ne parleremo in maniera più estesa nella prossima soglia, per ora rimandiamo, oltre al già citato *Kafka. Per una letteratura minore.*, anche *Un manifesto di meno* in G. DELEUZE, C. BENE, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978 e *Divenir-intenso, divenir-animale, divenir-impercettibile*, in G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Millepiani*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017.

formaggio che veniva dalla fila delle bancarelle bianche proprio lì di fronte al vicioletto, dietro la funtanella sul selciato fradicio. C'erano allineate delle mozzarelle delle caciotte, e dei provoloni appesi in alto, e sopra il banco c'erano delle pezze già tagliate di emmenthal e di parmigiano, o di pecorino; ce n'erano pure dei pezzi ridotti alla misura di tre o quattro etti, e anche meno, isolati e sparsi tra le forme intere: il Riccetto, turbato, mise gli occhi su una fetta di gruviera, dalla pasta un po' ingiallita, e così odorosa che toglieva il fiato. Ci s'accostò, facendo moina, e aspettando che il padrone fosse assorbito dalla discussione con una cliente, grassa come un vescovo, che stava da un bel pezzetto lì a esaminare con n'aria velenosa il formaggio, e con una mossa fulminea zac si beccò il pezzo di gruviera e se lo schiaffò in saccoccia.¹

Se non fosse per la "saccoccia" finale, dove finisce il bottino del Riccetto, il soggetto della descrizione potrebbe essere uno dei tanti animali randagi che si incontrano nel romanzo, un cane o un gatto affamato alla ricerca di un pezzo di cibo. Il divenire-animale nei *Ragazzi di vita* si sviluppa come una linea di fuga dalla soggettività dominante: configura uno "stile di vita" altro rispetto a quello propriamente umano. Si tratta di una polifonia di affetti che mancano al popolo «maggior» (quello della borghesia che si esprime in italiano): i ragazzi-cani si lasciano condurre dalla fame, ma anche dagli odori, o dai colori (come dalla "pasta un po' ingiallita" di una fetta di formaggio). Le passioni tristi delle vite oppresse, come la povertà, la fame, la paura, vengono sistematicamente tradotte in affetti di gioia che animano il desiderio vitalistico dei giovani. I borgatari dispiegano forme del divenire inedite e sconosciute: vagano come nomadi in territori stranieri, costituiscono l'enorme macchina desiderante di un sottoproletariato urbano che, nonostante tutto, vive con gioia anche le privazioni e la fame.

Vita è la parola chiave di questo romanzo, laddove si intende una «vita altra», diversa, sommersa e sconosciuta, ma anche un modo di vivere, una forma del divenire che dischiude un sapere quasi filosofico: «vita significa infatti *malavita*, e, insieme, qualcosa di più: una filosofia della vita, una prassi».²

¹ PASOLINI, *Ragazzi di vita*, cit., pp. 669-670.

² SLA I, cit., p.697.

Ragazzi-rondini

«Ched'è», disse allora rizzandosi in piedi il Riccetto. Tutti guardarono da quella parte, nello specchio d'acqua quasi ferma, sotto l'ultima arcata. «E 'na rondine, vaffan...», disse Marcello.

P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*

Oltre ai cani randagi, l'animale che riveste un ruolo principale nei *Ragazzi di vita* è la celebre rondine che chiude il primo capitolo e che poi, metaforicamente, chiuderà l'intero ciclo narrativo del romanzo. In una attenta ricostruzione filologica, Silvia de Laude ha condotto una rigorosa genealogia del motivo della rondine in Pasolini¹. Nel suo lavoro emerge la dimensione ossessiva dell'immagine della rondine che annega e del salvataggio dell'uccello ad opera di un ragazzo. L'immagine, infatti, si ritrova quasi immutata in tre distinte opere di Pasolini: prima della celebre scena di *Ragazzi di vita*, il tema della rondine aveva già fatto la sua comparsa in un racconto pubblicato nel 1950, ma probabilmente scritto a Casarsa, *La rondinella del Pacher*, poi, nella bozza di una sceneggiatura mai girata, *I morti di Roma*, datata 1959-1960.

Iniziamo dalla rondine friulana. La trama del breve racconto è semplice: due ragazzi, Erio e Velino, vanno in bicicletta sulle rive del laghetto Pacher per fare un bagno, vicino a Ramuscello. Qui osservano le rondini volare sul pelo dell'acqua:

Una rondine, troppo ardita, sfiorando l'acqua si era abbassata fin sotto il pello, e ora vi si dibatteva dentro, affogando. Si vedevano le sue ali nere agitarsi e smuoversi in larghi anelli le acque stagnanti del Pacher. “Annega! Annega!”, gridava Velino... Erio si calò nell'acqua fin che gli giunse al petto, poi si mise a nuotare in direzione della rondine. Velino lo stava a guardare dal pioppo. Quando Erio fu vicino alla rondine, Velino lo vide che tentava di afferrarla, ma ogni volta che la toccava, ritirava come spaventato la mano. “Che fai?” gli gridò. “Perché non la prendi?” “Mi becca!” gridò Erio.²

La situazione è analoga al racconto del Ferrobedò, quando il Riccetto e i suoi compagni, a bordo di una barca nei pressi di Ponte Sisto, osservano qualcosa di strano sulle acque del Tevere:

¹ DE LAUDE, *La rondine di Pasolini*, Mimesis, Milano 2018.

² *Ragazzi di vita*, p. 1395.

A un tratto il Riccetto si rivoltò su un gomito, per osservare meglio qualcosa che aveva attratto la sua attenzione, sul pelo dell'acqua, presso la riva, quasi sotto le arcate di Ponte Sisto. Non riusciva a capir bene cosa fosse. L'acqua tremolava, in quel ponte, facendo tanti piccoli cerchi come se fosse sciacquata da una mano: e difatti nel centro vi si scorgeva come un piccolo straccio nero. "Ched'è", disse allora rizzandosi in piedi il Riccetto. Tutti guardarono da quella parte, nello specchio d'acqua quasi ferma, sotto l'ultima arcata. «È na rondine, vaffan...», disse Marcello. Ce n'erano tante di rondinelle, che volavano rasente i muraglioni, sotto gli archi del ponte, sul fiume aperto, sfiorando l'acqua con il petto. La corrente aveva ritrascinato un poco la barca indietro, si vide infatti ch'era proprio una rondinella che stava affogando. Sbatteva le ali, zompava.¹

Anche nella sceneggiatura del '59-'60, *I morti di Roma*, troviamo una simile scena: Sburdellino, insieme ai suoi compagni, si trova su una barca, sull'Aniene questa volta, sempre a ridosso di un ponte. Qui osserva una scena simile a quella che abbiamo già incontrato:

Ma ecco che a un tratto Sburdellino vede qualcosa, e ordina agli altri di tornare indietro: ma gli altri, suoi compari, non gli danno retta. Sburdellino protesta, feroce, ma inutile: tutti gli altri sono alleati contro di lui: allora egli si butta in acqua verso quel qualcosa che ha visto. Siccome la barca è vicina al ponte, l'acqua è vorticosa, fila via gonfia, piena di ribolli, di mulinelli. Sburdellino viene come trascinato via, giù verso i piloni del ponte. Quel qualcosa che ha visto, verso cui nuota, è come uno straccio che si dibatte nell'acqua, là in fondo sotto il ponte, luccicante al sole.²

Tutti e tre i protagonisti, Erio, Riccetto e Sburdellino, assistono ad una rondine che sta per affogare poi, portandola in salvo a riva, i compagni commentano cinici:

Perché l'hai salvata?" gli chiese. "Era bello vederla annegare." Erio non rispose; riprese la rondine tra le mani e la guardava. "È piccola", disse, "adesso lasciamo che si asciughi". Ci volle poco perché si asciugasse; dopo cinque minuti rivolava tra le compagne nel cielo del Pacher, e Erio ormai non la distingueva più dalle altre.³

¹ *Ivi*, pp.544-545.

² PC I, p. 2611.

³ RR I, p.1395.

“E che l’hai sarvata a ffà”, gli disse Marcello, “era così bello vedella che se moriva!” Il Riccetto non gli rispose subito. “È tutta fracica”, disse dopo un po’, “aspettamo che s’asciughi!” Ci volle poco perché s’asciugasse: dopo cinque minuti era là che rivolava tra le compagne, sopra il Tevere, e il Riccetto ormai non la distingueva più dalle altre.¹

Uno dice: «Perché n un l’ammazzamo? Che l’hai salvata a fà, era così bello vedella che affogava» ma Sburdellino pur con la sua aria da dritto, non gli dà neanche retta: sta scaldando la rondine, perché s’asciughi. Sta poco la rondine, a asciugarsi, e com’è asciutta, Sburdellino la lascia andare, ed essa vola via, sfrecciando, stridendo, e ben presto si perde in mezzo alle altre rondini che volano sul fiume.²

Le riprese lessicali e ambientali risultano evidenti. L’immagine della rondine salvata assume è un segno che colpisce con violenza il pensiero ed impone una riflessione. A livello generale, è bene sottolineare come in tutti e tre gli episodi la scena ha un ruolo decisivo: è infatti messa da Pasolini a conclusione sia del racconto del ‘50, sia nella sceneggiatura per il film pensato tra il ’59 e il ’60 sia alla fine del primo capitolo di *Ragazzi di vita*, scritto tra il ’50 e il ’51. Inoltre, come abbiamo già visto, l’episodio della rondine avrà il suo doppio a chiusura dell’intero ciclo narrativo: questa volta però il Riccetto non si getterà nelle acque per salvare l’amico Genesio.

Possiamo allora dire che la rondine dispiega un divenire dei ragazzi: si tratta di una commistione di altruismo, bontà e innocenza, affetti che devono fare i conti con il cinismo della compagnia (“Che l’hai salvata a fa, era così bello vedella che affogava...”). La rondine è investita del ruolo di animale sacro, vittima innocente, ma anche oggetto del sadismo degli altri ragazzi. Inoltre, come nel caso del ragazzo-rondine Genesio, non è detto che i piscelli mantengano quella bontà originaria: il Riccetto, indurito dalla vita, alla fine del romanzo lascia l’amico al suo destino di morte. Il divenire-rondine, allora, è una possibilità all’interno dei divenire-animati dei randagi ragazzi di vita, ed è anche la traccia di una purezza giovanile che rischia la corruzione attraverso le esperienze della vita.

¹ RR I, p. 546.

² PC I, p. 2612.

Divenire-lucciola

Nei primi anni sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia un tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi giovani se stesso giovane, e dunque non può più avere i bei rimpianti di una volta).

P.P. Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*

Tra le figure del regno animale presente nell'opera di Pasolini, la più celebre è sicuramente la lucciola. Ma cosa vedeva Pasolini nelle lucciole? Perché scegliere la loro (presunta) scomparsa per costruire un'allegoria sulla trasformazione del potere, sui rapporti tra industria ed ecologia, sulla miopia politica e su quello che il poeta chiamava "un vuoto di potere in Italia"? Quando Pasolini parla della "scomparsa delle lucciole" sta compiendo un'allegoria dei mutamenti storici del potere in Italia e, contemporaneamente, sottolinea in maniera esplicita le ricadute ambientali che questi mutamenti implicano. Ma la "maniera" di argomentare il discorso delle lucciole è quella del poeta che costruisce immagini; come chiarirà qualche mese dopo l'articolo sulle lucciole, parlando di dialetto nel contesto di un incontro con professori e studenti a Lecce, Pasolini, in quanto poeta, parla volutamente in maniera paradossale (come aveva fatto poco prima, sulle pagine del Corriere della sera, proponendo l'abolizione della scuola dell'obbligo) e costruisce immagini poetiche che non devono essere prese alla lettera; ed è proprio come immagine poetica che intendiamo leggerla anche noi¹.

Il famoso articolo di Pasolini esce il primo febbraio 1975, otto mesi prima della sua morte. Ben 35 anni prima, però, Pasolini aveva già parlato delle lucciole in una lettera a Franco Farolfi. Lo studente Pasolini si trova a Bologna, sta preparando un

¹ In *Volgar'eloquio* Pasolini chiarisce il suo modo di parlare per immagini e la necessità, da parte dell'uditorio, di recepire proprio come "immagini poetiche" il senso dei suoi discorsi. In quel contesto, discutendo dell'opportunità di rivendicare, anche politicamente, un'indipendenza territoriale basata sulle lingue, Pasolini afferma, provocatoriamente, la necessità, da parte delle comunità albanesi o greche del sud Italia di "i fucili in mano e fa[re] come gli indipendentisti corsi". Fortemente criticato su questo punto da uno studente, Pasolini chiarisce: "hai preso alla lettera una cosa che io ho detto come paradossale [...] Restiamo sempre... [interruzione dal pubblico] ho capito, non intervenire <?> a questo punto, perché pesteremmo l'acqua nel mortaio, perché è un paradosso, l'ho detto come immagine poetica, prendilo come un'immagine poetica, che però ha una sua base di realtà". PASOLINI, *Volgar'eloquio*, SLA II, pp. 2853-2854.

esame e racconta all'amico di una serata passata con una comitiva di compagni. Dopo aver cenato, con l'amico Paria Pasolini parla della triste esperienza in "un allegro meretricio" dove i due avrebbe "minto sconsolatamente". Poi, insieme ad altri compagni, la comitiva si è avventurata, di notte, tra le campagne bolognesi:

L'amicizia è una assai bella cosa. Nella notte di cui ti ho parlato, abbiamo cenato a Paderno, e poi nel buio illune siamo saliti verso Pieve del Pino, abbiamo visto una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro i boschetti di cespugli, e le invidiavamo perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci, mentre noi eravamo aridi e tutti maschi in artificiale errabondaggio. Allora ho pensato come sia bella l'amicizia, e le comitive di giovani ventenni che ridono con le loro maschie voci innocenti, e non si curano del mondo intorno a loro, continuando per la loro vita, riempiendo la notte delle loro grida. La loro maschilità è potenziale. Tutto in loro si trasforma in risa, in risata. Mai la loro foga virile tanto chiara e sconvolgente appare come quando sembrano ridiventati fanciulli innocenti, perché nel loro corpo è sempre presente la loro completa e ilare giovinezza. Anche quando parlano di Arte o Poesia. Ho visto (e me stesso vedo così) giovani parlare di Cézanne, e pareva parlassero di una loro avventura d'amore, con uno sguardo scintillante e turbato. Così eravamo noi quella notte; ci siamo poi inerpicati sui fianchi delle colline, tra gli sterpi che erano morti e la loro morte pareva viva, abbiamo varcato frutteti ed alberi carichi di amarene, e siamo giunti sopra un'alta cima. Di là chiaramente si videro due riflettori lontanissimi e feroci, occhi meccanici a cui non era dato sfuggire, e allora un terrore d'essere scoperti ci prese, mentre abbaivano cani, e ci parve d'essere colpevoli, e fuggivamo sul dorso, cresta della collina.¹

Sensualità, amicizia, arte, poesia: il buio della campagna rischiarato dal bagliore delle lucciole. Pasolini descrive una scena bucolica della propria gioventù: è l'anno in cui il futuro poeta sta sistemando le *Poesie a Casarsa*, sta preparando una tesi su Pascoli e la guerra non ha ancora sconvolto direttamente la sua esistenza e quella della sua famiglia. Alle lucciole che sembrano doppiare il vagare senza meta dei compagni, danzando nel buio illune, si contrappone la violenza di due "riflettori lontanissimi e feroci", una luce diversa, artificiale e potente, che irradia il senso di colpa e fa fuggire. Se la luce delle lucciole è una luce minore, che crea una comunità sospesa tra *eros* e *filia*, una luce complice e sotterranea che accompagna debolmente gli errabondaggi

¹ PASOLINI, *Lettere I*, p. 37.

dei ragazzi, i terribili “occhi meccanici” (una macchina? Due lampioni in lontananza?) proiettano una luce che offusca e giudica, sorveglia e punisce e convince la compagnia a nascondersi salendo ancora più in alto sulle colline.

Trovato uno spiazzo erboso, la compagnia si distende aspettando l’arrivo dell’alba, e consumando vino disquisiscono di poesia e di arte. Il simposio dura sino al sopraggiungere di una nuova luce:

Il sole sembrava una perla verde. Io mi sono denudato e ho danzato in onore della luce; ero tutto bianco, mentre gli altri avvolti nelle coperte come Peones, tremavano al vento. Abbiamo poi lottato, alla luce dell'alba fino all'esaurimento; poi ci siamo distesi, poi abbiamo acceso il fuoco in onore del sole, ma il vento ce lo ha spento ... Son successe tante altre cose che qui non ho tempo e spazio per dirti: lo farò appena possibile.¹

Commentando questo passo, Didi-Huberman paragona lo stesso Pasolini a una lucciola:

Pasolini si denu[da] *come un verme*, affermando insieme l’umiltà animale –vicina al suolo, alla terra, alla vegetazione- e la bellezza del suo giovane corpo. Ma, “tutto bianco” nel bagliore dei primi raggi di sole, danzava anche *come un verme lucente*, come una lucciola o un “perla verde”. Bagliore erratico, certo, ma vivente, bagliore di desiderio e di poesia incarnata.²

Possiamo allora dire che in quell’alba di primavera del 1941 Pasolini è preso da un divenire-lucciola, e cioè concatena la propria gioia e l’esaltazione giovanile di quel momento supremo di amicizia e comunità con il divenire erotico dei piccoli insetti luminosi, con la loro danza di “amorosi voli e luci”. Nella debole luce dell’alba, il corpo nudo di Pasolini diviene luminoso, di un “bagliore vivente” che esprime desiderio e “poesia incarnata”. Se questa era la prospettiva con cui Pasolini guardava le lucciole prima ancora del suo esordio poetico, nel 1975, quando la sua parabola artistica ed esistenziale volge verso una tragica conclusione, ritorna la bioluminescenza nella memoria poetica dello scrittore, e lasciano il segno struggente di una mancanza, di una realtà perduta e di un *divenire* irrealizzabile.

Esiste una macchina di cattura, una macchina artificiale e molare, che investe di luce i corpi che si muovono nel buio. Una luce che non illumina ma uniforma, cancella

¹ *Ivi*, p. 38.

² DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, p. 17.

le differenze, i contrasti, le diverse intensità. Si tratta di una luce fredda che espone chi la riceve: è la luce dei riflettori, quella che brilla dallo schermo televisivo o il flash che investe i volti esposti in prima pagina sui giornali. Una luce che divide e omologa, che non apre alla comunità ma esalta il singolo, che non compie danze nell'oscurità ma cancella il buio e domina la realtà. Un inferno luminoso, come lo definisce Didi-Huberman: così doveva apparire agli occhi di Pasolini la realtà sociopolitica dell'Italia negli anni Settanta.

Luminose sono le stanze del palazzo di Salò: tutto è visibile per il piacere dei Signori, nulla si cela al loro sguardo panottico. Luci diverse riempiono i gironi infernali di *Petrolio*, spettri luminosi che distinguono le scene Reali dell'inferno contemporaneo dalle scene della Visione. Luci artificiali, un inferno elettrico che trasmette immagini e parole, che produce una narrazione che vuole porsi come egemone e luminosa: come la luce della Montedison, che Pasolini sacrificerebbe per una sola lucciola, che promuove uno sviluppo senza progresso, nell'illusione di un divenire che è solo ripetizione esponenziale di un sistema di produzione e consumo che avanza nonostante tutto.

Contro queste luci maggiori, possiamo contrapporre le luci minori delle lucciole: un divenire microfisico che è come un barlume nel buio, fragili costellazioni di senso, danze del desiderio di una comunità scomparsa o che non è ancora. Nel 1975 Pasolini è nel pieno di quell'organizzazione del pessimismo che abbiamo messo a fuoco nel precedente capitolo: sta girando *Salò* dopo aver abiurato alle opere precedenti, dopo aver radicalizzato, retrospettivamente, l'amore per il popolo in un odio disperato, ma necessario, per riadattare l'impegno, per far cadere ogni illusione nei confronti di un'umanità mutata, un'antropologia pervertita dai consumi. L'articolo sulle lucciole, allora, è anche un'implicita ammissione di incapacità a ritrovare, nell'inferno luminoso di quegli anni, le tremanti luci degli insetti notturni.

Ma come vedere ancora le lucciole, se queste stanno scomparendo? Avanziamo un'ipotesi, che in parte converge con la prospettiva di Didi-Huberman, ma in parte se ne distanzia. È vero che, in qualche modo, Pasolini sta anche denunciando la propria incapacità di vedere le lucciole, dal fondo dell'inferno in cui sta vivendo e lavorando (ed è questa la conclusione a cui arriva Didi-Huberman), ma costruire un'immagine poetica della scomparsa vuol dire resistere, non arrendersi alla possibilità e contemporaneamente denunciare il rischio reale di un cambiamento ecologico e ambientale dovuto alle trasformazioni e alle accelerazioni dei meccanismi di

produzione e consumo, indicare una possibilità residuale di vedere ancora le lucciole, *malgrado tutto*.

Infine, questi insetti luminosi, che sopravvivono in un ecosistema fragile e vulnerabile, dispiegano un'ulteriore immagine poetica che Pasolini non esplicita mai del tutto: per mostrarsi nel loro bagliore notturno, le lucciole hanno bisogno dell'oscurità. La loro luce non rischiara, non aiuta a vedere meglio, ma serve a riconoscersi, ad unirsi nella danza del desiderio che coinvolge gli insetti alla ricerca di un partner. Si tratta di insetti che cercano disperatamente di produrre una comunità nelle avversità di un sistema precario, che ne mette a rischio la sopravvivenza, ma la loro luce continua a brillare.

Porcile: cannibali e maiali

HERDHITZE Alla salute... degli Ebrei, dunque, Sig. Klotz!
PADRE Alla salute dei maiali, Sig. Herdhitze!
HERDHITZE A proposito di maiali...
PADRE Di Ebrei o di maiali?
HERDHITZE Di maiali, di maiali.

P.P. Pasolini, *Porcile*

Nel 1969, subito dopo *Teorema*, Pasolini gira un altro film di ambientazione borghese: *Porcile*. Già dal titolo si evince come la “componente animale” svolga un ruolo centrale, ma prima di affrontare la questione, poiché l’opera presenta alcune complessità narrative, allegoriche e genetiche, procediamo con una premessa.

La genesi di quest’opera va rintracciata nel lavoro teatrale che l’autore intraprende qualche anno prima: *Porcile*, infatti, prima di diventare un film, era stato pensato e scritto come *pièce* teatrale¹. La principale differenza rispetto alla composizione primigenia consiste nell’idea di aggiungere alla trama originale, un secondo episodio narrativo che si interseca sistematicamente con il primo.

Il film racconta, contemporaneamente, due storie. Un filone narrativo è ambientato in Germania, in un distretto urbano di Bonn, nel 1967 e narra le vicende di Julian (Jean-Pierre Léaud), giovane rampollo di una ricchissima famiglia industriale tedesca, del suo rapporto con il padre imprenditore, della relazione con la giovane Ida e del suo amore perverso e zoofilo con i maiali del porcile di famiglia. L’altro episodio è invece completamente muto, salvo per l’ultima frase su cui insisteremo dopo, e racconta la storia di un cannibale (Pierre Clémenti). Questo episodio funziona come una sorta di contraltare metastorico della storia di Julian: il cannibale, infatti, è un doppio del giovane borghese Julian, che però abita una temporalità barbarica, altra, fuori dalla storia.

L’opposizione dialettica tra i due episodi è giocata da Pasolini su diversi piani: alla verbosità della famiglia borghese, costellata di dialoghi, ironia, giochi di parole, fischi e filastrocche senza senso, si contrappone il silenzio surreale dell’episodio del cannibale dove risuona solo il vento che soffia perenne sulle pendici dell’Etna. Agli

¹ Per una attenta analisi dell’opera teatrale si rimanda a S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Cue press, 2005.

interni labirintici della villa di famiglia, del giardino o del porcile, spazi chiusi e striati, si contrappongono le distese deserte intorno al vulcano, spazi lisci che il cannibale attraversa come un nomade. A partire da questa rapida sinossi, possiamo già cogliere alcune differenze funzionali della presenza animale nella poetica pasoliniana. Il porcile è lo spazio del desiderio del giovane Julian, un borghese che non sa «né obbedire, né disobbedire»¹ al dispositivo familiare e alla propria condizione sociale. Più in particolare, il padre di Julian rappresenta una forma di potere ormai superata dalla storia, e cioè il capitalismo industriale del primo Novecento; il rivale, Ugo Tognazzi nel film, è invece un imprenditore neocapitalista.

Pasolini mette in scena la trasformazione del potere classico, del potere tradizionale in quella nuova forma che andava delineandosi tra gli anni Sessanta e i Settanta. Come la Montedison, di cui Pasolini, insieme all'Eni, parlerà molto in seguito, il potere si rinnova e si trasforma nella società capitalistica: non più repressivo e sovrano, ma produttivo e multinazionale. Non più esclusivamente verticale e punitivo, ma microfisico e tollerante².

Sarà all'interno di questo nuovo dispositivo di potere che l'eros perverso di Julian, il protagonista che ama i maiali, non produrrà nessuno scandalo, ma sarà anzi assorbito dal silenzio borghese, dopo che i maiali, divorandolo, faranno scomparire ogni traccia. Gli animali del porcile rivestono un esplicito ruolo allegorico: sono i borghesi e, inizialmente, il regista aveva pensato di rendere ancora più evidente il senso di questa immagine attraverso l'uso di alcune maschere che avrebbero trasformato i volti dei protagonisti nelle fattezze degli animali.

L'eros perverso di Julian, allora, ripete le logiche soggiacenti al "tipo di vita", al modello sociale e familiare, a cui il protagonista crede di sottrarsi: godere e ripetere il godimento nel silenzio e nella solitudine di uno spazio chiuso, il porcile, dove troviamo un soggetto sospeso, che non obbedisce mai veramente, ma che neanche prova realmente ad opporsi e a rifiutare la soggettività imposta dalla famiglia. Il plus-

¹ La frase non è presente nella sceneggiatura del film, ma compare su una lapide, all'inizio dell'opera, ed è letta da una voce fuori campo.

² Il paragone tra la situazione del padre e del socio in *Porcile* e il riferimento alla Montedison è proposto dallo stesso Pasolini: «allora i due [personaggi del film] si fondono. Ricattandosi insieme anziché distruggersi, fanno la fusione come la Montedison». Cfr. P.P. PASOLINI, *Per il cinema II*, Mondadori, Milano 2001, pp. 2944-2945.

Per una lettura "foucaultiana" del potere in Pasolini: C. BENEDETTI, *Quattro porte su Petrolio*, Il testo è reperibile su Internet all'indirizzo:

http://www.pasolini.net/narrativa_petrolio_benedetti01.htm. Cfr. anche R. ANTONIANI, *L'insostenibile improduttività. Per una lettura biopolitico-resistenziale dell'ultimo Pasolini*, in *Pasolini, Foucault e il politico*, a cura di Raoul Kirchmayr, Marsilio editore, Venezia 2016.

godere che conduce Julian all'annientamento, innerva un desiderio compulsivo e incomunicabile: il piacere del protagonista è percepito come rivoltante dai padri del nuovo potere, ma non produce nessuno scandalo. Julian non liquida mai i simboli del potere dei padri, ma li introietta nel godimento solipsistico di un io che rifiuta ogni collettività (amare i maiali fino a lasciarsi divorare da loro vuol dire amare, in maniera paradossale e ambigua, il regno dei padri: non partecipare alla festa di famiglia per l'avvenuta fusione aziendale, ma istituirne un'altra che ne è il doppio distorto e solitario). Julian, così, muore sbranato dai maiali, divorato da una macchina desiderante che non sovverte, non crea e non produce una nuova possibilità di vita, ma ripete il modello egemone.

Attraverso il rapporto di coppia, quello tra Julian e Ida che lo ama, è possibile leggere in controluce il rapporto tra Julian e la possibilità rivoluzionaria o meglio: il rifiuto da parte del protagonista di partecipare ad una manifestazione pacifista che anticipa e inaugura le contestazioni del '68 perché preferisce, alla collettività, la solitudine del godimento perverso:

IDA: Io so solo che per quanto riguarda la nostra marcia su Berlino sei uno schifoso individualista.

JULIAN: Sì infatti in parte grugnisco come mio padre, ma non ti do il diritto di dirlo.

IDA: Io invece parlo. Tu stai dalla parte di tuo papà, chi vuole il nulla come te vuole il potere.

JULIAN: Anche tuo papà ha il potere.

IDA: Se fossi negro ti amerei lo stesso.

JULIAN: Mi gratto la testa, tutto questo non mi interessa. Le mie 50 parti conformiste sono annoiate, le mie cinquanta parti rivoluzionarie sono sospese. Insieme vorrei stare fermo, a godermi...

IDA: Che cosa?

JULIAN: Ripetizioni infinite di una sola cosa.

IDA: E quale?

JULIAN: Quella che dicevo prima, quella che farò mentre tu e i tuoi compagni starete contro il muro di Berlino sotto cartelli cretinamente puritani.

Chi non ama nulla ama il potere: annoiato dal conformismo e sospeso sull'ipotesi rivoluzionaria, Julian sceglie la via di una inoperosità del godimento che esclude l'altro. Il protagonista sceglie di rimanere fermo nelle ripetizioni infinite di una sola cosa e grugnisce come suo padre. A nulla valgono le parole di Ida che lo rimprovera

apertamente di essere uno «schifoso individualista». A differenza del cannibale, che istituisce il proprio rito antropofago all'interno di una comunità nuova, Julian consuma il suo godimento nel silenzio e nella solitudine del porcile: pur nell'estremismo del proprio eros, l'amore del borghese per i maiali rimane una rivolta sospesa tra l'obbedienza alla famiglia e la disobbedienza dell'anomia:

[L'amore di Julian per i maiali è] un amore simbolico, un simbolo analogo al cannibalismo. Con questa sfumatura: che il cannibalismo è simbolo di una rivolta assoluta, che rasenta la più atroce delle santità, mentre l'amore dei maiali - in definitiva, una forma possibile dell'amore - lo lascia a mezza strada.¹

Non c'è radicalità nell'azione e, soprattutto, non c'è mai vera sovversione dell'ordine simbolico dei Padri: Julian non liquida i simboli del potere, ma li ripete nello specchio distorto del proprio godimento anomico. Così, il porcile diviene doppio eterotopico della villa di famiglia all'interno del quale il protagonista si illude di abitare un luogo di cui è pienamente padrone e dove valgono le sole leggi del suo desiderio; in realtà attraversare il porcile vuol dire attraversare un campo di produzione del soggetto che tollera anche i desideri più perversi, li asseconda e li incentiva riducendo la trasgressione libidinale in opzione di godimento tra i tanti, in piacere mercificato che depotenzia, sino a nullificarla, la problematicità politica dell'insurrezione desiderante.

Il nuovo Potere, quindi, ridisegna un regime paradossale dove le leggi evaporano e l'organizzazione sociale è amministrata da norme liquide e permissive. L'unico vincolo che il potere impone è l'esclusione totale di condivisione esperienziale, di *Erfahrung*, e di empatia tra le vittime: il soggetto-consumatore (di merci o di libido) deve rimanere solo con il proprio plus-godere, laddove invece il popolo cannibale si costituisce in una comunità in rivolta a partire dall'esperienza condivisa di alterità e di insubordinazione rispetto all'ordine costituito. L'altro vincolo imposto dalla società consumistica consiste nell'assolutezza del rifiuto, che non può essere radicale e definitivo, ma sempre parziale e circoscritto: una forma docile e solitaria di insurrezione come la «mezza strada» percorsa da Julian: una coazione a godere che riproduce le dinamiche di consumo della società contemporanea, e cioè un falso piacere mai soddisfatto e che si auto-consuma nell'imperativo a godere, e che conduce il protagonista per un'ultima volta nel porcile mentre nelle sale della villa «infuria» la

¹ SPS, p. 1489.

fiesta dei padri che celebrano l'avvenuta fusione tra le due società industriali. Così, Julian non percorre le linee di fuga di un divenire animale, ma confonde il territorio circoscritto e amministrato dello sfruttamento intensivo dei corpi e degli animali, con lo spazio liscio e deterritorializzato del desiderio nomade e sovversivo: il desiderio animale del cannibale contro il piacere nevrotico del borghese.

Come un nomade nel deserto

se è vero che questo contropensiero attesta una solitudine assoluta, si tratta però di una solitudine estremamente popolata, come il deserto, una solitudine che tesse già i propri legami con un popolo a venire, che invoca e attende questo popolo, ed esiste solo grazie a esso anche se manca ancora.

Deleuze, Guattari, *Che cos'è la filosofia?*

Un uomo vaga in un deserto. È solo, affamato, vestito di stracci. All'orizzonte compaiono dei soldati: l'uomo è terrorizzato. Poi, uno dei militari rimane indietro, l'uomo solitario, che si era precedentemente armato, assale il soldato, lo uccide, e ne mangia i resti. Così, il barbaro Pierre Clémenti, che precedentemente si nutriva di insetti e rettili, si trasforma in un cannibale.

In una intervista del 1969, delineando la trama del secondo filone narrativo del film *Porcile*, arrivati al punto del cannibalismo ora descritto, Pasolini precisa:

[Il cannibale] trasporta questo corpo nudo verso il deserto e finisce di mangiare. Allora il cannibalismo diventa però, oltre che una necessità vitale, una specie di follia, di ideologia per l'arte, di estasi, di droga. E a lui si uniscono degli altri.¹

Notiamo due elementi che l'autore mette in risalto: il gesto del cannibale non è riducibile alla necessità biologica del protagonista, non è semplice «necessità vitale», ma si configura come un segno carico di altri significati. Mangiare carne umana è un

¹ PASOLINI, *Per il cinema II*, cit., p. 2944.

gesto che eccede la condizione umana e proietta il soggetto in un divenire altro rispetto alla propria condizione di affamato.

Inoltre, l'evento del cannibalismo sancisce anche l'inizio di una nuova modalità di vita: il nomade solitario che vagava affamato e impaurito nel deserto costituisce, a partire dal suo divenire-cannibale, una nuova comunità: «gli si uniscono degli altri», altri nomadi, altri cannibali che istituiscono una forma di collettività alternativa al gruppo di soldati che, minacciosi e ordinati, pattugliano il deserto.

Se mettiamo in parallelo le due storie, quella del cannibale e quella di Julian, alla luce di queste rapide considerazioni, emergono alcune differenze sostanziali: oltre agli spazi (il deserto, libero e vasto, la villa, circoscritta e delimitata da corridoi labirintici e dalle stanze) e ai linguaggi (il silenzio del cannibale contro la verbosità di Julian), possiamo osservare come il cannibale da solitario nomade del deserto, si costituisce in una comunità di suoi simili che conducono una vita che si sottrae alle leggi che circoscrivono la società. Una comunità di nomadi che crea le sue proprie leggi, si dà una condotta di vita, si riconosce in un divenire-cannibale in aperta tensione contro l'ordine costituito dai soldati, che infatti gli danno la caccia.

Julian, invece, cerca continuamente di sottrarsi alla società e alla comunità borghese entro cui vive: ai dispositivi che lo identificano come soggetto borghese (la famiglia, la condizione sociale, la relazione di coppia) il protagonista cerca di sottrarsi ricercando la solitudine del porcile, attraverso la produzione di un desiderio solitario e solipsistico, un desiderio che vorrebbe porsi come alternativo e unico, ma che manifesta i suoi limiti nel risultare incomunicabile e, quindi, è destinato a rimanere privato. Il desiderio di Julian, allora, non diviene mai uno scandalo nei confronti della legge, ma verrà riassorbito dal silenzio dei padri: si tratta di un desiderio che si riavvolge su se stesso. Il cannibale, invece, fonda, a partire dal proprio desiderio, un comunità, un popolo-cannibale in rivolta contro l'ordine costituito: si tratta dello scandalo politico di un divenire-rivoluzionario che si articola in una comunità nomadica irriducibile alle leggi.

Le uniche parole pronunciate dal cannibale, mentre viene messo a morte, condannato a essere sbranato da una muta di cani randagi, sembra andare nella direzione qui delineata. Con gli occhi lucidi rivolti verso la telecamera, quasi in estasi, Pierre Clémenti pronuncia le seguenti parole: «ho ucciso mio padre, mangiato carne umana, tremo di gioia». Come segnala Jean Dufлот in una lunga intervista a Pasolini, la frase è identica a quella pronunciata, secondo la leggenda, dal Gilles de Rais prima

della propria condanna a morte, ma la crudeltà del cannibale ha, per il regista, uno statuto barbarico che quasi lo riscatta dalla colpa omicida:

Alludevo soprattutto alla crudeltà del personaggio interpretato da Pierre Clémenti, le cui ultime parole prima del supplizio ricordano stranamente quelle di Gilles de Rais: «Ho ucciso mio padre e mia madre, ho mangiato carne umana, e tremo di gioia».

Ma la barbarie primitiva ha qualcosa di puro, di buono; la ferocia vi compare soltanto in casi eccezionali. Comunque, più primitiva è, meno è «interessata», calcolata, aggressiva, terroristica...

A volte, si ha perfino l'impressione che Lei ne faccia una delle possibili vie alla santità. Certo, il personaggio di Clémenti nel film, seppur terrificante, raggiunge una disumanità tale da purificarla di ogni mediocrità, fino a dar l'impressione dell'eroismo nel male.¹

Quella del cannibale, allora, non deve essere letta, propriamente, come una confessione su punto di morte dei propri delitti, quanto piuttosto come l'atto di rivendicazione di una alterità, la barbarie primitiva, che rifiuta il mondo del potere. Il cannibale affronta il supplizio insieme ai compagni senza concedere nulla ai carnefici; rimanendo nella posizione della vittima, costituendosi come ribelle, come rivoltoso, come elemento di scandalo. La scelta di vita radicale del cannibale, un «eroismo nel male», si traduce in un'esperienza condivisa da una comunità nuova, che accetta l'esito estremo di quella scelta rivendicando, anche nel momento del supplizio, la propria irriducibile differenza.

Nella scena già troviamo *in nuce* l'articolazione di quella grammatica della crudeltà che esploderà poi in *Salò*: come le giovani vittime della repubblica fascista, i cannibali vengono legati, torturati e infine uccisi. Ma qui, rispetto all'ultimo film di Pasolini, non troviamo nessuna traccia di complicità o di rassegnazione: la frase di Pierre Clémenti, ripetuta tre volte nel film, esprime quel rifiuto totale dei simboli del potere, che emerge, per allegoria, dalla distruzione del vincolo paterno (il parricidio), dall'estremismo del gesto cannibalistico (l'antropofagia), e dal gioioso furore che pervade il protagonista quasi commosso.

¹ SPS, p. 1487.

Il desiderio conduce il cannibale al di fuori della trappola edipica entro cui invece ricade Julian: l'irrisione del triangolo di controllo padre-legge-godimento viene sovvertito e rifiutato *in toto*.

L'attuale borghese e il nomade virtuale

A proposito del duplice filone narrativo e del loro alternarsi, abbiamo detto in precedenza che si tratta di un doppio intreccio: una realtà storica, quella di una società borghese situata a Bonn nel 1967, e una dimensione atemporale, un passato barbarico, situato in un deserto immaginario e ambientato sulle pendici dell'Etna. Quali possono essere le ragioni che hanno convinto Pasolini ad impostare in questi termini il racconto di *Porcile*?

Una simile domanda ci sembra importante non solo per quanto concerne la concezione della storia e del tempo in un autore radicalmente "inattuale", ma anche per quanto riguarda una modalità di scrittura che agisce per sottrazione e contrasto, e che si fa politica attraverso una strategia poetica di minorazione che intendiamo ora mettere a fuoco.

L'ipotesi ermeneutica da cui vogliamo partire è la seguente: la vicenda di Julian consiste in una attualizzazione storica della vicenda del cannibale, che ne sarebbe, allora, un suo contraltare virtuale. La distinzione, condotta da Deleuze in ambito filosofico, implica una serie di precisazioni: il rapporto tra virtuale e attuale non deve essere letto rispetto al reale e al possibile. Sia il virtuale che l'attuale appartengono al reale, producono il reale. Inoltre, il virtuale non deve essere confuso con il possibile, con un possibile che non si è attualizzato. Il virtuale, allora, non è ripetizione dell'attuale, non riproduce e non ne simula la realtà, ma, in maniera diversa rispetto all'attuale, il virtuale è la realtà: una realtà percepita non attraverso l'immediatezza della materia, ma attraverso un salto ontologico tra presente e passato, attraverso la durata e la memoria¹:

La filosofia è la teoria delle molteplicità. Ogni molteplicità implica elementi attuali e elementi virtuali. Non c'è oggetto puramente attuale. Ogni attuale si circonda di

¹ Le categorie di attuale e virtuale, che godono di una lunga tradizione filosofica, vengono riprese da Deleuze alla luce dei suoi studi su Bergson.

immagini virtuali. Questa nebbia si solleva dai circuiti, più o meno estetici, sui quali le immagini virtuali si distribuiscono e corrono [...]. In virtù dell'identità drammatica dei dinamismi, una percezione è come una particella: una percezione attuale si circonda di una nebulosa di immagini virtuali che si distribuiscono su circuiti mobili sempre più lontani, sempre più larghi, che si fanno e si disfano.¹

A partire da queste precisazioni, leggiamo il seguente passo di un'intervista rilasciata da Pasolini subito dopo l'uscita di *Porcile*:

Il presente è dunque il tempo dell'ambiguità, il momento della decadenza?

L'inferno.

Come spiegare che, ad ognuno dei suoi film, cresca l'impressione di un'imminente apocalisse? Teorema, Porcile, Medea... si tratta sempre più di parabole sulla fine del mondo.

La fine di un mondo, piuttosto.

In quanto marxista, Le pare sia sufficiente limitarsi a fare l'elenco degli indizi, dei sintomi della catastrofe di un mondo? L'oscurità, la complessità tenebrosa dell'universo che Lei esprime, per mezzo del «mito», rimangono legate al mondo del peccato, della colpa...

Marxisti o no, siamo tutti coinvolti in questa fine di un mondo. La società non ha risolto, più di quanto sia riuscito a Edipo, il mistero della sua esistenza. Io guardo la faccia d'ombra della realtà, perché l'altra non esiste ancora. Alcuni anni fa, pensavo che i valori sarebbero sorti dalla lotta di classe, che la classe operaia avrebbe realizzato la rivoluzione, e che questa rivoluzione avrebbe generato dei valori chiari, giustizia, felicità, libertà... Ora, prima sono stato richiamato alla realtà dalle rivoluzioni russa, cinese, poi da quella cubana. Ogni ottimismo beato, incondizionato, mi veniva da allora precluso. Per di più, attualmente, il neocapitalismo sembra seguire la via che coincide con le aspirazioni delle «masse». Così scompare l'ultima speranza in un rinnovamento dei valori attraverso la rivoluzione comunista. Questa speranza è diventata utopia, almeno in me.²

Ci sembra utile tradurre queste dichiarazioni nel lessico deleuziano per poi tornare al film di Pasolini con una nuova prospettiva critica.

Per il regista, possiamo allora dire, l'attualità reale del presente del 1969 gli appare, letteralmente, "un inferno", "la fine di un mondo", chiosa Pasolini riprendendo

¹ *L'attuale e il virtuale*, in G. DELEUZE, C. PARET, *Conversazioni*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 143.

² Pasolini, *SPS*, p.1448.

una celebre formula di Ernesto De Martino. Incalzato sulla dimensione “apocalittica” dei suoi recenti film, il regista afferma qualcosa di decisivo sulla sua modalità di percezione della realtà: Pasolini osserva “la faccia d’ombra della realtà”, qualcosa che è reale ma non si è attualizzato. Elementi latenti, misteriosi, forze invisibili che possono essere osservate attraverso il mito, attraverso uno sguardo visionario che supera la realtà attuale per intercettare alcuni aspetti, alcune immagini del virtuale. Inoltre, precisa Pasolini, “l’altra [faccia della realtà] non esiste ancora”: nel senso che l’attuale è l’attuale reale della società borghese, del neocapitalismo.

Tornando a *Porcile*, allora, possiamo leggere la storia del cannibale come un campo di forze, di potenze virtuali (l’irrisione dei vincoli del potere, l’opposizione alle leggi, l’organizzazione di una comunità altra, la produzione di un desiderio che esplose nello scandalo e che non può venire tollerato, normatizzato, disciplinato o silenziato dall’ordine costituito) che, pur non attualizzandosi nel presente storico della vicenda di Julian, esiste *in realtà*, nella faccia in ombra di una realtà che il regista ci mostra.

A questo punto vogliamo porci un’ulteriore domanda a cui vorremmo provare a rispondere in maniera più distesa nella prossima soglia, ma che già in questa sede proveremo ad articolare rispetto all’analisi di *Porcile* che stiamo compiendo: come viene praticata da Pasolini questa esposizione del lato in ombra della realtà? È possibile trovarne le tracce in alcune strategie narrative, procedimenti stilistici o scelte linguistiche?

Per un cannibale minore

Confrontando la vicenda di Julian con quella del cannibale, abbiamo osservato alcune differenze: l’episodio del cannibale non ha dialoghi, non ha riferimenti storici e non presenta spazi chiusi. La vicenda borghese, invece, presenta una enorme quantità di dialoghi, l’ambientazione storica è continuamente sottolineata, l’intera vicenda si svolge tra la villa e il porcile di una ricca famiglia industriale.

Riflettendo sul teatro di Carmelo Bene, Deleuze utilizza un concetto caro al filosofo, già utilizzato nel testo su Kafka: quello di “minore”. Nel teatro dell’artista pugliese, argomenta Deleuze, assistiamo ad una continua opera di “minorazione”:

si comincia con il sottrarre, col detrarre tutto quanto costituisce elemento di potere, nella lingua e nei gesti, nella rappresentazione e nel rappresentato. E non si può nemmeno dire che sia un’operazione negativa, in quanto dà inizio e mette già in moto tanti processi positivi. Si detrae, dunque, e si amputa la storia, perché la Storia è il marchio temporale del Potere. Si toglie la struttura perché è il marchio sincronico, l’insieme dei rapporti tra invarianti. Si tolgono le costanti, gli elementi stabili o stabilizzanti perché appartengono all’uso maggiore. Si amputa il testo. [...] Si sopprime il dialogo, perché il dialogo trasmette alla parola gli elementi di potere, e li fa circolare: tocca a te adesso parlare, in queste condizioni codificate (i linguisti cercano di determinare deli “universali del dialogo”).¹

Qui Deleuze si sta riferendo al rapporto tra alcune opere di Bene (*Un Amleto di meno*, *S.A.D.E*, *Riccardo III*) e il testo di partenza da cui i lavori sono tratti (Shakespeare, Sade). La strategia di minorazione avviene quindi tra l’originale e la messa in scena dello stesso Bene.

Pur con le dovute differenze, ci sembra che una analoga prospettiva possa essere adottata per leggere in confronto i due episodi del film *Porcile*, osservando la vicenda del cannibale come una narrazione *in minore* rispetto a quella di Julian. Ci interessa proporre questa lettura per segnare una differenza rispetto allo stesso Deleuze lettore di Pasolini. Infatti, nel medesimo saggio, il filosofo cita alcuni scrittori definiti “bilingue” perché sono stati capaci di utilizzare una lingua minore all’interno di una maggiore:

...per esempio Kafka, ebreo cecoslovacco che scrive in tedesco, Beckett irlandese che scrive simultaneamente in inglese e francese, Pasolini che utilizza le varietà dialettali dell’italiano.²

Se è vero che in alcune opere Pasolini scava un linguaggio maggiore, perturbandolo con i divenire minori dei dialetti (e questa possibilità sarà oggetto di

¹ *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002 pp. 97-98.

² *Ivi*, p. 100.

analisi tra poco), ci sembra vero anche che, in altre opere, come ad esempio *Porcile* (o altre che vedremo più avanti), quando l'uso del dialetto è ormai sfumato per le possibilità espressive e le riflessioni teoriche che abbiamo già incontrato nei precedenti capitoli, l'autore reinventa una concezione poetica capace comunque di praticare una letteratura minore, pur senza ricorrere ai dialetti, senza cioè utilizzare una lingua minore in sé, lingua letteraria e verbale scritto/parlata, ma attraverso altri strumenti espressivi, come le sottrazioni narrative osservate nel confronto tra il cannibale e Julian. Infatti, la storia del cannibale ci appare come una sottrazione di alcuni di quegli "elementi di potere" di cui parla Deleuze, e che appartengono al filone narrativo di Julian. In particolare la Storia, in prima istanza, in quanto "marchio temporale del potere"; laddove il contesto presessantottino di Julian e le trasformazioni industriali degli anni Sessanta costituiscono il quadro generale della vicenda, il cannibale abita una temporalità indecifrabile e sospesa. E poi la lingua: laddove i serrati dialoghi tra Julian e la compagna e i suoi giochi linguistici, o la verbosità del padre e del rivale industriale si trasfigurano nel silenzio assoluto dell'episodio del cannibale. Se la storia di Julian è una storia di potere e di fallimento, perché la pulsione a godere del ragazzo si esaurisce nella solitudine del porcile, assorbita dal silenzio che il potere impone allo scandalo, l'episodio del cannibale ne è la sua messa in variazione minore, privata dai segni del potere e aperta verso la comunità.

Sesta soglia. Il minore

*Di grande, di rivoluzionario non c'è che il minore.
Odiare ogni letteratura dei padroni.*

Deleuze, Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*

Il concetto di letteratura minore viene elaborato da Deleuze, a quattro mani con Guattari, nell'opera del 1975 consacrata a Franz Kafka. Nel terzo capitolo leggiamo:

Una letteratura minore non è la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minorazione fa in una lingua maggiore. Il primo carattere di tale letteratura è che in essa la lingua subisce un forte coefficiente di deterritorializzazione.¹

Il concetto di deterritorializzazione, in coppia con il movimento contrario e, per certi versi complementare, quello di territorializzazione, era già stato proposto dai due filosofi nell'opera del 1971, *L'Antidipo*, e risulterà centrale nelle riflessioni contenute in *Millepiani*².

Nella soglia precedente abbiamo osservato come, nella letteratura, gli scrittori percorrono le linee di fuga di un territorio attraverso un "atletismo degli effetti" che lo conducono in spazi sconosciuti. Tale flusso è il movimento della deterritorializzazione: una fuga che è anche creazione e scoperta, produzione di nuove realtà e sottrazione da determinati apparati di cattura che impediscono il divenire. Così, la letteratura minore produce, in prima istanza, una minorazione della lingua attraverso un flusso di deterritorializzazione.

Deleuze utilizza anche altre formule per chiarire questo movimento, parla ad esempio di balbettio, di pigolio della lingua, o, riprendendo un'espressione proustiana, di lingua straniera:

L'azione della letteratura nella lingua è evidente: come dice Proust, vi traccia appunto una specie di lingua straniera, che non è un'altra lingua, né un dialetto ritrovato, ma un

¹ *Kafka. Per una letteratura minore*, p. 29.

² Cfr. in particolare: "movimento della deterritorializzazione e territorialità" p. 146; La rappresentazione territoriale, p. 206 in DELEUZE, GUATTARI, *Antidipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002. E "Teoremi di deterritorializzazione o proposizioni macchiniche", in *Millepiani*, p. 256.

divenire-altro della lingua, una minorazione della lingua maggiore, un delirio che la porta via, una linea stregata che fugge dal sistema dominante. Kafka fa dire al campione di nuoto: parlo la vostra stessa lingua, eppure non capisco una parola di quel che dite. Creazione sintattica, stile: è questo il divenire della lingua.¹

Inoltre, una letteratura minore ha sempre una dimensione apertamente politica:

Il secondo carattere delle letterature minori consiste nel fatto che in se stesse tutto è politica. Nelle “grandi” letterature, infatti, il *fatto individuale* (familiare, coniugale ecc.) tende a congiungersi con altri fatti altrettanto individuali, mentre il contesto sociale serve soltanto da contorno o sfondo; ne deriva che nessuno dei fatti edipici in particolare è indispensabile, assolutamente necessario, ma tutti “fanno blocco” in uno spazio allargato. La letteratura minore è tutta diversa: l’esiguità del suo spazio fa sì che ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica.²

Così, ad esempio, la lettura di Kafka proposta consiste anche nel rifiutare la prospettiva di un fantasma edipico, familiare e individuale, che si attiva nella scrittura dell’autore de *La metamorfosi*, ma di osservare attraverso una lente politica e universale anche quel conflitto (il rapporto con il potere statale, le macchine burocratiche, la storia e i conflitti bellici).

Infine, deterritorializzando la lingua e chiarendo la dimensione sempre politica della letteratura minore, in questa prospettiva “tutto assume un valore collettivo”, perché una scrittura minore produce “una solidarietà attiva” esprime “un’altra comunità potenziale” e forgia “gli strumenti di un’altra coscienza e un’altra sensibilità”³.

Nella diagnosi di Deleuze e Guattari, il secondo e il terzo carattere di una letteratura minore risultano essere la conseguenza di un lavoro a monte che lo scrittore conduce sulla lingua: scavare una lingua maggiore per renderla minore è l’elemento determinante che libera le possibilità politiche della letteratura e produce quel valore collettivo rivolgendosi ad un “popolo che manca”, ad una comunità a venire. Allora, sarà proprio sul lavoro sulla lingua condotto da Kafka che si concentrano Deleuze e Guattari, utilizzando alcune categorie estrapolate della linguistica: facciamo

¹ DELEUZE, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996, pp. 17-18.

² *Kafka. Per una letteratura minore*, p. 30.

³ Ivi, p. 31.

riferimento, in particolare, alle parole passepartout dedotte dall'uso intensivo di cui parla Vidal Sephiha e l'analisi tetralinguistica di Gobard¹.

Questa seconda prospettiva ci sembra particolarmente interessante per provare a leggere, attraverso le riflessioni sul minore, l'operazione sul linguaggio, scritto e audiovisivo, condotta da Pasolini. Allora, le domande a cui vogliamo rispondere in questa parte del nostro lavoro saranno: possiamo leggere la produzione pasoliniana come un continuo tentativo di creare un linguaggio minore, che produca dei divenire rivoluzionari e che si articola intorno ad alcuni problemi teorici e soluzioni stilistiche incontrate dall'autore nel corso della propria carriera? Possiamo parlare di lingua minore in Pasolini ben al di là dello specifico uso della lingua dialettale?

Prima di avanzare alcune ipotesi di risposta, e di procedere con un'attenta indagine critica che vuole metterne a fuoco le possibili declinazioni, proviamo a chiarire come Deleuze e Guattari utilizzino il sistema tetralinguistico elaborato da Gobard.

I filosofi sono affascinati dalla prospettiva di Gobard perché si sottrae ad una classica concezione "informativa" del linguaggio: come verrà ampiamente dimostrato in *Mille piani*, Deleuze e Guattari propongono un diversa visione del linguaggio rispetto ad un'interpretazione egemone della linguistica del secolo scorso (una linguistica maggiore, come viene esplicitamente definita), che, da Saussure a Jakobson, da Benveniste a Chomski, trova nella trasmissione di un'informazione il principale scopo di ogni lingua. In *Millepiani*, invece, ma già nel libro su Kafka, viene avanzata l'ipotesi (su cui si concentra anche Gobard) di una dimensione politica come elemento predominante di ogni linguaggio. Non la trasmissione di informazione, ma di un ordine, un comando, una gerarchia: questo veicolerebbe, in prima istanza, il linguaggio umano.

Ma, insieme all'esercizio di un potere (elemento di territorializzazione) troviamo anche una pratica di resistenza e di sottrazione alle potenze egemoni (elemento di deterritorializzazione). Come precisano i filosofi:

Basandosi sulle ricerche di Ferguson e di Gumperz, Henri Gobard propone per parte sua un modello tetralinguistico: la lingua vernacolare, materno o territoriale, di comunità o

¹ H. VIDAL SEPHIHA, *Introduction à l'étude de l'intensif*, in « Langages », 18, 1970 pp.104-120 e H. GOBARD, *L'aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, Paris, 1976, con una prefazione dello stesso Deleuze.

di origine rurale; la lingua veicolare, urbana, statale o anche mondiale, lingua di società, di scambio o commerciale di trasmissione burocratica, ecc., la lingua di prima deterritorializzazione; la lingua referenziale, la lingua del senso e della cultura, operatrice di una riterritorializzazione culturale; la lingua mitica, all'orizzonte delle culture, lingua di riterritorializzazione spirituale e religiosa. Le categorie spazio-temporali di tali lingue si distinguono pressappoco nel seguente modo: la lingua vernacolare è *qui*, la veicolare *dappertutto*, la referenziale *là*; la mitica *al di là*.¹

Le quattro lingue così individuate, possono allora subire il doppio movimento di territorializzazione e deterritorializzazione, e dalle varie combinazioni e usi possono sorgere: da un lato, scritture maggiori, che territorializzano le lingue, dall'altro, scritture minori, che si sottraggono, fuggono, eludono le possibilità di controllo e di polarizzazione egemone del linguaggio.

Kafka, ebreo ceco che utilizza il tedesco come lingua territoriale e referenziale e trova nello Yiddish una lingua mitica, produce una letteratura minore attraverso una pratica ben precisa: la deterritorializzazione assoluta del tedesco di Praga, rifiutando una sua riterritorializzazione attraverso il Ceco, una iperculturizzazione attraverso il tedesco maggiore di Goethe, una miticizzazione attraverso lo yiddish, ma servendosi della sintassi "per gridare, per dare al grido una sintassi"².

Se applichiamo il modello tetralogico di Gobard a Pier Paolo Pasolini e alle differenti fasi della sua vita, possiamo osservare alcuni spostamenti e riflettere su una strategia generale, su un divenire minore nei linguaggi, che accompagna la sua intera produzione artistica.

Consideriamo il poeta agli esordi: quando, durante la seconda Guerra mondiale lascia Bologna per Casarsa. La lingua vernacolare, territoriale e comunitaria, risulterà una commistione tra bolognese e italiano, quella veicolare e referenziale sono ancora l'italiano (con la distinzione che, per la seconda, "lingua del senso e della cultura" si tratterà dell'italiano letterario) e, infine, la lingua mitica coinciderà con quella lingua mai scritta, e in parte inventata, con cui Pasolini compone le poesie a Casarsa: una specifica variante dialettale del friulano, sul confine con il veneto. Come abbiamo visto nel primo capito, si tratta di una lingua selettiva, "auratica", mai usata in poesia, che evoca un mondo rurale, una temporalità diversa e una realtà misteriosa.

¹ *Kafka. Per una letteratura minore*, 42-43

² *Ivi*, p. 47.

Negli anni Cinquanta, giunto a Roma, il modello linguistico cambia: al vernacolare “giovanile” e universitario si aggiunge la parlata romana delle borgate, se veicolare e referenziale rimangono gli stessi, la lingua mitica non è più il friulano, ma un romanesco ibrido: quella commistione tra gergo borgatario e Gioachino Belli, tra frasi idiomatiche popolari e linguaggi speciali “malavitosi”. Successivamente, a partire dalla già analizzata crisi degli anni Sessanta, le cose cambiano ancora. In particolare, sarà il rapporto tra lingua veicolare e referenziale a mutare: quello che Pasolini chiamava il “linguaggio tecnico” dell’industria e della televisione non solo si impone come lingua veicolare, ma contamina e territorializza anche le lingue vernacolari e referenziali. Inoltre, a complicare le cose, Pasolini non si limita al linguaggio scritto parlato, sia esso italiano o dialetto, ma sperimenta nel cinema, nel linguaggio audio visuale, differenti forme espressive: un linguaggio corporale-proletario, che può parlare il romano di *Accattone* o *Mamma Roma*, ma anche il dialetto salentino con cui vengono doppiati i personaggi de *Il fiore delle mille e una notte*, il linguaggio borghese di *Teorema*, a cui si affiancano, però, i monologhi altamente poetici dei protagonisti e che abbiamo visto nel secondo capitolo, il linguaggio ossessivo-delirante di Julian di *Porcile*, o il silenzio assoluto, e quindi un linguaggio esclusivamente non verbale, del cannibale.

Possiamo allora vedere come, quando a metà degli anni Sessanta Pasolini si rende conto di non poter più usare i dialetti, perché l’omologazione iniziava ad operare linguisticamente attraverso i mass media, il poeta si trova a dover fare i conti con l’invenzione di una nuova lingua mitica: una lingua dell’aldilà capace di sfuggire e opporsi, di sottrarsi e resistere alla territorializzazione pervasiva e tragica di una nuova società, di un nuovo Potere e di una nuova lingua che si stanno imponendo in maniera epidemica e trasversale tra le classi sociali dell’Italia, travolgendone le culture particolari.

In questa seconda parte del terzo capitolo, vogliamo allora osservare un movimento di deterritorializzazione che ci sembra costante e strategico e che consiste in un processo di divenire-minore delle lingue utilizzate da Pasolini (scritto-parlate e audio-visive) attraverso l’operazione di scavo e di contrasto operato dalle lingue mitiche, tenendo sempre presente, ed esplicitandone ogni volta le modalità di azione, come una lingua minore è tale solo in un rapporto di intensità nei confronti di una lingua maggiore. Il minore allora, non è una condizione assoluta della lingua (o per dirlo in altri termini: non è detto che ogni dialetto sia una lingua minore), ma si dà

sempre in un rapporto reciproco, in un contesto storico e politico, in un uso specifico, sintattico e stilistico. Il dialetto friulano prima e quello romano poi, come vedremo, non garantiscono lo statuto e il funzionamento di una lingua minore; l'operazione artistica di Pasolini consiste invece nel rifiutare di continuare ad usare lingue minori quando si rende conto che queste vengono a loro volta "territorializzate". È nella ricerca e nello sperimentalismo di un linguaggio sempre diverso, muovendosi tra lingue, stili e codici differenti, che ci sembra di vedere in Pasolini una costante e radicale esplorazione di quei processi di deterritorializzazione che creano le letterature minori.

Per un dialetto minore

*Ti sos l'ultin suspìr in ta un lengàs
colàt da nòuf ta còurs dismintiàs.*

*[Sei l'ultimo sospiro in una lingua
caduta di nuovo in cuori dimenticati.]*

P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*

Le ragioni che hanno spinto Pasolini ad utilizzare il particolare dialetto friulano di Casarsa sono diverse, ed alcune le abbiamo già viste nel primo capitolo. Uno dei motivi principali di questa scelta potrebbe sembrare dettato dall'esigenza di marcare un'opposizione nei confronti della lingua poetica nazionale: da una parte l'italiano maggiore come lingua della poesia, dall'altra parte un dialetto minore come lingua deterritorializzata. Abbiamo già visto come Deleuze, nel suo saggio su Carmelo Bene, parlasse proprio della scelta dialettale di Pasolini come esempio di lingua minore.

Eppure, una simile prospettiva ci sembra troppo generale; se, infatti, in generale il pensiero di Deleuze rischia costantemente di venire semplificato da letture approssimative, identificare automaticamente una lingua minore con la scelta linguistica dialettale vuol dire perdere la ricchezza ermeneutica che il concetto di divenire-minore ci sembra esprime. Allora, in prima istanza, vogliamo chiarire come non basti scrivere in dialetto per dispiegare un divenire-minore della lingua, e il dialetto non è condizione sufficiente per identificare una lingua minore. Il minore, infatti, non è un dato intrinseco di una lingua, ma il risultato di un rapporto tra lingue: ciò che è minore in un dato contesto può diventare maggiore in un altro. In uno dei primi saggi scritti da Pasolini, *Dialet, lenga e stil*, apparso sullo *Stroligut di cà da l'Aga* nell'aprile del '44, l'autore argomenta in friulano una sorta di storia delle lingue e dei dialetti, concentrandosi sulle ragioni stilistiche e poetiche del friulano. Rivolgendosi direttamente agli abitanti di Casarsa, Pasolini scrive:

Di certo, paesani, non avete mai pensato ai rapporti che intercorrono fra le idee di «dialetto», «lingua» e «stile». Quando parlate, chiacchierate, gridate tra di voi, adoperate quel dialetto che avete imparato da vostra madre, da vostro padre e dai vostri vecchi. E

sono secoli che i bambini di questi posti succhiano dal seno delle loro madri quel dialetto, e quando diventano uomini, glielo insegnano anche loro ai propri figlioletti. E per impararlo, non servono sillabari, libri, grammatiche; lo si parla così, come si mangia o si respira. Nessuno di voi saprebbe scriverlo, questo dialetto, e, quasi quasi, neanche leggerlo. Ma intanto lui è vivo, e come vivo!, nelle vostre bocche, nelle labbra dei giovinetti, nei petti dei giovanotti, e suona allegramente di prato in prato, di campo in campo. Così il dialetto è la più umile e comune maniera di esprimersi, è solo parlato, a nessuno viene mai in mente di scriverlo. Ma se a qualcuno venisse quella idea?¹

In linea con la scelta editoriale dello *Stroligut*, Pasolini argomenta e spiega, pedagogicamente, lo specifico del dialetto friulano e il rapporto con la lingua nazionale: “di cà da l’Aga” si parla un dialetto che non è mai stato scritto, che non ha una tradizione letteraria e che quindi non è ancora diventato lingua. Eppure, quella parlata, assume la fisionomia di un organismo vivo e in trasformazione: anche se non viene scritto o letto, il friulano di Casarsa vive sulle bocche dei parlanti, si trasmette nella catena delle generazioni, è un elemento vivo e naturale, lo si apprende “così, come si parla o si mangia” e non è normatizzato dalle grammatiche o dai sillabari. Ma, se a qualcuno venisse l’idea di scrivere versi in friulano, quel dialetto entrerebbe in un processo trasformativo: si produrrebbe una tradizione, si fisserebbero regole grammaticali, acquisterebbe un’autorità letteraria. Così, per dirla con Deleuze, il dialetto, da lingua minore, subirebbe un divenire-maggiore, imponendosi e cristallizzandosi in una forma definita e riconosciuta.

Poco più avanti, Pasolini inserisce questo processo in una prospettiva storica:

Così, dovete sapere- per esempio- che l’Italiano una volta, tanti secoli fa, era anche lui solo un dialetto, parlato dalla povera gente, dai contadini, dai servitori, dai braccianti mentre i ricchi e quelli che avevano studiato parlavano e scrivevano in latino. Il Latino era insomma come adesso è per noi l’Italiano, e l’Italiano (con il Francese, lo Spagnolo, il Portoghese), era un dialetto del Latino, come adesso, per noi, l’Emiliano, il Siciliano, il Lombardo ... sono dialetti dell’Italiano. Ma ecco che saltano fuori, in Toscana, scrittori e poeti che vogliono sfogare con più sincerità e vivacità i loro affetti, e in modo che tutti li capiscano: e così si mettono a scrivere nel loro dialetto toscano. In dialetto toscano Dante scrive la sua Divina Commedia, in dialetto toscano Petrarca scrive le sue poesie, e così quel dialetto un poco per volta diventa lingua e sostituisce il Latino. E siccome

¹ *SLA I*, p. 64.

tutti gli altri dialetti italiani non danno né documenti scritti né poeti, la lingua toscana si impone su tutti e diventa lingua italiana.¹

Risulta chiaro come anche nella prospettiva di Pasolini, ciò che è minore può diventare maggiore attraverso un processo storico, e la condizione di lingua minore dei dialetti non è una posizione data una volta per sempre, ma è soggetta a un nuovo divenire; a nuovi processi di territorializzazione che ridisegnano i rapporti di forza e di egemonia tra le lingue e i dialetti. Ma, se l'operazione letteraria contribuisce e innesca questi divenire, producendo tradizione e *auctoritas*, la possibilità rendere minore una lingua, o un dialetto, è sempre possibile attraverso la parola poetica.

In un saggio successivo, *Dalla lingua al friulano*, Pasolini individua questo processo di "maggiorazione" del dialetto come lingua minore nella pratica di alcuni poeti dialettali di traduzione, dall'italiano al dialetto, di opere letterarie della tradizione italiana. Un passaggio di questo saggio risulta interessante non solo perché esprime la possibilità e i modi attraverso cui una lingua minore perda questo statuto, ma anche perché si definisce una pratica dell'uso poetico dialettale particolarmente vicina alle riflessioni di Deleuze:

Ma si pensi all'umiliazione inferta al friulano dai traduttori, battezziamoli pure a questo modo, zoruttiani, ossia dialettali. Essi danno al testo tradotto (i *Paralipomeni*, la *Divina Commedia* ecc.) una nuova natura, tutto il cromatismo, il descrittivismo e l'implacabile buon umore del dialetto, riuscendo così ad una (voluta, è vero) deformazione o ripetizione caricaturale del testo. Per noi, tutto al contrario, la traduzione dalla lingua al friulano richiede un gioco difficile di sostituzioni foniche e melodiche, che, senza degradare il testo a un rango più basso, lo spogli della sua pienezza letteraria, del suo timbro di grande lingua, e lo renda alle acerbità e alle grazie di una lingua minore ma non mai dialetto.²

Pietro Zorutti, poeta friulano del XIX secolo, diviene, in numerosi saggi di Pasolini, la figura polemica contro cui si scaglia la nuova poesia friulana: gli "zoruttiani" sono tutti quei poeti che utilizzano il dialetto come "lingua del buon umore", per una poesia "ritardataria e sentimentale":

¹ Ivi, p. 65.

² PASOLINI, *Dalla lingua al dialetto friulano*, in *SLA I*, p.283.

Del resto basti dire che per noi «zoruttiano» equivale a «dialettale»; e per dialettale non intendiamo unicamente la poesia scritta in un qualsiasi dialetto, ma in genere una poesia ritardataria e sentimentale.

Per i nuovi poeti friulani che scrivono sullo *Stroligut*, di cui Pasolini è ovviamente il capofila, il friulano deve trasformarsi da dialetto a lingua, accedere allo statuto poetico pur rimanendo lingua minore, lingua che “s’affranca senza lotta dai ritmi canonici delle abitudini paesane (Contini)”. Una lingua che si capace di spogliare il testo della sua “pienezza letteraria” e del “timbro di grade lingua” senza però degradare l’opera, ma traducendone in suoni nuovi “l’acerbità e la grazia”.

Tradurre la tradizione

Il ruolo della traduzione poetica diventa allora centrale in questo percorso di trasformazione dal dialetto friulano alla lingua poetica nuova: durante gli anni Quaranta, Pasolini compie alcune traduzioni in friulano, lavorando su un consistente ed eterogeneo numero di autori. Da Saffo alle traduzioni dei lirici greci di Tommaseo, da Jimenez a Lorca, da Holderlin a Rimbaud, da George a Trakl e Eliot, dalla poetessa giapponese Sei Shōnagon, che visse tra il X e l’XI secolo ai contemporanei Quasimodo e Ungaretti.

Ed è proprio su una traduzione in friulano della poesia *Luna*, di Giuseppe Ungaretti, che vogliamo concentrare la nostra analisi per far emergere alcune peculiarità della lingua poetica friulana utilizzata da Pasolini nel contesto delle traduzioni e, più in generale, nella prospettiva teorica che implica.

Questo il testo originale del componimento:

LUNA
Piuma di cielo,
calante luna,
così velina,
arida,
immortale,
trasporti il murmure d’anime spoglie?

E alla pallida che diranno mai
pipistrelli dai ruderi del teatro,
in sogno quelle capre,
e fra arse foglie, come in fermo fumo,
con tutto il suo sgolarsi di cristallo,
un usignuolo solo?

Questa la traduzione poetica di Pasolini, corredata da una traduzione italiana in prosa:

LUNA
Piuma dal sèil,
luna in cal,
trasparinta,
ràmpia,
imortàl,
i puàrtitu un murmurà di animis?
E a qè insumiada
se a ghi diràni
i nòtuj tra li ruvinis?
E qes ghetis tal sun?
E tra li fuejs arsidis,
coma ta un fun,
cun dut qel so sgolassi di cristàl,
il rosignòul?

Piuma dal cielo, luna calante, trasparente, acerba, immortale, porti un mormorio di anime? E a lei persa nel sonno che diranno i pipistrelli tra le rovine? E quelle capre in sogno? E tra le foglie riarse, come in un fumo, con tutto quel suo sgolarsi di cristallo, il rosignolo?¹

In prima istanza, come sottolineano i curatori delle poesie, “Pasolini tende a una semplificazione della sintassi ungarettiana”², ma questo elemento ci dice ancora poco rispetto alla volontà poetica dell’autore. Alla semplificazione sintattica, dobbiamo quantomeno aggiungere l’elemento musicale: il ritmo dei primi sei versi viene scandito dal gioco di assonanze, rime e accenti, assenti nell’originale ungarettiano. È

¹ *TP II*, p. 1495.

² *Ivi*, p. 1800.

lo stesso Pasolini ad insistere sull'elemento musicale, presentando in uno *Stroligut* questa traduzione:

Dall'italiano di Ungaretti io ho cercato di portare in friulano Luna, poesia musicale quant'altre mai, tutta sospesa sul filo di un discorso lontano e imperturbato come il sonno, il silenzio. E l'ho fatto in un momento [...] di abbandono, ossia cercando attraverso il meccanismo delle analogie, una ineffabile corrispondenza tra parola e parola.¹

Analogie foniche, ma anche semantiche, che modificano il senso originale ponendo l'accento su nuovi elementi e sottraendone altri. Ci riferiamo a una dimensione "sonnambula" che il poeta percepisce nel testo di Ungaretti e che diviene centrale nella sostituzione pasoliniana: dal tradizionale appellativo "pallida", sottratto e rimosso, il friulano *insumiada* trasforma una luna "canonica" in un elemento al contempo vago e umano, intimo e incerto. Se nella versione in prosa l'autore traduce *insumiada* con l'espressione "insonnolita", "presa nel sonno", altrove il termine viene restituito, propriamente, con "assopita". È il caso di alcuni versi tratta da *El testament Coran*, dove il termine friulano è riferito alla luce dell'alba, ed è evidente un'esplicita connotazione sensuale, se non proprio erotica:

Mi nasavi de arba e ledàn
e dei sudòurs rassegnadi
tal me cialt storni de corbàn;
e li barghessi impiradi
tai flan es, da l'alba dismintiadi,
a no cujerdavin la vuoja
sglonfa de albi insumiadi
e seri thenta frese de ploja.

[lo odoravo di erba e letame e dei sudori rassegnati nel mio caldo torace di cuoio; e i calzoni infilati sui fianchi, dimenticati dall'alba, non coprivano la voglia gonfia di albe assopite e di sere senza fresco di pioggia.]²

Alla luna addormentata si rivolgono gli interrogativi misteriosi del mondo animale, i pipistrelli, le capre, il russignol. Anche in questi versi segnaliamo uno scarto significativo rispetto all'originale: non solo la sintassi viene spezzata e fluidificata nei versi 7 e 10 nell'originale (che diventano 7-8 e 11-12 nella traduzione), ma

¹ *Ivi*, p. 1799.

² *Pasolini, TP I*, p. 121.

l'esplicitazione degli interrogativi animali, le domande dei *nòtuj* e delle *ghetis*, sembrano esplicitare una misteriosa correlazione tra il mormorio dei defunti del verso 6 e il regno notturno e creaturale.

Le corrispondenze “tra parola e parola”, indicate da Pasolini nel commento a questa traduzione, sembrano allora articolare anche uno slittamento territoriale, letteralmente, la traduzione “conduce” altrove il testo originale. Anche la sottrazione, ad opera di Pasolini, del solo elemento umano presente nell'originale, il “teatro” che antropizza l'ambiente naturale dei pipistrelli, collabora ad una dislocazione sensoriale e territoriale che, inseguendo le analogie musicali con le suggestioni foniche del dialetto, spostando la contemplazione irenica del pallido astro per antonomasia verso una dimensione ancor più notturna, una percezione intorpidita dal sonno, una mormorio animale complice e sotterraneo, traduce l'*Ultimo quarto* contemplato da Ungaretti in una luna contadina e friulana. Si tratta di una luna minore, che ci appare meno distante e maggiormente complice, una luna assopita che veglia sui sogni degli animali, partecipe di un silenzio creaturale rotto dallo “sgolarsi di cristallo” dell'usignolo.

Chiarito il valore poetico che Pasolini trovava nella scelta dialettale, vogliamo ora provare a rispondere alla seconda domanda che avevamo posto e che possiamo ora riformulare in questi termini: basta scrivere in dialetto per parlare una lingua minore, oppure, anche la poesia dialettale, può diventare una lingua maggiore?

Un Narciso maggiore: desiderio senza desiderio

*Jo ti ricuàrdi, Narcìs, tu vèvis il color
da la sère, quànt lis ciampànìs
'a sunin di muàrt.*

*[Io ti ricordo, Narciso, tu avevi il colore della
sera, quando le campane suonano a morto]*

P.P. Pasolini, Il Nini Muàrt

Come abbiamo già detto, la lingua minore non è una condizione assoluta e stabile, ma è sempre il risultato provvisorio di una tensione. Se ad esempio consideriamo le poesie friulane di Pasolini nel contesto storico e nella prospettiva politica soggiacente, possiamo osservare come la scelta dialettale si configuri come una lingua minore anche in virtù del suo sottrarsi continuo all'omologazione linguistica dell'italiano promossa dal fascismo, che infatti vietava pubblicazioni in dialetto. Possiamo però individuare anche dei movimenti di riterritorializzazione rispetto ad un divenire minore del friulano poetico di Pasolini?

Se è vero che le possibilità del divenire-minore si danno sempre in una relazione contrastiva, dobbiamo trovare l'elemento che scava e sottrae, rispetto alla produzione friulana degli anni Quaranta, così da identificare in un movimento contrario rispetto alle poesie dialettali la creazione di linee di fuga rispetto ad un territorio che il poeta già percepiva come uno spazio circoscritto e paralizzante. Iniziamo con il segnalare quelli che potrebbero essere gli elementi "maggiori" nelle poesie friulane di Pasolini. Se il maggiore si configura come una forza che immobilizza, impone confini, occlude le vie di fuga e di sottrazione, ci sembra possibile identificare questo movimento con la specifica forma assunta dal desiderio dell'io lirico e dalla figura mitica che, per così dire, la incarna, ossia il rispecchiamento del poeta nel mito di Narciso. La figura che invece si sottrae a questa paralisi del desiderio, immagine su cui si crea l'allegoria della prima raccolta di poesie in italiano, ci sembra quella dell'usignolo.

Contemporaneamente alla produzione in friulano, Pasolini componeva anche versi in italiano: possiamo dire che tra la seconda Guerra mondiale fino alla fine di quel decennio, prima dell'arrivo a Roma, Pasolini abbia lavorato incessantemente su due tavoli poetici distinti e paralleli. Esito di questo doppio lavoro lirico saranno le

raccolte del 1954 e del 1958, la prima, in Friulano, è *La meglio gioventù*, opera che raccoglie le *Poesie a Casarsa* (già edite nel '43) a cui si aggiungono altre tre sezioni composte tra il '43 e il '53: *Suite friulana*, *El Testament Coràn*, *Romancero*. Nel 1958, invece, il poeta dà alle stampe le poesie che, nel medesimo arco temporale, componeva in italiano: *L'usignolo della chiesa cattolica*.

Come sottolinea Gasparotto, le due opere manifestano una stretta connessione, temporale e strutturale:

Sono gli anni Quaranta e sul tavolo poetico pasoliniano si stanno giocando due partite: il «libretto», con nove testi, tutti in prosa tranne uno (scritti in parte in italiano e in parte in friulano con traduzione italiana), nasce infatti nel 1943 da una «raccoltina in parte italiana e in parte friulana». La genesi delle poesie che compongono *L'usignolo* si configura in stretta connessione con quella delle poesie friulane: anzi, l'impressione è che la storia genetica dell'*Usignolo* sia per un verso parallela e per l'altro in netto contrasto con quella della *Meglio gioventù*.¹

Confrontare queste due opere ci sembra utile per osservare come il poeta abbia lavorato contemporaneamente ad una doppia produzione poetica, una in italiano e una in friulano, e per comprendere meglio il senso di questa operazione e le funzioni svolte dalle due lingue che articolavano quell'universo. Infatti, vorremmo provare a leggere le due sillogi in un rapporto di tensione tra lingue e possibilità espressive, per penetrare le forme del divenire e i movimenti di fuga.

Alla presenza del mito di Narciso nelle poesie friulane di Pasolini sono stati dedicati numerosi studi; la maggior parte di questi sembrano muoversi da un'identificazione che giudichiamo semplicificante tra il mito e l'età felice dell'adolescenza. Ci sembra infatti che ridurre la complessa figura di Narciso all'adolescenza destinata a finire, tema sicuramente centrale in *Poesie a Casarsa*, rischia di occludere altre produttive prospettive interpretative.

Il tema di Narciso è chiaramente legato a quello della morte: nucleo tematico di cui i componimenti di Casarsa sono esplicitamente intrisi. Ci sembra ugualmente evidente come Narciso sia una doppia proiezione: è sia il volto del fanciullo, sia quello del poeta. Inoltre, nella produzione friulana degli anni Quaranta, l'identificazione tra Narciso e l'io lirico è assoluta e dichiarata: basti pensare, oltre alle numerose poesie

¹ L. GASPAROTTO, *Narciso trasfigurato. Comparsa dell'Anticristo nella poesia di Pier Paolo Pasolini in Anticristo. Letteratura, Cinema, Storia, Teologia, Filosofia, Psicoanalisi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Il poligrafo, Padova 2012.

friulane che esplicitano questa proiezione, che lo scartafaccio del romanzo autobiografico rimasto inedito, *Atti impuri*, registra come variante del titolo *Il romanzo di Narciso*¹. Se la figura di Narciso domina le poesie friulane, quella dell'usignolo si impone, già nel titolo, nella raccolta "parallela" ed è intorno a queste due figure, nella tensione lirica che si dispiega a tra le due raccolte e le due lingue, che si giocano i flussi del divenire nella poesia pasoliniana degli anni Quaranta.

Abbiamo già visto come il friulano venga utilizzato da Pasolini come lingua minore, in aperto contrasto nei confronti della lingua deputata alla poesia, e cioè l'italiano. Però, ed è questa l'ipotesi da cui si muove la nostra analisi, a quella deterritorializzazione continua della lingua-dialetto si oppone un movimento contrario: le poesie friulane costituiscono uno spazio chiuso, quello di Casarsa, che circoscrive i liberi movimenti del desiderio. Così, nel proliferare delle figure che compongono quella "meglio gioventù" che darà il titolo alla raccolta (e solo il dialetto poteva fornire le espressioni di una simile moltiplicazione: *bambín, fí, frut, frutin, frututa, donzél, zuvinùt*) il desiderio di Narciso naufraga in una contemplazione mortifera e chiusa: non c'è apertura verso il fuori, il divenire è fissato in una figura che ne interrompe il flusso.

Nella prima delle tre "danze di Narciso", in questi termini il poeta parla di un "amore nero" che lo domina e di un desiderio svuotato:

Jo i soj neri di amòur
nè frut nè rosignòul
dut intèir coma un flòur
i brami senza sen.
Soj levàt ienfra li violis
In tànt eh' a scelariva,
ciantànt un ciant dismintiàt
ta la not vualiva.
Mi soj dit: «Narcis!»
e un spirt eu 'l me vis
al scuriva la erba
cu'l dar dai so ris.

[DANZA DI NARCISO. Io sono nero di amore, né fanciullo né usignolo, tutto intero come un fiore, desidero senza desiderio. Mi sono alzato tra le viole, mentre albeggiava, cantando un

¹ RR I, p. 1633.

canto dimenticato nella notte uguale. Mi sono detto: «Narciso!», e uno spirito col mio viso oscurava l'erba al chiarore dei suoi ricci.]¹

Pasolini traduce con “desiderio senza desiderio” il quarto verso del componimento: “i brami senza sen”. Oltre all’elemento musicale, la traduzione italiana perde la forte sfumatura sensuale del desiderio, laddove *sen* è da intendersi proprio come libido, stimolo, impulso, voglia. Possiamo leggere la posizione del poeta-narciso come rappresentazione di un momento liminale: non più fanciullo e non ancora usignolo, immerso nello spazio dove il tempo si ripete secondo i cicli naturali, ma che non offre al desiderio la possibilità di rinnovarsi. In un certo senso, allora, Narciso deve morire affinché il poeta possa rimettere in moto la macchina del desiderio e trovare nuove vie di espressione: Pasolini percepisce il rischio paralizzante di una lingua minore che perde le sue possibilità vitalizzanti nel momento in cui esprime un sentimento ossessivo e circoscritto, chiuso dentro i limiti di un desiderio “senza sen” e i confini (territoriali e linguistici) di Casarsa.

¹ *TP I*, p. 66.

La scoperta di Marx

Il nostro motto dev'essere dunque: riforma della coscienza non per mezzo di dogmi, ma mediante l'analisi della coscienza non chiara a sé stessa, o si presenti sotto forma religiosa o politica. Apparirà allora che il mondo ha da lungo tempo il sogno di una cosa...

Lettera di Marx a Ruge

Ci sembra possibile individuare nelle liriche italiane scritte contemporaneamente a *La meglio gioventù*, la ricerca e la produzione di diverse linee di fuga attraverso cui il poeta sottrae e dilata l'universo chiuso di Casarsa, come per voler evitare che il mondo minore tra il fiume Tagliamento e il confine veneto istituisca una sorta di "realtà maggiore" dove il desiderio, incapace di divenire, si fissi nell'immagine funerea di Narciso. Queste diverse e nuove linee di fuga possono esprimersi nel canto dell'usignolo, in quello "sgolarsi di cristallo" che il poeta aveva letto nei versi di Ungaretti tradotti in friulano, ma che ora intonano una nuova voce che muove da un senso religioso arcaico e contadino, ma che travalica i confini territoriali di Casarsa, che trova un "noi" fuori dall'io grazie a "La scoperta di Marx", come recita l'ultima sezione della raccolta:

La scoperta di Marx

La lingua (di cui suona
in te appena una nota,
nell'alba del dialetto)
e il tempo (a cui ti dona
la tua ingenua e immota
pietà) son le pareti
tra cui sono entrato,
sedizioso e invasato,
coi tuoi occhi mansueti.

[...]

Ma c'è nell'esistenza
qualcos'altro che amore
per il proprio destino.
È un calcolo senza

miracolo che accora
o sospetto che incrina.
La nostra storia! Morsa
di puro amore, forza
razionale e divina.¹

L'interlocutrice implicita dei primi nove versi di questa poesia è la madre, figura che evoca una lingua, il dialetto, e un tempo, *il timp antic* di Casarsa. Il poeta ha varcato le soglie della poesia attraverso lo sguardo lirico della madre, ma armato di un desiderio ribelle e invasato, ha osservato e cantato quel mondo contadino con una nuova lingua. Il componimento si conclude con la scoperta di una realtà più vasta, un amore più grande: la storia individuale, l'amato "destino" del poeta narciso, si apre così ad un "noi" misterioso e potente, "la nostra storia" intrisa di forza razionale e divina, di ideologia e passione.

I componimenti de *L'usignolo della chiesa cattolica* sono attraversati da un simile movimento dall'io al noi: segno di un desiderio di apertura nei confronti di una comunità mai davvero definita, di un popolo che, forse, ancora non è, ma con cui il poeta sente di condividere un destino e un futuro.

La figura di Narciso viene così superata attraverso l'accettazione del desiderio, rinforzato e differenziato dalla "morsa di puro amore". Il "diavolo peccatore" figura demonica che troviamo nei versi friulani, diviene ne *l'Usignolo* l'interlocutore muto a cui il poeta confessa il superamento del mito di Narciso:

Non Narciso, lo specchio
brilla nel verdecupo
prato della mia morta
fanciullezza di lupo...

Buona sera, Demonio,
mi ascolti sorridendo?
Ma non aprire bocca,
ho capito, mi arrendo.

Parlavo dello specchio
che null'altro è che luce

¹ *La scoperta di Marx, TP I*, p. 502-503.

pura, riflessa – nido
di poetici echi.

[...]

No, Narciso non c'entra,
s'è guardato abbastanza;
e, una volta tanto,
posso affrontarti intrepido.

Vieni, caro Demonio,
e contempliamo insieme
l'assenza di Narciso
nell'argento del sogno.

Non imperversa il riso
nella tua bocca odiosa?
Ebbene, amico, cogli
nell'orto una rosa.

Moralità o poesia
o bellezza, non so,
protendo questa rosa
a rispecchiarsi sola.¹

Il demone non ride più e non occlude, con il senso di colpa istillato nel cuore del poeta-narciso, la linea di fuga del desiderio del poeta. Ma per compiere la metamorfosi da Narciso a usignolo, è necessaria una figura di mediazione che collabora all'apertura degli orizzonti e alla scoperta di una collettività esclusa dal solipsismo del poeta-narciso.

Si tratta della figura di Cristo e alla connotazione altamente simbolica della sua morte, allegoria e testimonianza di un modo di vita fatto di esposizione e sacrificio, che sostituisce lo specchio del sé con l'abisso del mondo e che dischiude una compassione collettiva e fraterna:

Bisogna esporsi (questo insegna
il povero Cristo inchiodato?),

¹ *Narciso e la rosa*, TP I, pp. 428-429

la chiarezza del cuore è degna
di ogni scherno, di ogni peccato
di ogni più nuda passione ...
(questo vuol dire il Crocifisso?
sacrificare ogni giorno il dono
rinunciare ogni giorno al perdono
sporgersi ingenui sull'abisso.)
Noi staremo offerti sulla croce,
alla gogna, tra le pupille
limpide di gioia feroce,
scoprendo all'ironia le stille
del sangue dal petto ai ginocchi,
miti, ridicoli, tremando
d'intelletto e passione nel gioco
del cuore arso dal suo fuoco,
per testimoniare lo scandalo.¹

Così l'usignolo si carica di significato: è il sangue di cristo e un nuovo canto poetico che unisce (senza tradire, ma semmai superando) l'afflato lirico provenzale-friulano ad un nuovo senso comunitario (come quello proposto dalla chiesa cattolica), ma declinato dalla scoperta del marxismo.

Queste poesie, come quelle della *Meglio gioventù*, sono composte a Casarsa, ma quando il paesaggio di quel territorio vi appare, non è segnato dall'ossessiva unicità di uno spazio chiuso, ma da una fratellanza analogica con altri luoghi. La quinta sezione della silloge, significativamente intitolata *L'Italia*, compie un continuo movimento tra borghi, paesaggi e territori. Partendo dalla solita Casarsa, lo sguardo del poeta si sofferma, tra i tanti a Portogruaro, Càorle, Parma, La Spezia, la Brianza, Busto Arsizio... Alla fine del componimento il poeta immagina dei "fanciulli borghesi" che giocano sulle rive di un fiume a Mantova o a Cremona, e quell'acqua gli evoca ancora il territorio di Casarsa, così la poesia compie un movimento circolare che però non si conclude, perché ormai l'intera Italia rappresentata è come presa da un incessante divenire-Casarsa:

E non è questa l'acqua nera tra gli orli
verdi del prato più verde del mondo,
dove la sera contadina si chiude

¹ *La crocefissione*, pp. 467-468.

in un silenzio senza sospiri tra borgo
e cielo? non è questa l'ombra
della Casarsa degli Angelus?¹

Le sponde dove giocano i giovani borghesi di Mantova o Cremona solo le stesse acque nere che hanno visto i giochi dei *fruts* di Casarsa, poiché medesimo è il “silenzio senza sospiri tra borgo e cielo”, un’intesa sotterranea e misteriosa che affratella luoghi e persone.

¹ Ivi, p.476.

Una rabbia minore

L'uomo tende a addormentarsi nella propria normalità, si dimentica di riflettersi, perde l'abitudine di giudicarsi, non sa più chiedersi chi è. È allora che va creato, artificialmente, lo stato di emergenza: a crearlo ci pensano i poeti. I poeti, questi eterni indignati, questi campioni della rabbia intellettuale, della furia filosofica.

P.P. Pasolini, Il “trattamento” de *La rabbia*

L'apertura lirica verso una comunità più vasta, la tragedia del presente che incombe, la storia assorbita in un discorso poetico che la supera e la ingloba, la ricerca di una dolorosa fratellanza tra le popolazioni oppresse e l'incessante bisogno di affrontare a viso aperto “l'ordine orrendo” del discorso borghese che appare ormai assorbire ogni cosa (dialetti, volti e modi di vita): se tutte queste tematiche si affacciano nelle liriche che abbiamo appena visto, e sono leggibili attraverso il processo di un incessante divenire minore del linguaggio, è in un'opera di pochi anni successivi, *La Rabbia*, che l'operazione stilistica di Pasolini assume nuovi contorni e scopre nuove possibilità. Non solo in questo particolare film di montaggio le tematiche ora osservate attraverso la lettura di diverse figure poetiche, deflagrano in questa specie di “poema-saggio”, ma con *La Rabbia* assistiamo anche a quel movimento di minorazione di una lingua maggiore attraverso un originale uso del montaggio e del sonoro, mettendo in scena un vero e proprio conflitto tra i discorsi.

La Rabbia è un'opera unica all'interno della produzione pasoliniana: per realizzarlo il regista non ha girato scene, non ha utilizzato attori, ma ha percorso una via fortemente sperimentale. In questi termini Pasolini presentava il film ad un lettore di “Vie nuove”:

è un film tratto da materiale di repertorio (novantamila metri di pellicola: il materiale cioè di circa sei anni di vita di un settimanale cinematografico, ora estinto). Un'opera giornalistica, dunque, più che creativa. Un saggio più che un racconto.¹

In realtà, per quanto dalla presentazione possa sembrare un lavoro giornalistico e “informativo”, si tratta di un'opera profondamente creativa, originale e lirica. Come dimostrato da Carla Benedetti, con *La Rabbia* Pasolini riattiva una “funzione tragica”

¹ PASOLINI, *I dialoghi*, p. 294.

grazie ad alcune scelte poetiche determinanti¹. Infatti, le immagini dei cinegiornali vengono accompagnate da due voci, di Bassani e Guttuso, che leggono dei testi scritti dallo stesso Pasolini. Abbiamo così un intreccio originale tra due discorsi contrastanti: da un lato la “voce ufficiale”, le immagini dei cinegiornali che raccontano i principali eventi storici del decennio appena trascorso, dall’altro lato una lingua poetica che ne “risemantizza” il senso, scavando il discorso dominante prodotto dai mass media, creando cortocircuiti sensoriali e cognitivi, istaurando un rapporto empatico con lo spettatore. L’elemento corale che accompagna le immagini de *La Rabbia* ci sembra allora costituire un’originale forma di divenire minore: le parole sottraggono al video la sua vocazione maggioritaria, incrinandone il senso. Ma anche il montaggio contribuisce ad alimentare questo processo: le immagini ritagliate dal loro contesto -i cinegiornali degli anni Cinquanta- vengono “messe in variazione” rispetto alla narrazione originale.

Più in particolare, in questi termini Pasolini spiega il senso di questa operazione:

Una visione tremenda, una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunquismo internazionale, il trionfo della reazione più banale. In mezzo a tutta questa banalità e squallore, ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia o di dolore, e delle interessanti sequenze piene di significato storico. Un bianco e nero in massima parte molto affascinante visivamente. Attratto da queste immagini, ho pensato di farne un film, a patto di poterlo commentare con dei versi. La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove.

Osservando i 90000 metri di pellicola Pasolini si sottopone allo choc del cinegiornale:

Le immagini di repertorio che scorrono nel film riguardano alcuni degli eventi più significativi degli anni '50, sia lieti sia dolorosi: l’invasione dell’Ungheria da parte dell’Unione Sovietica, la guerra di Corea, la guerra d’Algeria, le guerre di liberazione in Africa, la rivoluzione cubana, l’esplosione della bomba atomica, l’arrivo della televisione nelle case degli italiani, le alluvioni, l’elezione di papa Giovanni XXIII,

¹ BENEDETTI, *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l’antica forma tragica*, in *Arabeschi n-6. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, luglio-dicembre 2015.

l'incoronazione della Regina Elisabetta, la vittoria di Eisenhower negli USA, la morte di Marilyn, il primo volo nello spazio.¹

Ma all'interno di questo flusso il poeta intercetta alcuni segni: un sorriso, un volto, due occhi. Queste immagini auratiche attivano in Pasolini la percezione di un senso altro rispetto a quello dei cinegiornali: funzionano come le lucciole nella notte, colpiscono l'osservatore proprio perché sono immagini minori rispetto alla narrazione, vengono sottratte all'ordine discorsivo che i mass media producono per essere montate in maniera diversa, all'interno di una differente discorsività dove svolgono una funzione estetica.

Intorno a queste immagini Pasolini pensa di organizzare l'opera: scrive un "trattamento" e poi compone i testi che saranno letti dalle due voci fuori campo. L'aura rintracciata e sottratta al flusso degli choc, del montaggio e della narrazione del cinegiornale, ispirano le parole del poeta, che inventa, così, non solo un nuovo genere cinematografico, una nuova lingua che quasi balbetta, tra la commozione e l'empatia, rispetto alla lingua maggiore del potere e delle ideologie.

Se a questi elementi stilistici aggiungiamo il contesto storico delle immagini, gli strumenti deleuziani che stiamo utilizzando sembrano aprire lo spazio a nuove riflessioni. Le immagini dei cinegiornali, infatti, si riferiscono agli anni Cinquanta, il periodo cioè del boom economico, del successo pubblico di Pasolini come scrittore e come regista, delle certezze ideologiche, dell'interpretazione marxista della realtà. Ma nei primi anni Sessanta, come abbiamo già visto, queste certezze vacillano, e il poeta inizia a parlare di una realtà socioeconomica mutata.

La Rabbia, allora, registra in anticipo queste constatazioni, e le esprime attraverso la lingua poetica che avvolge l'opera: si tratta di una reazione stilistica generata da una rabbia poetica, il concatenamento di una moltitudine di "affetti di tristezza" generati dall'esposizione dello sguardo del poeta alla narrazione maggiore, ma questa rabbia alimenta una macchina poetica capace di trasformare le passioni tristi in affetti di gioia, in canto lirico e in coro tragico, trasformando radicalmente tutti quegli elementi paralizzanti che agiscono sotto traccia nelle immagini proposte.

Volendo indicare dei nuclei tematici centrali nel film, possiamo sicuramente identificarli nel problema e nelle riflessioni proposte sul colonialismo, sulla povertà e

¹ *Ibidem.*

sul razzismo, argomenti che accompagnano tutta l'opera. Sono questi i temi centrali da cui si origina la rabbia del poeta, come precisa lo stesso Pasolini nel "trattamento" scritto per il produttore e con cui il regista presenta la Rabbia al pubblico di lettori di "Vie nuove":

Cos'è che rende scontento il poeta?

Un'infinità di problemi che esistono e nessuno è capace di risolvere: e senza la cui risoluzione la pace, la pace vera, la pace del poeta, è irrealizzabile.

Per esempio: il colonialismo. Questa anacronistica violenza di una nazione su un'altra nazione, col suo strascico di martiri e di morti.

O: la fame, per milioni e milioni di sottoproletari.

O: il razzismo. Il razzismo come cancro morale dell'uomo moderno, e che, appunto come il cancro, ha infinite forme. È l'odio che nasce dal conformismo, dal culto dell'istituzione, dalla prepotenza della maggioranza. È l'odio per tutto ciò che è diverso, per tutto ciò che non rientra nella norma, e che quindi turba l'ordine borghese.

La rabbia è la reazione, viscerale e istintiva, ma anche lirica e violenta, nei confronti "del conformismo", "del culto delle istituzioni", della "prepotenza della maggioranza": a questi elementi molari, il poeta oppone una microfisica della differenza, una diversità minore che è già moltitudine.

Per mostrare nel dettaglio come questo doppio flusso narrativo agente nel film, una lingua maggiore, quello della voce ufficiale del cinegiornale e quello della voce in poesia di Pasolini, agiscano con le immagini, dispiegando un divenire minore, analizziamo ora una sequenza del film.

Poco dopo l'inizio dell'opera, Pasolini monta alcune immagini di popoli terzomondisti: dal Congo all'India, dall'Indonesia all'Egitto. Mentre riconosciamo alcuni politici (Gandhi, Nerhu, Sukuarno), il montaggio mostra scene di vita in Africa e Asia: bambini che danzano, donne che sorridono, ma anche scene di uomini torturati, manifestazioni militari e proteste. La voce in poesia accompagna le immagini dicendo:

Scoppia un nuovo problema nel mondo, si chiama colore, si chiama colore la nuova estensione del mondo. Dobbiamo ammettere l'idea di migliaia di figli neri e marroni, di infanti con l'occhio nero e la nuca ricciuta. Altre voci, altri sguardi, altre danze. Tutto diverrà familiare, e ingrandire la terra. Dobbiamo accettare distese infinite di vite reali che vogliono, con innocente ferocia, entrare nella nostra realtà.¹

¹ Poiché molte sono le variazioni tra la sceneggiatura de *La Rabbia* e la sua realizzazione filmica, abbiamo preferito riportare una trascrizione letterale della voce fuori campo.

Poi le immagini si spostano ancora: a Cuba durante la rivoluzione, immagini di Fidel Castro e Guevara si alternano a quelle della popolazione dell'isola in festa. Inizia così una sequenza di immagini di guerra: si tratta di scene della guerriglia cubana durante la rivoluzione: mezzi pesanti che si spostano, guerriglieri e militari che si muovono. La voce poetica non descrive le immagini, ma commenta liricamente:

Combattere a Cuba,
forse solo una canzone poté dire cos'era il combattere a Cuba.
Combattere a Cuba,
forse solo un ballo poté dire cos'era il combattere a Cuba.
Combattere a Cuba, era come il combattere in mari inesplorati, fasto di guerre selvagge:
combattere a Cuba.
Ora Cuba è nel mondo,
nei testi d'Europa e d'America si spiega il senso del combattere a Cuba:
una spiegazione feroce, che solo la pietà può rendere umana nella luce del canto,
il combattere a Cuba.

La rivoluzione ha dato accesso a Cuba ad una realtà diversa e maggiore ("Ora Cuba è nel mondo"). Questa però non è solo una conquista, ma anche un processo di territorializzazione da parte dell'Occidente: il senso di quel combattere, imparlabile per il poeta, se non con le lingue minori della canzone e del ballo, viene "spiegato" nei "testi d'Europa e d'America". Ma solo la pietà, nella "luce del canto" può restituire umanità al combattere a Cuba. La voce poetica sposta continuamente il territorio del senso: se i libri di storia offrono spiegazioni feroci, è nella poesia che si trova la lingua per deterritorializzare quelle ragioni, per ritrovare la pietà e l'umanità che ogni guerra cancella. Dopo il combattere arriva il morire: scene di corpi trucidati, cadaveri abbandonati, funerali e pianti. La voce poetica recita:

Morire a Cuba.
Forse solo una canzone poté dire cos'era morire a Cuba.
Morire a Cuba: era come morire a Napoli o a Siviglia: fasto di decessi miserabili.
Morire a Cuba.
Ora Cuba è nel mondo, nei testi d'Europa e d'America si spiega il senso del
morire a Cuba,

una spiegazione feroce, che solo la pietà può rendere umana nella luce del pianto,
il morire a Cuba.

I morti di Cuba partecipano ai “decessi miserabili” della storia, la luce del canto si trasforma in pianto, sottraendo alle immagini il loro statuto giornalistico e informativo, per far emergere un elemento irriducibile che queste sequenze di morte possiedono: il dolore e le lacrime dei sopravvissuti.

Dopo queste immagini cubane, il film torna in Europa: scene di concerti jazz commentati dalla voce della poesia:

Voce dell’umorismo sciocco,
della paura della cultura:
scatenati è il tuo momento,
tira, tira il tuo sospiro di sollievo,
voce della quotidiana volgarità.

Con questa premessa Pasolini inquadra il commento originale del cinegiornale in un nuovo frame cognitivo, facendo emergere la banalità del flusso informativo, che così commenta:

A quanto pare il jazz non conosce barriere e confini, perché affratella nel ritmo frenetico del così detto divertimento gli uomini di tutte le latitudini e di tutte le fedi. Insomma Gershwin e Armstrong hanno battuto Carlo Marx.

Seguono immagini delle attrici Eva Gardner e Sofia Loren. Anche la musica Jazz, genere minore per eccellenza, musica dei neri americani, semiclandestina e sovversiva, viene omologata dalla “voce dell’umorismo sciocco”, diventa gossip. Nel segno del “così detto divertimento” si compie una fratellanza paradossale: non quella dei popoli minori, dei fratelli neri, dall’Africa a Cuba, degli indiani in marcia con Ghandi, ma uomini che si affratellano nel consumo, nella quotidiana volgarità.

Allora, non solo con *La Rabbia* Pasolini riattiva la forma e le potenzialità latenti di un genere superato come la tragedia, ma lo fa anche attraverso l’articolazione di una lingua poetica minore che si muove tra l’empatia e la commozione e che apre lo sguardo ad un allargamento storico e geografico, non solo per osservare di più (le lotte di liberazione nel continente africano, la condizione dei neri d’America, l’India di

Gandhi e di Neru), ma soprattutto per rintracciare e concatenare le minoranze: i dettagli, i volti e sorrisi dei popoli esclusi dalla storia “maggiore”.

A questa pluralità di elementi diversi che costituiscono l’umanità si rivolge “il canto di luce” del poeta, canto che si origina dalla rabbia per la violenza, il razzismo e il colonialismo dell’Occidente che con il proprio ordine borghese, lingua maggiore imposta dai mass media, ha la pretesa di parlare della realtà e della storia, ma che invece parla di un’unica realtà e di una sola storia.

La parola e la visione

Abbiamo visto come ad una certa altezza, tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, attraverso le poesie in italiano e un'opera cinematografica fortemente sperimentale come *La Rabbia*, Pasolini abbia praticato una lingua poetica capace di mettere in discussione la lingua che domina la nuova realtà sociale dell'Italia di quel periodo.

Le strategie che abbiamo messo in evidenza, e che sono destinate ad intrecciarsi nelle opere prese in esame, sono state, da un lato, il proliferare di figure “del divenire-animale”, dall'altro il “canto di luce” (la “voce in poesia” che buca la narrazione dominante, che sottrae le immagini per riconfigurarne un senso nuovo attraverso il montaggio, e che allarga lo sguardo attraversando le epoche storiche e i confini geografici). Questa duplice modalità del racconto che agisce contemporaneamente nella pratica artistica di Pasolini, segnata come ci appare da un continuo divenire-minore, sembra andare incontro, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, ad una ulteriore polarizzazione. Quando infatti il poeta realizza opere fortemente concentrate sugli elementi visuali, sullo sguardo e sulla percezione, ci troviamo davanti ad una “poetica della visione”, il cui principale strumento teorico che ne articola il senso consiste nella Soggettiva libera indiretta. Di questo parleremo a partire dalla prossima soglia. Quando invece la proposta estetica dell'artista si muove tutta all'interno di una nuova parola poetica, che non può più aprirsi verso il fuori dei dialetti (per tutte le implicazioni teoriche che abbiamo già attraversato nei precedenti capitoli), questa parola ricerca una nuova forma di dialogo con il pubblico e lo fa attraverso un nuovo genere a cui Pasolini consacra diversi lavori. Si tratta del teatro e delle contemporanee riflessioni che il poeta dedica a queste idee in un manifesto significativamente chiamato: *Teatro di parola*.

Lo scandalo delle parole

Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà essere mai il teatro che vi aspettate.

P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*

Nel Meridiano dedicato al teatro di Pasolini troviamo non solo le sei tragedie già citate, ma anche il dramma giovanile composto in friulano, *I Turcs tal Friul*, e ben sedici titoli di opere teatrali iniziate o solo abbozzate, più tre traduzioni dal greco antico. La scrittura teatrale, quindi, viene praticata da Pasolini durante tutta la propria esistenza, e può essere suddivisa in tre fasi: il periodo friulano, la riscoperta delle tragedie greche attraverso la traduzione nei primi anni Sessanta e la scrittura di sei tragedie iniziate nel '66, la cui incessante riscrittura lo impegnerà lungo tutti gli anni successivi.

Nella “Nota all’edizione”, i curatori De Laude e Siti chiariscono come l’interesse di Pasolini per il teatro si attivi fin da giovane:

[Il teatro] lo andava a vedere, progettava messe in scena, lo scriveva e talvolta lo recitava. Il teatro, essendo per eccellenza opera di équipe, si prestava alle sue ambizioni di organizzatore culturale. Anche come insegnante, secondo i dettami della *scuola attiva*, considerava il teatro un privilegiato veicolo pedagogico. Alcuni suoi studenti di allora ricordano di aver preso parte a recite scolastiche basate su canovacci allestiti da Pasolini...

Mentre insegna italiano e dialetto nell’academiuta di Casarsa, durante la Seconda guerra mondiale, Pasolini trova nel teatro “un privilegiato veicolo pedagogico”. Il genere teatrale, però, non svolge solo questa funzione; attraverso la scrittura teatrale Pasolini inizia a riflettere sull’attualità della tragedia classica, riprendendone la forma, come l’unità di spazio e tempo, la scrittura in versi e la presenza del coro. Tutta questa produzione friulana però rimarrà inedita. Molti anni dopo questi componimenti, nel 1959, Pasolini accetta la richiesta di Vittorio Gassman di tradurre l’Orestide per una rappresentazione al teatro di Siracusa da mettere in scena l’anno successivo.

Pasolini si immergere con passione nel teatro di Eschilo, confrontandone le traduzioni in francese, inglese e italiano e lavorando febbrilmente:

Mi sono gettato sul testo, a divorarlo come una belva, in pace: un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo.¹

Ciò che colpisce profondamente Pasolini nel teatro di Eschilo è la dimensione apertamente politica delle tragedie:

Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico. Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche potentemente definite e potentemente indefiniti [...] sono soprattutto – nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore- dei simboli: o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia.²

Tutti questi elementi saranno determinanti nella produzione teatrale di Pasolini perché dimostrano come l'interesse dell'autore vada in una direzione ben precisa. È alla tragedia classica che Pasolini si guarda, sia per gli aspetti formali e stilistici, sia per la dimensione politica e ideologica. È questa una scelta profondamente controcorrente rispetto al teatro, non solo italiano, degli anni Sessanta e Pasolini ne è profondamente consapevole, al punto tale che questa differenza sarà posta al centro del *Manifesto per il nuovo teatro* scritto nel 1968.

La fase di ideazione delle sei tragedie che costituiscono la produzione teatrale di Pasolini coincide con una nuova immersione nella lettura della tragedia classica e dei dialoghi platonici, durante un periodo di convalescenza. Enzo Siciliano, che nella biografia di Pasolini ricostruisce l'episodio, così ricorda l'evento:

Una sera di marzo, 1966, a cena in un ristorante del Portico d'Ottavia, in ghetto, a Roma, [Pasolini] ebbe una crisi d'ulcera - con lui erano Moravia e Dacia Maraini. Pier Paolo si era alzato dal tavolo, era andato in gabinetto. Passò del tempo, un po' troppo. Poi la porta si spalancò e lui venne avanti a terra in un lago di sangue, in piena emorragia. Dacia si affrettò a sollevarlo, e le svenne per tre volte fra le braccia. Rinvenendo, le chiedeva: "non mi lasciare, non mi lasciare". Lei gli bagnava la fronte, lui sembrava morto. Aiutata dai camerieri, Dacia lo portò fuori, fino alla macchina. Con Moravia lo accompagnarono da un medico di fiducia. Gli venne praticata un'iniezione, Pier Paolo si riprese. Dovette stare circa un mese a letto, immobile. Guarito, dirà a Giorgio Bocca: "Certi mattini, al risveglio, il pensiero dell'età è come una folgore. L'ulcera, un mese a letto, la debolezza, i riguardi. Mi sono sentito vecchio, per la prima volta" [...]

¹ PASOLINI, *Appendice a "Orestide"*, in *Il teatro*, p.1007.

² Ivi, 1008-1009.

Tornò fra gli amici dicendo: “A letto ho scritto sei tragedie”. Era vero: Aveva abbozzato in quel mese i sei testi che costituiscono il suo corpus teatrale: *Calderòn, Pilade, Affabulazione, Porcile, Orgia, Bestia da stile*.¹

Già un anno prima di questo evento che segna l’inizio della scrittura teatrale, Pasolini aveva iniziato ad interessarsi al teatro contemporaneo, intervenendo in diversi dibattiti e riflettendo su alcune elementi che costituiranno poi le basi teoriche del proprio teatro.

Il 1965 è stato un anno importante per il teatro in Italia: ci furono i due spettacoli del *Living Theatre* a Roma e un generale coinvolgimento drammaturgico, in termini di scrittura e di riflessione teorica su nuove forme drammaturgiche, da parte di numerosi scrittori e scrittrici, dalla Morante a Moravia, da Parise a Sanguineti, ma ancora Ginzburg, Maraini, Roversi, Sciascia.

È in questo contesto che Pasolini, nell’agosto del ’65, partecipa ad un acceso dibattito allo Studio Fersen davanti ad un pubblico di addetti ai lavori (attori, critici teatrali e drammaturghi). In quella sede, riflettendo sul problema della lingua teatrale, Furio Colombo racconta:

Dopo un paio d’ore di caute, motivate argomentazioni sull’immensa difficoltà della lingua, Pasolini (che pure era il più popolare, il più capito, il più amato fra gli intellettuali in quello schieramento che gli attori ormai sentivano come un fronte antiteatro) si sentiva gridare con calore: “Allora scrivi, scrivi! Che cosa aspetti a scrivere di nuovo per il teatro?”²

Nei saggi poi confluiti in *Empirismo eretico*, coevi alla produzione teatrale, Pasolini si interroga sull’influenza tra cultura di massa e linguaggio. Il problema, come abbiamo già ampiamente osservato, consiste nell’impossibilità di perseguire una letteratura mimetica, che operi sotto il segno della commistione, attraverso il discorso libero indiretto, tra italiano e dialetti (in particolare il romano) perché le trasformazioni socioculturali operate dal consumismo, tramite i mass media, televisione *in primis*, stavano conducendo una omologazione linguistica tutta operante sotto il segno di una parlata standard e borghese, istaurando una lingua nazionale basata sull’italiano tecnico del nord. Rappresentare personaggi borghesi, come avviene nel teatro di Pasolini, vuol dire dover fare i conti con questo nuovo linguaggio. Le scritture teatrali

¹ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, p. 343

² F. COLOMBO, *Incontro-scontro con gli scrittori*, “Tempo presente”, agosto 1965.

del '66, allora, intersecano e articolano questo problema teorico: la riflessione su linguaggio, arte e società di massa.

Riflettendo sulle implicazioni ora delineate, Pasolini inizia a teorizzare una propria concezione del teatro come dispositivo capace di muoversi a metà strada tra medium di massa e rito culturale: rifiutando le forme di teatro borghese, quella che, sulla scorta di un'intuizione di Moravia, Pasolini chiamava *teatro della chiacchiera*, il nuovo teatro di Pasolini parlerà la lingua della borghesia, ma lo farà in versi, per scavare il linguaggio dall'interno, perturbandolo e rifiutando la "chiacchiera borghese"; seguirà schemi e tematiche del teatro greco, per attualizzare le forze del passato e per scandalizzare, come vedremo. Inoltre, il nuovo teatro che Pasolini propone, vuole dichiaratamente promuovere un dialogo con il pubblico (perseguendo quella funzione pedagogica già attraversata anni prima).

Non potendo ricorrere al discorso libero indiretto, che aveva caratterizzato la narrativa degli anni cinquanta, ma senza poter adottare neanche la formula stilistica della soggettiva libera indiretta che, come vedremo, caratterizza il cinema pasoliniano, il teatro necessita di una nuova e diversa strategia capace di mettere in scena la parola borghese e contemporaneamente la sua critica; il punto di vista dell'autore contemporaneamente all'ideologia dei personaggi, in un dialogo che coinvolga anche un terzo soggetto in scena, il pubblico.

Le tesi di nuovo teatro che Pasolini ha in mente verranno espone in un manifesto che viene scritto contestualmente alle tragedie; possiamo avanzare l'ipotesi che questo testo teorico sia stato pensato dall'autore come parte integrante e in dialogo con le opere stesse poiché nell'unica rappresentazione teatrale curata da Pasolini, *Orgia*, il manifesto viene stampato e ritagliato per tappezzare il foyer. Inoltre, dopo le rappresentazioni, Pasolini proponeva al pubblico di partecipare con lui ad un dibattito sullo spettacolo dove le tesi sul teatro di parola venivano puntualmente riprese. Nel corso di queste discussioni, l'autore ritorna più volte sulle questioni elencate, dialogando, anche polemicamente, con gli spettatori:

Pasolini: Lei deve concepire questo mio modo di fare teatro come una forma di protesta democratica contro l'antidemocraticità della cultura di massa.

Pubblico: è comodo...

Pasolini [...] è molto più scomodo, glielo assicuro, perché io con il pubblico che mi sono scelto non voglio avere successo, ma un dialogo [...]

Pubblico: Può chiarire meglio questo concetto di teatro anticonsumistico?

Pasolini: La consumazione avviene a livello della massa: nel momento in cui io mi rivolgo al dialogo, non c'è più prodotto e consumo. C'è un dialogo, è una cosa umana, non è più una cosa fatta in serie e quindi consumabile, è una cosa autentica, quindi inconsumabile.¹

Il teatro inconsumabile di Pasolini vuole quindi essere, contemporaneamente, dispositivo di resistenza alla mercificazione estetica e canale di dialogo con il pubblico, in opposizione e in polemica con il già citato “Teatro della chiacchiera” e con il “Teatro dell’urlo” (quello sperimentale e avanguardistico che ha i suoi nobili padri in Artaud e il Living Theater). Il dialogo che Pasolini ha in mente viene praticato su più livelli: tra l’autore e il pubblico, tra attori e pubblico, tra gli attori stessi, ma anche, in maniera sottile ma cruciale, all’interno della parola stessa dell’attore. Ed è proprio in questa schizofrenia della parola che ci sembra compiersi quel lavoro di messa in discussione e di minorazione della parola borghese che andiamo investigando. Parlando del suicidio della donna in *Orgia*, Pasolini cita Durkheim e parla di “un suicidio quasi naturale, privo di coscienza sociale e politica, fatto per puro dolore”². A partire da questa affermazione, così continua il dialogo con il pubblico:

PUBBLICO Non mi sembra però che la moglie non abbia coscienza: ha coscienza di quella che è una vita normale.

PASOLINI Quella infatti ce l'ha, ma io parlavo di coscienza politica. Quello che lei mi dice è un po' il punto cruciale di tutto il teatro che sto scrivendo: tutti i miei personaggi hanno coscienza, perché sono sempre doppi, e per questo è stato così difficile impostare una recitazione. Infatti dei piccolo-borghesi piuttosto ignoranti, privi di una ideologia contestatrice e rivoluzionaria, immersi nel loro stato borghese fino agli occhi, contemporaneamente parlano un linguaggio, quello della poesia, che è cosciente, e sono continuamente illuminati dalla coscienza di ciò che essi stessi sono. Questo implica, appunto, lo sdoppiamento: sono contemporaneamente piccolo-borghesi incoscienti e anime coscienti poeticamente. È una forma di straniamento che ha origine forse in Brecht, io a questo ho pensato dopo, cioè i personaggi sono coscienti di se stessi, delle proprie azioni e dei propri stati d'animo, ma come visti dal di fuori. Si sdoppiano, si

¹ *Dibattito al teatro Gobetti*, in *Il teatro*, p. 333.

² *Ivi*, p. 327.

estraniano a se stessi e parlano come se avessero la coscienza dell'autore che li fa parlare, cosicché la recitazione è un misto di verità parlata e di dizione poetica.¹

I personaggi, contemporaneamente, parlano e sono “illuminati dalla coscienza di ciò che essi sono”: la parola borghese dei personaggi, il loro discorso di verità sulla realtà borghese, si configura secondo gli stilemi di una parola maggiore che instaura la realtà storica della classe dominante, “immersi nel loro stato borghese fino agli occhi”. Si tratta di una parola monolitica che impone sulla scena una “verità parlata”. Però, contemporaneamente a questo movimento, Pasolini immagina un contro-discorso che illumina in parte le loro coscienze borghesi: “come visti dal di fuori”, “come se avessero la coscienza dell'autore che li fa parlare” i personaggi parlano “un linguaggio, quello della poesia, che è cosciente”.

Pasolini parla di straniamento, di Brecht e dello sdoppiamento (figura centrale nel teatro e non solo, come vedremo); eppure è proprio attraverso la tecnica cinematografica che l'autore immagina questa operazione. Se la parola dei personaggi è vista “come in soggettiva”, attraverso cioè il loro punto di vista, ed è quindi una parola diretta, un discorso diretto, il contro-movimento che mette in crisi la loro coscienza borghese investe gli stessi personaggi come se fossero visti da fuori, attraverso la coscienza critica dell'autore, come in un'inquadratura oggettiva che li sorprende “da fuori” e ne corregge il punto di vista agganciandolo a quello dell'autore. Però, poiché la rappresentazione scenica non viene osservata dalla cinepresa (punto di vista che potrebbe coincidere con quello dell'autore, nella soggettiva libera indiretta), ma dagli spettatori che assistono allo spettacolo, questo movimento che lascia agire contemporaneamente due punti di vista distinti ma che si uniscono nel personaggio non avviene attraverso lo sguardo e l'azione, ma esclusivamente attraverso la parola. Una parola doppia che contemporaneamente afferma la verità storica e borghese del protagonista (parola maggiore) ma che la mette in crisi attraverso una parola poetica (una “dizione poetica”) che la scava dal di dentro, che illumina la coscienza borghese attraverso la potenza della parola poetica.

Vogliamo ora mostrare come questo divenire minore del linguaggio borghese avvenga in due opere teatrali di Pasolini, *Orgia* e *Bestia da stile*, attraverso specifiche operazioni stilistiche.

¹ *Ivi*, pp. 327-328.

Un'orgia di parole

*Quanto a quest'uomo,
se proprio non vuoi perderlo,
te lo lascio: ebbro
d'erba e di tenebre.*

P.P. Pasolini, *Orgia*

Messa in scena nel novembre del 1968 a Torino, *Orgia* è l'unica tragedia rappresentata direttamente da Pasolini. La scenografia di Mario Ceroli consisteva in una scatola che rappresentava la stanza da letto dei due protagonisti, aperta in direzione degli spettatori, e rialzata da terra su praticabili di un metro e mezzo. Unico effetto speciale, una tromba, che scandiva la fine dei singoli episodi, e suonava delle marce funebri composte da Ennio Morricone ed eseguite da Tolmino Marianini. Gli attori sono: Laura Betti, nel ruolo della donna, Luigi Mezzanotte, in quello dell'uomo e Nelide Giammarco in quello della prostituta.

La trama è semplice quanto inquietante: l'uomo e la donna, che sono marito e moglie e che compongono una famiglia borghese (hanno due figli, che però non compaiono mai sulla scena), iniziano un rapporto sadomasochistico: lui lega lei al letto e la intrattiene minacciandola di farla stuprare da un gruppo di uomini mentre la picchia. Lei, la notte di Pasqua, uccide i due figli con un coltello e si getta in un fiume. Dopo qualche mese, il marito porta a casa una prostituta, la lega e minaccia di stuprarla e di ucciderla: nel momento culmine delle violenze l'uomo inizia a vomitare, si sente male e sviene. La prostituta scappa lasciando nella stanza i propri abiti, l'uomo si riprende, e mentre indossa i vestiti della donna recita un lungo monologo finale e si impicca. Il senso della tragedia viene così chiarito da Pasolini in uno dei dibattiti post rappresentazione:

[...] con questo marito e questa moglie ho voluto dire del rapporto di chi è diverso (per qualche ragione) con la storia [...] allora questi due coniugi, un sadico e una masochista [...] sono diversi per questa ragione, e *Orgia* è il dramma della disperata lotta di chi è diverso contro la normalità che respinge ai margini, che rinchioda nel ghetto, è il rapporto tra diversità e storia. Questo il nudo contenuto del dramma. La donna, la moglie, non se ne accorge, e si uccide per anomia [...]. Un suicidio quasi naturale, privo di coscienza sociale e politica, fatto per puro dolore. Il marito invece prende coscienza di questa

posizione di diverso, e si suicida come protesta. Il suo suicidio è un po' quello dei bonzi, una protesta esistenziale.¹

Orgia parla quindi del rapporto tra diversità e storia: l'essere diverso e, contemporaneamente, essere borghese, conduce alla morte; da un lato il "suicidio anomico" della moglie, e qui Pasolini riprende esplicitamente un concetto di Durkheim (citato anche nel "Prologo" che consisteva in un programma consegnato agli spettatori prima dello spettacolo²), oppure ad un suicidio che genera scandalo, una "protesta esistenziale". Più in particolare, è il desiderio della coppia, una doppia erotizzazione sado-masochistica, a sconfinare oltre i limiti imposti dalla società e a condannare i protagonisti ad una diversità indigesta. Per spiegare questo senso perturbante e politico che il sesso assume nell'opera, Pasolini utilizza l'immagine metaforica della città e delle sue mura: i limiti socialmente accettati della polis entro i quali i comportamenti sono pubblicamente accettati, al di fuori dei quali la diversità appare come tollerata solo come segno privato, solo all'interno della stanza da letto della coppia, nell'intimità delle loro vite:

Nel nostro caso è la "diversità" sessuale che ha aperto una breccia nelle mura della città. Il sesso – nel suo aspetto di "diversità" sadomasochistica – non è dunque che quantitativamente il contenuto di *Orgia*. Occorre infatti molta di questa miscela esplosiva per far crollare le grosse mura di una città che per i protagonisti di *Orgia* è maggioranza e conformismo.³

Il conformismo incosciente piccolo borghese dei protagonisti si scontra nel dramma con la loro anima cosciente poeticamente; uno scontro e un intreccio di voci

¹ *Appendice a Orgia: Dibattito al teatro Gobetti*, in *Teatro* p. 327

² Nel prologo Pasolini cita il seguente passo tratto dal saggio di Robert Paul Wolff, *Saggio sulla tolleranza*, di cui riporta questo brano: "Durkheim scopri che la disposizione al suicidio si associa nella società occidentale contemporanea con una di due condizioni, le quali fanno entrambe parte di quello che Stuart Mili chiama «libertà». L'allentarsi della presa che i valori tradizionali e di gruppo esercitano sugli individui, crea in alcuni di loro una condizione di mancanza di ogni legge, un'assenza di limiti ai loro desideri e ambizioni. E poiché non v'è alcun limite intrinseco alla quantità di soddisfazione che l'io può desiderare, ecco che esso si trova trascinato in una ricerca senza fine del piacere, che produce sull'io uno stato di frustrazione. L'infinità dell'universo oggettivo è inafferrabile per l'individuo che sia privo di freni sociali o soggettivi, e l'io si dissolve nel vuoto che cerca di riempire. Quando questa mancanza di freni interiori mina la forza e la struttura della personalità oltre certi limiti, la situazione può sfociare nel suicidio. Durkheim definisce questa forma di suicidio "anomico" t per sottolineare il fatto che esso deriva da mancanza di legge (= anomia). [...] Si potrebbe quasi considerare le mutevoli percentuali di suicidi come ammonimenti che la società impartisce a quelli tra i suoi che scioccamente s'avventurano oltre le mura della città negli sconfinati e solitari deserti che si distendono al di là", *Appendice a Orgia: Prologo*, in *Teatro*, p. 320.

³ *Dibattito al teatro Gobetti*, p. 321.

che si manifestano a partire dalla loro diversità, dalla scoperta del linguaggio segreto, misterioso e nuovo dei loro corpi. L'affiorare di questa duplice discorsività (da un lato borghese, pubblica e maggiore, dall'altro corporale, segreta e minore) avviene nei dialoghi tra i due protagonisti:

UOMO

Nessuno in quel mondo aveva qualcosa da dire
a un altro: eppure era tutto un risuonare di voci.

E tu come hai imparato a parlare?

DONNA

Ascoltando quelle voci.

UOMO

Ma ti dicevano qualcosa? E che cosa?

DONNA

Oh no, erano soltanto voci. Esse, è vero,
facevano il mio nome, e indicavano
tutte le cose che ci circondavano e ci servivano,
in quel mondo: MA NON PARLAVANO.

UOMO E allora cosa hai imparato?

DONNA Ad avere una voce.

UOMO E così anch'io. E così anch'io.

Ma dentro l'anima, intanto, cosa ci succedeva?

CERCAVA DI PRENDERVI POSTO LA PAROLA NON DETTA.

DONNA

Sì, anche in me: ma non ho saputo mai pronunciarla.¹

La parola non detta è la parola impronunciabile dello scandalo; la diversità che dà piacere ma che la realtà borghese rifiuta e condanna a vivere come una colpa. Ma è anche la parola poetica che illumina la coscienza dei personaggi attraverso il desiderio e la carne:

UOMO

Qualcosa mi parla: e io non posso non intendere.

DONNA

¹ *Orgia*, p. 254.

Ti parla... attraverso *parole* o attraverso *realtà*?

UOMO

Come prima mi ha parlato la lingua della carne
(i geroglifici così facilmente decifrabili
delle piaghe e dei lividi sul tuo corpo), così ora,
con la sua lingua mi parla un'altra realtà: ugualmente presente.¹

Il corpo, la carne e sguardo, parlano la lingua minore delle parole non dette, ciò che la città rifiuta. Ascoltando l'enigma di questa nuova realtà, "ugualmente presente", esplose quella "dizione poetica" che scuote il conformismo piccolo borghese:

UOMO

Il mio corpo è inequivocabile. Ragioniamo.
Se vuoi risolvere il mio enigma, e il tuo,
ascolta le parole come puro suono, o abitudine,
alone di voci di quel mondo... dove nessuno parla.
Le stesse parole che io dico, non sono che parte
del mio sguardo, del mio corpo.
Anche se il dolore e la vergogna
ci hanno resi un poco più esperti di noi
e dell'atroce innaturalità del mondo,
siamo sempre ancora come tutti gli altri
che usano queste parole come sonnambuli
(o come larve uscite dalla tomba e stordite dal sole).
La nostra carne è un enigma che come enigma si esprime.
Ma le nostre parole, adesso, sono poveri suoni
che non dicono niente se non che la vita ricomincia.
E COSÌ CI RENDE FRATELLI A COLORO CHE ODIAMO.
COLORO CHE NON HANNO ALTRA SPERANZA
SE NON QUELLA IN CUI VIVONO.
Ora, noi due, se non fossimo nella vita
che è solo nostra, e non avessimo inscenato
una cerimonia ipocrita, nascondendoci qui,
in una camera matrimoniale come in una tana
- e avessimo invece fatto pubblicamente
ciò che abbiamo fatto in segreto - rendendo

¹ *Orgia*, p. 278.

i nostri rapporti un vero spettacolo,
quale spettatore non ci avrebbe compresi,
ANCHE SE NON AVESSIMO DETTO UNA SOLA PAROLA?
DONNA In conclusione, la nostra realtà non è dunque quella
che noi abbiamo espresso con le nostre parole:
ma è quella che noi abbiamo espresso
attraverso noi stessi, usando i nostri corpi
come figure! Io come vittima, tu come boia.
Vittima che vuole uccidere, tu; boia
che vuole morire, io.¹

Ascoltare l'enigma della carne apre nuovi territori: divenire fratelli e sorelle di un popolo minore, odiato dalla borghesia. In *Orgia* la realtà dei discorsi borghesi dei protagonisti si confronta con una nuova realtà che affiora e sconvolge le loro esistenze. Il corpo e il sesso diventano i linguaggi di un divenire minore che trascina i personaggi al suicidio, ma che intende coinvolgere e sconvolgere anche gli spettatori che partecipano al rito culturale di un'orgia psichica poiché, come recita il manifesto del nuovo teatro, "lo spazio teatrale è nelle nostre teste".

¹ *Ivi*, pp. 275-276.

Bestia da stile

*Se la coscienza della lingua
Tiene il posto della sua necessità,
Istituisce nuove forme:
Lasciare che essa si illuda,
E aspettare che ciò che vuole si esprima.*

P.P. Pasolini, *Bestia da stile*

Bestia da stile è l'opera teatrale di più lunga gestazione di Pasolini. Iniziata contemporaneamente ad *Orgia*, verrà continuamente rimaneggiata fino al 1975, quando l'autore pensa ad una sua possibile pubblicazione, accompagnata da una significativa introduzione:

Ho scritto quest'opera teatrale dal 1965 al 1974, attraverso continui rifacimenti, e quel che più importa, attraverso continui aggiornamenti: si tratta, infatti, di una autobiografia. Quindi, man mano che passava il tempo, e tenevo l'opera inedita a causa dei continui rifacimenti – passava anche la mia vita, e si rendevano dunque necessari anche i continui aggiornamenti.¹

La tragedia uscirà postuma, insieme a *Orgia* e *Porcile*, nel 1979. Inizialmente l'opera doveva intitolarsi *La poesia, o Il poeta ceco*², è verosimile supporre che il titolo attuale venga in mente a Pasolini a partire da un'intervista rilasciata alla rivista "Cinema e Film", nel 1966.

Dopo aver presentato la propria teoria del cinema come lingua scritta della realtà, e in particolare la distinzione operata dal cineasta tra *cinema* e *film*, sulla scorta della differenza tra *langue* e *parole*, l'intervistatore avanza l'idea che le teorizzazioni di Pasolini servano in qualche modo giustificare la propria poetica. In questo scambio di battute il cineasta usa per la prima volta l'espressione "bestia da stile":

DOMANDA: Allora, per quanto la riguarda... ci interessano i suoi sforzi per definire il cinema come *langue*... ma abbiamo il sospetto che la sua grammatica, che individua le unità di seconda articolazione negli oggetti reali di una inquadratura - e che lei chiama «cinèmi» - nasca da un'esigenza stilistica...

RISPOSTA: Voi siete matti. È molto spiacevole, sapete, per un autore, sentirsi sempre considerare come una «bestia da stile». E che tutto, per quel che lo riguarda, venga ridotto

¹ *Ivi*, 761.

² Cfr. *Lettere II*, p. 61.

a pedina per comprendere la sua carriera stilistica. Ciò è disumano. È vero che, studiando un autore, bisognerà cercarne pure un'unità! Tuttavia ciò non va fatto in modo elementare, e con l'aria compiaciuta e ammiccante con cui un impiegato di banca dice male o bene di un suo collega: con l'aria cioè di chi abbia competenza di una «cosa» e riconduca tutto - nelle chiacchiere della cerchia - a quella cosa la cui competenza gli dà autorità e dunque diritto di appartenere alla cerchia. Anzi ve lo dico in faccia: mi offende molto che tutto quello che faccio e dico venga ricondotto a spiegare il mio stile. È un modo di esorcizzarmi: e forse di darmi dello stupido: uno stupido nella vita, che è magari bravo nel suo lavoro. È quindi anche un modo per escludermi e di mettermi a tacere.¹

Diventare una bestia da stile vuol dire per il poeta essere identificato, e quindi bloccato, esclusivamente all'interno del proprio stile; come una bestia da soma, si tratta di cristallizzare il divenire di un autore, sottrarne gli elementi di libertà e di vitalismo, addomesticarne la potenza sovversiva.

Possiamo dire che tutta *Bestia da stile* sia attraversata e alimentata da una doppia tensione: il rischio di venire identificato in un ruolo immobile e identificabile e il desiderio di rinunciare al proprio stile pur sottrarsi a questo processo. Entrambe le prospettive vengono incarnate dal protagonista dell'opera Jan, poeta boemo nato negli anni Venti e morto suicida nel '69 a Praga. La figura del personaggio è evidentemente ricalcata dalla storia dello studente Jan Palach, che il 16 gennaio del '69 si diede fuoco nel centro di Praga in segno di estrema protesta contro la repressione militare condotta dall'esercito sovietico in seguito alla stagione riformista del '68 cecoslovacco, passata alla storia con l'espressione "Primavera di Praga". Quando il giovane morirà tre giorni dopo in ospedale, in seguito alle gravi ustioni riportate, Pasolini scriverà un articolo su *Il tempo*:

Se io dovessi, ora, dare un giudizio razionale-realistico su tale suicidio, non potrei dunque che dare un giudizio cinicamente negativo. Userei, però, in tal caso, come metro di giudizio, l'utilità e l'opportunità. Mi chiederei: «È stato utile e opportuno che Jan si sia dato fuoco?». E mi risponderei: «No: non è stato utile e opportuno. Infatti che cosa ha ottenuto? Cortei di socialdemocratici, di liberali e di reazionari hanno percorso le città dell'Europa occidentale; e i muri di queste città si sono riempiti di vecchie iscrizioni anticomuniste». Ma io non uso il metro dell'utilità e dell'opportunità. Se Jan avesse fatto questi calcoli, forse avrebbe salvato la sua vita: ma non sarebbe stato libero di esprimersi. Anche se nel suo caso la libertà di esprimersi è stata atroce. Egli ha attuato, invece,

¹ *SLA I*, pp. 1542-3.

implacabilmente la propria volontà suicida e la propria disperazione. Ha portato a termine fino in fondo la sua decisione follemente idealistica. Ha scritto fino all'ultima riga il suo terribile poema.¹

Pasolini legge così il suicidio di Jan Palach senza “il metro dell'utilità e dell'opportunità”, senza cioè uno sguardo da Realpolitik che vedrebbe nell'azione del giovane il gesto che avrebbe alimentato un generale sentimento anticomunista nell'anno cruciale come il '69 (l'articolo iniziava con la constatazione da parte di Pasolini della comparsa delle scritte “abbasso i rossi” su alcuni muri di Padova, e le collegava esplicitamente alla risonanza internazionale degli eventi di Praga).

Il suicidio di Palach viene letto da Pasolini come un gesto estremo -ed atroce- di libertà di espressione: una decisione “follemente idealistica” con cui il giovane avrebbe concluso il “terribile poema” della propria esistenza e della propria lotta. Non si tratta quindi del suicidio “anomico” che abbiamo incontrato nel personaggio della moglie in *Orgia*, ma di un suicidio politico che oppone lo scandalo della propria morte al controllo totalizzante dell'esercito sovietico. Più vicino al personaggio del marito di *Orgia*, ma con una connotazione politica – e poetica – maggiore, Jan in *Bestia da stile* è esplicitamente un doppio dell'autore che ne ripercorre la biografia.

Nel primo episodio, ambientato sulle sponde del fiume Vlatava Jan esordisce con un verso che mima l'esergo di Machado che Pasolini aveva posto in apertura a Poesie a Casarsa:

Vent'anni in terra di Boemia!
Sono agonizzante nel sangue del bosco [...].
Io vengo qui,
dove non c'è nessuno perché è solo primavera,
per stringere nella mano
il mio sesso, così diverso dal vostro.
L'erba giallognola che resta in ogni stagione,
e i sassi lisci, sono il mio teatro.²

Non solo il Friuli e il Tagliamento diventano la Boemia e il Vlatava, nella tragedia il sesso del protagonista è il segno di una diversità assoluta rispetto ai compagni, ma

¹ *SPS*, p. 1181.

² *Bestia da stile*, p. 764.

anche il gesto -quello masturbatorio- di una pratica rivendicata di protesta, un movimento masochistico che trasforma non solo il soggetto in vittima sacrificale, ma in un corpo esposto che vuole aprire un diaframma di scandalo all'interno della realtà borghese:

Perché qui sul fiume ancora fuori stagione,
a stirare le gambe, e muovere il pugno,
prolungando di dieci, di cento volte
il meccanismo del maschio che si libera,
mentre potrei ottenerlo subito
anche premendo soltanto un poco?
Proprio perché è festa.
E per protesta voglio morire di umiliazione.
Voglio che mi trovino morto col sesso fuori,
coi calzoncini macchiati di seme bianco, tra
le saggine laccate di liquido color sangue.
[...]
Sono un piccolo borghese
con un piccolo infinito mondo campestre.
Da quando si è fatta la prima seminazione
non è cambiato niente.
Io amo gli Dei degli Alberi, e Cristo, per il suo sangue,
proprio come voi,
anzi, io ne rivivo la condanna per voi,
perché io sanguino, dal cazzo e dal cuore,
mentre voi appartenete alla specie
di quelli che se ne stanno sotto la croce.¹

Il seme si fa sangue e il sesso diventa l'oggetto, insieme al paese, della poesia di
Jan:

Voglio essere poeta [...]
Poeta di cosa?
Del mio sesso e del mio paese.
Del mio sesso caldo che conosce il fresco dell'aria;

¹ *Ivi*, pp. 764-765.

del mio paese popolato come un poema
in versi brevi
di canti popolari.¹

È qui evidente la trasfigurazione del periodo friulano, del *pais* che fu teatro delle prime sperienze erotiche e poetiche dell'autore. Gli episodi continuano a seguire gli eventi autobiografici: l'invasione nazista e il fratello, Karel nel dramma, che muore sui monti durante la resistenza. Successivamente il coro presenta la nuova fase poetica di Jan, chiamata SKAZ, genere letterario russo che ibridava oralità e dialetti:

Fu lo SKAZ, la forma di questa sua poetica.
Caddero le vecchie barriere tra il boemo scritto
e quello parlato: furono fissate le frasi annaspanti
e senza clausola, e quelle legate alle clausole
popolari, come schemi di litanie; le bestemmie,
come fonemi; per qualche istante o qualche anno
il parlante fu colto in flagrante libertà
[...] Che gente
Jan mimava, entrando nelle loro anime
come un demonio negli indemoniati?
Il discorso di che genere di classe sociale
egli riviveva, negli infiniti liberi indiretti
dello SKAZ portato agli onori della grande letteratura?
Oh, fu molto semplice.
Egli compì la sua discesa agli inferi
dentro l'anima dei piccolo-borghesi di Praga.
Erano veri inferi, e non solo linguistici!²

Il parlante colto in “flagrante libertà”, gli infiniti indiretti liberi, la discesa agli inferi: il coro ripercorre la carriera di Jan/Pasolini, dal “breve periodo / in cui Jan scrisse secondo la poetica / che gli era nata in cuore come un riflesso / di monti neri e verdi” fino all'arrivo nella capitale. Al coro di *Bestia da stile* l'autore affida diversi ruoli: “Siamo apparsi la prima volta nella forma legalitaria / di contadini e piccoli borghesi; / poi siamo apparsi trasformati in partigiani. / Eccoci adesso completamente nuovi”. Il coro rappresenta una moltitudine che si presenta sempre con nuove identità:

¹ *Ivi*, p. 770.

² *Ivi*, pp. 799-800.

nel VI episodio il coro incarna il ruolo dell'aristocrazia operaia che festeggia la liberazione della Boemia.

Inoltre, il coro presenta la struttura stessa dell'episodio:

E questo atto della tragedia, dunque,
non può consistere in altro che in due monologhi:
il monologo degli operai,
e il monologo del poeta
- uno dopo l'altro.¹

Il discorso del coro, come abbiamo visto, ripercorre la carriera del poeta, il discorso di Jan è invece incentrato sull'illusione di essere riuscito, attraverso la nuova poetica dello SKAZ a possedere la realtà amata, ad accoglierne la confessione segreta e a rivelarla:

Basta che mi affacci al balcone
E mi prende una gioia, al solito quasi teppistica:
un rapporto vizioso, direi, tra me e la capitale.
Essa ha detto a me delle cose,
semplici ma segrete,
dandomi il diritto tacito di svelare.²

A questo punto irrompe nella tragedia un'altra voce, che come "nell'appendice della tragedia", inizia un dialogo con il protagonista:

CORO
[...] avevamo detto che questo atto della tragedia
Non poteva consistere che in due lunghi monologhi.
Uno nostro e uno di Jan.
E invece che cosa succede?
Nell'entropia
Si è generato qualcosa che non monologa?
Arriva infatti Novomesky – eccolo qua
Portato dal destino.

¹ *Ivi*, p. 799.

² *Ivi*, p. 800.

NOVOMESKY

Jan, non sono qua per una discussione letteraria.
Son qua come nell'appendice di una tragedia.
Quasi che l'autore, distratto,
dopo aver scritto il suo Episodio,
si ricordasse di qualcosa di essenziale,
e, in due parole, o in una coda, se la volesse cavare.
[...] Tu hai scelto come fondamento
Della tua letteratura
Qualcosa che è fuori dalla letteratura,
cioè la realtà conosciuta attraverso il socialismo.
[...] io ho posto sempre istintivamente il fondamento
della letteratura fuori dalla letteratura;
su cosa non so dirti,
io non sono un poeta drammatico, la mia poesia
non lascia tracce nella vita, ma si limita a rivelarla;
resta chiusa nel cerchio che la lega
a un'esistenza ferma, in cui un granello di sabbia
che frana...¹

Il poeta Novomesky, che in un precedente episodio aveva informato Jan/Pasolini della morte del fratello Karel durante la resistenza, ora sembra ammonire il poeta ormai divenuto un personaggio di successo ("Tu / sei seduto al tavolo imbandito, tutto lino, / vetro e argento, / io in piedi davanti a te col cappello in mano."). Novomesky si sente escluso da una società che non lo vuole più come poeta, che lo relega nella provincia slovacca, a Bratislava. Ma il personaggio di Novomesky è anche la rappresentazione di un'idea di stile molto diversa da quella di Jan:

NOVOMESKY

Tu hai scelto come fondamento
della tua letteratura
qualcosa che è fuori dalla letteratura,
cioè la realtà conosciuta attraverso il socialismo.
E adesso, perciò, puoi ben fare
alzate di scudi in difesa di una tale letteratura.
Bah, ma si può forse mai pensare

¹ *Ivi*, pp. 802-803.

che un poeta comunista sia letterario?
Chi sarebbe mai quel traditore fannullone
che oserebbe insinuare una cosa simile?
Io invece, nato in provincia un poco prima di te,
quel decennio che basta talvolta a dividere
due epoche della storia, afflitto da dolori
di uomo comune, [...]
io ho posto sempre *istintivamente* il fondamento
della letteratura fuori dalla letteratura;
su cosa, non so dirti,
io non sono un poeta drammatico, la mia poesia
non lascia tracce nella vita, ma si limita a rivelarla;
resta chiusa nel cerchio che la lega
a un'esistenza ferma, in cui un granello di sabbia
che frana...
Ma tutto ciò finirà come sarebbe dovuto finire.¹

Ci sembra che dietro questa figura, dietro lo pseudonimo del poeta ungherese Novomesky, Pasolini alluda alla poetica di Eugenio Montale, di cui nel 1971 recensisce *Satura*. In particolare, i versi finali che abbiamo riportato ricordano molto un epigramma composto dal poeta ligure in risposta al critico Asor Rosa:

La poesia non è fatta per nessuno,
non per altri e nemmeno per chi la scrive.
Perché nasce? Non nasce affatto e dunque
non è mai nata. Sta come una pietra
o un granello di sabbia. Finirà
con tutto il resto².

Il nome di Montale viene pronunciato dallo stesso Novomesky poco dopo quando dirà di aver sempre operato “all’ombra di Antonio Machado e (arrossisco / nel dirlo) di Eugenio Montale”³. Il rapporto tra Jan e Novomesky assume i contorni di uno scontro tra poetiche: la poesia civile del giovane contro le “liriche / così innocue, consistenti in parole rare / e segreti (non rivelati) dell’anima”⁴ del collega rivale.

¹ Ivi, p. 803.

² EUGENIO MONTALE, *Asor*, in *Diario del '72, Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 495.

³ *Bestia da stile*, p. 804

⁴ *Ibidem*.

Entrambi questi stili sembrano trasformarsi in gabbie per i due poeti: Novomesky costretto ad un esilio volontario, Jan sceglierà il suicidio per non diventare una “Bestia da stile”.

Pasolini ritorna su questo conflitto in un frammento dell’opera, pubblicato in appendice a *Bestia da stile*. In questa scena troviamo ancora Jan, ma al posto di Novomesky questa volta Pasolini ricorre ad un altro personaggio: ancora un poeta ceco, che si chiama Holan. Se il Novomesky di *Bestia da stile* si presentava “come nell’appendice di una tragedia”¹, operava “all’ombra di Eugenio Montale” e in qualche modo ne rappresentava lo stile; Holan che compare realmente nell’appendice di questa tragedia allude esplicitamente alla figura di Montale. Infatti la descrizione di questo “poeta borghese divenuto venerabile” che fa Jan non lascia spazio all’ambiguità:

[...] Di
“xenia” sai con attica reticenza tutto
ciò che può sapere chi sapere non vuole; di
“xenoglossie” te ne intendi.

[...]

Rivai

Alle tappe del tuo viaggio cosmico da una
Hall restaurata a uno stabilimento termale
visitato dal Demone delle *Cose*.

[...]

T’inanellò la Orba. Che tu
potresti sublimemente amare. Sola
con te tra tavoli di noce e irreprensibili
opalines, non c’è più, ora.²

I curatori del meridiano sul *Teatro* segnalano come Pasolini in questo frammento “continua una polemica con Montale che era stata innescata dalla pasoliniana recensione a *Satura*”³. L’opposizione tra Jan/Pasolini e Holan/Montale è violenta. Il protagonista della tragedia accusa il “vecchio poeta indiscusso” di aver compiuto un finto rifiuto: se è “nella rinuncia / al potere che consiste il tuo prestigio sociale”, non c’è radicalità in questa scelta, ma è solo un gesto, una recita: “sei un poeta / da teatro. E vuoi recitare fino alla fine”⁴. È come se una sorta di percezione cosmica della realtà

¹ *Bestia da stile*, p. 802.

² *Appendice: Frammento I*, in *Bestia da stile*, p. 835.

³ *Note e notizie sui testi, Teatro*, p. 1206.

⁴ *Ivi*, p.836.

fosse sistematicamente banalizzata e irrisa da parte di Holan: calata negli ambienti borghesi (la “*hall* restaurata” o lo “stabilimento termale”), dove regna il “Demone delle Cose”. Questa accusa sembra riprendere gli argomenti contenuti nella recensione di Satura:

Il cosmo che si era calato e occultato dentro l'insignificante fisicità di alcuni ricordini o regali o luoghi di questa vita non eroica - riempiendoli di significato, non effabile se non attraverso l'elegante faticità, quasi madrigalesca, che dava un che di mozartiano alle tragedie borghesi degli amoretto turistici o balneari - il cosmo (è il cosmo) è divenuto oggetto diretto ed esplicito di questa poesia che si è sempre guardata bene, secondo le buone regole, dal nominarlo!¹

Non c'è tragedia nella solitudine di Holan/Montale, ma ironia e teatralità. Holan/Montale, suggerisce Jan/Pasolini, è diventato una “Bestia da stile” illudendosi che bastasse la solitudine dell'eremita e il cinismo di un “mezzo parlare”², per sfuggire e rifiutare veramente il potere:

Montale non crede neanche nel non credere; e se diventando vecchio, ha capito che è meglio ridere (ma proprio ridere anche letteralmente e banalmente) di certe cose - e soprattutto della poesia - tuttavia sa che prima di tutto, per essere logici e conseguenti, non bisogna fare della delusione una tragedia.³

“Ridere della poesia”: è questa la colpa borghese che Pasolini rinfaccia a Montale: la delusione che si trasforma in risata invece che in tragedia. Mentre Jan pronuncia il suo monologo contro Holan, al di là della violenza verbale, traspare comunque una forma di rispetto e di empatia. Il protagonista rimane in ginocchio e in lacrime davanti la casa dell'anziano, inoltre il pianto di Jan sembra partecipare anche del dolore di Holan, nonostante la radicale differenza tra i due:

Non ho mai taciuto,
ma io qua ti dichiaro, poeta autosepolto, che il fare
di sé esempio, come hai fatto, non era affar mio;
se piango come perduto (per me) il modo
in cui sei vissuto tu
è perché piango ostinatamente

¹ PASOLINI, *Satura*, SLA II, p. 2562.

² Così ancora Pasolini nella sua recensione a *Satura*: “Piano piano però il «mezzo parlare» si presenta come un vero e proprio sistema stilistico, e in quanto tale si impadronisce del Montale cinico e sfiduciato”. Cfr *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

quello in cui sono vissuto io:
né alcun altro mi sembra del resto decente.¹

Holan rinuncia alla tragedia che invece Jan decide di vivere fino in fondo e senza compromessi. La scelta radicale che lo porterà al suicidio coincide con il coraggio di chi non ha mai taciuto e piange la perdita di un passato che non può più tornare, di un mondo poetico ormai perso. Ma questo dolore non cede alla nostalgia o al distanziamento ironico, è affrontato apertamente e fino in fondo senza mai ridere della poesia, ma scegliendo la radicalità della rinuncia.

Se diventare una *Bestia da stile* vuol dire accettare un ruolo, come in una statua di marmo, per riprendere le parole di Novomesky, questa condizione ci sembra leggibile nei termini di un trattamento di maggiorazione della condizione del poeta, il cui gesto viene istituzionalizzato e accettato purché diventi recita. È invece nella scelta di immolare se stesso, di rifiutare il proprio stile e nel vivere dolorosamente la tragedia di questa perdita che passa il divenire minore di questa opera.

¹ *Bestia da stile*, p. 836.

Capitolo quarto: Linee di fuga II

Settima Soglia. Soggettiva libera indiretta

Quanto al resto, il «discorso libero indiretto» borghese, che, volendo o non volendo, ho dovuto distendere sotto il tessuto della prosa poetizzante, ha finito col contagiare anche me, fino a dotarmi di un leggero senso dell'umorismo, del distacco, della misura (e rendendomi forse, con grande mia rabbia, meno scandaloso di quanto il tema avrebbe richiesto): tutto comunque, credo, resta sostanzialmente osservato e descritto da un angolo visuale estremistico, forse un po' dolce (me ne rendo conto), ma, in compenso, senza alternative.

P.P. Pasolini, *Teorema*. Come leggere nel modo giusto questo libro

Nelle due precedenti soglie abbiamo visto come, per Deleuze, il divenire-animale sia una forma del divenire-minore tra le tante e come questa implichi un concatenamento tra alcuni tratti, o affetti, dell'umano, con altri tratti non umani. Abbiamo poi evidenziato come il divenire-minore di una lingua non sia una condizione fissa e immutabile, ma il risultato di un rapporto: ad esempio tra dialetto e lingua, anche se ricorrere ai dialetti non sia garanzia di quell'operazione di minorazione che abbiamo messo a fuoco in alcune opere di Pasolini. Ora vogliamo osservare come esista un'operazione stilistica, che Deleuze intravede proprio grazie a Pasolini, ma il cui esito che vorremmo mostrare rimane implicito nei lavori dello stesso filosofo. L'operazione stilistica di cui vogliamo parlare consiste nell'indiretto libero, e più in particolare in quella particolare forma di indiretto libero che Pasolini trova nella tecnica cinematografica e a cui darà il nome di "Soggettiva libera indiretta". Ma prima di affrontare questo concetto, è necessario ripercorrere la teoria semiotica del cinema elaborata da Pasolini in *Empirismo eretico* e leggerla attraverso l'interpretazione che ne darà Deleuze.

Se, come abbiamo visto nel saggio sul teatro di Carmelo Bene, Deleuze cita Pasolini *en passant*, come esempio di lingua minore nell'uso specifico del dialetto di Casarsa, è nei libri sul cinema, e in un capitolo di *Millepiani*, che il filosofo discute le tesi semiotiche contenute in *Empirismo eretico*. Il concetto attraverso cui Deleuze riprende la teoria del cinema di Pasolini è quello di "indiretto libero" e in particolare della variante cinematografica coniata proprio in *Empirismo eretico*, il concetto di "Soggettiva libera indiretta". Prima di entrare nello specifico delle riflessioni

deleuziane rispetto a quelle di Pasolini, dobbiamo però chiarire in cosa consista la questione filosofica che il cinema, per il pensatore francese, solleva.

Innanzitutto, il filosofo afferma di voler compiere una “tassonomia” della storia del cinema, suddividendo due “modi”, due stili che distinguono un cinema “classico” (grosso modo fino agli anni Quaranta) e un cinema “moderno”: a questi due modi l'autore consacra i due libri: il primo sarebbe caratterizzato da *L'immagine-movimento*, il secondo da *L'immagine-tempo*. I due volumi propongono una tassonomia¹ del cinema e si articolano a partire da quattro commenti che Deleuze propone sulle quattro tesi avanzate da Bergson in *Materia e memoria* sul movimento e sul tempo, e dalla loro relazione con il concetto di immagine. Per comprendere la consonanza tra la prospettiva bergsoniana e quella deleuziana sul rapporto tra immagine e realtà (e di riflesso, secondo le stesse speculazioni di Deleuze, quella tra quest'ultimo e la teoria pasoliniana) possiamo leggere un passo tratto dalla settima prefazione a *Materia e memoria*:

Per noi la materia è un insieme di "immagini". E per immagine intendiamo una certa esistenza che è di più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa – un'esistenza situata a metà strada tra la "cosa" e la "rappresentazione".²

L'immagine bergsoniana, allora, si situa a metà strada tra “rappresentazione” e “cosa in sé” e costituisce una relazione inscindibile con la materia. Quando Pasolini scrive che un “imsegno”, e cioè l'immagine-segno propria del linguaggio cinematografico, è estratto direttamente dal “sordo caos delle cose”³ sta proponendo qualcosa di simile: l'immagine di Joachim, come abbiamo già visto precedentemente, è qualcosa di più della semplice rappresentazione di Joachim (perché i codici attraverso cui Joachim comunica e i codici attraverso cui noi lo possiamo comprendere, sono gli stessi, sia che ci trovassimo davanti al Joachim “reale” sulla spiaggia brasiliana dove fu osservato in carne e ossa da Pasolini, sia che ne osserviamo e decodifichiamo il suo linguaggio verbale e non verbale attraverso l'immagine-movimento di Joachim proiettata in una sala cinematografica). Ma, contemporaneamente, l'immagine Joachim è anche qualcosa di diverso rispetto al

¹ “Questo studio non è una storia del cinema. È una tassonomia, un tentativo di classificazione delle immagini e dei segni”. Con questa dichiarazione si apre la premessa al primo volume dedicato al cinema, cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento, Cinema I*, Einaudi, Torino, p. 4.

² HENRI BERGSON, *Materia e memoria* (1896), Laterza, Roma-Bari 1996, p. 5.

³ PASOLINI, “*Il cinema di poesia*”, in SLA I, p.1467.

Joachim “reale”: attraverso il montaggio, l’uso degli obiettivi e delle lenti e di tutte le risorse stilistiche che la tecnica cinematografica offre, Joachim, attraverso il punto di vista che ci viene dato dal regista, può esprimere qualcosa di diverso, un senso altro rispetto al Joachim “reale” immerso nel “sordo caos delle cose”. Da qui possiamo evincere la tesi pasoliniana secondo la quale il montaggio consiste in un’operazione analoga alla morte:

La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci. Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita.¹

Se l’immagine cinematografica è un’immagine della realtà, perché l’immagine gode di una relazione ontologica con la materia, direbbe Bergson, il cinema gli dà come una seconda vita, una vita dopo la morte che abita un tempo sempre presente. Possiamo allora dire che il cinema, per Pasolini, consiste in “una messa in morte della vita”, attraverso le operazioni stilistiche che la tecnica offre al regista.

Un elemento di centrale interesse di queste teorie pasoliniane, che Deleuze trovava simili a quelle che andava investigando nei due volumi sul cinema, consiste nel fatto che, pur condividendo l’idea di immagine e del suo rapporto con la realtà avanzata per primo da Bergson (secondo Deleuze), per l’autore de “L’evoluzione creatrice”, l’immagine cinematografica è un’illusione, un artificio che esprime un falso movimento:

Questo è l’artificio del cinema e anche quello della nostra conoscenza. Invece di accostarci all’intimo divenire delle cose, ce ne poniamo all’esterno per poi ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa. Fissiamo la realtà che scorre in istantanee, e siccome queste ultime sono caratteristiche della realtà, ci basta infilarle in un divenire astratto,

¹ PASOLINI, “Osservazioni sul piano sequenza”, in *SLA I*, pp. 1560-1561.

uniforme, invisibile, situato al fondo dell'apparato della conoscenza, per riprodurre ciò che vi è di caratteristico in quel divenire.¹

Ne *L'immagine-movimento*, Deleuze critica questa posizione di Bergson dimostrando come la sua interpretazione del cinema come successione di istantanee sia, paradossalmente, molto poco bergsoniana e sostanzialmente errata. Il cinema, ed è questa la geniale intuizione di Deleuze - e che trova in Pasolini una sua speculazione embrionale - non consiste nella messa in movimento di istantanee della realtà, non consiste, cioè, nel riprodurre "un divenire astratto". Il cinema, e solo il cinema, è l'arte in grado di mostrare il divenire stesso della realtà, nel creare non immagini in movimento, ma immagini-movimento.

Il movimento appartiene all'immagine cinematografica, non è un elemento aggiunto attraverso un artificio: il film non è costituito da immagini fisse a cui il montaggio aggiunge l'illusione di movimento, ma è successione di piani, laddove ogni piano esprime movimento e relazione, tempo e durata, tra i singoli oggetti circoscritti dall'inquadratura:

L'immagine-movimento è l'oggetto, è la cosa stessa colta nel movimento come funzione continua. L'immagine-movimento è la modulazione dell'oggetto stesso.²

Ma la speculazione deleuziana non si ferma qui. All'inizio del secondo volume, *L'immagine-tempo*, Deleuze riprende alcune tesi di Metz, il semiologo del cinema dalle cui riflessioni si era mosso anche Pasolini in *Empirismo eretico*, e in questi termini si pronuncia sul rapporto tra narrazione e cinema:

per Metz [...] la narrazione rinvia a uno o più codici come a determinazioni linguistiche soggiacenti, da cui essa discende nell'immagine a titolo di dato apparente. Al contrario, a noi sembra che la narrazione sia soltanto una conseguenza delle stesse immagini apparenti e delle loro combinazioni dirette, mai un dato.³

In altre parole, per Deleuze non si può sostituire l'immagine con un enunciato, perché si compirebbe il medesimo errore di Bergson: si sottrarre all'immagine cinematografica il suo specifico ontologico, cioè il movimento. "Dietro" l'immagine non c'è un enunciato, così come dietro un film non c'è una vera narrazione, ma puro movimento, nel primo caso, e blocchi di movimento nel secondo. Se l'immagine-

¹ BERGSON, *L'evoluzione creatrice* (1907), Cortina, Milano 2007, p. 250.

² DELEUZE, *Immagine-tempo*, p. 34.

³ *Ibidem*.

movimento esprime la modulazione dell'oggetto, vuol dire che il cinema sta compiendo la medesima operazione della realtà, il cinema parla la lingua della realtà, cioè la lingua del divenire: "perché la modulazione è l'operazione del Reale, nella misura in cui costituisce e continua a ricostituire l'identità fra l'immagine e l'oggetto".¹

A questo punto, Deleuze riprende una vecchia polemica sorta con i primi scritti di teoria cinematografica di Pasolini:

A questo proposito la tesi molto complessa di Pasolini rischia di essere fraintesa. Umberto Eco rimproverava Pasolini di «ingenuità semiologica», facendolo andare su tutte le furie. È il destino dell'astuzia di sembrare troppo ingenua a ingenui troppo dotti. Pasolini sembra voler andare ancor più lontano dei semiologi, vuole che il cinema sia una lingua, che sia provvisto di una doppia articolazione (il piano, equivalente al monema, ma anche gli oggetti che appaiono nel quadro, «cinèmi» equivalenti ai fonemi). Si direbbe che voglia ritornare al tema di una lingua universale. Solo che aggiunge: è la lingua [...] della realtà. «Scienza descrittiva della realtà», questa è la natura misconosciuta della semiotica, al di là dei «linguaggi esistenti», verbali o meno. Non significa forse che l'immagine-movimento (il piano) comporta una prima articolazione in rapporto a un cambiamento o a un divenire espressi dal movimento, ma anche una seconda articolazione in rapporto agli oggetti tra i quali il movimento si stabilisce, divenuti nel contempo parti integranti dell'immagine (cinèmi)? Sarebbe allora inutile ribattere a Pasolini che l'oggetto è solo un referente e l'immagine una porzione di significato: gli oggetti della realtà sono divenuti unità d'immagine, contemporaneamente all'immagine-movimento, una realtà che «parla» attraverso i propri oggetti.²

Per comprendere queste riflessioni di Deleuze dobbiamo ritornare alla polemica tra Umberto Eco e Pasolini rispetto alla concezione (semiologicamente "ingenua", per il primo) di cinema come lingua della realtà. Secondo Umberto Eco Pasolini è in errore quando afferma "che i segni elementari del linguaggio cinematografico siano gli oggetti reali riprodotti sullo schermo"³. Gli oggetti che compongono l'immagine cinematografica, quelli che Pasolini chiama "cinèmi", sarebbero per il semiologo italiano, il referente di un oggetto della realtà, ed è di questa relazione tra segno e referente che la semiotica si deve occupare. Travisare questa ortodossia (che consiste

¹ *Ivi*, p.35.

² *Ivi*, pp. 34-35.

nel ridurre i fatti di natura a fatti di cultura) vuol dire peccare di ingenuità, più nello specifico:

di singolare ingenuità semiologica, [...] che contrasta con le più elementari finalità della semiologia, che è di ridurre eventualmente i fatti di natura a fenomeni di cultura, e non di condurre i fatti di cultura a fenomeni di natura.¹

In alcuni scritti successivi, come ad esempio ne *Il codice dei codici*, Pasolini ritorna sulla questione e chiarisce ulteriormente le proprie convinzioni: la semiotica non ha il coraggio di andare oltre la questione del codice e del referente, invece lo studio dei segni deve osservare la realtà come linguaggio che parla. Il tono di questo breve saggio, che risponde nel merito della critica di Eco, è fortemente provocatorio e a tratti ironico. Pasolini ricorre ad una dimostrazione *per absurdum*: “Se il Dio delle Confessioni esistesse, che ne direbbero i semiologi dei sema?”. Poi, rivolgendosi direttamente ad Eco, Pasolini continua:

La natura non cesserebbe di essere «natura» ossia tautologia autorivelantesi, in fondo a quell'abisso in cui tu lasci sprofondati i nostri rapporti sensoriali con essa? Rapporti sensoriali che costituiscono la nostra conoscenza psicofisica della realtà naturale, che si attua secondo il più SOTTOSTANTE (ma ciò nondimeno INTERAGENTE) dei codici?”²

Non potrebbe esistere, argomenta Pasolini, un “codice dei codici” che permette alla realtà di parlare con se stessa? Pasolini ricorre alla formula “B.” per indicare un Dio cifratore della natura:

Ora, poiché è seccante parlare di Dio tra persone laiche, limitiamoci almeno a chiamare Dio, Brama, e abbreviamolo in B. L'esistenza di B. (di carattere vedico-spinoziano) fa dell'affermazione «la realtà è un linguaggio» un'affermazione non più apodittica e immotivata, ma, in qualche modo sensata e funzionale: «la realtà è il linguaggio di B.»³

Allora, continua Pasolini, che tipo di rapporto si instaurano tra gli oggetti della natura se questi si esprimono attraverso la lingua di B.?

¹ UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani 2013, p. 152. Una ricostruzione della polemica si può leggere in Paolo Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del cinema e del segno*, Quodlibet, Macerata 2018.

² *SLA I*, p. 1613.

³ *Ivi*, pp. 1615-1616.

Mettiamo che, in questo momento, B. parli con Eco, usando come segno, un segno ultimo, i capelli di Jerry Malanga. Ma che differenza c'è tra i capelli di Jerry Malanga e gli occhi di Umberto Eco? Essi non sono che due organismi della realtà, la quale è un continuum senza alcuna soluzione di continuità: un corpo unico, ch'io sappia. I capelli di Jerry Malanga e gli occhi di Umberto Eco appartengono dunque allo stesso Corpo, la fisicità del Reale, dell'Esistente, dell'Essere; e se i capelli di Jerry Malanga sono un oggetto che si «autorivela» come «segno di se stesso» agli occhi ricettori di Umberto Eco, non si può dire che si tratti di un dialogo, ma di un monologo che il Corpo infinito della Realtà fa con se stesso.¹

Dopo questa speculazione, Pasolini elimina l'elemento trascendente, B. come organizzatore del codice dei codici, e torna a parlare di realtà che parla attraverso se stessa:

A questo punto possiamo anche liberarci della imbarazzante nozione di B. (che io faccio senza traumi, come chi è laico senza la religione, ossia il dogma, del laicismo), e dire semplicemente che la «Realtà parla con se stessa»: che i *sema* parlano ad altri *sema* in un solo ambito dove rivelazione e comprensione, domanda e risposta sono la stessa cosa (fonte trasmittente e ricettore si identificano).²

In questa densa e articolata pagina, Pasolini non solo risponde con ironia alle critiche di Eco, ma oppone una propria concezione della realtà e della natura in opposizione a quella proposta dalla semiologia, e questa concezione condivide con Deleuze due elementi decisivi: l'idea spinoziana di una natura che si autorivela incessantemente e la realtà come un unico corpo (un piano di immanenza direbbe il filosofo francese, o un “corpo senza organi”). Così Pasolini concludeva la nota che chiude il saggio:

Ciò non naturalizza i codici della cultura (letteratura, cinema, linguistica), ma, al contrario, culturalizza la natura: facendo dell'intero vivere un parlare.³

Pasolini si sta spingendo molto al di là della polemica semiologica da cui era partito: sta proponendo una visione della natura come incessante divenire che si autorivela e, contemporaneamente, del linguaggio artistico (in particolare il cinema) come riproduzione non della realtà (scadendo così nel naturalismo, questione

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ivi*, p. 1621.

ampiamente discussa e chiarita da Pasolini in alti passi di *Empirismo eretico*), ma articolazione linguistica della lingua della realtà, rendendo parlabile la vita stessa, traducendo in linguaggio l'incessante monologo del Reale che, altrimenti, resta "sordo caos delle cose".

Deleuze ha avuto il merito di cogliere la portata filosofica di una simile concezione, sottraendo la teoria del cinema di Pasolini al contesto polemico che ne imprigionava le potenzialità (e che la liquidava come sprovveduta ingenuità di chi confonde oggetto e referente), per liberarne invece tutta la ricchezza ermeneutica che era già implicita nel discorso di *Empirismo eretico*, con cui Pasolini compiva un'operazione analoga a quella di Deleuze. Infatti, pur senza la vocazione tassonomica che il filosofo francese propone nei suoi due volumi, anche Pasolini distingue due modalità di fare cinema in rapporto a due periodizzazioni della storia del cinema e due stili possibili che il mezzo tecnico offre: il "cinema di prosa" e il "cinema di poesia". È all'interno di questa distinzione che la "Soggettiva libera indiretta" gioca un ruolo cruciale, ma prima di affrontare il concetto elaborato da Pasolini, prendiamo in considerazione il punto di partenza, e cioè quello narrativo: il discorso libero indiretto.

Un intero capitolo di *Millepiani* è dedicato alla critica di alcuni "postulati della linguistica"; in esso Deleuze e Guattari affermano due questioni decisive: l'effetto principale del linguaggio non è quello di trasmettere informazioni, ma parole d'ordine e, in seconda istanza, "il linguaggio non si stabilisce tra qualcosa di visto (o di percepito) e qualcosa di detto, ma va sempre da un dire a un altro dire"¹. Questo secondo elemento risulta prezioso per la nostra analisi. I due filosofi precisano più avanti come il discorso libero indiretto costituisca "la determinazione originaria" del linguaggio. In nota a queste considerazioni, gli autori di *Millepiani* scrivono:

Soprattutto due autori hanno messo in rilievo l'importanza del discorso indiretto, specialmente nella forma chiamata "libera", dal punto di vista di una teoria dell'enunciazione che va al di là delle categorie linguistiche tradizionali: M.Bachtin, (per il russo, il tedesco, il francese), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Minuit, Paris 1977; P.P. Pasolini (per l'italiano), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.²

Nel 1929 esce in Russia l'opera *Marxismo e filosofia del linguaggio*. Firmato dall'allievo Volosinov, ma sicuramente Bachtin ci lavorò in maniera significativa. È

¹ *Millepiani*, p. 128.

² *Ibidem*.

certamente dell'autore del coevo saggio su Dostoevskij proprio la terza parte del volume, quando viene affrontata la questione del discorso libero indiretto¹. Nel saggio, lo studioso russo sottolinea come anche i più recenti studi di linguistica tendano a trascurare completamente la forma del semi-diretto: indagando diverse tradizioni letterarie (russa, francese e tedesca) Bachtin arriva a sostenere che la forma dell'indiretto libero sia l'unico stile capace di raffigurare la fantasia dell'artista:

In verità, per un artista nel processo della creazione, le figure delle proprie fantasie sono più reali della realtà; egli non soltanto le vede, le sente anche. Non le fa parlare (come nel discorso diretto), le sente parlare. E questa viva impressione di voci ascoltate come in un sogno può essere espressa direttamente soltanto nella forma del discorso semi-diretto. È la forma stessa della fantasia. E questo spiega perché fu nel mondo delle fiabe di La Fontaine che per la prima volta fu data parola a questa forma e perché è l'espedito favorito di artisti come Balzac e specialmente Flaubert, artisti capaci di immergersi e di perdersi interamente nel mondo creato delle proprie fantasie.²

Il discorso libero indiretto, allora, è per Bachtin uno strumento linguistico unico nel suo genere perché permette all'artista di compiere, contemporaneamente, una duplice operazione: dare la parola e descrivere. Si tratta di una "interferenza di due atti di parola" laddove, questi due atti, entrano in un rapporto di reciproca influenza: il punto di vista del personaggio risulta contaminato dal punto di vista dell'autore, e viceversa. Troviamo *in nuce* le riflessioni coeve di Bachtin sulla parola in Dostoevskij: l'indiretto libero è la struttura formale soggiacente a quella polifonia che diventerà il tratto decisivo dei suoi studi successivi. Deleuze trovava particolarmente preziose le riflessioni di Bachtin per la propria concezione filosofica, tanto da riprenderle esplicitamente nei suoi testi sul cinema:

[Il discorso libero indiretto] consiste in un'enunciazione presa in un enunciato che dipende a sua volta da un'altra enunciazione. Per esempio: "Lei raccoglie la propria energia: patirà la tortura piuttosto che perdere la propria verginità". Il linguista Bachtin, dal quale traiamo questo esempio, evidenzia bene il problema: non vi è semplice mescolanza tra due soggetti di enunciazione del tutto costituiti, di cui uno sarebbe enunciante e l'altro enunciato. Si tratta piuttosto di un concatenamento enunciativo, che opera allo stesso tempo due atti di soggettivazione inseparabili, uno che costituisce un

¹ Su questo aspetto segnaliamo gli importanti lavori su Bachtin di AUGUSTO PONZIO, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani 2013; *Michail Bachtin e il suo circolo, Opere 1919-1930*, Bompiani 2014.

² V. N. VOLOSINOV, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Dedalo 1976, p. 246.

personaggio in prima persona, l'altro che assiste alla sua nascita e lo mette in scena. Non c'è mescolanza o media tra due soggetti, ognuno dei quali appartenerebbe a un sistema, ma differenziazione di due soggetti correlativi in un sistema a sua volta eterogeneo. Questo punto di vista di Bachtin, che ci sembra ripreso da Pasolini, è molto importante, ma anche molto difficile. Non più la metafora, in quanto omogeneizza il sistema, è l'atto fondamentale del linguaggio, bensì il discorso indiretto libero, in quanto testimone di un sistema sempre eterogeneo, lontano dall'equilibrio.¹

Secondo Bachtin, Deleuze e Pasolini, allora, per tradurre il “sordo caos delle cose”, per articolare in linguaggio quel “sistema sempre eterogeneo” che è la realtà, quell'infinito piano sequenza osservato da infiniti punti di vista, un autore deve ricorrere allo strumento stilistico dell'indiretto libero, esprimendo un concatenamento del proprio punto di vista con quello dei personaggi, moltiplicando i piani e facendoli interagire dialogicamente tra loro. Ma per Deleuze e Pasolini il cinema permette di andare oltre alla parola scritta della letteratura: considerando il rapporto unico che l'immagine cinematografica instaura con la realtà, è possibile compiere con la telecamera un'operazione analoga a quella letteraria dell'indiretto libero? Bachtin non rifletterà mai sulle possibilità tecniche e stilistiche che il cinema offre, ma sarà Pasolini il primo ad applicare le potenzialità dell'indiretto libero alla tecnica cinematografica.

Nel saggio che apre la sezione di *Empirismo eretico* dedicata al cinema, *Il cinema di poesia*, Pasolini compie una prima analogia tra tecnica letteraria e cinema:

Il discorso diretto corrisponde, nel cinema, alla “soggettiva”. Nel discorso diretto l'autore si fa da parte e cede la parola al suo personaggio, mettendola tra virgolette [...] Quando uno sceneggiatore usa le espressioni: “Come vista da Accattone, Stella cammina per il praticello zozzo”, oppure: “Primo piano di Cabiria che osserva e vede... Laggiù, tra le acacie, dei ragazzi che avanzano suonando degli strumenti e ballando” - abbozza lo schema di quelle che nel momento di girare e poi di montare il film, diverranno delle soggettive.²

La soggettiva cinematografica restituisce allo spettatore l'immagine-percezione di un personaggio, esattamente come il discorso diretto in un romanzo restituisce al lettore le parole pronunciate da un personaggio. A questo punto l'analisi di Pasolini si complica: per prima cosa distingue il monologo interiore dal discorso libero indiretto. Nel primo caso, l'autore condivide alcuni elementi con il personaggio:

¹ DELEUZE, *L'immagine-movimento*, p. 93.

² *SLA I*, p. 1474.

il monologo interiore è un discorso rivissuto dall'autore in un personaggio che sia almeno idealmente del suo censo, della sua generazione, della sua situazione sociale: la lingua può essere dunque la stessa...¹

Nel secondo caso, invece, l'autore utilizza "parole di cui è inimmaginabile ch'egli [sia] utente, e che appartengono alla cerchia sociale dei suoi personaggi", come quando Dante "per ragioni mimetiche", adotta espressioni di linguaggio cortese, da romanzo a fumetti dell'epoca, per Paolo e Francesca, le "parolacce" per il Lazarontium comunale ecc..."².

A differenza di Bachtin, che faceva iniziare la tradizione dell'indiretto libero con Lafontaine, per Pasolini è stato Dante il padre di un "indiretto libero potenziale", attraverso una lingua capace di accogliere espressioni, registri e codici provenienti da un patrimonio linguistico diverso da quello comunemente adottato dal poeta. E in maniera ancora più radicale rispetto allo studioso russo, Pasolini intravede nella letteratura borghese un uso "pretestuale" dell'indiretto libero:

Nella letteratura borghese, priva di coscienza di classe (cioè indentificante se stessa con l'intera umanità), spesse volte il libero indiretto è un pretesto: l'autore si costruisce un personaggio, magari parlante una lingua inventata, per esprimere una propria particolare interpretazione del mondo. È in questo "indiretto" pretestuale – ora per ragioni buone ora per ragioni cattive – che si può avere una narrativa scritta con forti quantitativi presi dalla "lingua della poesia".³

Per Bachtin il grande romanziere contemporaneo è colui che è capace di accogliere una parola che fuoriesca dal proprio orizzonte monologico, articolando, così, una polifonia di punti di vista di cui Dostoevskij ne è l'esempio paradigmatico. Per il Pasolini degli anni Sessanta, però, non è più concepibile una parola "del fuori" rispetto all'ordine discorsivo dell'incessante monologo della borghesia, che ha fatto coincidere il proprio mondo e il proprio linguaggio con tutto il mondo e tutto il linguaggio umano. Resta tuttavia possibile far emergere, all'interno della letteratura borghese, "forti quantitativi presi dalla lingua della poesia". È su questo punto che Pasolini continua la propria riflessione sul cinema:

¹ *Ivi*, p. 1475.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 1474.

Che tuttavia anche al cinema sia possibile un discorso libero indiretto è certo: chiamiamola “soggettiva libera indiretta” questa operazione.¹

Fra la distinzione tra soggettiva e discorso (liberi indiretti) e il punto in comune (l’elemento poetico che può emergere) si muove tutta la teoria pasoliniana e ci sembra che tra questi concetti la critica si sia soffermata poco², proviamo allora a penetrare ulteriormente questi punti dirimenti.

Secondo Pasolini, il discorso libero indiretto compie sempre un doppio movimento, tra le diverse realtà psico-sociali e tra le due lingue, quella dell’autore e quella del personaggio. Allora, l’indiretto libero è sempre anche un fatto di lingua:

Quando uno scrittore “rivive il discorso” di un suo personaggio, si immerge nella sua psicologia, ma anche nella sua lingua: il discorso libero indiretto è dunque sempre linguisticamente differenziato, rispetto alla lingua dello scrittore.³

Ma, poiché la letteratura borghese può esprimersi attraverso l’unica lingua che conosce, e cioè la lingua della borghesia, allora la differenza su cui si origina l’indiretto libero tra la parola dell’autore e quella di un personaggio, deve essere una differenza non più linguistica ma stilistica, e quindi ha a che fare con il “linguaggio della poesia:

[...] uno scrittore se per ipotesi rivive il discorso di un personaggio socialmente identico a lui, non può differenziarne la psicologia attraverso una lingua – che è la sua stessa – ma attraverso lo stile. Praticamente, attraverso certi modi tipici del “linguaggio della poesia”.⁴

Il cinema, invece, parla sì la lingua della realtà, ma questa lingua non è “istituzionalizzabile”: non esiste una grammatica che la racchiude ed è il regista ad inventarne il vocabolario ad ogni ripresa. La lingua della realtà, infatti, dispone di un vocabolario infinito: girando un film, o una scena, afferma Pasolini, “l’autore deve ogni volta ritagliarsene un vocabolario”. Inoltre, in “tale vocabolario, la lingua è per forza interdialettale e internazionale: perché gli occhi sono uguali in tutto il mondo”.

Allora, non è possibile operare una distinzione di lingue attraverso il cinema, perché la lingua del cinema, se è lingua della realtà, ignora qualsiasi differenza.

¹ *Ivi*, p. 1475.

² Fanno eccezione i lavori già citati di Desogus, di cui comunque non condividiamo la lettura esclusivamente gramsciana dell’indiretto libero - inteso come possibilità stilistica di articolare una “connessione sentimentale” con le classi subalterne.

³ *SLA I*, p. 1475.

⁴ *Ibidem*.

Nonostante questo, “lo sguardo di un contadino [...] abbraccia un altro tipo di realtà, che lo sguardo, dato a quella stessa realtà, di un borghese colto: i due vedono in concreto “serie diverse” di cose, non solo ma anche una cosa in se stessa risulta diversa nei due “sguardi”¹.

Se l’indiretto libero in letteratura si basa anche su una differenza di lingue, l’analoga “Soggettiva libera indiretta” non può operare questa distinzione, ma agisce attraverso una diversa “modalità” di osservare la realtà, è una questione di sguardo e non esclusivamente di parola, e quindi di stile e di poesia e non di lingua e di prosa:

Praticamente, dunque, a un possibile livello linguistico comune basato sugli “sguardi” alle cose, la differenza che un regista può cogliere tra sé e un personaggio, è psicologica e sociale. *Ma non linguistica* [...]. Quindi, se egli si immerge in un suo personaggio, e attraverso lui racconta la vicenda o rappresenta il mondo, non può valersi di quel formidabile strumento differenziante in natura che è la lingua. *La sua operazione non può essere linguistica ma stilistica*.²

È in questo contesto che Pasolini arriva ad affermare che la “soggettiva libera indiretta nel cinema implichi una possibilità stilistica molto articolata”. Si tratta di una potenza creativa capace di riattivare possibilità artistiche latenti, quando non addirittura soffocate dalla “tradizionale convenzione letteraria”. L’uso intensivo della soggettiva libera nel cinema contemporaneo, da Antonioni a Godard, diviene per Pasolini il segno decisivo di una trasformazione stilistica rispetto alla tecnica cinematografica classica, e poiché l’elemento poetico che emerge dalle possibilità dell’indiretto libero è dominante, a questo nuovo modo di fare cinema Pasolini darà il nome di “cinema di poesia”:

Il cinema di poesia è in realtà, dunque, profondamente fondato sull’esercizio di stile come ispirazione, nella maggior parte dei casi, sinceramente poetica: tale da togliere ogni sospetto di mistificazione alla pretestualità dell’uso della soggettiva libera indiretta [...]. [La lingua del cinema di poesia] tende a porsi ormai come diacronica rispetto alla lingua della narrativa cinematografica: diacronia che sembrerebbe destinata ad accentuarsi sempre più, come accade nei sistemi letterari.³

¹ *Ivi*, p. 1476.

² *Ivi*, pp. 1476-1477.

³ *Ivi*, p. 1483.

La lingua del cinema di poesia scorre e si sviluppa parallelamente alla lingua del cinema di prosa (o del cinema classico), creando interferenze percettive e perturbamenti semantici. Si tratta di una lingua nuova che lavora incessantemente la lingua della tradizione: tutti questi elementi ci sembrano condividere troppe questioni con il discorso deleuziano di lingua minore e lingua maggiore che abbiamo visto nel precedente capitolo, da convincerci a condurre un ulteriore approfondimento, una ulteriore lettura in controluce, cercando di far emergere, anche alla luce delle precedenti analisi dell'opera di Pasolini, qualcosa che rimane implicito nel lavoro di Deleuze dedicato al cinema.

La principale realizzazione tecnica dello specifico stilistico del cinema di poesia rispetto a quello classico, e cioè l'indiretto libero, consiste in quell'operazione che Pasolini chiama, riprendendo il gergo cinematografico, "far sentire la macchina":

La prima caratteristica di questi segni costituenti una tradizione del cinema di poesia, consiste in quel fenomeno che normalmente e banalmente vien definito dagli addetti ai lavori con la frase: "Far sentire la macchina". Insomma alla grande massima dei cineasti saggi, in vigore fino ai primi anni Sessanta: "Non far sentire la macchina!", è successa la macchina contraria. Tali due commi, gnoseologici e gnomici, contrari, stanno lì a definire inequivocabilmente, la presenza di due modi diversi di fare il cinema: di due diverse lingue cinematografiche.

Ma allora bisogna dirlo: nei grandi poemi cinematografici da Charlot, a Mizoguchi, a Bergman, la caratteristica generale e comune era che "non si sentiva la macchina": non erano girati, cioè, secondo un canone di lingua del cinema di poesia.

La loro poesia era altrove che nel linguaggio in quanto tecnica del linguaggio.

Il fatto che non vi si sentisse la macchina da presa, significava che la lingua aderiva ai significati, mettendosi al loro servizio: era trasparente fino alla perfezione; non si sovrapponeva ai fatti violentandoli attraverso le folli deformazioni semantiche che si devono alla sua presenza come continua coscienza tecnico-stilistica.¹

Da questo passo comprendiamo il ruolo assolutamente centrale che Pasolini dava all'uso espressivo della tecnica cinematografica nel cinema contemporaneo: se nel cinema classico la percezione della tecnica tendeva a zero, fino a far "scompare la macchina" in un'approssimazione naturalistica del racconto, oggi, a partire dai primi anni Sessanta, la macchina si impone come presenza nel racconto. La lingua del cinema classico "aderiva ai significati", rendendosi invisibile, "trasparente fino alla

¹ *Ivi*, pp. 1484-1485.

perfezione”; la lingua del cinema contemporaneo, invece, appare violentemente sulla scena, si sovrappone ai fatti “violentandoli attraverso le folli deformazioni semantiche”, creando così un attrito tra i punti di vista, manifestando una presenza altra e inattesa rispetto alla classica logica della percezione, rispetto ad un soggetto che osserva e un oggetto osservato. È in questa prospettiva che la teoria pasoliniana del cinema di poesia offre alla riflessione filosofica sulla percezione nuovi spunti su cui riflettere; il cinema mostra come una tecnica e uno stile possano esprimere contemporaneamente una contaminazione tra punti di vista inconciliabili nella percezione umana, ossia, secondo il lessico di Deleuze, il cinema esprime un concatenamento di enunciati – o meglio: di sguardi - che sono contemporaneamente oggettivi e soggettivi.

Nel cinema moderno, che Deleuze fa iniziare qualche anno prima rispetto alla distinzione di Pasolini, tra gli anni Quaranta e i Cinquanta, l’immagine non è più caratterizzata dal solo movimento, ma anche da un’esperienza diversa del tempo, che non coincide più con la classica esperienza umana. Dall’immagine-movimento all’immagine-tempo assistiamo all’emergere di quelle che il filosofo chiama “situazioni puramente ottiche e sonore”: immagini, cioè, che non esprimono più espliciti “legami percettivi”, che non mimano cioè la percezione umana convenzionale (nessi di causa e effetto, successione diacronica, percezione-azione). In queste “situazioni puramente ottiche e sonore” la macchina testimonia la propria presenza, senza più scomparire come nel regime classico, senza più limitarsi a mostrare gli eventi attraverso il movimento dei personaggi, ma inaugurando un nuovo modo di narrare. Per il filosofo si tratta di scoprire una nuova modalità di percezione che supera le classiche distinzioni tra soggetto e oggetto: con il cinema moderno, sia questo immagine-tempo o cinema di poesia, ci troviamo davanti ad immagini prese da una correlazione “tra un’immagine-percezione e una coscienza cinepresa che la trasforma”. Siamo ben oltre la polifonia di Bachtin: ci troviamo davanti non ad una parola doppia, ma ad un’immagine sottoposta ad un processo dissociativo, un’immagine *schizo* che viene mostrata e su cui contemporaneamente la telecamera indugia e riflette, trasformandola.

Pur riprendendo gli studi pionieristici del circolo di Bachtin, Deleuze afferma che è stato proprio Pasolini il primo a riflettere su come questa modalità narrativa del cinema sia qualcosa di nuovo e di diverso rispetto ai tradizionali strumenti narrativi: l’operazione della Soggettiva libera indiretta non è riducibile al Discorso libero

indiretto, poiché attraverso la tecnica cinematografica il regista può mettere in variazione un linguaggio, ma questa operazione non è dettata esclusivamente da fatti propriamente “linguistici”, ma è una questione di “stile”.

Se Bachtin ha avuto il merito di indagare per primo la parola come “atto a due facce”, come espressione di relazione tra due, tra chi parla e chi ascolta, coinvolgendo in un rapporto sociale soggetti diversi, è stato Pasolini il primo (e poi Deleuze con lui) a vedere nel linguaggio un processo, un divenire minoritario attraverso lo stile dell’indiretto libero:

Per questo Pasolini mostrava che l’essenziale, precisamente nel discorso indiretto libero, non si trova né in una lingua A, né in una lingua B, ma “in una lingua X, che non è altro che la lingua A nell’atto di diventare realmente una lingua B”. Vi è una figura universale della coscienza minoritaria, che è un divenire di tutti e questo divenire è creazione. Non è conquistando la maggioranza che si può raggiungerla. Questa figura è precisamente la variazione continua, in quanto ampiezza che non smette di trascendere, per eccesso e per difetto, la soglia rappresentativa dell’unità di misura maggioritaria... Non è certo utilizzando una lingua minore come dialetto, facendo del regionalismo o ghettizzandosi, che si diviene rivoluzionari; è utilizzando molti elementi di minoranza, connettendoli, coniugandoli, che s’inventa un divenire specifico autonomo, imprevisto.¹

Pochi anni dopo il libro su Kafka, Deleuze precisa la questione del minore arrivando quasi ad affermare che una lingua minore, sostanzialmente, non sia una lingua, ma un processo, un divenire, una messa in variazione continua. Se applichiamo queste considerazioni al cinema, attraverso le riflessioni di Pasolini, possiamo aggiungere che la soggettiva libera indiretta non è solo una tecnica, ma un processo di messa in variazione del punto di vista oggettivo (lo sguardo della macchina da presa) attraverso un punto di vista soggettivo, di un personaggio o del regista (attraverso quel “far sentire la macchina da presa che abbiamo già visto). Questa contaminazione (o concatenamento di enunciati, come lo chiama Deleuze), avviene non più tra lingue (italiano e dialetto, come poteva realizzarsi in *Ragazzi di vita*), ma tra “sguardi”, cioè tra “stili”, come precisavano Pasolini e Deleuze.

La questione dello stile implica allora quello che Pasolini chiamava *Cinema di poesia*: in un certo cinema contemporaneo (da Godard a Antonioni, Pasolini compreso) elementi espressivi del linguaggio cinematografico costituiscono elementi

¹ DELEUZE, *L’immagine-movimento*, pp. 74-75.

poetici che fanno irruzione nel linguaggio classico, quello della prosa, che dominava il cinema tradizionale. Così abbiamo un racconto cinematografico che non è un vero racconto, ma un qualcosa di contaminato, un processo di minorazione attraverso il linguaggio poetico, uno pseudo-racconto (che in Pasolini può diventare appunto e frammento) dove narrazione oggettiva e variazione poetica continua si danno in un divenire comune.

Su questo punto, così Pasolini argomenta la questione:

La formazione di una «lingua della poesia cinematografica» implica dunque la possibilità di fare, al contrario, degli pseudo-racconti, scritti con la lingua della poesia: la possibilità insomma, di una prosa d'arte, di una serie di pagine liriche, la cui soggettività è assicurata dall'uso pretestuale della «soggettiva libera indiretta»: e il cui vero protagonista è lo stile. La macchina, dunque, si sente, per delle buone ragioni: l'alternarsi di obbiettivi diversi, un 25 o un 300 sulla stessa faccia, lo sperpero dello zoom, coi suoi obbiettivi altissimi, che stanno addosso alle cose dilatandole come pani troppo lievitati, i controluce continui e fintamente casuali con i loro barbagli in macchina, i movimenti di macchina a mano, le carrellate esasperate, i montaggi sbagliati per ragioni espressive, gli attacchi irritanti, le immobilità interminabili su una stessa immagine etc...¹

Riprendendo quasi alla lettera il lessico di Pasolini, Deleuze evidenzia ciò che filosoficamente trova sostanziale di questa operazione, il movimento di indistinzione tra soggetto e oggetto, la contaminazione di punti di vista oggettivi e soggettivi, l'espressione di una messa in variazione che può essere processo di minorazione, e quindi rivoluzionario:

Il racconto non si rapporta più a un ideale del vero che ne costituisce la veridicità, ma diventa uno "pseudo-racconto", un poema, un racconto simulante o piuttosto una simulazione di racconto. Le immagini oggettive e soggettive perdono la loro distinzione, come pure la loro identificazione, a vantaggio di un nuovo circuito in cui si sostituiscono in blocco, o si contaminano, e si scompongono e ricompongono.²

Il nuovo circuito di cui il filosofo parla consiste in quel divenire della lingua di cui parlava Pasolini attraverso l'indiretto libero: raccontare in questa maniera, attraverso la soggettiva libera come processo di indistinzione dei punti di vista, vuol dire creare pseudo racconti dove l'elemento stilistico della poesia scava e perturba l'elemento oggettivo del racconto. Questo è un processo di minorazione dei linguaggi,

¹ *SLA I*, pp. 1485-1486.

² *L'immagine tempo*, pp. 174-175.

che gode però di una potenza universale perché non è limitato da uno specifico sistema linguistico e da rapporti linguistici con i dialetti, ma è un fatto di stile e “parla la lingua della realtà”.

La questione ci sembra particolarmente interessante se la colleghiamo al problema della *mimesis* in Pasolini, e più in particolare a quella crisi della possibilità mimetiche che abbiamo già visto nei precedenti capitoli: quando cioè, a partire dalla metà degli anni Sessanta, le trasformazioni linguistiche e sociali dell’Italia e della borghesia sembrano precludere al poeta quei tradizionali strumenti linguistici e stilistici che avevano alimentato la propria scrittura. E quindi, se per Pasolini non è più possibile ricorrere all’indiretto libero perché gli sembra preclusa la possibilità mimetica a partire dall’omologazione linguistica e dalla prospettiva borghese che eleva la propria classe e la propria lingua a condizione assoluta, è attraverso la pratica e la riflessione teorica sul cinema che giunge all’elaborazione del concetto di “Soggettiva libera indiretta” che abbiamo appena visto, e sarà attraverso questo nuovo stile che potrà ancora operare all’interno di un linguaggio maggiore, quello dei mass media e della borghesia, per dispiegare quei divenire minori che prima passavano dai dialetti e dal popolo e ora intersecano quei “concatenamenti” di enunciati fatti di punti di vista e prospettive.

Ma prima di passare alla prova di questi concetti attraverso una disamina di alcune opere significative di Pasolini, c’è un’ulteriore riflessione che Deleuze avanza in relazione all’indiretto libero che occorre mettere a fuoco. Se, come abbiamo visto, la “determinazione principale che il linguaggio riceve” consiste nel discorso indiretto, la “funzione coestensiva” del linguaggio è sempre una parola d’ordine. Un “verdetto”, scrive Deleuze riprendendo Kafka:

Il linguaggio non è la vita, dà ordini alla vita; la vita non parla, ascolta e attende. In ogni parola d’ordine, pure in quella di un padre a suo figlio, c’è una piccola sentenza di morte – un Verdetto, diceva Kafka.¹

Ma ogni parola d’ordine è sempre una parola doppia, perché se da un lato annuncia una “piccola sentenza di morte”, dall’altro lato funziona come un campanello d’allarme, segnala un pericolo e accende la possibilità di percorrere una nuova linea di fuga. È la parola d’ordine del linguaggio ad esprimere la possibilità di una messa in variazione del linguaggio stesso, si tratta della condizione duplice indagata anche da

¹ Kafka. *Per una letteratura minore*, pp. 128-129.

Elias Canetti (largamente citato da Deleuze): la parola del dittatore che punisce ma che innesca anche la possibile metamorfosi delle masse. Ed è in questo senso che la parola d'ordine diviene per Deleuze il segnale dei possibili divenire, delle variazioni e dei processi di minorazione che aprono linee di fuga rivoluzionarie:

Il modo maggiore e il modo minore sono due trattamenti della lingua, il primo dei quali consiste nell'estrarne delle costanti, l'altro nel metterla in variazione continua. Ma nella misura in cui la parola d'ordine è la variabile d'enunciazione che effettua la condizione della lingua e definisce l'uso degli elementi secondo l'uno o l'altro trattamento, bisogna ritornare alla parola d'ordine come al solo "metalinguaggio" capace di rendere conto di questa duplice direzione, di questo duplice trattamento delle variabili. [...] In conformità con le indicazioni di Canetti, possiamo partire dalla seguente situazione pragmatica: la parola d'ordine è sentenza di morte, essa implica sempre una tale sentenza, magari molto attenuata, divenuta simbolica, iniziatica, temporanea ecc... Ma la parola d'ordine è anche inseparabilmente, qualcos'altro: è come un grido d'allarme e un segnale di fuga. Sarebbe troppo semplice dire che la fuga è una reazione alla parola d'ordine; piuttosto è compresa in essa, come la sua seconda faccia in un concatenamento complesso o la sua seconda componente.¹

Quando parliamo di divenire minore della lingua, della sua messa in variazione continua rispetto ad un processo maggiorizzazione, dobbiamo allora sempre tenere presente che questo duplice movimento deve essere riferito al carattere doppio della parola d'ordine: la "Soggettiva libera", allora, permette una messa in variazione del linguaggio attraverso l'irruzione della poesia che accoglie e percorre quelle linee di fuga che si sottraggono e si oppongono alle sentenze di morte di un linguaggio maggiore. Con questa prospettiva e con questi nuovi concetti, torniamo ora alla disamina critica di alcune opere di Pasolini.

¹ *Ivi*, pp. 169-170.

Roma, Mamma

Nun ce pensate, 'a sora Ro', è acqua che passa, è acqua che passa...

P.P. Pasolini, *Mamma Roma*

Nel primo capitolo ci siamo soffermati sulla celebre scena di *Mamma Roma*, quando Ettore è legato sul letto di contenimento e, lentamente, muore. Se analizziamo questa scena con gli strumenti critici ora messi a fuoco, possiamo notare nel finale di *Mamma Roma* la soggettiva libera di Pasolini esprima una compartecipazione di punti di vista tra i personaggi (Ettore e sua madre) e il regista che si danno in un concatenamento enunciativo che, contemporaneamente, osserva ed è osservato dalla vera protagonista dell'opera, la città di Roma.

Possiamo innanzitutto tutto notare come il finale del film sia costruito da un intreccio di piani e di temporalità diverse: le scene di “Mamma Roma” che fa colazione, che va al mercato, che torna a casa disperata, sono alternate alle immagini del figlio Ettore recluso sul letto di contenimento. Nella cella il tempo è immobile, solo il lucernario (costituito da una grata, ulteriore segno della costrizione del giovane) segna il passare di un tempo naturale, scandito dalle variazioni di luce, ormai distante e precluso al giovane. Assistiamo a due soggettive libere in successione costruite su una piccola variazione: primo piano di Ettore, primo piano della grata e poi il lento movimento di camera che segue la figura del giovane sdraiato e legato mani e piedi. Poi ancora: primo piano della grata, primo piano di Ettore e ancora movimento di camera sul giovane disteso e primo piano dal basso. A questo punto abbiamo uno stacco, come nei precedenti movimenti, ma questa volta invece di trovare ancora l'immagine della grata osservata da Ettore abbiamo l'immagine di Roma “come vista” dalla Magnani, dal nuovo appartamento delle case popolari dell'INA all'Eur.

Questo alternarsi di immagini, tra lo sguardo di Mamma Roma e il profilo dell'Eur che appare diviso da un pratone brullo ritorna diverse volte in questo finale e sull'immagine dei palazzoni romani si conclude l'opera. Nel finale, infatti, possiamo ricostruire un movimento di sguardi complesso attraverso cui Pasolini enfatizza il paesaggio urbano e la posizione dei personaggi. Dopo la morte di Ettore, Mamma Roma torna disperata in casa seguita da uomini e donne del mercato di Cecafumo,

preoccupati per la donna. A questo punto la Magnani apre la finestra, come per gettarsi, ma viene fermata da un uomo, Piero, e da due donne. La ripresa frontale inquadra tutti i personaggi “come visti” da fuori la finestra, i personaggi guardano tutti nello stesso punto, stacco di camera e panoramica sulla città, poi ancora uno stacco e la camera che inquadra personaggi: ora però solo Mamma Roma continua a fissare la città con lo sguardo fisso e gli occhi pieni di lacrime, i tre personaggi spostano il loro sguardo verso la donna e poi ancora un ultimo stacco sui palazzi e la pellicola si conclude.

Nella sequenza finale del suo secondo film, Pasolini concentra tutta una serie di operazioni stilistiche che la rendono profondamente poetica: la camera che incede lentamente sul corpo di Ettore, l’alternarsi dei piani tra il volto del giovane e la grata di luce irraggiungibile, i primi piani di Mamma Roma alternati con la città, immobile testimone di quei tragici racconti “di vita”. La costruzione di tutta la sequenza è giocata sui doppi e sulle corrispondenze: madre e figlio, appartamento e cella, finestra e grata, città e cielo. Il montaggio, inoltre, passando dalla grata “come vista” da Ettore al profilo dell’Eur “come visto” da Mamma Roma, istituisce un “concatenamento” di punti di vista, un “essere insieme” tra madre e figlio nel momento supremo della morte.

Agisce poi un’esplicita sentenza di morte: Ettore recluso è consapevole della propria morte imminente, ma legato barbaramente in quel modo, non può sottrarsi al verdetto. Solo il suo sguardo può muoversi verso il fuori, in un controluce straziante che sarà l’ultima cosa osservata dal giovane. Anche Mamma Roma si trova al cospetto di una sentenza di morte: il figlio recluso la getta in uno stato depressivo assoluto, che avrà come esito il tentato suicidio finale, sventato dagli uomini e dalle donne del mercato. Ad essere più precisi, la parola d’ordine che investe il corpo del figlio, con il supplizio di Ettore e la sofferenza finale, sembra letteralmente condivisa dalla madre: il particolare montaggio effettuato da Pasolini crea un istante di indistinzione tra i punti di vista dalla madre e del figlio nel momento della sovrapposizione delle due soggettive: dal volto di Ettore alla grata, dalla grata alla panoramica dell’Eur al volto della madre. Lo spettatore è catturato da questi enunciati audiovisivi, siamo presi dal montaggio circolare che si muove liberamente tra il figlio recluso e la madre che guarda fuori dalla finestra, il regista sospende per un attimo la distinzione dei soggetti calandoli in un medesimo processo di soggettivazione: la presa di coscienza comune, tra madre e figlio, del verdetto finale, il loro essere insieme nella morte.

Ma nella scena finale non abbiamo solo Mamma Roma e Ettore, troviamo anche il popolo borgataro che sottrae la madre al suicidio e la città di Roma, che “partecipa” al compiersi della tragedia mentre è osservata dai protagonisti. Questi ulteriori elementi ci sembra che consegnino al finale del film ciò che è insito nel concetto di parola d’ordine che abbiamo visto nella precedente soglia. Se, da un lato, abbiamo il verdetto e la morte, l’altro elemento è la linea di fuga, la possibilità di una sottrazione e di un nuovo divenire. Allora il popolo delle borgate, la comunità nomade che abbiamo analizzato nel precedente capitolo, può salvare Mamma Roma dal suo tentativo suicida, può dividerne la sofferenza e consegnarle un’alternativa. Come quando Piero, nella scena precedente a questa, ripete due volte a Mamma Roma affranta dalla reclusione del figlio: “è acqua che passa, è acqua che passa”. Questa saggezza popolare, che proviene dall’Erfahrung delle borgate, è un tentativo collettivo di condivisione del dolore e del destino (anche Piero è stato in carcere da giovane, ripete a Mamma Roma nel tentativo di consolarla). Anche la città di Roma sembra partecipare al tragico destino dei suoi figli: distante e muta, ma sempre presente sulla scena. Con “fatica o con atroce indifferenza”, scrive Pasolini nella sceneggiatura, la città di Roma vive in un tempo capace di ricominciare e di riassorbire i lutti, di esprimere l’incessante divenire delle vite destinate alla sofferenza attraverso un tempo circolare e perenne, come l’acqua che passa.

Il Vangelo secondo Matteo

*Non pensate che io sia venuto a mettere
pace sulla terra; non sono venuto a metter
pace, ma spada.*

Matteo, 10,34

L'11 ottobre 1962 si svolse la prima sessione del "Consilio Vaticano II", presieduto dal pontefice Giovanni XXIII. Una settimana prima, il papa si reca in pellegrinaggio ad Assisi: è la prima volta, dopo l'Unità d'Italia, che un pontefice esce dai confini vaticani. Il 4 ottobre, appena si diffonde la notizia, le strade di Assisi si riempiono di fedeli, quel giorno Pasolini si trovava nella città umbra per un convegno sul cinema organizzato dalla "Pro Civitate Christiana":

Nell'agitazione del momento, Pasolini se ne sta chiuso nella sua stanza a leggere il Vangelo di San Matteo trovato sul comodino. Lo legge d'un fiato come un romanzo, scoprendo quanta parte della realtà del mondo contadino dell'età di Cristo è finita nelle pagine del testo di Matteo, "il più rivoluzionario perché il più *realista*".¹

La lettura integrale del Vangelo colpirà profondamente il poeta al punto tale che subito, come ricorderà in un'intervista, si convincerà di farne un film:

stavo leggendo il Vangelo, e alla quinta o alla sesta pagina mi è venuto in mente: ma io qui devo fare un film: è bellissimo, è un film meraviglioso. Mi è nato così, come puro moto spontaneo, e profondamente irrazionale in tal senso, cioè ho obbedito a un impulso che in quel momento lì era assolutamente oscuro, era una forma di esaltazione, era quella che Berenson chiama l'«aumento di vitalità» che dà la lettura di un grande testo, la visione di un grande quadro. Questo aumento di vitalità si è espresso in me nell'idea di farne un film.²

L'aumento di vitalità che colpisce il regista si traduce immediatamente in una prima stesura della sceneggiatura: ogni parola recitata nel film sarà tratta dal *Vangelo*,

¹ *SLA I*, XCI.

² *SPS*, p. 766.

Pasolini non aggiunge nulla al testo originale. Inoltre, pochi mesi dopo, il regista compie un viaggio in Palestina per ricercare gli attori per il film e scegliere l'ambientazione; è noto come, deluso dal sopralluogo, il *Vangelo* sarà ambientato in diverse zone del sud Italia e del Lazio. Assistiamo così ad una prima tensione poetica, costituita da un lato dall'assoluta fedeltà alla parola del testo sacro, dall'altro all'ambientazione trasfigurata e allegorica. Inoltre, come per i film precedenti, ma forse in maniera ancora più esplicita, l'opera viene pensata attraverso un sistema di rappresentazione che, sulla scorta di Auerbach, mette insieme i diversi stili del Nuovo Testamento:

Come sempre, ci sono, si mescolano nelle mie opere - direbbe un critico stilistico - lo stile *sublimis* e lo stile *piscatorius*, e cioè ho messo insieme Bach a rappresentare lo stile *sublimis* e dei canti di mendicanti negri oppure dei canti popolari russi oppure la messa cantata dei congolesi per rappresentare lo stile *piscatorius*, lo stile umile.¹

Ma questa commistione di alto e basso non è l'unica formula di "confusione degli stili" presenti nell'opera. Infatti, il *Vangelo* pone immediatamente un problema stilistico al regista: se nei film precedenti, *Accattone* e *Mamma Roma*, Pasolini rappresentava in una forma epica e sacra il sottoproletariato romano, guidato dall'ideologia politica e civile, così come dalla passione e dal sentimento individuale, come rappresentare in maniera autentica e sincera la religiosità di un testo sacro se l'autore, in quanto ateo, non può aderire al punto di vista offerto dall'opera?

In *Accattone* ero io stesso, io in persona, a raccontare quella storia, la raccontavo così come la vedevo io, di fotogramma in fotogramma, di sequenza in sequenza. Nel *Vangelo* invece c'era un fatto fondamentale: che non potevo essere io a raccontare il *Vangelo*. Perché? Perché avendo deciso di essere assolutamente fedele, per delle ragioni che poi magari vedremo, al testo di Matteo, dovevo rappresentare un Cristo che non fosse uomo, ma fosse uomo e Dio. Ora io non sono credente, quindi come potevo io, direttamente in quanto io, rappresentare Cristo figlio di Dio, se non ci credo? Avrei potuto farlo con un atto di assoluta insincerità. Ora l'insincerità era la cosa che non volevo assolutamente che ci fosse nel mio film, perché un film insincero non è mediocre o non bello, ma è orribile e ripugnante moralmente. Il mio era uno sforzo sanguinante di sincerità, e non potendo essere io in prima persona a raccontare la storia di Cristo, figlio di Dio, ho dovuto fare

¹ *SLA I*, p. 783.

una contaminazione, cioè raccontare questa storia come vista attraverso gli occhi di un altro.¹

Pasolini esplicita l'operazione dell'indiritto libero applicato al cinema: raccontare Cristo, contemporaneamente, come uomo e come figlio di Dio. La prima operazione è tutta intrisa della coscienza storica e materialista dell'autore, ma non al punto tale da demistificare il racconto. L'aspetto irrazionalistico, infatti, coesiste con il punto di vista dell'autore: Cristo ripreso dalla telecamera è rappresentato come se fosse visto da un altro, da un uomo o una donna contemporanei che ascoltavano il discorso della montagna o dagli apostoli che seguivano il maestro.

L'operazione stilistica utilizzata da Pasolini nel film, la "Soggettiva libera indiretta" tra la coscienza dell'autore e lo sguardo del fedele, tra ragione e irrazionalità, viene definita dal regista "magma stilistico". Questa forma espressiva, che si distacca notevolmente dalle precedenti pellicole e segnerà il cinema pasoliniano successivo, nasce empiricamente sul set:

Dopo i primi tre giorni di riprese, avevo deciso di bloccare tutto: perché io giravo il Vangelo come Accattone e Mamma Roma, ed era assurdo, perché Accattone e Mamma Roma avevano una dimensione epica, quasi sacrale: quei primi piani, quelle scoperte fatte per piccole panoramiche, quel mondo lasciato alla sua innocenza di poema. Girare allo stesso modo il Vangelo era assurdo. Decisi di abbandonare. In una notte, tutto si è capovolto. Ho messo lo zoom sulla mia macchina da presa, il 300, ho cominciato a farci degli esperimenti e ho continuato così, giorno dopo giorno.²

Non solo Pasolini sperimenta nuovi zoom, ma anche le panoramiche si fanno più lunghe ed espressive, i primi piani volutamente asimmetrici, i suoni naturali – il vento, gli uccelli, la corrente dell'acqua) riempiono insistentemente i lunghi silenzi, il montaggio che alterna brevi carrellate e figure intere, la cinepresa posizionata alle spalle della folla che segue il processo di Cristo. Attraverso queste scelte stilistiche, durante tutto il film, e per la prima volta in maniera così radicale ed esplicita, Pasolini vuol "far sentire" la telecamera, per imporre anche il proprio sguardo, la propria presenza dietro il mezzo tecnico, insieme alla rappresentazione "oggettiva" della vita di Gesù, come se fosse visto da un credente:

¹ *Ivi*, p. 808.

² *PC II*, p. 2906.

[Nel Vangelo] ci sono alcune delle caratteristiche di cui parlavo poco fa e che lo riallacciano in parte alla corrente del «cinema di poesia»: vi si sente terribilmente la macchina da presa, c'è molto zoom, dei falsi raccordi voluti: qualcosa, se si vuole, di una tecnica simile a certi film di Godard. Soprattutto, è stato pensando il Vangelo che mi è venuta l'idea di questo discorso indiretto libero, a cui do tanta importanza. Il Vangelo mi poneva il seguente problema: non potevo raccontarlo come una narrazione classica, perché non sono credente, ma ateo. D'altra parte, volevo però filmare il Vangelo secondo Matteo, cioè raccontare la storia di Cristo figlio di Dio. Dovevo dunque narrare un racconto cui non credevo. Non potevo dunque essere io a narrarlo. Così senza volerlo di proposito, sono stato portato a ribaltare tutta la mia tecnica cinematografica e ne è nato questo magma stilistico che è proprio del «cinema di poesia». Perché, per poter raccontare il Vangelo, ho dovuto immergermi nell'anima di un credente. In questo consiste il discorso indiretto libero: da una parte il racconto è visto attraverso i miei occhi, dall'altra è vista attraverso gli occhi di un credente. Ed è l'uso di questo discorso libero indiretto a causare la contaminazione stilistica, il magma in questione.¹

Il montaggio non segue una “narrazione quieta, piana, tranquilla”², ma agisce per strappi e falsi raccordi. Spesso la telecamera incede sui primi piani e in particolare sugli sguardi di Gesù e dei fedeli, ma questi campi e controcampi non seguono esclusivamente la logica del racconto, non assumono il tradizionale ruolo di soggettive che si alternano in un dialogo o nell'ascolto delle parole del Messia da parte del popolo. C'è tutta una funzione espressiva della telecamera che indugia sui volti del popolo che non è neanche riconducibile all'operazione già vista in *Accattone* o in *Mamma Roma*: i volti del Vangelo non vengo inquadrati in maniera perfettamente frontale e simmetrica, avvolgendo l'immagine di quell'aura sacrale che abbiamo lungamente indagato, ma l'immagine viene sempre accompagnata dalla traccia della coscienza dell'autore dietro la telecamera – attraverso rapidi movimenti di macchina, l'uso della camera a mano, l'indugiare “eccessivo”, rispetto allo svolgimento del racconto, sul volto di un bambino; facendo cioè sentire in ogni scena la presenza dell'autore e della macchina da presa-.

Attraverso l'analisi di alcune scene del film vogliamo proporre alcuni campioni che rendo evidente il funzionamento di queste scelte tecniche e stilistiche adottate da Pasolini.

¹ *Ivi*, p. 2899.

² *SLA II*, 2801.

Il *Vangelo* si apre con una scena di campo e controcampo che ha per protagonisti Maria e Giuseppe: (a) primo piano di Maria, dietro il suo volto si intravede l'arcata di un rudere (l'inquadratura produce un effetto di asimmetria: Maria guarda un punto alle spalle della telecamera, in alto a sinistra, l'obiettivo è posizionato leggermente in basso rispetto al volto della donna, così da non inquadrarla perfettamente al centro dell'arcata dietro di lei. (b) primo piano di Giuseppe che, guardato, riguarda Maria con rassegnazione (scrive Pasolini nella sceneggiatura: "lo sguardo di chi ha appena annunciato la decisione di una «segreta rinuncia»"¹. (c) Primo piano di Maria che abbassa lo sguardo con rassegnazione. (d) Primo piano di Giuseppe che "reagisce" allo sguardo di Maria con un moto di apprensione, come si evince dal volto e dalla mimica facciale. (e) Figura intera di Maria: ora vediamo integralmente il corpo della donna perfettamente inquadrato all'interno dell'arcata: il ventre è al centro dell'immagine, capiamo così che Maria è incinta. Lo sguardo è ancora rivolto in terra. (f) Figura intera di Giuseppe, dopo un ultimo sguardo alla donna si gira e si allontana, la camera a mano lo segue. (g) Figura intera di Maria, ma in campo lungo. Ci troviamo sempre in quello che potrebbe essere il davanti della casa dei due, però in questa inquadratura Maria non ha più alle spalle l'arco che precedentemente la incorniciava, ma questo si trova alla sua destra. La telecamera rimane ferma mentre Maria si avvicina all'obbiettivo, come per seguire con lo sguardo Giuseppe che si allontana. Contemporaneamente, dallo sfondo compaiono due donne e un neonato sulla soglia della porta di casa. Nelle inquadrature – o im-segni, come direbbe Pasolini- (a), (b) e (c) ci troviamo davanti ad una rappresentazione classica di doppia soggettiva che si dà in un campo controcampo: Maria guarda Giuseppe che riguarda Maria che abbassa lo sguardo. A partire dall'inquadratura successiva, però, iniziano una serie di falsi raccordi: l'im-segno (d) non ci restituisce più la soggettiva di Maria che guarda Giuseppe, poiché ha il volto rivolto verso il basso, dettaglio ripreso e mantenuto nell'inquadratura (e). Il passaggio dal primo (o primissimo) piano di Maria alla figura intera di (e) continua a "farci sentire la telecamera", una simile variazione sarebbe infatti giustificata dalla grammatica "classica" del cinema (o dal cinema di prosa, secondo la formula di Pasolini) se la posizione di chi osserva, in questo caso Giuseppe, si allontanasse dall'oggetto osservato, pur continuando a guardare. Invece l'inquadratura (f) si apre ancora con Giuseppe (anche lui in "figura intera adesso) che

¹ *PCI*, p. 487.

continua ad osservare Maria dalla medesima posizione, poi si allontana. Infine, (g), nell'ultimo contropiano, Maria non si trova più nella posizione precedente, lo si evince dalla posizione dell'arcata che non si trova più alle sue spalle; la cinepresa non ci ha mostrato il movimento, ma ci fornisce gli strumenti per immaginarlo.

Questo modo di costruire la scena è molto diverso dalla tecnica più "tradizionale" che caratterizzava i primi due film di Pasolini; fin dalla prima scena lo spettatore si domanda (in maniera più o meno consapevole) chi sta guardando: i falsi raccordi fanno scivolare le soggettive dei due protagonisti in uno sguardo altro, contaminato dalla coscienza del regista e concretizzato dal montaggio, dai movimenti di camera, dalle inquadrature. L'apparente dialogo "visivo" tra Maria e Giuseppe si trasforma in un indiretto libero appena viene mostrata la gravidanza sovranaturale: il mistero e l'irrazionale irrompono attraverso un divenire comune tra i punti di vista di Maria - come pura incarnazione del mistero -, Giuseppe - che rimane attonito e si allontana, e nella scena successiva gli verrà annunciata "l'immacolata concezione" da un angelo - e l'occhio della cinepresa che si concatena al gioco di sguardi tra i due e manifesta e rivendica, così, la propria presenza.

Un'altra scena dove il magma stilistico risulta evidente è quella di Gesù nel tempio. Così nella sceneggiatura:

P.P. di Cristo che guarda, muto, e gli occhi gli si empiono lentamente di sublime ira. TOTALE del tempio, che è una specie di mercato. Commercianti, cambiavalute, ragazzi che fanno baccano... una ennesima grande scena realistica. P.P. di Cristo, preso ormai dall'ira. E, in F.I. seguito in PAN., entra nel tempio, ed eccolo che terribile con una forza davanti a cui nessuno può far niente se non guardarlo con stupore e timore, comincia a rovesciare le tavole dei cambiavalute, le sedie dei venditori di colombe che volano via in un volo spaventato, frenetico...¹

Al primo piano di Cristo si contrappone una ripresa "totale" del Tempio, poi Cristo in figura intera e la camera a mano che lo riprende mentre sfoga la propria "sublime ira": un montaggio veloce ci restituisce diversi punti di vista e diverse "situazioni": Gesù che rovescia i banchi, che allontana le persone che provano a fermarlo, che libera delle colombe. La camera riprende la scena dislocandosi nello spazio: di lato, dall'alto, da dietro le teste delle persone presenti. Contemporaneamente, il montaggio alterna queste scene di rabbia con due im-segni

¹ *PCI*, pp. 593-594.

di Farisei che si affacciano alla finestra. Anche in questo caso ci troviamo davanti ad un'esplosione di punti di vista diversi e coesistenti: prima Cristo che guarda la scena del tempio e poi partecipa con la propria rabbia, letteralmente entra in scena seguito dalla camera a mano. A questa situazione "come vista" dai mercanti del tempio o dagli apostoli, comparsi nella scena precedente alle spalle di Gesù, si aggiunge lo sguardo dei Farisei che osservano il Messia prima dall'alto, dai balconi che si affacciano sulla piazza del tempio e poi partecipano alla scena, comparando tra la folla. Inoltre, subito dopo aver rovesciato il cesto di colombe, la camera segue fulmineamente il volo degli uccelli liberati, spostando il proprio punto di vista in maniera repentinamente verso il cielo per seguire l'orbita dei volatili. La complessa trama stilistica, fatta ancora di falsi raccordi e soggettive, di alternanza di campi, camera a mano e rapidi movimenti di macchina, restituisce il caos e la rabbia della situazione, ma anche lo sguardo dei Farisei che osservano. Quando invece la camera segue il volo delle colombe, sembra allontanarsi e disinteressarsi della scena che prima stava diligentemente osservando: si tratta di un veloce strappo della narrazione che lo spettatore percepisce immediatamente anche se in maniera confusa. Subito dopo, assistiamo all'irruzione nel tempio da parte dei poveri e dei bambini che entrano festosi cantando e lodando il Messia. Il popolo minore degli oppressi che viene liberato può ora entrare nel tempio dissacrato dai mercanti e dai Farisei.

L'ultima sequenza che vogliamo analizzare è quella finale della passione e della crocifissione. Seguito dai soldati e da una folla urlante, Cristo si avvia con la croce verso il Golgota. Tra la folla vediamo Maria (Susanna Colussi) che osserva il figlio; prova ad avvicinarsi, ma viene tenuta a distanza dai soldati. A questo punto, Gesù cade e un soldato ordina ad una persona della folla ("un giovanotto tozzo, un passante qualsiasi, che torna certamente dal lavoro dei campi", recita la sceneggiatura): "ehi, tu porta tu questa croce"¹. A questo punto il giovane si volta e obbedisce; segnaliamo l'evidente somiglianza tra il volto della comparsa che recita e quello di Pasolini da giovane. La passione del Cristo continua: la processione viene ora ripresa dal basso, mentre sale verso il Golgota, come vista da Maria in lacrime. Nella sequenza successiva, il fragoroso vociare della folla viene silenziato dall'esplosione della musica: la *Maurerische Trauermusik* di Mozart accompagnerà la crocifissione, gli unici altri suoni saranno i rumori del supplizio di uno dei due ladroni e dei martelli che

¹ *Ivi*, p. 643.

battono sui chiodi. Spogliato e crocifisso, la croce con il corpo di Gesù viene alzata, seguono le seguenti inquadrature: (a) figura intera di Cristo ripreso dal basso con zoom all'indietro, (b) primo piano della Madonna in lacrime sorretta tra le due Marie, (c) figura intera di Cristo che sembra muovere leggermente il capo verso la madre, (d) primissimo piano del volto di Maria, (e) breve panoramica dal basso verso l'alto sul corpo di Cristo, (f) primo piano di Maria ormai stravolta dal dolore (g) primissimo piano di Cristo ripreso in controluce, (h) totale delle tre Marie con Giovanni e altri due apostoli, (i) primo piano della Madonna in lacrime, il labiale dice chiaramente: "figlio mio, figlio...".

Tutte queste inquadrature vengo riprese con la camera a mano; l'inquadratura non è mai fissa, non è con sguardo distaccato che lo spettatore vede queste scene; brevi movimenti che seguono il volto della Madonna in lacrime, che accompagnano lo sguardo sul corpo esposto del Cristo, immagini quasi tremanti che riprendono il dolore di chi assiste alla scena. Durante tutta la crocifissione, lo spettatore "sente" la telecamera, e quindi la presenza del regista che sottolinea la commozione con il mezzo espressivo. Inoltre, la scena si struttura ancora una volta come un campo e controcampo, questa volta tra il figlio sulla Croce e la madre ai suoi piedi devastata dal dolore; non solo il regista segnala con insistenza la propria presenza attraverso i movimenti di macchina, ma analizzando la durata delle inquadrature appare evidente quale sia il vero oggetto di compassione che Pasolini sembra voler mettere in primo piano. Delle quattro inquadrature dedicate a Cristo due hanno una durata di cinque e sei secondi - (a), (g) - e due di un solo secondo - (c), (e) - per un totale di tredici secondi in tutto. La figura della Madonna, in primo piano o in totale con gli altri, viene invece ripresa in cinque inquadrature per un totale di quarantotto secondi, quasi il triplo. Inoltre, le sequenze finali raddoppiano il punto di vista sul dolore della Madonna, rompendo il campo controcampo che aveva caratterizzato la successione (a)-(b), (c)-(d), (e)-(f) per riprendere in totale e ancora in primo piano la madre ai piedi della croce, (h)-(i), per una durata di ventisei secondi; più della metà del tempo dell'intera sequenza.

Nella scena della crocifissione, allora, i punti di vista offerti sembrerebbero muoversi tra lo sguardo del Cristo e quello della madre; ma in realtà ci sembra che le tecniche stilistiche impiegate (zoom, camera a mano, campo e controcampo, montaggio, durata) mirino a far emergere un ulteriore punto di vista, quello del regista, che incide molto di più sulla scena della Madonna ai piedi della croce, facendo

emergere tutta la sofferenza della madre e assumendo, momentaneamente, lo sguardo di Cristo morente o meglio: mostrando il dolore della madre attraverso lo sguardo del figlio, senza mai rinunciare al proprio punto di vista.

Il teorema del desiderio

Come vedremo meglio fra un po' -quando, seguendo gli sguardi che lo guardano- gli saremo vicini, nei dettagli del suo corpo al sole - egli sta leggendo...

P.P. Pasolini, *Teorema* (romanzo)

Abbiamo visto come in *Mamma Roma* lo stile cinematografico dell'indiretto libero svolga una funzione analoga al discorso libero indiretto nei romanzi romani: facendo oscillare il punto di vista tra autore e personaggi, lo sguardo del popolo (e della città) sulle vicende dei protagonisti assume un ruolo significativo all'interno dell'opera. Nel *Vangelo*, invece, è tra la rappresentazione del mistero religioso, la pietà e il dolore della passione che la soggettiva libera indiretta dispiega un potenziale di senso sottolineando la presenza dell'autore attraverso l'uso espressivo della camera (dai falsi raccordi agli zoom, dai rapidi movimenti alle false soggettive). A partire da *Teorema*, invece, lo stile della soggettiva libera indiretta svolgerà una funzione che accompagnerà tutte le opere filmiche di Pasolini fino a *Salò*; quella di evocare un desiderio irraggiungibile, inteso come potenza (erotica) che investe i personaggi.

Attraverso l'analisi di alcune scene, vogliamo infatti mostrare come tutti gli incontri tra l'ospite e i membri della famiglia siano significativamente rappresentati attraverso diverse forme dell'indiretto libero per mettere in scena la funzione liberatoria, sovversiva e infine traumatica, del desiderio.

La prima folgorazione erotica nei confronti del corpo dell'ospite è quella relativa alla serva Emilia, questa la struttura della scena che la riguarda. Mentre l'ospite siede in giardino, la serva lo osserva: (a) figura intera dell'ospite intento a leggere un libro (b) primo piano di Emilia che lo guarda (c) figura intera di Emilia intenta a spazzare le foglie (d) piano americano dell'Ospite, nella mano sinistra tiene un libro di ingegneria, nella destra una sigaretta accesa, (e) piano americano di Emilia, lo sguardo della serva si sposta nervosamente dalle foglie che sta spazzando all'Ospite, (f) piano americano dell'Ospite che posa il libro che stava leggendo e prende un volume delle poesie complete di Rimbaud (g) piano americano di Emilia che a questo punto smette di spazzare e fissa l'ospite (h) piano americano dell'Ospite visto in soggettiva dalla serva (i) in controcampo e piano americano Emilia che ora lo fissa intensamente (l)

primo piano dell'Ospite che ha lo sguardo rivolto al libro (m) dettaglio che inquadra il cavallo dei pantaloni dell'ospite, la sigaretta accesa e il libro di poesie, cade la cenere sulla coscia destra dell'ospite (n) (o) piano americano di Emilia che continua a guardare (p) ancora in dettaglio, la cenere rimasta sulla coscia dell'ospite (q) piano americano di Emilia che lascia il rastrello e corre incontro all'ospite (r) Emilia si inginocchia per pulire l'Ospite mentre cade altra cenere dalla sigaretta. La struttura di questa scena oscilla continuamente tra lo sguardo in soggettiva di Emilia e lo sguardo della camera che manifesta la presenza del punto di vista del regista. Più precisamente, nella successione (a)-(b)-(c)-(d)-(e) non abbiamo mai una vera soggettiva: lo sguardo di Emilia sull'ospite viene sempre distolto dal lavoro di giardinaggio che sta compiendo, ogni inquadratura sulla serva, infatti, stacca sempre mentre questa abbassa lo sguardo sulle foglie. A partire da (f), da quando l'ospite prende il libro di Rimbaud, in tutte le inquadrature successive dedicate ad Emilia lo sguardo della serva rimane a fissare il corpo dell'Ospite. Il piano e contropiano che dovrebbe restituirci lo sguardo di Emilia alterna però alla soggettiva che vede il corpo dell'Ospite in piano americano i dettagli del centro dei pantaloni e della cenere: queste inquadrature non consistono più nello sguardo in soggettiva perché, come si vede in (i), (o) e (q) Emilia è sempre rimasta immobile, ripresa in piano americano e quindi il dettaglio ravvicinato rappresenta una infrazione della soggettiva. Attraverso questa soggettiva libera indiretta è lo sguardo della telecamera a concatenarsi con quello di Emilia e ad esprimere l'innescò del desiderio da parte della Serva nei confronti del sesso dell'Ospite. Lo stile indiretto permette, in altre parole, l'intromissione della coscienza dell'autore all'interno dello sguardo del personaggio Emilia, esplicitando con il dettaglio dell'enunciato "Rimbaud-sesso" il desiderio della serva mostrando contemporaneamente il pretesto di una sua parziale realizzazione attraverso il dettaglio dell'enunciato cenere-coscia. Poiché *Teorema* ha una forma doppia, film e romanzo, confrontare le due versioni ci permette di approfondire le differenze tra le possibilità espressive dei due linguaggi proprio sulla questione dello stile indiretto libero. Tutta la sequenza (a)-(r) dura poco meno di un minuto; nel romanzo la medesima scena viene descritta in tre pagine dove la descrizione dello sguardo di Emilia, prima ambiguamente dissimulato dal lavoro di giardinaggio (sta usando una falciatrice invece di un rastrello) diviene sempre più insistente e totalizzante:

Il giovane non si accorge dunque di essere guardato, completamente e quasi innocentemente immerso nel suo studio- che davanti agli occhi di Emilia è un privilegio

quasi sacro. Tanto più che ora, anziché le dispense - forse per riposarsi un poco - sta leggendo un piccolo volume in edizione economica delle poesie di Rimbaud. E questa lettura lo prende ancora di più che la precedente. Dapprima lo sguardo della serva che si ferma a guardarlo, è un rapido sguardo fugace, che non può afferrare, quindi, che l'intera figura dell'ospite, con la testa in ombra e il corpo al sole. Ma poi il suo occhio si aguzza, e sosta più a lungo su quel suo oggetto lontano e senza reazioni: mentre si passa l'avambraccio sulla fronte per asciugarne il sudore, esplora torva i dettagli del corpo che gli si offre laggiù così intero e inconsapevole.

Piano piano, così, i suoi gesti - che sembrano ossessivi soltanto per una loro meccanicità di semplice - diventano ossessivi in modo esplicito e quasi ostentato. Cioè, quell'andare su e giù nell'umile funzione del tagliare l'erba, perde la sua naturalezza, il suo essere fatica di ogni giorno, e diventa quasi la forma esterna di una oscura intenzione. Difatti, quel suo guardare continuamente l'ospite, comincia ad avere qualcosa di sospetto e di folle. Tanto che, alla fine - come se non potesse resistere più (ma l'ospite ancora non se ne accorge, immerso nella sua lettura - e, d'altra parte, socialmente, spiritualmente così lontano da lei), Emilia - teatralmente - lascia la falciatrice in mezzo al prato ed entra quasi correndo in casa.¹

Nella scrittura, la scena si focalizza sui gesti - e quindi sul corpo - di Emilia: sul suo sguardo "sospetto" e i movimenti "ossessivi". Il corpo dell'ospite risulta invece irrappresentabile in prosa: non ci sono i riferimenti al volto, su cui indugia a lungo la telecamera, al dettaglio del sesso e dei pantaloni, centrale non solo nella sequenza della serva, ma anche nelle successive vicende della madre, del padre e della figlia. Inoltre, Emilia non parla mai. Sono i suoi gesti a tradire l'esplosione di un desiderio invincibile, ma la parola scritta di *Teorema*, priva com'è di parola diretta (fosse anche nella formula del monologo interiore), non permette al lettore di assumere il punto di vista della Serva che guarda l'Ospite, ma solo di intuirlo attraverso la mediazione del narratore. Così è sempre la parola dell'autore ad emergere dalla pagina; la coscienza critica di chi ha istituito il teorema che l'opera intende dimostrare (l'impossibilità di esperire il sacro, nella sua manifestazione allegorica del sesso) è la medesima parola di chi descrive la scena. La tecnica audiovisiva invece, attraverso lo stile indiretto libero, permette allo spettatore di vivere contemporaneamente l'esperienza del desiderio che si impossessa di Emilia mentre osserva il corpo dell'ospite e la coscienza del regista che fa emergere l'immagine in dettaglio del cavallo dei pantaloni;

¹ PASOLINI, *Teorema*, RR II, pp. 908-909.

l'esposizione del "sesso sacro dell'ospite" (questo il titolo del secondo capitolo del romanzo) coincide con l'elemento deduttivo del teorema, il mistero del corpo appare accanto alla coscienza dell'autore che dimostra il proprio ragionamento.

Altre due scene caratterizzate dall'uso dell'indiretto libero e che rappresentano il desiderio da parte dei membri della famiglia nei confronti dell'Ospite consistono in una sorta di triangolo di sguardi tra l'Ospite, il Padre e la Figlia. Le due scene, che si trovano in successione, si svolgono nella stanza del Padre e poi nel giardino della villa. Nella prima troviamo le seguenti sequenze: il padre, a letto malato, e la figlia al suo capezzale, guardano entrambi verso la porta, a questo punto entra l'Ospite che si avvicina al Padre mentre la Figlia gli cede il posto e si posiziona ai piedi del letto. (a) La telecamera si trova alle spalle dell'Ospite e riprende la scena in oggettiva e in figura intera: l'Ospite sposta il cuscino e le coperte, (b) primo piano della figlia che guarda il padre, (c) primo piano del padre che ricambia lo sguardo e poi osserva l'Ospite, (d) dettaglio in soggettiva del padre sui pantaloni dell'Ospite che si siede sul bordo del letto ed entra in scena in piano americano, alza una gamba del Padre, (e) il movimento viene ripreso di spalle, l'ospite porta i piedi del padre sulle sue spalle; la scena è come vista dalla figlia, il punto di vista è situato ai piedi del letto, poi però la telecamera a mano si sposta lentamente e si avvicina alle spalle dell'Ospite, le palme dei piedi sollevati in primo piano e sullo sfondo lo sguardo del padre rivolto all'Ospite, (f) controcampo e primo piano sul volto dell'ospite, (g) totale delle tre figure, questa volta ripreso dal lato opposto della camera, (h) primo piano della Figlia. In questo caso la soggettiva libera indiretta si innesta a partire dallo sguardo della figlia. Nelle sequenze (b)-(c)-(d) la scena è costruita attraverso le soggettive; la figlia che guarda il padre, il padre che guarda l'ospite (ancora una volta: il dettaglio del sesso sacro racchiuso nei pantaloni). Poi nell'inquadratura (e) lo spettatore osserva la scena "come vista" dalla Figlia: l'ospite solleva i piedi del Padre malato, per dargli sollievo dal dolore di una malattia misteriosa. La telecamera occupa la posizione della figlia, ma poi si muove e si avvicina fino a riprendere il volto del padre rompendo la finzione della soggettiva: il punto di vista non può più essere quello della figlia, che in (h) viene ripresa nella medesima posizione. Ancora una volta Pasolini ricorre all'indiretto libero per sorprendere l'evento del desiderio; il punto di vista della figlia sulla scena viene tradito dal movimento di macchina ed emerge così lo sguardo del regista che "fa sentire" la telecamera per sottolineare lo sguardo del padre innamorato.

L'ultima scena di *Teorema* che vogliamo analizzare costituisce un doppio della precedente, i protagonisti sono gli stessi: l'Ospite, il Padre e la Figlia. Tutti e tre i personaggi sono seduti in giardino, in totale la telecamera riprende la figlia di spalle, l'Ospite a sinistra mentre legge un libro (ancora Rimbaud) e il padre di fronte all'Ospite, siede alla destra della Figlia. (a) Figura intera della figlia che alza lo sguardo verso il padre, (b) figura intera del padre che guarda l'Ospite, (c) figura intera dell'ospite intento a leggere, (d) primo piano del Padre che si rivolge all'Ospite e chiede: "Che cosa stai leggendo?", (e) primo piano dell'Ospite mentre legge ad alta voce alcuni versi di Rimbaud, la scena è "come vista dalla figlia", (f) primo piano del padre, (g) primo piano della figlia che guarda il padre e poi si gira verso l'Ospite e abbassa lo sguardo, (h) primo piano dell'Ospite sempre "come visto" dalla figlia, (i) primo piano della figlia che guarda l'ospite con insistenza, poi si alza e corre verso casa. Questa volta il triangolo degli sguardi in soggettiva viene infranto da un falso raccordo che manifesta la presenza di un altro sguardo, quello del regista. Infatti, se il primo piano del Padre in (d), mentre rivolge la domanda all'Ospite, dichiara la soggettiva che segue in (e) il primo piano dell'Ospite che recita i versi non è ripreso dal punto di vista del padre, ma della figlia: la telecamera non viene posizionata frontalmente, ma alla sinistra dell'Ospite, simulando il punto di vista della figlia. Il falso raccordo viene evidenziato anche dalle inquadrature (f) e (g): non solo il controcampo restituisce il primo piano del padre (come se quello fosse il punto di osservazione dell'inquadratura precedente, ma il primo piano successivo "sorprende" la figlia che però non guarda verso l'ospite, così da legittimare l'inquadratura (e), ma prima il padre e solo dopo l'Ospite. L'ambiguità del punto di vista che oscilla tra i personaggi negando le regole classiche del cinema restituisce allo spettatore lo stato confusivo della psicologia della figlia, che appare prima sospesa sulla figura del padre (che non appare più ai suoi occhi "potente e immortale", come leggiamo nel romanzo *Teorema*) poi guarda l'Ospite quasi assumendo lo sguardo paterno, concatenandosi con il suo punto di vista:

Odetta, ancora una volta, segue quello sguardo; ma, mentre fino allora lo aveva distolto subito dall'ospite per ritornare al padre, ora invece si sofferma per la prima volta a

osservare quel giovane uomo che ha sempre Ignorato. Lo vede, in fondo, ora, per la prima volta.¹

In questo caso la soggettiva libera indiretta mostra allo spettatore il corpo dell'Ospite visto dalla figlia "per la prima volta" attraverso "Lo sguardo innamorato del padre" (così infatti recita anche il titolo del capitolo nel romanzo); il desiderio che si è ora innestato anche nello sguardo della figlia viene esplicitato dal montaggio e dai falsi raccordi, la camera riprende delle soggettive impossibili per mostrare il nuovo sguardo della figlia innamorata e dimostrare ancora una volta il teorema e lo scambio ieratico tra il corpo sacro e l'occhio sorpreso dal desiderio.

¹ *Ivi*, pp. 946-947.

Salò, sadismo, sguardi

[...] questa volta non devo raccogliere magmaticamente del materiale, devo già organizzarlo mentre giro, e quindi la mia fretta è più calcolata, perché qui girando soprattutto in interni, deve riuscire un film perfetto, anche nel senso convenzionale della parola.

Pasolini intervistato da Bachmann sul set di *Salò*

Nel suo lavoro dedicato all'indiretto libero e alla soggettiva, Desogus sancisce la fine di questa possibilità artistica in corrispondenza dell'ultimo film di Pasolini: *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*¹. Infatti, leggendo nella soggettiva libera indiretta un analogo alla tecnica letteraria del discorso libero indiretto, lo studioso vede in *Salò* l'impossibilità e il rifiuto da parte del regista di compiere quella regressione nel desiderio dell'altro che caratterizzava queste tecniche stilistiche. Non ci sarebbe allora nessuna "connessione sentimentale" possibile all'interno del palazzo dei signori, ma neanche tra la coscienza del regista e le vittime segregate² e ne risulterebbe un film antipoetico³. Invece, attraverso la lettura offerta da Deleuze, abbiamo indagato in queste pagine come la soggettiva rappresenti qualcosa di più rispetto al tradizionale "regresso lungo i gradi dell'essere" attraverso cui dare la parola alle amate classi subalterne: la soggettiva libera indiretta ci sembra cogliere alcuni elementi irrepresentabili, non solo perché si trovano al di fuori dell'orizzonte di senso (e non solo di classe) dell'autore, ma anche perché mettono in crisi i tradizionali sistemi interpretativi della realtà offerti dal cinema classico.

¹ «C'est donc avec *Salò* que se conclut la poétique de l'indirect libre», DESOGUS, *La confusion des langues*, p. 250.

² « Il n'y a plus aucune connexion sentimentale gramscienne : raison et sentiment s'effondrent sur eux-mêmes. A la volonté de l'auteur, se substitue la volonté des hiérarques fascistes, leur vouloir voir, leur politique soumise à la pure immanence sans élan vital, sans un en-dehors de l'histoire à pouvoir défendre ». Ibidem

³ «Lo stesso discorso vale per la soggettiva libera indiretta: *Salò* è l'espressione di un cinema essenzialmente antipoetico, in cui il principio di immersione nell'alterità per mezzo del concatenamento di sguardi viene messo al servizio dei carnefici» DESOGUS *Pasolini, L'abiura e il "nuovo fascismo"*. *Rivoluzione passiva di Gramsci e stile indiretto libero attraverso Il fiore e Salò in Allegoria. Rivista semestrale anno XXIX terza serie numero 76 luglio/dicembre*, Palumbo editore 2017, p. 22. La nostra ipotesi consiste invece nel vedere nelle rare soggettive libere in *Salò* un'originale tecnica stilistica in grado di mettere in discussione l'evidente predominio assoluto dello sguardo dei Carnefici.

Il supplizio del figlio “vissuto” nello sguardo della madre e della città in *Mamma Roma*, il mistero della fede e della morte nel *Vangelo*, la potenza del desiderio in *Teorema*: è sempre attraverso le soggettive indirette libere che il regista sperimenta nel cinema una forma espressiva che perturba lo sguardo e il pensiero davanti a ciò che non può essere compreso fino in fondo. È in questa prospettiva che abbiamo rintracciato una funzione della soggettiva libera indiretta in *Salò* che ci sembra profondamente originale rispetto alle formule messe in scena in tutte le precedenti opere cinematografiche di Pasolini.

In prima istanza, con *Salò* Pasolini cambia radicalmente il proprio stile cinematografico: rarissimo è l'uso della soggettiva, un caso limite in cui il punto di vista è esplicitamente quello dei quattro signori viene fortemente dichiarato; ci riferiamo alla scena finale dove tre dei quattro signori si alternano nell'osservazione delle torture attraverso un binocolo. La mascherina che simula la vista binoculare, le inquadrature in dettaglio e in campo lunghissimo (quando Blangis rovescia il binocolo) non fanno che dichiarare l'uso della soggettiva “facendo sentire” la cinepresa, ma senza rompere la finzione della tecnica. In queste scene, infatti, il regista non ricorre alla soggettiva libera, ma a vere e proprie soggettive che però vengono fortemente enfatizzate, quasi a volerle sottolineare la vista dei carnefici in maniera plateale per marcare una differenza inconciliabile tra il punto di vista dei signori e quello del regista. Con questa scena Pasolini non solo prende le distanze da un punto di vista insostenibile e sadico, ma sembra invitare lo spettatore a riflettere e a ricercare altrove lo sguardo del regista e quindi le soggettive indirette.

Ci sembra infatti che nell'intero film sia possibile rintracciare alcune soggettive indirette; pochissime rispetto all'uso che ne viene fatto nelle opere di Pasolini dal *Vangelo* alla *Trilogia della vita*, ma non per questo meno significative. Anzi: la tecnica della Soggettiva libera in *Salò* manifesta una nuova funzione espressiva anche in virtù del suo uso molto moderato.

Si tratta infatti - ed anticipiamo qui le conclusioni della nostra riflessione per condurre al meglio l'analisi - di una potente infrazione dell'intero impianto teorico ed espressivo che sorregge l'opera; se il film vuole mostrare il volto sadico del potere in quanto specchio immaginifico e crudele della società reale dove viviamo, le soggettive

indirette infrangono questo specchio mostrando lo sguardo del regista che si ribella alla propria rappresentazione¹.

La prima scena che intendiamo analizzare si trova all'inizio del film, dopo le retate dei fascisti per catturare le future vittime. Ad un certo punto, le figlie dei signori vengono condotte a forza in una stanza della villa; è la prima scena di un interno - se si escludono i pochi esterni delle scene delle retate, tutto il film si svolge nello spazio chiuso della villa -. Oltre allo spazio claustrofobico delle pratiche di potere in *Salò*, questa scena presenta tutti gli elementi peculiari dello stile cinematografico adottato nel film: la composizione ossessivamente simmetrica dell'inquadratura attraverso la disposizione dei corpi e dell'arredamento, la camera fissa che inquadra in Totale lo svolgimento di una scena, i primi piani che segnalano una pura funzione deittica di chi parla.

La scena si svolge con le seguenti inquadrature: (a) le quattro figlie vengo spinte dentro la stanza dei padri, (b) piano americano dei giovani repubblichini che osservano la scena dalla porta, (c) in camera fissa viene inquadrata la stanza: a sinistra le quattro figlie che osservano il Duca Blangis, sullo sfondo l'Eccellenza, il Monsignore e il Presidente osservano la scena da dietro una scrivania. Blangis si alza e va incontro alle ragazze, rivolgendosi però agli altri tre signori:

Cari amici, sposando le nostre rispettive figlie uniremo, per sempre, i nostri destini. Lei Presidente prenderà in moglie Tatiana, la figlia di Sua Eccellenza; io sposerò Susy, sua figlia, Presidente, e le mie due figlie, Liana e Giuliana, andranno sposate rispettivamente a Sua Eccellenza e a mio fratello Monsignore.²

Mentre Blangis pronuncia la frase “La preparazione del nostro piano ha avuto il suo coronamento: tutto è ormai pronto, possiamo partire.” Si susseguono altre inquadrature: (d) primo piano dei repubblichini che continuano ad osservare la scena dalla porta (e) controcampo della stanza: Blangis finisce di pronunciare la frase citata, dà le spalle alla telecamera e si avvicina ai tre signori. Non si tratta più di una camera

¹ La suggestiva e penetrante immagine di *Salò* come specchio della società reale è di JOUBERT-LAURENCIN «Le propos de *Salò* consiste à tendre aux citoyens des républiques modernes, sujets de plus en plus assujettis, vivant dans des États-nations dirigés par des systèmes de démocraties gouvernementales et des pouvoirs multinationaux marchands, le miroir de la société réelle dans laquelle ils acceptent de vivre» JOUBERT-LAURENCIN, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, La Transparence, Chatou 2012, p. 15.

² *PC II*, p. 2033

fissa che restituisce lo sguardo dei repubblicini, ma un carrello a mano che segue il Duca stringendo sulla figura, trasformando la panoramica iniziale in un piano americano di spalle. A questo punto Blangis recita un passo che allude in maniera spietata al destino crudele che attende le vittime, una riscrittura colta che unisce con fredda ironia Proust a Barthes:

À l'ombre des jeunes filles en fleur, qui ne vont pas croire au malheur: elles écoutent la radio elles boivent du thé. Au degré zéro de la liberté. Elles ne savent pas que la bourgeoisie n'a jamais hésité même à tuer ses fils.¹

Segnaliamo innanzitutto come in questa scena sia presente l'unico falso raccordo e l'unico carrello a mano di tutto il film: solo in questa parte iniziale dell'opera Pasolini ricorre agli strumenti caratteristici con cui ha sempre praticato la soggettiva libera indiretta. In (a) e in (c) Pasolini mette in scena quello che sarà lo sguardo "tipico" di tutto il film: come abbiamo già detto, la composizione dell'immagine vuole restituire lo sguardo del sadico, senza però mai cedere alla soggettiva, assumendo cioè direttamente il punto di vista di uno dei carnefici. Infatti, in (b) i giovani repubblicini vengo ripresi di lato e non frontalmente: (a) e (c) allora sono false soggettive, perché il punto di vista non è dichiaratamente (o "solo") quello dei giovani militari. In (d), però, Pasolini compie una prima infrazione inquadrando i volti dei ragazzi; ci sembra che questa scelta dichiari una non totale identificazione dei giovani soldati con i carnefici. In parte anche loro sono vittime: come Enzo, uno dei quattro ragazzi, che nella scena precedente viene "catturato" dai soldati e che quindi viene "costretto" repubblicino. In (e) si manifesta la Soggettiva libera indiretta: lo sguardo dei repubblicini che osservano la scena "da fuori" si concatena a quello del regista che entra fisicamente nella stanza; la freddezza della rappresentazione sadiana viene infranta con il movimento di macchina, Pasolini dichiara la propria presenza e la compartecipazione all'evento che sancisce l'ingresso dentro lo spazio chiuso del potere perverso della villa.

La seconda scena che vogliamo indagare presenta ben due Soggettive libere in successione. Ci troviamo nella sala delle orge, dove una narratrice, la signorina Vaccari, sta raccontando la storia del ministro Missiroli, ultimo racconto del "girone delle Manie".

¹ *Ibidem.*

Queste le inquadrature che costituiscono la scena: (a) camera fissa e Campo Totale del salone: le vittime siedono a terra, completamente nude e suddivise geometricamente in vari gruppi, ai lati siedono i signori (a sinistra il Duca, a destra il Presidente), in fondo a destra alcuni soldati, a sinistra la narratrice e la pianista – intenta a suonare la canzonetta “Son tanto triste, nella versione per piano realizzata da Morricone per il film -, tutti i personaggi guardano nella direzione dove è posizionata la telecamera (b) primo piano della signorina Vaccari, (c) panoramica della sala “come vista” dalla narratrice, da sinistra a destra, (d) sempre dal punto di vista della Vaccari: in Figura intera e camera fissa le due vittime Graziella e Eva sedute a terra, alle loro spalle il Duca Blangis e un’altra vittima, alcuni soldati sullo sfondo, (f) in Figura intera e Camera fissa altre vittime e il Presidente, la pianista sullo sfondo -questa volta la telecamera è posiziona alle spalle dei personaggi, che guardano sempre verso la pianista o la narratrice (g) piano americano di Blangis mentre bacia un giovane, (h) controcampo e primo piano del giovane che sorride al Duca e lo bacia a lungo, (i) controcampo e Primo piano del duca che sorride al giovane, (l) Primo piano della narratrice che guarda da sinistra a destra l’intera sala, inizia il racconto, (m) mentre il racconto continua, lento zoom in avanti verso le vittime ai piedi di Blangis, la telecamera non si trova nella posizione della narratrice, ma riprende i personaggi dalle spalle e lateralmente, (n) primo piano di Graziella, alza gli occhi da terra e si rivolge alla compagna: “Eva”, (o) primo piano di Eva che si volta verso Graziella (p) primo piano di Graziella: “Non ne posso più” (q) primo piano di Eva che abbraccia Graziella (r) ancora un lento zoom, sulle vittime, questa volta la telecamera inquadra l’angolo complementare di (m) riprendendo sempre le vittime di spalle fino a stringere sulla figura di un ragazzo, (s) Primo piano del ragazzo che distoglie lo sguardo dalla narratrice e guarda qualcosa a terra, (t) Dettaglio e camera in spalla che segue la mano del giovane mentre traccia alcune lettere sulla polvere per terra, lo spettatore riesce a leggere distintamente la parola “Dio” (o) primo piano della narratrice mentre finisce di raccontare la storia.

La sequenza è molto interessante per le geometrie costituite dalle inquadrature, oltre che per le due soggettive libere qui presenti. Se l’inquadratura (a) corrisponde ad una classica inquadratura di *Salò* (un salone della villa in Campo Totale e camera fissa dove si vedono tutte le figure presenti, disposte in maniera profondamente simmetrica) in (c) abbiamo la medesima scena ripresa però con una lenta panoramica da sinistra a destra, quasi a voler sottolineare l’esatta posizione dei personaggi e la loro specularità:

il Presidente seduto con una vittima a sinistra, vittime ai suoi piedi, il vittime ai piedi del Duca, il Duca seduto con una vittima; tutti guardano la narratrice e la pianista. Il Campo lungo, il Totale e la panoramica sembrano suggerire anche come tutto sia visibile e “conosciuto” dai signori della villa: la posizione delle vittime, il loro numero, la suddivisione i gruppi; nulla sfugge all’occhio panoptico dell’inquadratura sadica che restituisce ogni dettaglio della scena con freddezza e distacco. Inoltre, lo scambio di baci e di sorrisi tra Blangis e il ragazzo, sequenza (g)-(h)-(i), su cui incede il montaggio manifesta il potere assoluto dei signori che sembrano addirittura godere di una qualche forma di paradossale intesa da parte delle vittime: il ragazzo si compiace dello scambio di baci e sorride ripetutamente al proprio carnefice. Questo sguardo asettico e glaciale sembra doppiare la letterarietà sadiana presente nell’opera: non solo le narratrici seguono alla lettera il testo sadiano proponendo i racconti del marchese, ma è la lettera e il visibile la caratteristica principale che Roland Barthes ritrovava nel film di Pasolini come la principale funzione di Sade in *Salò*:

Ciò che colpisce, ciò che fa effetto in *Salò*, è la lettera. Pasolini infatti ha filmato le sue scene “alla lettera”, come erano state descritte (non dico “scritte”) da Sade e queste scene hanno comunque la bellezza triste, gelida, esatta delle grandi tavole d’enciclopedia.¹

La composizione della scena, “triste, gelida, esatta”, ripete la descrizione sadiana, ne assume il punto di vista: tutto deve essere visibile e nulla deve perturbare l’osservazione, che deve rimanere lucida e crudele come quella dei libertini. Però, anche in questa sequenza, avviene una frattura di questo sguardo sadico attraverso una doppia Soggettiva libera sulle vittime. Ad annunciarne la manifestazione questa volta non è la camera in movimento che rompe la finzione della soggettiva, ma due lenti zoom che si distaccano dalla rigidità della camera fissa e si sottraggono alla visione omnicomprensiva dei signori: la camera si avvicina sulle vittime, prendendoli da dietro per poi svelare qualcosa che gli appartiene e che nessuno dei signori potranno mai sapere. Così in *Salò* lo zoom, “che corrisponde generalmente a una rivelazione dello sguardo filmico [...], inquadra qualcosa che rompe la rigida struttura degli eventi, disvelando un’infrazione, un’uscita, una fuga delle vittime dalla condizione di totale passività che appare nei Campi Totali”².

¹ ROLAND BARTHES, *Sade-Pasolini*, in *Scritti sul cinema*, Il Melangolo, Genova 1994.

² SERAFINO MURRI, *Pier Paolo Pasolini. Salò e le centoventi giornate di Sodoma*, Lindau, Torino 2007, p. 94.

L'intesa e la condivisione delle paure tra Eva e Graziella manifestano una sopravvivenza di umanità che sembrava impossibile, così come il loro sincero abbraccio, vero *hapax* di tutto il film. Il gesto del ragazzo che traccia il nome di Dio non rivela solo l'esistenza di un gesto religioso all'interno della villa, esplicitamente bandito dal regolamento redatto dai signori¹, ma ci sembra che nei segni illeggibili, le lettere tracciate sulla polvere prima del nome di Dio, possa emergere un modalità di resistenza ultima: un elemento residuale della soggettività della vittima (che resta esplicitamente precluso non solo allo sguardo dai potenti carnefici, ma anche allo spettatore a cui è concesso il privilegio di osservare le vittime attraverso l'occhio del regista) che sopravvive e sospende, in questo doppio zoom, la logica annichilente e assoluta dell'occhio sadico imposto dal film.

Le ultime due Soggettive indirette che prendiamo in considerazione compaiono in una scena che abbiamo già analizzato nel primo capitolo: l'omicidio di Enzo e della serva ad opera dei signori dopo che i due vengono sorpresi insieme a letto. Abbiamo le seguenti inquadrature: (a) dettaglio dei signori affacciati alla finestra della stanza di Enzo, (b) Controcampo in Totale sui due corpi dei giovani mentre hanno un rapporto sessuale, (c) Controcampo in Totale: i signori spalancano la porta, (d) Controcampo in Totale sui giovani sorpresi: la giovane serva (Ines Pellegrini) prova a nascondersi vicino ad una sedia, la camera segue il movimento della ragazza, (e) Camera fissa e Figura Intera di Enzo che si alza, nudo, e fronteggia i signori (f) controcampo sui signori in Piano americano che armano le pistole e le puntano contro il giovane, (g) Controcampo in Figura intera e Camera fissa sul corpo di Enzo mentre alza il pugno chiuso, (h) Controcampo e Piano americano sui signori che hanno un momento di incertezza, abbassano le armi, (i) Controcampo, Figura Intera e camera fissa su Enzo, (l) Controcampo e Mezzo primo piano sui signori ancora sbigottiti, (m) zoom lento in avanti su Enzo (n) Piano americano sui signori che prendo coraggio, puntano le pistole e sparano, (o) Figura intera sul corpo di Enzo a terra, crivellato dai colpi, (p) Controcampo in Piano americano sui signori; Blangis si avvicina e spara ancora dei colpi sul corpo senza vita del ragazzo, (q) dettaglio del corpo morto di Enzo, (r) figura intera della donna a terra mentre vede il cadavere del ragazzo, (s) Piano americano di Blangis, la camera segue il duca mentre si avvicina alla ragazza; il corpo del signore si frappone tra l'obiettivo e la vittima mentre la uccide, (t) ripresa dal basso verso

¹ Recita il regolamento letto da Curval alle vittime: «I più piccoli atti religiosi, da parte di qualunque soggetto, verranno puniti con la morte». *PC II*, p. 2036.

l'alto, la camera è posizionata al posto del corpo del ragazzo e riprende in piano americano il Duca di spalle: mentre Blangis si allontana la telecamera compie una rapida panoramica dall'alto verso il basso, inquadrando il corpo senza vita della giovane.

In questa scena la Soggettiva libera indiretta viene utilizzata da Pasolini per sottrarre il punto di vista in soggettiva ai signori, mediarlo e assumere una prospettiva inedita. Durante l'omicidio di Enzo, infatti, il ripetuto controcampo sottolinea la frontalità di sguardi tra vittima e carnefici, il corpo di Enzo mentre stringe il pugno viene dichiaratamente "visto in soggettiva" dai Signori: questa visione innesca l'unico momento di debolezza che i quattro hanno durante tutto il film. Poi, la soggettiva dei carnefici rivela il suo volto illusorio trasformandosi, ancora una volta, in un lento zoom che stringe sul primo piano del ragazzo. Questa infrazione nega allo spettatore la logica della soggettiva dichiarata nelle precedenti inquadrature: il regista partecipa all'evento scopico del corpo della vittima che stringe il pugno, nudo e senza alcuna possibilità di aver salva la vita. Con questa inquadratura non solo il punto di vista dei signori impauriti sottolineato dal movimento di camera del regista, ma, con lo zoom, è anche il corpo di Enzo e la sua assoluta condizione di vittima a ribellarsi e rivendicare una capacità di azione che sembrava preclusa: così, nell'inferno di Salò, la vittima si riscopre soggetto all'interno della villa che trasforma tutti i corpi in oggetti al servizio del sadico arbitrio del potere.

Nella sequenza (r)-(s)-(t) Pasolini compie una doppia operazione tecnico stilistica per far emergere la propria presenza sulla scena: la ragazza non ha più vie di fuga e rimane immobile a fissare il corpo senza vita di Enzo, Blangis in un breve piano sequenza si avvicina alla vittima e gli si pone davanti impedendo allo spettatore di vedere l'esecuzione. È la prima e unica volta in cui allo spettatore viene risparmiato un massacro; in questa inquadratura viene meno quel principio della lettera sadiana indagato da Barthes che vuole che tutto sia visibile, ogni dettaglio del cruento operato dei signori. Pasolini invece decide di nascondere con il corpo del carnefice quello della vittima, quasi per rivendicare a sé la libertà di mostrarlo successivamente, inquadratura (t), posizionando la telecamera nella posizione occupata dal corpo di Enzo, compiendo una paradossale soggettiva libera indiretta che assume lo sguardo del regista e quello del corpo giustiziato del ragazzo, evidenziando, con la propria coscienza stilistica, il legame tra le due vittime ora liberate dal supplizio di *Salò*: lo sguardo della telecamera compie un movimento particolare, posizionata in basso,

liberata la scena dal Duca di spalle che occludeva la visione, la panoramica dall'alto verso il basso segue il corpo della giovane "come visto" dal corpo di Enzo, ulteriore segno della specificità della coppia uniti nell'estremo gesto vitalistico di un amore clandestino e ribelle.

Per troppo tempo i poeti hanno trovato la materia stessa della poesia nella materia vitale che ci circonda fisicamente: famiglia, terra natale, dialetto nazione... Possibile che non si possa trascendere questa immediata fisicità che attraverso la cultura del decadentismo? Trascenderla cioè vivendola come mito estetico? Non sarà attuabile una ascesi più vera, che sposti con violenza il punto di vista in alto, dando ai particolarismi di ogni specie lo scossone che i cosmonauti hanno dato alle antiche, stagnanti condizioni umane della terra?

Pasolini, Un volo poetico

Con questo lavoro abbiamo analizzato l'opera di Pasolini concentrandoci sugli sviluppi, i ripensamenti, le ricerche e gli sperimentalismi formali che hanno caratterizzato la sua produzione letteraria e cinematografica. Le riflessioni e i concetti di Benjamin e di Deleuze ci hanno accompagnato in questa lettura: le immagini auratiche degli anni Cinquanta, l'assimilazione critica degli choc, la ricerca di forme allegoriche nel contesto di una disperata e vitalistica "organizzazione del pessimismo". Ma anche l'adozione di punti di vista inusuali: minori, animali, indiretti. Tutto questo ci sembra condurre verso un aspetto cruciale del pensiero e dell'arte di Pasolini, un elemento fondamentale della sua opera a cui vogliamo dedicare quest'ultima soglia e l'ultima parte del nostro lavoro: il concetto di realtà e la sua relazione con il potere nell'opera postuma *Petrolio*.

Quando Pasolini parla di "realtà", questa non è mai vista come qualcosa di oggettivo e imperturbabile, ma si dà sempre in un rapporto diretto con gli affetti dell'artista, con le sensazioni e con il desiderio. In questi termini, ad esempio, Pasolini descrivere la propria "filosofia" o "modo di vivere": "un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà"¹.

Questa formula esprime tre modi di vivere un amore assoluto e disinteressato; *allucinato*, quindi non realistico secondo una prospettiva tradizionale, ma attraverso uno sguardo capace di accogliere anche tutte quelle possibilità della percezione solitamente escluse dalla rappresentazione della realtà: come il mito, il mistero, le visioni che trascendono il dato materiale per trasfigurare i singoli oggetti (come ad

¹ *Battute sul cinema*, in SLA I, p. 1544.

esempio i volti del sottoproletariato urbano) in allegorie che connettono elementi eterogenei (come il Vangelo o l'immagine di Cristo). *Infantile*, e quindi ingenuo e diretto, senza eccessive mediazioni razionalizzanti, ma con lo sguardo animato da una curiosità instancabile e lo stupore di chi osserva un mondo sempre nuovo perché sempre diverso. *Pragmatico*: questa parola esprime forse la portata politica del rapporto con la realtà di Pasolini. La realtà non si dà mai per il poeta come oggetto di pura contemplazione, ma è sempre un campo di tensioni; un piano attraversato da forze, uno spazio da conquistare e per cui bisogna lottare.

Se l'amore per la realtà è alimentato da queste tre potenze, il sentimento assoluto e incondizionato che Pasolini manifesta esprime anche un'idea che ci appare molto più ampia di quella tradizionale:

Il mio amore per la realtà abbraccia in astratto tutta la realtà, da cima a fondo, da capo a piedi: è una dichiarazione d'amore come atto di fede, imperterrita e teorica.¹

Nei confronti della realtà Pasolini manifesta un sentimento che al contempo irrazionale, ma anche ideale e teorico: una passione e una ideologia totalizzante.

Ci sembra che nella sua prospettiva i confini stessi di natura e cultura tendano verso una linea di indistinzione; in un certo senso anche le parole e il linguaggio umano "appartengono" alla realtà, così come anche il pensiero poetico e politico partecipano all'ambiente. Dall'espressione "*rosada*", che ha ispirato le liriche friulane al termine "*petrolio*", da cui scaturisce, a detta dell'autore, l'idea stessa del romanzo postumo, gli elementi naturali e culturali si intrecciano in un'alleanza sotterranea: una realtà ctonia, quasi un inconscio naturale che emerge nelle sensazioni e nel pensiero del poeta. Ma l'amore incondizionato per la realtà non si limita a coglierne gli elementi in ombra, come le pulsioni sotterranee della terra i cui simboli sono le rogge o la rugiada depositata sui prati, il fango delle borgate o il deserto subsahariano; "abbraccia(re) in astratto tutta la realtà" vuol dire accogliere, contemporaneamente, la terra e l'umanità "da cima a fondo, da capo a piedi".

Non si tratta, allora, solo di porgere l'occhio e l'orecchio ai paesaggi periferici del mondo, alle lingue sconosciute o dimenticate, ma anche di accogliere l'intera visione della Terra e dell'umanità attraverso uno straniamento verticale e cosmico del punto di vista; non solo la *rosada* di Casarsa, ma anche l'intero globo terrestre

¹ *Ivi*, pp. 1545-1546.

integralmente mappizzato (come si dirà in *Petrolio*), non solo i pratoni della borgata bruciati dal sole o i piccoli fiorellini che crescono tra le crepe dell'asfalto (anche queste sono immagini che ritroviamo in *Petrolio*), ma anche il cosmo, le stelle e la luna che sovrastano la nostra specie. E ancora: non solo la storia di un paese dilaniato dallo stragismo, dall'opportunismo della politica, dalle ingerenze sovranazionali dei capitali multinazionali, ma anche tutta la storia naturale della biodiversità, che abbraccia anche fenomeni antropocenici come la scomparsa delle lucciole e la fine delle risorse naturali del pianeta (ipotesi estrema e realistica che si affaccia nel romanzo postumo).

Ecco allora che *Petrolio*, “summa di tutte le mie esperienze”, diventa l'operaboratorio dove convergono tutte queste possibilità e queste visioni multiprospettiche: l'ultima opera di Pasolini vuole accogliere differenti sguardi contemporaneamente, lasciando convivere in una costante tensione la disamina politica con la contemplazione cosmica, l'indagine storica con le più misteriose e radicali pulsioni del corpo e del desiderio, il rapporto tra l'umanità e la Terra sia nei termini dialettici di carnefice e vittima, sfruttatore e sfruttato, colonizzatore e colonizzato, che in quelli di abitante e abitato, di madre e di figli, di divinità arcaiche e modelli consumistici. Quando cioè il pensiero si relaziona con l'ambiente (e come abbiamo accennato, questo avviene continuamente e lungo tutta la produzione artistica di Pasolini) le distinzioni classiche tra soggetto e oggetto, sguardo che osserva e paesaggio osservato, orecchio che ascolta e lingua che parla, tendono a sfumare e a confondersi, contaminandosi in un incessante discorso libero indiretto che si connette con la realtà e da questa si lascia contaminare.

In questa ultima parte del nostro lavoro vogliamo allora affrontare *Petrolio* (con alcuni riferimenti ad altre opere, in particolare *Descrizioni di descrizioni*) provando a leggere questa “specie di poema” attraverso una prospettiva che potremmo chiamare “il problema della realtà in Pasolini”, e quindi alla sua relazione con l'ambiente, il mondo e la specie umana.

Dopo una rapida ricognizione dei lavori critici più recenti che hanno posto una questione apparentemente analoga, cercheremo di mettere a fuoco lo strumento critico attraverso cui intendiamo inquadrare il problema, e cioè le riflessioni di Deleuze sul potere, congiuntamente ad alcuni concetti proposti insieme a Guattari nel loro ultimo lavoro *Che cos'è la filosofia?*.

Nonostante la relazione esplicita tra realtà e ambiente nell'opera di Pasolini risulti centrale, non sono molti gli studi che hanno affrontato direttamente questo nodo. Una

significativa eccezione è rappresentata dai lavori di Serenella Iovino, che ha posto la questione ecologica al centro delle proprie ricerche¹. Il grande merito dei suoi saggi e libri consiste nel tessere una linea di continuità tra concezione e rappresentazione del paesaggio da un lato, lingua e memoria dall'altro; Iovino, ad esempio, parla di “etica del paesaggio culturale” in Pasolini, facendo reagire l'attenzione poetica con la denuncia politica. Queste prospettive, pur ricche di spunti originali, sembrano però limitare la propria gittata solo ad alcune opere (trascurando, ad esempio, proprio *Petrolio*) e ad una concezione ecologica “della differenza” che coglie le alterità per preservarle; in particolare, l'attenzione da parte di Pasolini per il paesaggio contadino, le culture minori e i popoli del Terzomondo².

In maniera analoga alla questione degli indiretti liberi in relazione al sottoproletariato affrontata precedentemente, leggere la presenza del paesaggio in Pasolini esclusivamente nei termini di sopravvivenze e proiezione di una differenza, come una forma cioè di resistenza all'omologazione e di preservazione di quelle vite e dell'ambiente come terreno di scontro e di sfruttamento, ci sembra cogliere solo una parte di quella realtà che invece Pasolini dichiara di amare “da cima a fondo, da capo a piedi”.

In altre parole, il problema della realtà e dell'ambiente, lungi dall'esaurirsi nella sua portata più esplicitamente politica (nei termini ampiamente e lucidamente indagati da Iovino: dalla denuncia sociopolitica alla preservazione ambientale) postula una questione di più larga portata filosofica: non solo le distinzioni tra natura e cultura tendono a sfumare, ma sono i rapporti stessi tra pensiero e territorio, soggetto e mondo, umanità e ambiente ad andare incontro ad un ripensamento profondo.

Anche il lavoro di Niccolò Scaffai, che indaga la relazione tra letteratura ed ecologia, si sofferma sulla figura di Pasolini. Lo studioso sottolinea diversi elementi interessanti, ad esempio le analisi sui rapporti tra rappresentazione dell'ambiente e stile quando “l'ecologia della cultura per cui si batte Pasolini si salda con le ragioni delle sue scelte stilistiche, come l'opzione del dialetto e dell'espressività” e come vi

¹ Come ad esempio: SERENELLA IOVINO, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, London, Bloomsbury Academics, 2016; *Material Ecocriticism*, edited by Serenella Iovino and Serpil Oppermann, Bloomington, Indiana University Press, 2014; *Ecologia letteraria: Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006.

² Cfr. SERENELLA IOVINO, *Ecologia letteraria*, in particolare pp. 103-122.

si rintraccino “motivi essenziali della sua poetica, non solo letteraria ma artistica e perfino esistenziale, come lo sguardo etnografico”¹.

Scaffai conclude le pagine dedicate a Pasolini commentando il celebre articolo sulla scomparsa delle lucciole:

Le lucciole diventano così metafora [...] e indicatore tanto della mutazione, cioè dell’evoluzione di un tempo storico, quanto della memoria, cioè del tempo interiore del rimpianto – il ricordo “abbastanza straziante, del passato” – che nelle sue opere migliori Pasolini è riuscito a coniugare.²

La relazione tra ecologia e letteratura in Pasolini viene quindi presentata da Scaffai nei termini della scelta stilistica dialettale (in opposizione alla violenta omologazione linguistica che cancella i segni di espressività) e come “sguardo etnografico” sulla società. L’esempio delle lucciole esprime questa doppia linea: immagine straziante di un passato perso per sempre e, contemporaneamente, metafora “ecologica” dei cambiamenti sociali avvenuti in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta.

Pur condividendo questa lettura, ci sembra che porre l’accento esclusivamente su questi elementi rischia di non far emergere un’altra dimensione già fortemente presente nel citato articolo sulle lucciole e che diventerà poi cruciale in *Petrolio*, e cioè il rapporto tra ecologia e potere, includendo lo sfruttamento territoriale e le disastrose ricadute ambientali. Come è noto, infatti, l’articolo delle lucciole viene pubblicato con il titolo “Il vuoto di potere in Italia”:

Un vuoto di potere in sé [...]: gli uomini di potere democristiani sono passati dalla «fase delle lucciole» alla «fase della scomparsa delle lucciole» senza accorgersene. Per quanto ciò possa sembrare prossimo alla criminalità la loro inconsapevolezza su questo punto è stata assoluta: non hanno sospettato minimamente che il potere, che essi detenevano e gestivano, non stava semplicemente subendo una «normale» evoluzione, ma stava cambiando radicalmente natura.³

Un potere che non solo ha cambiato natura ma, aggiungiamo, cambia la natura: se la tragica diminuzione delle lucciole esprime attraverso un’immagine poetica il contraccolpo che le scelte politiche ed economiche hanno sulla biodiversità del pianeta, gli uomini politici (ed in particolare i democristiani, titolari per Pasolini di un potere puramente formale) sono inconsapevoli o fingono di ignorare questa mutazione

¹ NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017, pp. 191-192.

² *Ivi*, pp. 192-193.

³ PASOLINI, *Il vuoto di potere in Italia*, in SPS, p. 409.

del potere. I protagonisti di questo nuovo potere sono altri soggetti ben più potenti, le cui ricadute ecologiche son più gravi e globali; con il nome emblematico di questa nuova realtà che incrocia industrializzazione, sviluppo, politica, e devastazione territoriale Pasolini conclude l'articolo, ancora con un'immagine poetica e provocatoria:

Ad ogni modo, quanto a me (se ciò ha qualche interesse per il lettore) sia chiaro: io, ancorché multinazionale, darei l'intera Montedison per una lucciola.¹

Abbiamo già visto come Pasolini pensi proprio alla Montedison rappresentando la fusione delle aziende nel film *Porcile* (esattamente come l'azienda nata dalla fusione tra la Montecatini e la Edison, alla fine degli anni Sessanta). Il gigante della chimica è stato spesso associato alla multinazionale Eni: negli anni Settanta le due società saranno guidate dal medesimo presidente, quell'Eugenio Cefis che troviamo in *Petrolio* dietro lo pseudonimo Troya.

Sottrarre all'articolo sulle lucciole questo quadro storico e politico su cui l'autore insiste, vuol dire cogliere solo una parte della denuncia avanzata da Pasolini; è invece la percezione di un nuovo Potere a sembrarci l'elemento cardine delle riflessioni contenute in questo ed altri interventi degli anni Settanta che confluiranno negli *Scritti corsari*. Lo stesso Pasolini sottolinea in un'intervista la centralità della pertinenza politica del suo intervento: "Erano più di quindici anni che portavo in me questo testo. Oggi ne rivendico, per intero, la pertinenza politica".²

E fu proprio l'attacco politico e la disamina delle colpe della Democrazia cristiana, le allusioni alle nuove realtà multinazionali e alle collusioni tra politica e industria a colpire un particolare lettore dell'articolo delle lucciole.

Il giorno dopo la pubblicazione, l'onorevole Giulio Andreotti risponderà allo scritto con un intervento pubblicato sempre sul Corriere della sera dal titolo: *Non è mai esistito un regime democristiano*³. Seguirà una replica di Pasolini (pubblicata in prima pagina contemporaneamente ad una controreplica dello stesso Andreotti) tesa da un lato a corroborare le proprie tesi, dall'altro a far emergere le omissioni contenute

¹ Ivi, p. 411

² PASOLINI, *Da un fascismo all'altro*, in SPS, p. 1526

³ L'articolo, pubblicato il 2 febbraio 1975, è consultabile online nell'archivio digitale di Andreotti realizzato dall'Istituto Luigi Sturzo: [http://digital.sturzo.it/archiviopersonale/andreotti/3230828/1]

nella “difesa” dell’onorevole¹. In particolare, per Pasolini Andreotti avrebbe (deliberatamente o meno) ignorato i punti centrali del suo articolo, come la questione di uno “«sviluppo senza progresso», qual è stato quello italiano con le sue case e il suo urbanesimo”. Inoltre: “Andreotti ha omesso nel suo articolo di parlare della «strategia della tensione» e delle stragi”². Ma la risposta va allargata a tutta la classe politica al governo, colpevole, per Pasolini di una grave cecità nei confronti della realtà e delle trasformazioni socioeconomiche nazionali e non:

[La Democrazia cristiana] non si è accorta di essere divenuta, quasi di colpo, nient’altro che uno strumento di potere formale sopravvissuto, attraverso cui un nuovo potere reale ha distrutto un paese.³

In questi due articoli Pasolini muove accuse dirette alla classe politica italiana e articola alcune riflessioni: denuncia la nascita di un nuovo potere che viene ignorato dalla realtà politica nazionale, che questo nuovo potere agisce tramite nuove forme industriali che non solo collaborano all’istituzione di quella società dei consumi colpevole di “ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano”, ma sfruttano anche le risorse organiche e inorganiche della terra, le cui ricadute ecologiche sono gravissime ed evidenti e, infine, che anche l’insieme degli eventi terroristici che hanno sconvolto il paese tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo rientrano in una prospettiva strategica di diffusione e stabilizzazione di questo nuovo potere.

Contemporaneamente alla stesura di questi articoli, Pasolini stava lavorando già da qualche anno a *Petrolio*, dove tutti questi elementi costituiranno le linee principali di un’opera non convenzionale e fortemente sperimentale, dove la questione di un nuovo potere multinazionale sarà rappresentata proprio dall’Eni al cui interno farà carriera il protagonista, Carlo Valletti. Inoltre, attraverso i viaggi del protagonista in Medio Oriente (finalizzati alla ricerca di nuovi giacimenti petroliferi), i racconti incastonati nell’opera, visioni ed evocazioni di entità soprannaturali, il romanzo ci mostra il rischio di un disastro ecologico che incombe sul futuro prossimo del pianeta, ma anche la relazione tra le bombe stragiste con la politica nazionale, l’eversione nera e i finanziamenti occulti.

¹ La risposta di Pasolini viene pubblicata sul corriere il 18 febbraio 1975 con il titolo *Gli insostituibili Nixon italiani*, la contropagina di Andreotti, sullo stesso numero del quotidiano, con il titolo: *Le lucciole e i potenti*.

² *I Nixon italiani*, in SPS, p. 417.

³ *Ivi*, p. 416.

Questo modo di leggere e interpretare la nuova realtà del potere, come intersecazione di piani e di territori diversi che coinvolgono la vita umana e non umana, l'ambiente e la biodiversità, appare molto vicino ai lavori di Deleuze e Guattari, in particolare nell'opera *Millepiani*. Come sottolinea Federico Luisetti, infatti:

La mia ipotesi è che, in aggiunta alla politica sui corpi e della vita, Pasolini si sia dedicato con *Petrolio* all'esplorazione di una forma di potere sfuggita a Foucault, e che soltanto in anni recenti ha iniziato a ricevere un nome e un'identità teorica: mi riferisco al "geopotere", al governo dell'esistenza planetaria. De questo punto di osservazione, *Petrolio* mostra affinità anche con un altro progetto visionario di quegli anni, la geofilosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari, di cui condivide l'intreccio di etnografia e semiotica, la cartografia spaesante di movimenti geostorici di lunga durata, l'ossessione per i processi di territorializzazione e deterritorializzazione dei corpi, il divenire altro attraverso improvvise transizioni di fase.¹

Oltre a condividere l'ipotesi di Luisetti, vogliamo anche provare a proseguirne le analisi, attraverso la lettura di alcuni passi di *Petrolio* che ci sembrano cruciali.

Abbiamo già incontrato le espressioni con cui Deleuze e Guattari identificano i procedimenti di controllo e di fuga che si riscontrano a diversi livelli: la territorializzazione di uno spazio (o di un piano) e la deterritorializzazione. A questa formulazione possiamo aggiungere i concetti speculari di "territorio" e "Terra": il primo è lo spazio che si viene ad istituire a partire dai processi di territorializzazioni (il territorio diviene all'ora il piano organizzato del potere, dove tutto è individualizzabile, definito e controllato), la terra è invece l'insieme dei movimenti di deterritorializzazione (uno spazio liscio che si sottrae continuamente ai processi di controllo).

Il rapporto che il pensiero instaura con la realtà è, in questa direzione, profondamente legato con questa doppia dinamica:

Il soggetto e l'oggetto forniscono una cattiva approssimazione del pensiero. Pensare non è né un filo teso tra un soggetto e un oggetto, né una rivoluzione dell'uno intorno all'altro.

Il pensare si realizza piuttosto nel rapporto tra il territorio e la Terra.²

¹ F. LUISETTI, *Petrolio e il geopotere in Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, a cura di C. Benedetti, M. Gragnolati e D. Luglio, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 155-156.

² *Che cos'è la filosofia?*, p. 77.

Il pensiero viene qui descritto come una linea che si muove costantemente tra due spazi in conflitto: il territorio organizzato, razionale e controllato e la terra “senza organi”, deterritorializzata e aperta. A queste considerazioni possiamo aggiungerne un'altra: pensare vuol dire ingaggiare un corpo a corpo, una lotta per resistere ai processi di territorializzazione, aprire una linea di fuga verso il fuori, strappare i territori al potere che li amministra. Anche la creazione artistica possiede per Deleuze una potenza analoga: l'atto di creazione, dirà in una celebre conferenza, è un atto di resistenza che fa appello ad “un popolo che manca”¹.

Se esiste allora un potere che trasforma la Terra in territorio attraverso i processi di territorializzazione, esiste anche un pensiero e una potenza creatrice capace di restituire il territorio alla terra attraverso i processi di deterritorializzazione?

In questa prospettiva, ci sembra allora di poter affermare che la creazione di un'opera d'arte vuol dire intercettare le “forze del fuori”; produrre linee di fuga capaci di stimolare un pensiero deterritorializzante che possa resistere non solo a quelle forme di potere che fanno presa sui corpi, ma anche a quel potere globale che da diversi decenni opera trasformazioni sull'intero pianeta, sfruttando e inquinando l'ambiente, piegando e chiudendo lo spazio liscio della terra nei confini privati dei territori. Pensare e scrivere possono allora divenire pratiche di deterritorializzazione che stimolano una radicale messa in discussione dei tradizionali sistemi di rappresentazione della realtà, operando uno sfondamento rispetto agli schemi di interpretazione e di amministrazione dei territori.

Secondo Lapoujade, allievo e profondo interprete del pensiero deleuziano, è la domanda kantiana del *quid juris?* la porta attraverso cui leggere le implicazioni politiche delle riflessioni sulla terra:

Ora, se la domanda *quid juris?* Ha così tanta importanza per Deleuze è proprio perché pone il problema della distribuzione della terra. Come distribuire la terra o il territorio? A chi appartiene la terra? Chi decide della sua distribuzione e della sua divisione? E di quale terra si parla?²

La realtà si mostra schizofrenica agli occhi di Deleuze perché, ci sembra, è letteralmente “spaccata in due”, contesa da potenze in conflitto: le potenze dei territori e quelle della terra. Chi possiede il diritto di amministrare le prime e sfruttare le

¹ DELEUZE, *L'atto di creazione*, p. 24.

² DAVID LAPOUJADE, *I movimenti aberranti*, Mimesis, Milano 2020, p. 45.

seconde? Deleuze non offre una risposta, ma con Guattari fornisce uno strumento con cui ingaggiare questo corpo a corpo. Al potere che taglia e amministra i territori bisogna opporre una filosofia capace di ripensare la terra e i rapporti; una “geofilosofia” capace da un lato di relativizzare la tradizione occidentale, i concetti sedimentati nella storia della filosofia (a partire da quello di uomo, di natura e cultura, di Storia etc...) dall’altro lato di rilanciare un pensiero “selvaggio” che si faccia carico dell’umano e del non umano ben al di là delle contingenze spazio-temporali e socio-economiche¹.

A partire dalla proposta di Deleuze e Guattari, Povinelli propone la categoria di *geontopower* per segnare la differenza di prospettiva rispetto al potere biopolitico:

Il modo più semplice per delineare la differenza tra geontopotere e biopotere è che il primo non opera attraverso il governo della vita e le tattiche della morte, ma è piuttosto un insieme di discorsi, affetti e tattiche usati nel tardo liberalismo per mantenere o plasmare la relazione che va affermandosi a partire dalla distinzione tra Vita e Non-Vita.²

Andando al di là dei suggerimenti di Povinelli, Luisetti precisa come

il geopotere regola gli scambi tra risorse naturali e industriali, tra territori e merci, tra popolazione ed ecosfera [...] Sorge in tal modo una nuova forma di naturalità, e con essa un potere irriducibile alla normalizzazione biopolitica delle popolazioni [...].³

Sempre secondo Luisetti, l’originale contenuto di *Petrolio* consisterebbe in una descrizione di questo nuovo stato di natura, “una ricognizione del geopotere”:

Il romanzo di Pasolini è un apparato stereoscopico, un congegno per visualizzare lo stato di natura del tardo capitalismo, al di là delle opposizioni tra natura e cultura, arcaismi e contemporaneità.⁴

In queste pagine conclusive del nostro lavoro vogliamo allora far emergere, a partire da queste riflessioni, come *Petrolio* non si limiti a mostrare un nuovo stato di natura e un nuovo Potere che trascende anche le sottili analisi biopolitiche -assumendo il pianeta Terra come soggetto di tecniche di potere-, ma anche come Pasolini ricerchi nel suo ultimo romanzo una pratica artistica, e una tecnica di scrittura, che sia capace

¹ *Geofilosofia*, in *Che cos'è la filosofia?*, pp. 77 e seguenti.

² ELIZABETH A. POVINELLI, *Geontologies. A requiem to late liberalism*, Duke University Press, Durham and London, 2016 pp. 17-18. Traduzione nostra.

³ LUISETTI, *Petrolio e il geopotere*, p. 157.

⁴ *Ivi*, p. 161.

di stimolare una reazione proporzionale all'enormità della catastrofe che si profila in un orizzonte futuro sempre più prossimo.

Qualcosa di scritto

[...] io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo).

Pasolini, *Petrolio*

Se abbiamo iniziato questa soglia con il concetto di realtà per Pasolini e se poi abbiamo posto l'attenzione alle riflessioni di Deleuze e Guattari sui processi di territorializzazione e deterritorializzazione non è però solo per tradurre nel lessico degli autori di *Millepiani* le riflessioni dell'autore italiano. Abbiamo utilizzato i concetti elaborati dai filosofi come veri e propri strumenti interpretativi adeguati all'oggetto della nostra ricerca, perché non si limitano a fotografare una condizione della modernità, come ad esempio l'intricato rapporto tra i poteri e la Terra, ma mettono in moto il pensiero critico ben al di là delle categorie interpretative tradizionali e questa direzione ci sembra analoga al percorso intrapreso da Pasolini nella sua ultima opera. Infatti, con *Petrolio* Pasolini non solo torna al romanzo dopo molti anni e dopo le complesse teorie cinematografiche e dopo la realizzazione di numerosi film, ma ci sembra anche che con questa opera l'autore voglia creare una forma capace di istaurare un rapporto nuovo con il lettore e con la realtà.

Il cinema, come abbiamo visto, è stato per Pasolini un mezzo per uscire dalla trappola e dalla crisi delle possibilità mimetiche dialettali, per sperimentare nuove forme capaci di esprimere la realtà (come la soggettiva libera indiretta, o più in generale l'idea di cinema come "infinito pian sequenza della realtà" e di film come montaggio fulmineo che ritaglia e crea una forma attraverso cui riconoscere una parte di realtà).

Petrolio vuole essere una forma, come precisa l'autore: "io non sto scrivendo una storia reale, ma sto facendo una forma"¹, tale forma sarà costituita da materiali eterogenei (fotografie articoli di giornale, disegni) e sarà principalmente costituita da un blocco di segni, "qualcosa di scritto"². Riferendosi al romanzo *Donna Folgore* di Faldella, recensito nella raccolta *Descrizioni di descrizioni* (opera che, come vedremo,

¹ PASOLINI, *Petrolio*, in RR II, p. 1724.

² Sulla particolarità della "forma" di *Petrolio* e sulla sua relazione con la realtà e la vita: DAVIDE LUGLIO, *Decostruire il romanzo in corpore vili*, in *Petrolio 25 anni dopo*.

risulta fondamentale per comprendere molti aspetti di *Petrolio*), Pasolini scrive qualcosa che ci sembra cruciale sulla propria concezione di opera narrativa: “il romanzo, cioè qualcosa di scritto entro cui scorre orizzontalmente il reale”¹.

Inizia così a delinearsi l’idea di opera letteraria come forma capace di accogliere il flusso della realtà; però, ritornando alle pagine di *Empirismo eretico* già citate, a differenza delle immagini cinematografiche, dove la realtà parla attraverso se stessa, la parola scritta ha per Pasolini sempre un rapporto indiretto con la realtà. Come interpretare, allora, le parole dello scrittore quando in una lettera a Moravia pubblicata in calce a *Petrolio* afferma di voler parlare “al lettore direttamente e non convenzionalmente”, in quanto “[se] stesso, in carne e ossa”? In che misura le riflessioni sul cinema hanno permesso a Pasolini di sviluppare una nuova concezione di letteratura, una nuova relazione, un nuovo rapporto tra autore e lettore per accogliere all’interno dell’opera il flusso della realtà che scorre?

Ci sembra che la scrittura di *Petrolio* sia per Pasolini un campo di tensioni attraversato da potenze in conflitto. Da un lato, “nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo”, lo scrittore vive un rapporto di possesso con la realtà: la selezione e la organizza, pratica un montaggio e istituisce delle regole: “ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato il senso e la funzione della realtà, io ho cercato di impadronirmi della realtà”².

Dall’altro lato Pasolini vuole rinunciare a questa autorità, vuole “vivere la genesi del [suo] libro”³ e “morire nella [sua] creazione”⁴; non vuole creare “l’illusione meravigliosa di una storia che si svolge per conto proprio”, “una macchina narrativa che funziona da sola nell’immaginazione del lettore”, altrimenti dovrebbe accettare “quella convenzionalità che è in fondo giuoco”⁵.

Per fa scorrere la realtà dentro “qualcosa di scritto” Pasolini sente l’esigenza di creare un’opera attraversata da questa duplice potenza; afferrare la realtà senza rinchiuderla nel gioco convenzionale della scrittura, tenendo sempre aperte le “porte del fuori” come per creare una permeabilità continua tra vita e opera, tra divenire e piano di consistenza. È come se Pasolini volesse cogliere quelle potenze del fuori che

¹ PASOLINI, *Giovanni Faldella, Donna Folgore* in SLA, p. 2166.

² *Petrolio*, p. 1679.

³ *Ivi*, p. 1215.

⁴ *Ivi*, p. 1679.

⁵ *Ivi*, p. 1287.

abitano la terra, e contemporaneamente istituire nuovi territori; gli spazi chiusi e territorializzati dove la realtà viene organizzata.

Con *Petrolio* Pasolini pensa alla propria creazione come uno spazio poroso, dove il territorio si deterritorializza continuamente, dove il racconto “convenzionale” si interrompe sistematicamente e si apre alla metanarrazione, al cortocircuito tra vita e opera, dove i personaggi e le situazioni ambientali e psicologiche sono “puri involucri esistenziali”¹, giocando continuamente tra il leggibile delle trame raccontate e l’illeggibile (come i testi in greco moderno e giapponese previsti in alcune parti dell’opera). Dove, ancora, i precisi riscontri storici, i discorsi di alcuni politici integralmente riportati insieme ai bollettini di monitoraggio dei politici stilati dai servizi segreti, le ricostruzioni dei diagrammi del potere, le accurate disamine delle società gestite da Cefis o dal petroliere Attilio Monti, le accuse dirette agli organizzatori della strategia della tensione, vanno di pari passo con un’idea di storia profondamente diversa, che non si limita alla storia umana: dove le divinità ctonie fanno la loro comparsa per risolvere una crisi cosmica e ecologica o dove Dioniso interrompe una conferenza di ecologisti.

Attraverso questa “tecnica demoniaca”² ci sembra che *Petrolio* agisca nella mente del lettore per incrinare le nostre certezze sulla realtà ed investire la parola letteraria di una potenza che sovverte i classici schemi di interpretazione; l’opera artistica, sembra suggerire Pasolini, non può e non vuole limitarsi ad informare i lettori sulle oscure manovre politiche accadute in Italia nel corso di poco più di due decenni (dagli anni Cinquanta ai Settanta) o sui rischi concreti a cui vanno incontro la Terra e la specie umana (la crisi ecologica a cui spesso si allude). Rinunciare alla propria autorità di scrittore (o quantomeno problematizzarla esplicitamente) mentre si scrive un romanzo, rifiutare il potere *in corpore vili*³, cioè mentre lo si pratica; solo se lo scrittore si pone all’interno di questa contraddizione, e lo fa in maniera aperta e chiara, in carne e ossa, mettendosi a nudo, la parola scritta può raggiungere la mente del lettore con tutta l’energia potenziale della realtà, con tutta la forza latente che c’è in un’opera che è contemporaneamente attuale e virtuale (come i racconti sospesi, le lunghe

¹ *Ivi*, p. 1828.

² L’espressione è di Pasolini (cfr. *Petrolio*, p. 1179) e viene acutamente analizzata anche da Luisetti in *Petrolio e il geopolitico*, pp. 160-167.

³ *Petrolio*, p. 1179, su questa espressione rimando al già citato lavoro di Davide Luglio, *Decostruire il romanzo ‘in corpore vili’*.

digressioni che interrompono la trama, la costruzione frammentaria per appunti, la strategia del non finito o dell'opera da farsi).

Petrolio non ci appare come una macchina narrativa convenzionale, ma come una macchina da guerra, una macchina nomade secondo le descrizioni contenute in *Millepiani*: un concatenamento che aggredisce i territori del conosciuto per scavarli e sottrarli alla loro organizzazione, per deterritorializzare gli spazi e i saperi. Un contro-dispositivo aperto e potenziale che vuole mettere in crisi gli schemi cognitivi dei lettori, ma non si tratta di un gioco sperimentale fine a se stesso, ma di un gioco tragico dettato da quello sconfinato amore per la realtà che abbiamo visto; *Petrolio* vuole essere un “nuovo ludo” capace di aprire linee di fuga e di farci compiere dei movimenti aberranti con il pensiero e l'immaginazione.

Il corpo schizofrenico

Petrolio propone, fin dalle prime pagine, un punto di vista straniante e inusuale. Il protagonista Carlo, “oppresso dall'angoscia” è presentato nell'Appunto 2 come un borghese preso dallo sconforto, che ripensa alla “serie degli insuccessi che da qualche anno si succedevano nella sua vita”¹. Improvvisamente, nel culmine di questi pensieri, “fu ad un tratto, così, che vide il proprio corpo cadere”². Ancor prima dello sdoppiamento a cui andrà incontro l'ingegnere nelle pagine successive, Carlo vede il proprio corpo da fuori, il punto di vista sfonda l'orbita assegnata: “Così Carlo osservava, ai suoi piedi, il proprio corpo supino”³. Se immaginassimo di trasporre questa scena narrativa nel cinema ci troveremmo davanti ad un falso raccordo; Carlo osserverebbe in soggettiva se stesso, il proprio corpo steso a terra.

Il testo sembra suggerire come l'evento traumatico, la messa in discussione della propria vita, la consapevolezza dei propri fallimenti, permetta al borghese di vedere integralmente il proprio corpo, per la prima volta nella sua interezza e nella sua condizione di passività e di vittima, “come i poveri corpicini degli Ebrei a Dachau o a Mauthausen”⁴. A questo punto viene presentato il “tema metafisico”⁵: l'intervento di

¹ *Petrolio*, p. 1169.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 1170.

⁵ Il riferimento e le citazioni sono tratte dall'*Appunto 3: Introduzione del tema metafisico*.

un angelo e un diavolo, Polis e Tetis, entità che scendono dal cielo -“o forse dalle profondità della terra”, come precisa Pasolini- e si contendo il “corpo supino”, mentre Carlo assiste alla scena. Quando il demone Tetis strappa un feto dal corpo di Carlo, questo crescerà fino ad assumere le sembianze perfette di un secondo Carlo; d’ora in avanti l’ingegnere avrà due corpi che risponderanno alle pulsioni delle due rispettive divinità, un Carlo di Polis dedito alla carriera, al successo e al potere e un Carlo di Tetis integralmente consacrato al sesso. Il tema metafisico della duplicazione e della spartizione dei corpi sembra allora indicare delle possibilità di esperienza estreme che l’essere umano può compiere: raggiungere i vertici di un potere capace di generare stragi e mutazioni geologiche ed esperire una sessualità che conduce il soggetto a superare i propri limiti corporali e a percepirsi, seppur per brevi momenti, in risonanza con il cosmo¹.

È bene precisare come la divisione in due del protagonista non garantisca una distinzione netta e un’organizzazione chiara dei diversi compiti del protagonista; questa scelta narrativa ci sembra invece coincidere con la tendenza dell’autore, già sottolineata, di voler rendere l’opera contemporaneamente leggibile e illeggibile, per creare quel “nuovo ludo” visto nel precedente paragrafo. Infatti, in un sintomatico appunto dal titolo *Precisazione*, Pasolini scrive:

Questo poema non è un poema sulla dissociazione, contrariamente all'apparenza. La dissociazione altro non è che un motivo convenzionale (ed un omaggio alla grande narrativa borghese instaurata da Cervantes). Al contrario, questo poema è il poema dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione. La dissociazione è ordine. L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione è disordine. Il motivo della dissociazione altro dunque non è che la regola narrativa che assicura limitatezza e leggibilità a questo poema; il quale, a causa dell'altro motivo, più vero, dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione, sarebbe per sua natura illimitato e illeggibile.²

Ancora una volta, Pasolini mette il lettore davanti alle due potenze che sembrano dominare l’opera: l’ordine e il caos, il limite e l’illimitato. La territorializzazione del corpo di Carlo avviene quindi attraverso la leggibilità della propria “dissociazione schizoide”³; distinguere le pulsioni sessuali, il desiderio di essere posseduto e l’illimitatezza del godimento, dal desiderio di possedere, dalla propria realizzazione e

¹ Come ad esempio nell’*Appunto 10 quater: Cosmo*.

² *Petrolio*, p. 1373.

³ *Ivi*, p. 1822.

dalla folgorante carriera all'interno dell'Eni. La deterritorializzazione del corpo, invece, sembra possibile proprio attraverso un processo di frantumazione della propria identità, come nei quattro appunti che Pasolini intitola "Momenti basilari del poema", quando Carlo vive delle metamorfosi di genere, accoglie nel corpo le potenze del fuori e si trasforma.

È evidente allora come il sesso e il genere svolgano nel romanzo una funzione profondamente simbolica e politica: il divenire-donna di Carlo gli permette di rifiutare le logiche del possesso e di vivere l'esperienza cosmica del venire posseduti, rifiutando il territorio assegnato dall'ordine della dissociazione – infatti andranno incontro a questa metamorfosi entrambi i Carlo, sia quello di Tetis che quello di Polis-. Successivamente, entrambi ritrovano il proprio sesso maschile, ma uno lo accetta - rientrando nell'ordine e nel territorio del potere, continueranno i suoi successi ai vertici dell'Eni e collaborerà ad una strage-, l'altro lo rifiuta e rinuncia a tutto, andando a vivere in solitudine come un eremita.

Oltre a questa nostra proposta generale di lettura della "storia di Carlo", vogliamo avanzare un'ulteriore interpretazione per cercare di far emergere la modalità tecnica attraverso cui Pasolini pensava di rappresentare la presa da parte del potere sul corpo di Carlo e le sue possibilità di fuga, di pensare 'al di fuori' di quelle strategie di sorveglianza e controllo.

Dopo la dissociazione avvenuta nei primi appunti, l'Appunto 6 bis ha per titolo *I personaggi che 'vedono'*. In questo brano Pasolini fornisce alcuni dettagli significativi, parla di alcuni personaggi che si riuniscono per discutere il caso di Carlo:

[...] la mia totale inesperienza di ogni ambiente che si collochi nello spazio del potere, impedisce addirittura a me stesso di immaginare la strada, l'edificio, l'appartamento dove la riunione- così importante per il destino del mio protagonista- si svolga. Mi è difficile immaginare anche i tipi fisici dei personaggi che si radunano, discutono il caso di Carlo ecc. E non per civetteria. (Ma il lettore non si fidi di me.) Vero è che una certa qual pigrizia mentale mi suggerisce l'immagine - visionaria per detrazione di realtà - di una casa ai Parioli non lontana da quella affittata dal giovane Carlo. E, inoltre, l'immagine goffa, dura, vagamente popolare sia pure sotto le spoglie anche troppo rigidamente borghesi e perbene- dei nostri personaggi in ombra.¹

¹ *Petrolio*, p. 1205.

Il narratore manifesta un certo fastidio a parlare di luoghi e persone esplicitamente legati al mondo del potere; personaggi in ombra, forse in un edificio dei Parioli, che si riuniscono per discutere e tramare. Pasolini non li vuole descrivere, non intende neanche fornire una collocazione topografica precisa; questa riluttanza viene giustificata in maniera ambigua: inesperienza con quel mondo, forse civetteria. Ci sembra che questa strategia del rifiuto mimetico (che qui vediamo per la prima volta, ma di cui è possibile rintracciare numerose situazioni analoghe in *Petrolio*) abbia una precisa funzione che molto deve alle riflessioni e agli sperimentalismi tecnici che abbiamo visto quando ci siamo occupati della Soggettiva libera indiretta. Così continua l'appunto:

I nostri personaggi 'immaginari' si radunano dunque -questo è il succo- nell'appartamento del più autorevole di loro (non un uomo ufficiale, ma, per così dire, un capo-sicario). Oggetto del loro interesse è Carlo. Ciò che viene deciso è di seguire Carlo, di sorvegliarlo e di tener nota di tutto ciò che egli fa. Incaricato di questa delicata missione è un giovane catecumeno ai suoi primi lavori, benché già di fiducia (picciotto, picciotto d'onore). [...] Tutto ciò che Carlo farà sarà 'come visto' da questo sicario che non giudica. Ciò che io dirò in proposito altro non è che il succo della relazione orale - e perciò parzialmente dialettale- che ne farà in proposito questo Pasquale (così egli- comicamente- si chiama).¹

Negli appunti successivi, Carlo di Tetis, dedito al sesso e al piacere, verrà pedinato da questo giovane malavitoso di nome Pasquale; Pasolini sembra suggerire come l'apparente libertà di cui sembrava godere il lato privato di Carlo sia in realtà oggetto di controllo da parte del potere. Inoltre, l'espressione "come visto" ritorna altre due volte in *Petrolio*, sempre tra virgolette e sempre in relazione al racconto delle vicende di Carlo, "come viste" da Pasquale². Qui Pasolini utilizza una sua espressione tecnica, quella con cui segnalava nelle sceneggiature l'utilizzo di una Soggettiva libera indiretta in una determinata scena di un film. In tutto *Petrolio* non troviamo discorsi diretti, né indiretti liberi; i personaggi dell'opera non parlano mai. Considerando quando già detto sulla funzione della Soggettiva libera indiretta -e cioè quella possibilità che offre al regista di esprimere un concatenamento di punti di vista- ci sembra che l'idea di raccontare Carlo attraverso gli occhi di Pasquale, pur senza mai assumerne il punto di vista -rifiutando, quindi, qualsiasi forma di compromesso con

¹ *Ibidem*.

² Si tratta dell'*Appunto 19: Consuntivo*, p. 1260 e di uno schema che riassume alcuni appunti a p. 1163.

quel mondo del potere-, costituisca una trovata narrativa capace di mostrare al lettore non solo il funzionamento di controllo da parte del potere, ma anche la percezione di un rischio, quasi la possibilità di rimanere contagiati da quel mondo e dal suo linguaggio semplicemente adottandolo all'interno della narrazione.

Il viaggio a Torino da parte di Carlo descritto negli appunti successivi, e sempre seguito da Pasquale, coincide con le prime sperimentazioni erotiche del protagonista. Nell'appunto 19 *Consuntivo*, così viene riassunta l'esperienza del protagonista:

In conclusione: nel periodo del suo ritorno a Torino, come restò scrupolosamente annotato nel 'verbale rubato' di Pasquale, Carlo ebbe rapporti sessuali completi- e per lo più ripetuti - con sua madre, con le sue quattro sorelle, con sua nonna, con un'amica di quest'ultima, con la cameriera di famiglia, con la figlia quattordicenne di costei, con due dozzine di ragazze della stessa età e anche più giovani, con una dozzina di signore dell'“entourage” di sua madre. Inoltre ebbe rapporti esibizionistici (conclusi o no con una certa qual complicità, o con un rapporto sessuale incompleto, come, per es., una masturbazione) con almeno un centinaio di ragazze minorenni ed altrettante più grandi (ma comunque sotto i vent'anni); si era valso di una mezza dozzina di ruffiani, e si era praticamente masturbato - interrompendo all'infinito l'eiaculazione- ogni qual volta si fosse trovato solo, anche se in pubblico. Tutto questo è stato da me riferito, con molta difficoltà, 'come visto' da Pasquale, e cioè attraverso il suo verbale. Ora Pasquale aveva finito il suo compito. E noi possiamo liberarci di lui e della sua restrizione linguistica. Perché, sia subito chiaro, Carlo avrebbe continuato per tutti i seguenti anni e decenni a comportarsi come si era comportato in quel ritorno alla sua città natale: e ancora peggio.¹

In questo brano non troviamo un vero discorso libero indiretto, eppure il lettore percepisce un attrito tra l'enormità del contenuto espresso e il linguaggio utilizzato da Pasolini. A cominciare dal titolo, si tratta di un freddo bilancio, dove l'incesto e la violenza esibizionistica di Carlo vengono riassorbite dallo stile asindetico del verbale. L'autore parla di “restrizione linguistica” imposta dal codice linguistico di Pasquale, eppure, in un appunto di poco precedente, troviamo l'evidente infrazione della gabbia narrativa che Pasolini si impone per descrivere le avventure di Carlo “come viste” dalla spia. Si tratta di un'esperienza del protagonista che sfugge all'occhio del potere: uno spazio non sorvegliato dove l'immaginazione sembra libera di fuoriuscire

¹ *Petrolio*, p. 1260

dall'obbligo restrittivo imposto e percepire, così, elementi che sembrano provenire da una concezione della realtà molto più vasta.

L'appunto 17, *La ruota e il perno*, inizia con queste parole:

Tutto ciò che fece Carlo in quel periodo passò nella memoria di Pasquale, in modo perfettamente oggettivo. Ci fu però qualcosa che non subì la stessa sorte di tutti gli altri atti di Carlo e non fu quindi registrato, o, per dir meglio, verbalizzato, da Pasquale. Si tratta di un sogno. E precisamente del sogno seguente.¹

Il mondo onirico è lo spazio dell'immaginazione, la zona non sorvegliata dallo sguardo pervasivo del potere; qui Carlo ha una visione che sembra una profezia rispetto alle sue future metamorfosi di genere. Il protagonista osserva se stesso (come nella prima pagina di *Petrolio*, quando giaceva privo di vita sul terrazzo): è nudo, legato ad una specie di ruota delle torture: "Tale ruota era sospesa nel vuoto. In quale vuoto? Ma naturalmente, nel vuoto del cosmo"². Non solo Carlo vede se stesso legato, ma tutto quello che vede, contemporaneamente, lo sente attraverso alcune voci:

Era un coro "sommesso immemorabile sereno" che, sia pur intermittente, con lunghe pause, perdendosi ogni tanto nel nulla, diceva a Carlo ciò che egli stesso in quel momento stava vivendo, non solo, ma stava osservando.³

L'epiteto del coro, sommesso immemorabile sereno, viene ripetuto più volte: si tratta di un verso dell'amato poeta Sandro Penna. Le visioni che si mostrano a Carlo, e che vengono ripetute dal coro sono tre: due serpenti che formano "come un serpente unico attorcigliato su se stesso", poi una donna che ne prende il posto, dotata di un "enorme pene" e infine un uomo che presenta "un lungo taglio" poco sopra l'inguine: Carlo sapeva, e il coro -dagli spazi interni di quell'universo, glielo confermava- che quel taglio profondo sull'inguine dell'uomo era la vulva". Queste visioni sembrano raccontare a Carlo una verità sul proprio corpo: la divisione in due (i due serpenti) e la permutazione del genere suggeriscono le possibilità di metamorfosi di cui il protagonista farà esperienza. Il tutto avviene nel cosmo, lontano dai territori compromessi dal potere, e a guidare Carlo in questo percorso di conoscenza sono le voci misteriose di un coro antico, delle potenze che accompagnano e suscitano le visioni. Ci sembra allora di poter affermare che, alla luce di quanto esposto in questa

¹ *Ivi*, p. 1252

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 1253.

scena, non solo nella visione sembra suggerire Pasolini una possibilità di sottrarsi al costante lavoro di sorveglianza che il potere opera sul protagonista, ma anche come le future metamorfosi di genere costituiscano quattro momenti in cui il protagonista sperimenta la potenza del corpo, capace di oltrepassare gli apparenti limiti biologici¹.

A partire dagli esempi qui riportati, dal tema metafisico all'apparizione di Polis e Tetis, dalla visione onirica e al coro, il mondo di *Petrolio* ci appare subito governato da potenze che sfuggono ad un'interpretazione univoca. Non solo perché, come abbiamo visto nel secondo capitolo, *Petrolio* costituisce una potente allegoria del mondo e del potere, ma anche perché queste forze del fuori che operano movimenti deterritorializzanti trascinano il protagonista verso luoghi sconosciuti; sospeso nel cosmo, al di là del binarismo di genere.

Queste forze del fuori, potenze dell'immaginazione e della creazione, sottraggono Carlo all'occhio del potere, alla sua presa, alla sua territorializzazione; aprono linee di fuga e mostrano al protagonista la possibilità di una realtà diversa, una comunità a venire fondata sulla fratellanza e la condivisione, come si intravede negli ultimi paragrafi dell'appunto 17, quando Carlo, dopo un giro completo della ruota, si ritrova dal cosmo ad un deserto e assiste alla seguente scena:

Poi ecco che altri giovani uomini, nudi e forti come loro -e tutti col sesso prominente, bestiale, potente di quella donna della Prima Scena- chi solo, chi insieme ad altri -cominciarono ad arrivare in quel punto del deserto (dove sorgeva - Carlo lo vedeva adesso - una alta pietra aguzza, in forma di obelisco o di scala). Si guardavano fra loro, dapprima, con ostilità di sconosciuti; poi - così pareva - decidevano invece di fare amicizia, di stringersi in un patto di alleanza. Avevano già acceso un fuoco, ed alcuni- per quanto ciò possa sembrare anacronistico - cantavano e bevevano del vino. «Sono fratelli e orfani», avvertiva il coro sommesso memorabile sereno. Ciò trafisse il cuore di Carlo di un dolore indicibile.²

La visione di un mondo a venire diverso, dove nuovi popoli stringeranno un patto di alleanza nel deserto, sembra preannunciare l'ultima scena che analizzeremo in questo capitolo, quella dei Godoari. Inoltre, la voce del coro non si limita a descrivere questa visione, ma con la frase “sono fratelli e orfani”, suscita in Carlo un sentimento di “dolore indicibile”, stimolando così una reazione che sembra mettere in crisi, per

¹ Su questo elemento si è concentrata Emanuela Patti analizzando il medesimo appunto in *L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione: fluidità di genere e libertà di essere in Petrolio*, in *Petrolio 25 anni dopo*, pp. 93-106.

² *Petrolio*, p. 1257

un momento, le certezze dell'uomo di potere e l'indifferenza dell'individuo che ha consacrato la propria vita ad una solipsistica coazione a godere.

Le storie Zen

Potrei farlo. Non sono privo di abilità, non sono digiuno di arte retorica, e non manco neanche di pazienza (non certo della sconfinata pazienza che si ha solo da giovani): potrei farlo, ripeto.

P.P. Pasolini, *Petrolio*

Abbiamo finora trascurato gli enormi problemi filologici che riguardano *Petrolio*. Pubblicato diciassette anni dopo l'assassino dell'autore e poi in una nuova curatela molto più affidabile nel 1998, *Petrolio* continua sollevare questioni che intrecciano la filologia con la storia e la politica¹. Sappiamo, ad esempio, che l'opera che chiamiamo *Petrolio* è in realtà frutto di una convenzione: non solo mancano nel testo stampato alcune fondamentali documenti che l'autore avrebbe voluto inserire all'interno (i discorsi di Cefis) e forse alcune alcuni appunti (*Lampi sull'Eni*), ma addirittura la scelta del titolo non risulta certa come si potrebbe pensare². All'incompiutezza dettata dalla morte del suo autore, dobbiamo poi aggiungere la strategia formale con cui l'opera è stata progettata e scritta; ne risulta spesso una oggettiva difficoltà nel distinguere alcune parti che l'autore poteva aver lasciato tra le carte di *Petrolio* come indicazioni personali per il lavoro da svolgere dalle note, dagli schemi e le riflessioni meta-testuali che invece avrebbe costituito parte integrante dell'opera. Se un simile quadro complica l'analisi, possiamo però sfruttare criticamente la stratificazione testuale che l'edizione ha registrato per effettuare confronti e provare ad illuminare alcuni aspetti dell'opera. Un esempio di come ci sembra possibile utilizzare positivamente il groviglio testuale di *Petrolio* ci viene fornito proprio da due di quegli specchietti di cui non sapremo mai l'uso esatto che ne avrebbe fatto Pasolini, se cioè sarebbero rimasti nell'opera così come hanno fatto i curatori o se invece servivano all'autore come bozza per poi lavorarci ancora.

Come abbiamo già visto in conclusione del secondo capitolo, una porzione significativa delle pagine che compongono *Petrolio* è costituita da una serie di racconti di secondo grado che Carlo Valletti ascolta durante una festa mondana al Quirinale.

¹ Da prospettive diverse si sono concentrati su questi elementi i lavori della curatrice dell'edizione del 1998, Silvia de Laude, *Esperienze di un editore di Petrolio*, in *Petrolio 25 anni dopo*, e Carla Benedetti (insieme a Giovanni Giovannetti) in *Frocio e Basta. Pasolini, Cefis e i capitoli mancanti in Petrolio*, Effigie, Milano 2016.

² Come scrive de Laude: “[...] una nuova edizione di *Petrolio* dovrebbe riportare in copertina, in corpo minore, il titolo che Pasolini non ha mai smesso di considerare come possibile: *Vas*”, in *Esperienze di un editore di Petrolio*, p. 52.

In questa occasione, alcuni narratori intrattengono gli ospiti con delle storie, Pasolini decide di intitolare tutta questa parte l'Epochè. In apertura e in chiusura di questi appunti, troviamo due scalette¹: nella prima (datato agosto 1973) l'autore indica i contenuti degli appunti in serie crescente, dal novantesimo al novantanovesimo, nel secondo (scritto successivamente e in due momenti diversi, come si evince dalla doppia datazione, maggio 1974 e 4 giugno 1974) Pasolini riassume quattro "storie dell'Epochè" – di cui tre verranno effettivamente sviluppate, mentre di una rimane, forse, solo il titolo.

Nella prima scaletta, Pasolini scrive in corrispondenza dell'appunto 91: "Carlo primo a Torino. 30 racconti zen, a una festa mondana (12 ott. 1973)". Una postilla dei curatori segnala due interventi a penna presenti nel dattiloscritto di *Petrolino*: a margine dell'elenco dei nove appunti, Pasolini scrive la parola "Epochè" (come a volerli raggruppare insieme sotto un titolo comune), sopra la dicitura "30 racconti zen" troviamo invece un punto interrogativo e una freccia che "rimanda all'annotazione pag. seg., sopra il margine"². La pagina seguente consiste in un foglio bianco dove compare solo il titolo *L'epochè* e poi iniziano la serie di racconti ascoltati da Carlo. Nella seconda scaletta, che si trova alla fine dei racconti ed è successiva di un anno, troviamo invece quattro punti numerati dove Pasolini riassume quattro storie e un titolo generale dello specchietto, per noi profondamente significativo: "Al posto dei racconti Zen"³. Alla luce di queste rapide considerazioni, possiamo allora sostenere la seguente ipotesi: se nell'agosto del 1973 Pasolini aveva intenzione di intitolare i racconti di secondo grado presenti in *Petrolino* "racconti zen", circa un anno dopo, tra maggio e giugno del 1974 la dicitura viene corretta in "Epochè" e infatti Pasolini scrive in alto e in maiuscolo sul foglio dove abbozza quattro storie "Al posto dei racconti zen", ma corregge anche il precedente elenco aggiungendo la dicitura "epochè" ai racconti zen. Questa precisazione ci sembra opportuna per comprendere sia il significato che Pasolini attribuisce all'espressione "epochè", sia la funzione e il senso di questi racconti, che altrimenti risultano particolarmente enigmatici.

¹ La prima si trova a p. 1652, la seconda a p. 1725.

² Le preziose postille dei curatori, così come le note, non si trova nell'edizione dei Meridiani di *Petrolino*, ma nella precedente, PASOLINI, *Petrolino*, a cura di Silvia De Laude con una nota filologica di Aurelio Roncaglia, Mondadori, Milano 2005. La postilla citata si trova a p. 593.

³ *Petrolino*, p. 1725

Proprio nell'agosto del 1973 Pasolini legge e recensisce un libro, dal titolo "101 storie zen". Il ruolo delle recensioni scritte tra il '73 e il '75 è dirimente per comprendere molte parti di *Petrolino* e ne faremo spesso riferimento in queste pagine.

La recensione si apre con una ammissione di ignoranza per la materia trattata:

È evidente che ben poco posso dire di criticamente attendibile a proposito di un piccolo libro che raccoglie 101 storie Zen. Non ne so nulla; per istintiva ripugnanza verso le cose che vengono di moda al di fuori di qualsiasi forma anche la più elementare di storicismo, non mi sono mai minimamente interessato allo Zen.¹

Eppure, precisa Pasolini, la lettura di questi racconti zen lo hanno colpito per una questione formale: la sintassi semplice, la struttura quasi elementare, esprimono un pensiero filosofico basato sul rovesciamento e l'irrisione, liberando forze potenziali che rimangono come sospese nel racconto, ma che colpiscono il lettore:

Il risvolto finale di tutti questi racconti è poi, com'è noto, una leggera irrisione che rovesciando la situazione, la conferma, o viceversa: fissandone così i caratteri di assoluta Ambiguità (qualcosa di completamente contrario eppure di profondamente analogo alla Necessità della cultura greca). Dietro questa «letizia» filosofica, derivante dal culto del nulla, resta ferma tuttavia l'idea della vita come un dovere da compiere, e quindi il culto del pragma; bisogna meditare ma anche fare. Questa contraddizione estrema porta alla tensione estrema l'Ambiguità.²

Nei racconti zen Pasolini trova una parola capace di far emergere l'ambiguità del reale: di stimolare un rovesciamento di prospettiva e l'irrisione dello status quo. Quando nel '74 decide di sostituire il riferimento allo zen con l'espressione *epochè* potrebbe essere stato mosso da diverse questioni: suggestionato dai versi di Montale che aprono la raccolta *Satura* (anche questa recensita da Pasolini) dove compare la parola *epochè*³, convinto ad utilizzare un termine proveniente da una tradizione a lui più vicina (lasciandosi ispirare dalla tradizione stoica piuttosto che dalla fenomenologia novecentesca), oppure deciso a porre l'accento sull'idea di

¹ PASOLINI, *101 storie Zen*, SLA II, p. 1849.

² Ivi, p. 1850.

³ Cfr. "Anche il Montale satirico opera sotto il segno di una filosofia di tipo stoico-epicureo, l'incombere dell'*epochè* -che è la filosofia che riempie il vuoto lasciato dalle filosofie, e quindi anche in Montale c'è l'affermazione di un nulla che non impedisce tuttavia la scelta: senonché in Montale la scelta non è morale, ma è ideologica". In P.P. Pasolini, *Satura*, SLA II, p. 2563. Ma era stato lo stesso Montale ad utilizzare il termine greco nei versi che aprono la raccolta del '71: «Arsenio» (lei mi scrive), «io qui 'asolante' / tra i miei tetri cipressi penso che / sia ora di sospendere la tanto / da te per me voluta sospensione / d'ogni inganno mondano ; che sia tempo / di spiegare le vele e di sospendere / l'*epochè*», *Botta e risposta I, Tutte le poesie*, p. 284.

“sospensione” e di cambio di prospettiva che potevano risultare meno immediati nella formula dei racconti zen.

Al di là di queste considerazioni, prima dei racconti dell'Epochè, Pasolini ricorre all'espressione greca in un altro passo di *Petrolio*.

Dopo che Carlo di Polis consuma un rapporto con un giovane di nome Carmelo, Pasolini scrive:

Era entrato forse in quel *taedium vitae* che porta piano-piano, o talvolta, di colpo a un cambiamento della vita? La carriera, le ambizioni, il potere (il lettore sa tutto) ogni cosa gli sembrava perfettamente stupida e priva di ogni valore. L'epochè, forse, l'epochè si stava adempiendo.¹

Anche questo passo ci aiuta forse a penetrare il senso di questa espressione in *Petrolio*. Il compiersi dell'epochè consisterebbe in una sorta di illuminazione che cambia la vita: attraverso il sesso con Carmelo, Carlo di Polis sembra mettere in discussione le certezze che animavano la propria esistenza (la carriera, le ambizioni, il potere). L'epochè è un radicale cambio di prospettiva che permette di vedere la realtà con uno sguardo nuovo, negando le precedenti convinzioni, innescando un processo di deterritorializzazione che mette in crisi il sistema di interpretazione della realtà.

E sarà proprio l'arte della parola, attraverso i racconti dei narratori in *Petrolio*, a permettere questa irrisione del potere e ad intercettare delle potenze inaspettate. Proviamo ora a fornire due esempi per corroborare questa ipotesi.

¹ *Petrolio*, p. 1539.

La fine del mondo e il culto dei morti

Quanto alla terza 'fine del mondo', quella che non ha a che fare con questo racconto perché era di là da venire, e che, come abbiamo visto è dovuta alla 'finitzza della natura', staremo a vedere... Certo io non invidio quelli che oggi hanno vent'anni, e tanto meno i loro primi figli.

P.P. Pasolini, *Petrolio*

Il primo racconto che vogliamo analizzare si trova nell'Appunto 98a e ha per titolo *L'Epochè: Storia della ricostruzione di una storia*. Si tratta di un brano molto breve e incompiuto, anche se, ancora una volta, non possiamo sapere se si tratta di una scelta dell'autore o è dettata dall'interruzione della scrittura di *Petrolio*. Come per altri due racconti della serie dell'Epochè, la storia narrata si "conclude" con uno schema che ne indica un possibile proseguimento. Leggendo *Descrizioni di descrizioni* si comprende come per comporre questo racconto Pasolini si sia basato su due libri che ritroviamo citati e commentati; il *Breviario di Ecologia* di Alfredo Todisco e il diario di un medico giapponese, Hachiya, sopravvissuto alla bomba atomica esplosa ad Hiroshima¹.

Questo l'incipit del racconto dell'Epochè:

Come tutte le mattine, finito il suo lavoro all'ospedale, il dott. Tomoo Tsushima uscì per andare in città. Da qualche mese ciò che, uscendo dall'ospedale, si ripresentava ai suoi occhi era perfettamente uguale: e del resto lì intorno, nulla, mai, per nessuna ragione, sembrava avesse la minima possibilità di cambiare. C'era stata una 'fine del mondo' alle origini, ed ecco, questa, non c'era dubbio, era un'altra 'fine del mondo'. Aggiungo, quasi a prefazione di questo mio racconto, che del resto una terza 'fine del mondo' (ma questo il dott. Tomoo Tsushima ancora non poteva saperlo) sarebbe cominciata da lì a una trentina d'anni.²

Già da questa citazione è possibile osservare come Pasolini applichi un montaggio tra i due testi, unendo alla storia del medico giapponese che vaga per la città distrutta le riflessioni ecologiche contenute del testo di Todisco. Ci sembra che

¹ Questo secondo libro di MICHIIKO HACHIYA, *Diario di Hiroshima*, viene citato indirettamente da Pasolini, attraverso la recensione a *Potere e sopravvivenza* di Canetti, che parla delle memorie in questione. Segnaliamo comunque che Pasolini possedeva il libro di Hachiya, come riportato in *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarcossi e F. Zabagli, Olschki, Firenze 2017, p. 194.

² *Petrolio*, p. 1669

analizzando le considerazioni di Pasolini rispetto a questi due libri sia possibile far emergere alcuni elementi critici di questo racconto.

Nel dicembre del '74 Pasolini recensisce il *Breviario di ecologia* di Alfredo Todisco, uno dei primi lavori che in Italia hanno affrontato il tema del disastro ecologico globale. A metà strada tra il pamphlet e il saggio divulgativo, il *Breviario* è diviso in tre parti: «La gaia apocalisse», dove si affronta la dimensione emergenziale e la possibile catastrofe futura, una lunga parte centrale dedicata alle varie forme di inquinamento umano e una sezione finale, intitolata «Che fare?», dove Todisco avanza alcune possibili soluzioni. Questo l'incipit della recensione:

Alle origini della storia c'è già stata una «fine del mondo». Essa è stata logicamente prodotta da uno dei due aspetti attraverso cui la natura ci si presenta ed è da noi accettata. Uno di questi due aspetti è la benignità; l'altro è la pericolosità. Ed è appunto l'elemento della pericolosità che ha prodotto la prima «fine del mondo».¹

Troviamo subito quello che nell'appunto di *Petrolio* diventerà poi il primo elemento della fine del mondo: la pericolosità della natura. Poi, parlando nei termini di una “natura interiorizzata”, il poeta nomina una seconda fine del mondo, dovuta alla pericolosità dell'uomo, dicendo che “l'abbiamo vissuta, con Hiròshima e Nagasaki, una trentina d'anni fa”. Infine, come nel racconto evocato, viene prospettata una terza fine del mondo dovuta alla finitezza della natura:

Se era logico che la fine del mondo fosse prodotta dalla pericolosità prima della natura, e poi dell'uomo stesso, mi sembra immensamente più logico che tale «fine del mondo» sia prodotta dalla sua «finitezza»².

È proprio a partire dal libro di Todisco che Pasolini elabora queste riflessioni sulla fine del mondo e sul disastro ecologico futuro che comporterà l'estinzione dell'uomo:

Il *Breviario* in questione è un Breviario sull'inizio della terza «fine del mondo»: quella dovuta appunto alla «finitezza» del mondo: cioè all'esauribilità del capitale energetico (per es. il petrolio, che è praticamente alla fine), non solo, ma all'esauribilità dell'acqua, e, infine, dell'aria stessa che respiriamo.³

La specie umana, per Todisco e per Pasolini, deve fare i conti con questa situazione emergenziale a breve scadenza:

¹ PASOLINI, *Alfredo Todisco, Breviario di ecologia*, in SLA II, p. 2180.

² *Ivi*, p. 2181.

³ *Ivi*, p. 2182.

Alle volte, piccoli segni possono indicare l'oscuro travaglio di una malattia letale in un organismo apparentemente ancora sano. Osservando le alterazioni dell'ambiente intorno a noi, gli esperti arguiscono che sono in pericolo il futuro e la sopravvivenza della famiglia umana, e non a lunga ma a breve scadenza: entro pochi decenni. I più pessimisti parlano di fine del mondo...¹

Todisco non solo prospetta un'estinzione di specie, ma si sofferma anche sui rapporti tra industria nazionale e estrazioni petrolifere, interrogandosi sui reali benefici di un simile sviluppo: elementi che dovevano aver colpito lo stesso Pasolini che, contemporaneamente, compiva un'analoga riflessione nei suoi interventi sul *Corriere* e in *Petrolio*:

Ci si può domandare se la trasformazione dell'Italia in una sorta di Petrolandia sia stata conveniente per l'economia nazionale. Non sembra. Mentre i benefici di questo tipo di industria sono limitati (scarso assorbimento di manodopera e minimo effetto moltiplicatore negli altri settori produttivi), i danni in termini di inquinamento e di deturpazione ambientale sono di prima grandezza. Se le raffinerie possono rappresentare un buon affare per pochi, sono un pessimo affare per i più.²

Oltre alla diagnosi economica ed ecologica, Todisco si concentra anche sul futuro della specie umana, parlando di "generazioni del crepuscolo" e dei gravissimi problemi legati all'alimentazione (denutrizione e scarsità di fonti di acqua potabile), alla qualità dell'aria e alle migrazioni future. Anche di questo rimane traccia nel racconto dell'Epochè, laddove il narratore della storia conclude il racconto con uno sguardo doloroso e rassegnato nei confronti del futuro:

Quanto alla terza 'fine del mondo', quella che non ha a che fare con questo racconto perché era di là da venire, e che, come abbiamo visto è dovuta alla 'finitzza della natura', staremo a vedere... Certo io non invidio quelli che oggi hanno vent'anni, e tanto meno i loro primi figli.³

Nel fantasma dei figli a venire è già impresso il marchio della morte e della difficile sopravvivenza; Pasolini produce così un effetto tragico emergenziale che travalica l'evento storico e non si esaurisce nella denuncia ecologica.

¹ ALFREDO TODISCO, *Breviario di Ecologia*, Rusconi editore, Milano 1974, pp. 10-11.

² *Breviario di Ecologia*, p. 53.

³ *Petrolio*, p. 1670.

Ma il *Breviario* di Todisco stupisce anche per la precocità delle diagnosi ecologiche contenute. Infatti, non erano molti gli studiosi che nei primi anni Settanta avanzavano con chiarezza espositiva e lucida disamina dei dati, delle considerazioni di questo tipo: “Noi viviamo nell’era storica in cui la crisi ambientale ci fa toccare con mano i limiti materiali del mondo”¹.

Ancor più stupefacente è l’immagine dell’Economia dell’astronauta che l’autore descrive in un paragrafo, dove il pianeta terra viene descritto come un territorio chiuso quasi al collasso, come una “navicella spaziale”, immagine che colpirà molto Pasolini, per ragioni specifiche, che indagheremo nell’analisi successiva. Per ora ci limitiamo a commentare il seguente passo:

Una volta il figlio di Adamo aveva la sensazione di vivere in una “terra aperta” in cui il patrimonio naturale appariva davanti come una distesa senza confini. In tale quadro, il suo atteggiamento economico era paragonabile a quello del cow-boy, il quale fa pensare al comportamento spensierato, sfruttatore e violento di chi vive negli spazi vergini.

Oggi invece l’uomo è allo stretto, si trova a vivere una terra chiusa, senza possibilità né di rifornirsi all’esterno di nuove risorse né di espellere i rifiuti al di fuori. Allora il suo atteggiamento economico diventa paragonabile a quello dell’astronauta: il pianeta terra nel suo complesso va considerato come una nave spaziale con limitate provviste di bordo e con il problema dei rifiuti che non possono se non essere trattenuti entro bordo.²

Tralasciamo per ora l’immagine della terra considerata “come una nave spaziale” e concentriamoci sulla descrizione della terra aperta e dei territori chiusi. Il comportamento del cow-boy, predatore e violento, mantiene un equilibrio ecologico con la terra quando questa viene considerata uno “spazio vergine”. Oggi, invece, da quando l’enorme sfruttamento delle risorse ecologiche ci ha mostrato la finitezza e i limiti biologici dell’organismo terrestre, sono finiti gli spazi liberi e aperti, tutto è stato piegato e organizzato in territori chiusi. In questa situazione bloccata e tragica anche le possibilità dell’uomo sembrano paralizzate. Eppure, nel racconto dell’Epochè, il dottore giapponese che vaga per la città distrutta sembra attingere a potenzialità inedite dell’essere umano; la forza dell’immaginazione e del ricordo, il “culto dei morti” di cui parla Pasolini, sembrano aprire una possibilità di sopravvivenza anche davanti alla visione della catastrofe. Abbiamo visto come, riprendendo la recensione alla raccolta

¹ *Breviario di ecologia*, p. 300.

² *Ivi*, pp. 25-26.

di racconti zen, Pasolini non solo pensasse di intitolare diversamente le storie dell'Epochè, ma anche come la struttura formale dovesse ripetere uno schema narrativo ben preciso, dove il "risvolto finale" permettesse un rovesciamento e un'irrisione di una situazione bloccata. Nel racconto che stiamo qui analizzando, questo capovolgimento ci sembra offerto dalla pratica del "culto dei morti" compiuta quotidianamente dal medico giapponese. Anche se nell'appunto di *Petrolio* questa ipotesi è suffragata solo dallo schema che conclude il racconto, un'altra recensione compiuta da Pasolini ci sembra utile per integrare criticamente il finale della storia narrata¹.

Pochi mesi prima della recensione al *Breviario* di Todisco, nell'agosto del 1974 Pasolini, leggendo *Potere e sopravvivenza* di Elias Canetti, si imbatte in una storia che presenta molti punti in comune con il racconto di *Petrolio*:

Il dottor Hachiya, sopravvissuto a Hiròshima, si salva dalla follia attraverso l'applicazione del culto ufficiale dei morti, che egli rivive con speciale forza e autenticità. Vaga ogni giorno per le rovine di Hiròshima, cercando di ricordare con la maggior vivezza possibile i morti che egli ha conosciuto da vivi...²

Michihiko Hachiya era il direttore dell'ospedale di comunicazioni di Hiroshima, un «Hibakusha», cioè un sopravvissuto alla deflagrazione nucleare. È stato autore di un diario dove ha registrato per 56 giorni la condizione dei feriti e il sentimento dei sopravvissuti al disastro atomico. Di questo libro parla Elias Canetti nell'ultimo capitolo di *Potere e sopravvivenza* (ed è da qui che Pasolini scopre la storia di Hachiya). Tomoo, come Hachiya, è un medico che ogni giorno esce dall'ospedale dove lavora, vaga per una città distrutta e pratica un paradossale "culto dei morti" che allude alla rievocazione mnemonica degli stessi: la coincidenza tra i due personaggi è evidente³. Per l'autore di *Massa e potere* il diario del sopravvissuto racconta il ritorno

¹ L'appunto si conclude con uno schema, come dicevamo, dove l'autore scrive: "Culto dei morti-ricostruzione di scene delle vite- una scena è particolarmente interessante- da essa si originano i ricordi visionari di altre scene ad essa misteriosamente connesse - attraverso un puro lancio dell'immaginazione e della capacità 'visionaria' il dott. ricostruisce l'intera storia di una famiglia. Si tratta di un racconto giallo di potere'. S'incanta a guardare un personaggio che a sua volta sta ricordando i morti: e ciò lo insospettisce".

² *SLA II*, p. 2117

³ Esempi di come Hachiya, passeggiando per la città e pregando riesca a vedere, letteralmente, i defunti, sono numerosi in tutte le sue memorie. Riportiamo questo passo a titolo esemplificativo: "Uscii per compiere il mio atto di devozione in onore dei defunti, cominciando dai vicini. Mi fermai dapprima accanto al portone di casa di Sasaki e pregai per il riposo dell'anima della signora Sasaki. Se chiudevo gli occhi mi pareva di rivederla, in piedi davanti a me e sorridente. -Hachiya- san, dove sono Shuchan e Yaeko-san?-. Avevo l'impressione che mi parlasse, chiedendomi notizie di mio figlio e di mia moglie.

di un uomo dal regno dei morti, “l’esperienza più intensa e meravigliosa che sia data agli uomini”¹. Quella di Hachiya è qualcosa di diverso dalla semplice esperienza di sopravvivenza di cui il saggio parla: il ricordo, la memoria che evoca i defunti, creano un effetto tragico di empatia. I morti non scompaiono nella massa di chi non c’è più, ma agiscono nella vita del sopravvissuto come persone:

Soprattutto intangibile è però in quest’uomo il rispetto per i morti. S’è detto quanto poco egli tolleri che ci si abitui alla morte: la morte resta sempre per lui qualcosa di molto serio. Non si ha l’impressione che per lui i morti si amalgamino in una massa entro la quale i singoli non contano più. Egli pensa ai morti come a persone.²

Con la storia di Hachiya ci troviamo nel cuore di quella seconda fine del mondo di cui parla Todisco, ma Pasolini sembra già prefigurare la fase successiva e definitiva: rivolgendosi alle persone di domani che, come abbiamo visto, dobbiamo già considerare a rischio di sopravvivenza. Forse è questa allora l’irrisione finale, il capovolgimento paradossale di questo racconto dell’epochè: è possibile fare come Hachiya, accedere alla potenza dell’immaginazione per sottrarre i morti indifferenziati alla massa, per pensare le vittime della fine del mondo come persone e stimolare, attraverso il ricordo, un moto di empatia? E ancora: è possibile rivolgere questa potenza che fa letteralmente sopravvivere Hachiya all’esperienza della fine del mondo verso il futuro, verso cioè l’esperienza della fine del mondo che ci aspetta e il cui marchio è già impresso nelle “generazioni del crepuscolo”, nei figli a venire?

Riaprii gli occhi e la signora Sasaki non c’era più. Li richiusi e la rividi, mi sembrava che fosse realmente presente benché vivessimo in due mondi differenti. MICHIIKO HACHIHIYA, *Diario di Hiroshima*, Adelphi, Milano 2005, p. 226

¹ ELIAS CANETTI, *Potere e sopravvivenza*, Adelphi, Milano 1974, p. 153

² *Ivi*, p. 159.

Volo cosmico

La Terra è là sotto. In fondo alla tenebra del cosmo: tinto di un indaco celestiale.

P.P. Pasolini, *Petrolio*

«Avete mai sognato di volare nel cosmo, e guardare in giù dall'altezza della Luna o di Marte?» cominciò con una certa aggressività il quarto narratore: e facendo lampeggiare una luce ironica nell'occhio sbarrato, continuò «lo sì. L'ho sognato. L'impressione che ne ho avuto è rimasta in me viva e perfetta. È come se avessi veramente volato nel cosmo. Voi vi chiederete se, con questo esordio, io non stia per caso incominciando un racconto fantascientifico. Ebbene no. Non lo farei mai. Penso che sia impossibile per un narratore fondarsi su esperienze non avvenute realmente. Ciò che mi accingo a raccontare riguarda il presente [...]»¹.

Con questo incipit folgorante inizia il secondo racconto dell'Epochè che vogliamo analizzare: *L'epochè: storia di un volo cosmico*. L'inizio di questo brano ricorda il sogno di Carlo, *La ruota e il perno*, quando il protagonista vedeva se stesso nel cosmo; molti racconti dell'Epochè condividono alcuni elementi della trama principale di *Petrolio*. Eppure, in questo racconto non assistiamo ad una anticipazione di eventi a cui andrà incontro il protagonista, quanto piuttosto ad una prefigurazione visionaria di una ricerca cosmica, finanziata da una potente multinazionale statunitense. Il racconto, al tempo stesso comico e allegorico, proietta nello spazio l'immagine di un potere doppio che osserva e controlla la spedizione, e che vede contrapposte due entità definite: il potere 'Feci' e il potere 'Urina'. Infatti, l'autore parla di conquista del "diritto allo 'spazio cosmico'", come se, esauriti i territori terrestri, le ricerche minerarie (o, forse, le ricerche di nuove terre abitabili) viene proiettata nel cosmo. Due spie, assoldate una dal potere Feci e una dal potere Urina, partecipano alla missione spaziale. Riprendendo le considerazioni di Todisco possiamo dire che in questo racconto vengono sovrapposte le due figure del cow-boy e dell'astronauta; infatti, se immaginiamo il racconto ambientato nel contesto di quella terza fine del mondo di cui parla Pasolini, la missione spaziale rientra nella prospettiva dell'"economia dell'astronauta" di cui si parla nel *Breviario di ecologia*, ma con

¹ *Petrolio*, p. 1702.

l'atteggiamento del "cow-boy" che percorre il cosmo come una terra vergine da territorializzare, conquistare e sfruttare. Ma Todisco non è l'unico riferimento di questo racconto. Sappiamo infatti che Pasolini intendeva pubblicare in *Petrolio* tre discorsi di Eugenio Cefis, il presidente dell'Eni che, come abbiamo visto, incarnava l'idea di un nuovo potere multinazionale che non si limitava ad agire sui corpi ma anche sull'ambiente dell'intero globo terrestre. La pubblicazione di questi discorsi non solo avrebbe permesso di inquadrare l'intera opera sullo sfondo delle trasformazioni globali del potere e sulle ricadute ecologiche, ma avrebbe fornito al lettore anche ulteriori porte attraverso cui leggere alcune parti di *Petrolio*; questo racconto dell'Epochè ci sembra indubbiamente un esempio di questo tipo. Infatti, nel discorso di Cefis datato 23 febbraio 1972 e tenuto presso l'accademia militare di Modena, il potente imprenditore spiega ai giovani cadetti come le trasformazioni economiche globali abbiano delle ricadute enormi nella geopolitica, come il potere sovrano nazionale sia ormai ancillare rispetto al potere sovranazionale delle multinazionali che ormai governano, di fatto, territori vastissimi. Per descrivere la situazione attuale delle ricerche minerarie da parte delle multinazionali, Cefis fa il seguente esempio:

In un'epoca in cui si pensa che la terra sia una nave spaziale che fa parte di un convoglio assieme agli altri pianeti e che in un futuro non lontano, per rifornirsi di materie prime ci si potrà rivolgere alle altre navi di questo convoglio, cioè agli altri pianeti, il pensare a una guerra di conquista, ad una guerra per sottrarre risorse ad un'altra nazione è tanto assurdo quanto criminale.¹

Cefis pensa all'economia futura esattamente come Todisco, con la stessa metafora della nave spaziale. Il riferimento alla "guerra di conquista" come guerra "criminale" non è certo da intendersi in termini pacifisti e di cooperazione, ma geopolitici: non è necessario intraprendere una "guerra per sottrarre risorse ad un'altra nazione" perché il potere multinazionale non solo travalica quello nazionale, ma può agire per mezzo di strategie non convenzionali. La navicella spaziale del racconto dell'Epochè e l'intera missione, ci dice Pasolini, non è stata "sostenuta da uno Stato", ma "da una grande Società: come potrebbe essere la Itt, per esempio – e nomino la Itt *pour cause*"². Il riferimento alla International telephone and telegraph, come precisa l'autore, non è affatto casuale: la multinazionale esperta di comunicazioni ed

¹ EUGENIO CEFIS, *La mia patria si chiama multinazionale* in *Frocio e basta* p. 269.

² *Petrolio*, p. 1704.

elettronica viene citata anche da Cefis come esempio virtuoso. Circa un anno dopo che il presidente tenne il discorso di Modena, la medesima multinazionale sarà accusata di aver collaborato con la Cia per rovesciare il governo cileno di Allende; anche di questo rimane traccia in *Petrolio*¹.

Se però Pasolini descrive un potere che conquista nuovi territori attraverso spedizioni interplanetarie finanziate da potenti multinazionali coinvolte con stragi e golpe, contemporaneamente a questo movimento di territorializzazione cosmica, possiamo rintracciare un movimento opposto che rovescia la prospettiva, che irride l'apparente pervasività assoluta del potere.

Ci sembra che ancora una volta, in analogia con la struttura delle *101 storie Zen* commentate da Pasolini, questa risoluzione sia riscontrabile nel finale del racconto dell'Epochè. Prima di concludere il racconto, il narratore della storia fa la seguente riflessione:

In quel mio sogno rivelatore ho capito, una volta per sempre, che non è il mare la nostra vera origine, cioè l'originario ventre materno (a cui, con tutte le nostre forze tendiamo a ritornare): la nostra vera origine è lo spazio. È lì che siamo veramente nati: nella sfera del cosmo. Nel mare siamo forse nati una seconda volta. E dunque l'attrazione del mare è profonda, ma quella dello spazio celeste lo è infinitamente di più.²

Oltre ad un riferimento esplicito al racconto precedente, dove Pasolini riflette sulle implicazioni psicologiche dovute all'origine marina della specie umana attraverso alcune nozioni trovate in un'ulteriore opera largamente citata in *Petrolio*, *Thalassa* di Sándor Ferenczi, il narratore ci fornisce una lettura dello spazio cosmico molto diversa dalla prospettiva offerta dal discorso di Cefis (o di Todisco, o del potere Feci e Urina del racconto). Il cosmo è visto non come uno spazio di conquista, un territorio da amministrare e sfruttare, ma come il luogo di origine dell'umanità; l'immenso sfondo dove si muovono le nostre esistenze, un ventre materno cosmico da cui proveniamo tutti. Questa vertiginosa illuminazione sembra coinvolgere anche i cosmonauti che partecipano alla missione mentre si avvicinano al pianeta di Taikaità (questo il nome scelto dall'autore):

¹ Nel medesimo racconto che qui stiamo analizzando, Pasolini scrive: "lo Stato non aveva potuto essere estraneo alla ltt -quando due o tre anni prima questa società aveva organizzato i massacri fascisti nel Cile", *Petrolio*, p. 1705

² *Petrolio*, p. 1709

Mentre la nave si avvicinava alla crosta terrestre di Takaità, Takaità naturalmente girava: dal giorno passava alla notte. Ed è per questo che ciò che apparve agli occhi degli astronauti e dei due osservatori, oltre che essere inimmaginabile, fu anche così rapido da sembrare un sogno e lasciare così seri dubbi sulla sua realtà: da sospendere, insomma, su di sé il senso. In cosa consistette tanta sorpresa, stupefacente fino a dare l'incredulità che danno i rapidi sogni? Consistette, semplicemente - sia pur nella luce anomala e folle filtrata da altri strati dell'atmosfera- nell'apparizione sulla crosta terrestre di Takaità, di forme che ricordavano con una fedeltà da essere in sostanza identità, le forme della crosta terrestre del nostro globo. Ecco la tozza forma della Francia, ecco sotto la non meno tozza forma della penisola iberica e la forma 'a stivale' dell'Italia.¹

Ciò che si mostra ai cosmonauti è una realtà che sospende il senso; l'epochè che si compie e mette in crisi le certezze. Il pianeta di Taikaità, distante tre anni, tre mesi e tre giorni dalla Terra, è identico al pianeta di provenienza, ma completamente privo dell'impatto antropico, che ha presumibilmente costretto a ricercare nuovi territori di conquista nello spazio per la sopravvivenza della specie umana. Il paesaggio che si mostra è allora quello di una Terra incontaminata, dove regna la natura: “il gorgheggio di un usignolo” poco prima dell'alba e poi il cielo che “da una semplice, sterminata lastra blu-inchiostro appena schiarito, cominciò a screziarsi in una infinita serie di preziose sfumature, tra cui cominciava già a prevalere una striscia, quasi dura, d'un rosa cinabro” e ancora “altri rumori misteriosi, come fiati, sospiri, cominciarono a farsi sentire nell'oscurità”².

Questo sembra allora il messaggio di irrisione e di rovesciamento del racconto: la possibilità dello stupore umano di fronte alla natura, di ritrovare uno sguardo sul mondo diverso da quello dell'astronauta o del cow-boy, per tornare alle categorie di Todisco, guardare al cosmo come luogo di origine che ci unisce come specie, come abitanti, fra i tanti, del medesimo ecosistema, insieme al “trillare delle allodole” e a tutte quelle forme di vita che appaiono di colpo illuminate “dall'aria luminosa [...]”, senza possibilità di smentite, in una grigia fatalità”³.

¹ *Ivi*, pp. 1710-1711.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 1712.

Le mura crollate, in parte, e in parte ancora in piedi, ma con enormi squarci che le spaccavano obliquamente, o vi aprivano grossi buchi rotondeggianti, avevano l'aria di rovine.

P.P. Pasolini, *Petrolio*

In queste analisi abbiamo visto come “tutto” *Petrolio* (la storia del protagonista, i racconti di secondo grado, ma anche le riflessioni metanarrativa dell'autore) sia attraversato da forze in tensione tra loro: il potere che cattura e modifica (il corpo, la realtà attraverso la scrittura, l'ambiente attraverso l'impatto ecologico) e le potenze del fuori che permettono al protagonista, ai narratori e ai lettori dell'opera di cogliere attraverso i sogni, le visioni, le parabole dei racconti, qualcosa della realtà che sembra altrimenti invisibile: potenzialità latenti dell'umano, un senso di fratellanza di specie di fronte alla catastrofe, un nuovo rapporto con la natura e con il cosmo. Queste potenze del fuori assumono diverse forme: il coro che parla a Carlo durante il sogno, le possibilità di invenzione e stimolo dell'immaginazione possedute dalla parola pronunciata dai narratori dell'Epochè, ma anche varie divinità di cui non abbiamo parlato e che compaiono in diversi passi di *Petrolio* (divinità arcaiche e contadine, ctonie, dionisiache, orfiche). Anche il mito, infine, collabora a tenere aperte le porte del fuori, a problematizzare la realtà e a cogliere elementi che non potremmo vedere attraverso i nostri sistemi classici di rappresentazione e di interpretazione del mondo. L'esempio più celebre è probabilmente l'attivazione e il funzionamento del mito degli Argonauti, ne parleremo ora brevemente, ma solo come premessa ad un altro mito - inventato da Anna Banti e ripreso da Pasolini- su cui vogliamo concentrarci, quello dei Godoari.

Ben tredici appunti di *Petrolio*, dal numero 36 al 36n, sono intitolati *Gli Argonauti*. Attraverso il mito di Apollonio Rodio Pasolini “racconta” il viaggio di Carlo per conto dell'Eni, alla ricerca di nuovi preziosi giacimenti petroliferi. In uno schema che riassume lo svolgersi degli appunti (di cui rimangono solo alcuni frammenti), l'autore scrive:

Viaggio ‘mitico in Oriente, rifacimento di Apollonio Rodio. Angolo non mappizzato dove appare la figura dell'Eroe che ha preceduto. Serie di visioni rifatte sul Mito del

Viaggio come iniziazione ecc., miste a visioni realistiche di viaggi veri (senza nomi o precisazioni, come nei sogni ecc.)



scriverlo tutto in greco (con la traduzione riassunta telegraficamente ma esaurientemente nei titoli dei paragrafi)



Inteso come iniziazione, fondamento del viaggio secondo. ma anche come passaggio di tempo per la maturazione di un 'tempo politico': l'arrestarsi della situazione per la sostituzione di Troia al Presidente dell'Eni e quindi all'assassinio di quest'ultimo. L'arrivo di Carlo da un 'sognato' viaggio in Oriente lo mette come sognante automa nelle mani dei sicari.

Dalle dichiarazioni contenute in questo schema possiamo identificare alcuni elementi: il viaggio di Carlo ha una funzione dichiaratamente politica (la propria carriera all'interno dell'Eni), contemporaneamente, però, attraverso la struttura del mito, il viaggio assume anche il valore di un'iniziazione. E ancora: il potere (dell'Eni in questo caso) non arriva ovunque: esiste sempre un elemento, un angolo non mappizzato, che sfugge alla sua presa. L'esito di questo viaggio mitico porterà Carlo ad una maggiore collusione con il mondo del potere, lo renderà addirittura un "sognante automa nelle mani dei sicari". Il mito degli Argonauti aveva già colpito l'immaginazione di Pasolini che ne aveva già visto la potenzialità allegorica nella tragedia di Medea trasformata in film nel 1969. Anche in quella occasione, gli eroi complici di Giasone rappresentavano lo sfruttamento culturale, politico ed ecologico di un potere che allarga i propri territori. Contro queste forze territorializzanti si opponevano due figure: Medea e il Centauro, figure di un mondo primordiale, di una cultura diversa da quella dei conquistatori. Di queste contropunte tragiche non c'è traccia nella ripresa del mito in *Petrolio*; di Medea si parla semplicemente come di "una povera barbara imbrogliata, le cui ossa biancheggiano tra i pescecani (a meno

che non sia diventata una mendicante, davanti alla porticina della piccola moschea)”¹. Scompare così dalla storia tutta la dimensione tragica della rivolta omicida dell’eroina tradita, ridotta a mendicane o fatta sparire dal potere. Il ruolo del centauro (che aveva un’importanza cruciale nel film) viene suggerita dall’autore solo come possibilità; infatti in una nota Pasolini scrive “Centauro (?)”², ma non ci sarà poi traccia negli appunti. È come se quelle potenze del fuori che resistono al potere non riescano a manifestarsi, nonostante agiscano potentemente sia nel mito sia nella tragedia. Gli Argonauti, i primi mitici navigatori del mare, diventano così allegoria di quel potere globalizzato che traccia sempre nuove rotte, istituisce nuovi territori per far scorrere flussi di merci e riesce a penetrare anche i pochi angoli ancora non mappizzati senza attrito e resistenza. All’interno di questo potere assoluto Carlo farà carriera, ma da questo potere, come abbiamo visto, sarà costantemente spiato e ricattato, diventerà così un “automa” nelle mani dei sicari. Ci sembra che questa intuizione di Pasolini, che lega la conquista del potere con il diventarne vittima, si realizza in *Petrolio* attraverso il coinvolgimento di Carlo Valletti in un attentato stragista, finanziandone la realizzazione perché ricattato.

In un breve schema, immediatamente prima della sezione dei Godoari, Pasolini scrive:

I sicari o alleati della malavita (o del caos italiano) fanno scoppiare la bomba con i 2 milioni dati da Carlo alle ‘marchette’, alla Pensione “Sicilia”.³

Questo misteriosa pensione ritorna in vari passi di *Petrolio* e sembra avere un ruolo cruciale nello sviluppo della trama. La pensione si trova a Torino, Carlo vi finisce quasi per caso, all’inizio del romanzo, quando, dopo i numerosi atti sessuali compiuti nella città e culminati con l’incesto, “Finisce alla pensione “Sicilia”. [tutto come visto da una spia]”⁴. Seguito da Pasquale, attenzionato dal potere malavitoso, sempre alla pensione avviene un primo coinvolgimento, Carlo partecipa (anche se non è chiaro quanto ne sia consapevole il protagonista) addirittura al delitto di Enrico Mattei:

A questo punto proprio come uomo di sinistra viene scelto (è una contropartita per avere poi ciò che egli vuole) per una operazione di destra, estrema destra: la complicità in un

¹ *Gli Argonauti libro IV, Petrolio*, p. 1340.

² La nota si trova in calce allo schema dove Pasolini sintetizza la struttura della sequenza degli Argonauti, *Petrolio*, p. 1324.

³ *Petrolio*, p. 1746.

⁴ *Petrolio*, p. 1163.

delitto (l'uccisione di Mattei datata alla fine degli Anni Cinquanta?) che lo mette in contatto con la Cia e con la mafia. Ma egli vive tutto questo come in un sogno. Da complice ideale, non capisce e non vede niente. La manovra delittuosa avviene nella pensione SICILIA, a Torino.¹

Poi, come abbiamo visto, nella seconda parte del romanzo sarà proprio nella pensione Sicilia che Carlo porta due milioni di lire per “coprire” un possibile scandalo sessuale che lo riguarda e finanziando, di fatto, un attentato terroristico.

La linea di fuga che il corpo tracciava rispetto al mondo del potere, (un corpo *schizo* attraverso cui Carlo esperiva altri modi di percepire la realtà: con gli incontri erotici, le trasformazioni in donna, l'armonia cosmica con tutto ciò che lo circondava) si ripiega su se stessa e diventa una trappola: per quel corpo Carlo viene minacciato e ricattato. Il potente uomo dell'Eni si ritrova così costretto a finanziare un attentato stragista che farà esplodere una stazione ferroviaria. Il corpo deterritorializzato di Carlo di Tetis viene così riterritorializzato dalla *polis* che, se da un lato tollera le sue ‘passioni’ erotiche, dall'altro le sfrutta per fare presa e ri-organizzarlo: renderlo vittima e complice di un disegno stragista.

Questa lunga premessa alla sezione dei Godoari ci serviva per mettere meglio a fuoco, per un'ultima volta, la complessità dei rapporti di forza che *Petrolio* presenta. Ogni possibile linea di fuga che sembra affacciarsi nell'opera è sempre soggetta ad un possibile ripiegamento, le potenze deterritorializzanti rischiano continuamente di venire a loro volta riterritorializzate, le forze del fuori possono essere sfruttate, ricattate, controeffettuate. Se però questo quadro sembra implicare un'impossibilità assoluta di opposizione al potere, perché ogni possibile traccia di resistenza può diventare un nuovo territorio dove il potere fa presa, ci sembra che il mito dei Godoari descritto subito dopo l'esplosione della bomba riapra, ancora una volta, l'apparente situazione di stallo, squarciando l'illusione di un potere che ormai amministra e sorveglia ogni spazio del Terra e del corpo.

Al di là della Terra e del corpo, sembra suggerire Pasolini in questi appunti, esiste un luogo mai del tutto disciplinato dal potere: l'immaginazione che crea una nuova terra e un nuovo corpo, un nuovo popolo e una nuova storia attraverso cui possiamo vedere quello che sarà. Questo l'incipit degli appunto de *I Godoari*:

¹ *Ibidem*.

Carlo andò verso il fondo della stazione. Le mura crollate, in parte, e in parte ancora in piedi, ma con enormi squarci che le spaccavano obliquamente, o vi aprivano grossi buchi rotondeggianti, avevano l'aria di rovine. La polvere si era depositata, e, a testimoniare il loro crollo recente c'erano solo i mucchi di macerie fresche intorno. Ma il disegno delle loro spaccature, il profilo dentellato dei xxx, data la solidità della costruzione fatta di materiale vecchio, in uso ancora al principio del secolo, facevano sì che quelle mura distrutte avessero l'aria di ruderi nobili: quelli per esempio di qualche tempio, o di qualche Chiesa seicentesca rimasta in mezzo alla campagna, tra viluppi di ortiche, piante di edera povera, con le campanelle azzurre, cardi, e gli archi aperti contro il cielo e il lontano orizzonte... Infatti, misteriosamente, anche gli squarci e i buchi della stazione liberty lasciavano entrare la luce, a dir poco celestiale della campagna, come se la città, dietro di essi, si fosse dissolta.¹

L'esplosione trasforma la stazione in un rudere, proiettando il presente nel futuro. Ogni elemento umano (la città, le strade, le case) si dissolve nella visione; i resti appaiono ora "come visti" da una posizione temporale proiettata in avanti, diventano rovine, "ruderi nobili", il presente esplode e si trasfigura in frammenti del passato.

Non si tratta più, come spesso è stato nella poetica di Pasolini, di proiettare la "forza del passato" nel presente, attraverso i segni dell'amata tradizione, ma in questi appunti Pasolini rovescia la prospettiva: il punto di vista è spostato nel futuro e da lì osserva il presente come rovina. Carlo, che vaga in un questo spazio allucinato, si trova immerso in una realtà dominata dall'assenza dell'uomo, simile a quella incontrata dai cosmonauti sul pianeta di Taikaità. Gli appunti de *I Godoari* consistono in una minuziosa descrizione di quella natura incontaminata del futuro, un'evocazione poetica di una realtà a venire:

Le gambe affondavano nell'erba folta, in fondo a cui non si vedeva la terra o il fango. Intorno si facevano sempre più fitti i boschetti cedui: sambuchi con le foglie dure e secche e i deboli rami; rovi di more; fichi selvatici: ora in fondo a una depressione dall'erba ancora più lussureggiante e dal fondo melmoso, ora su certe alture, che, dalla loro regolarità, avevano l'aria di essere state un tempo degli argini. Benché ogni filo d'erba, ogni fogliolina fosse familiare, e non ci fosse un solo albero la cui forma non fosse conosciuta da sempre da chi non avesse mai messo piedi fuori dalla pianura padana, il sole e il silenzio spargevano su tutto qualcosa di selvaggio e terrificante. Dove gli alberi si facevano più folti, con intorno gli arbusti secchi che sembrano nutrirsi più d'aria e sole che d'acqua, le cicale più che frinire, infuriavano [...] Del resto anche gli uccelli erano

¹ *Petrolio*, p. 1747.

completamente tornati padroni del cielo e delle piante. In certi momenti erano così fitti che il cielo pareva un formicaio. E così gli animali della terra: i rettili, le lucertole, le lumache, gli scarabei, le mosche.¹

Stefano Agosti interpreta questa sequenza in opposizione agli appunti degli Argonauti, laddove l'attivazione del mito di Apollonio Rodio rappresenta un ritorno mitico del "prima-dell'origine" attraverso un cortocircuito tra passato barbarico e modernità tecnologica, mentre la sequenza de *I Godoari* "costituisce il secondo membro della struttura subordinata, è correlata alla pulsione di morte"². Il nucleo di questi appunti consisterebbe per il critico nella messa in scena della pulsione di morte di Carlo che, dopo la devastazione della bomba, "effettua una sorta di mappizzazione del territorio, attraverso un interminabile percorso-spostamento verso ovest (l'occidente, il tramonto del sole, la fine della civiltà) per lande, brughiere, resti di macerie, casolari fatiscanti e sperduti, ove le Alpi sullo sfondo funzionano da punto di orientamento e, nello stesso tempo, designano l'inversione di rotta"³. Nel testo di Pasolini, però, non troviamo gli elementi che invece convincono Agosti ad interpretare il vagabondaggio di Carlo come un contro-movimento (da est verso ovest, contrario a quello degli Argonauti verso l'Oriente), ci sembra anzi, che l'intera sequenza sia volutamente priva di punti di riferimento: la landa dei Godoari non è un territorio riconoscibile, Carlo vaga in uno spazio aperto dove il regno animale e naturale dominano incontrastati, dove "Non potati da decenni o da secoli, gli alberi da frutto avevano duri rami contorti"⁴ e "l'erba era cresciuta, stenta e selvaggia dappertutto, non c'erano tracce di strada o sentieri" perché "da anni non avvenivano più falciature e fienagioni"⁵.

Carlo quindi non ci sembra che stia effettuando una "mappizzazione dei territori", come invece avviene negli appunti de *Gli Argonauti*, ma si ritrova a vagare sulla Terra del futuro, dove la natura gli appare integralmente deterritorializzata dall'umano, dove "le piante che per tanti secoli gli uomini avevano vittoriosamente combattuto, relegandole negli angoli inutili, dove esse perpetuavano, in stretta alleanza col sole polveroso, o la tenebra e il fango, la loro invincibile vitalità, ora, piano piano, avevano ripreso la loro vita vera, erano dilagate su tutto, in una specie di maligno trionfo, che

¹ *Petrolio*, p. 1751.

² STEFANO AGOSTI, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni 2004, p. 76.

³ *Ivi*, p. 76-77.

⁴ *Petrolio*, p. 1755.

⁵ *Ivi*, p. 1749.

solo l'immensità e il silenzio arginavano in una specie di contenutezza solenne”¹. Allora, invece delle implicazioni psicoanalitiche di ascendenza lacaniana attraverso cui spesso è stato letto questo brano², ci sembra molto più utile attraversare il testo attraverso quel prepotente riferimento testuale che è il titolo stesso di questi appunti. I Godoari, come segnalano le note a *Petrolio*, sono infatti un “popolo barbaro di invenzione insediatosi nella pianura padana intorno a una villa romana abbandonata [...] protagonisti del racconto di Anna Banti *La villa romana*”³.

Al di là del titolo non si trovano, né in *Petrolio* né altrove, riferimenti da parte di Pasolini al racconto della Banti: però, recensendo l'opera successiva della scrittrice, in *Descrizioni di descrizioni* Pasolini cita la raccolta *Je vous écris d'un pays lointain* (che contiene *La villa romana*), parlando di un libro “straordinario”, costituita da quattro racconti “poetici” che “hanno la leggerezza delle piccole opere felici”⁴.

La trama, apparentemente semplice, può essere così riassunta: i Godoari sono un popolo antichissimo (in tutta la storia sono quasi assenti riferimenti cronologici precisi) che abitano la pianura padana, nei secoli hanno cambiato le loro abitudini (da cacciatori diventano coltivatori, prima sono una società guerriera, poi si trasformano in una specie di matriarcato contadino), vengono poi conquistati e sfruttati da altre organizzazioni politiche mai ben definite (la Banti parla di Conti, Marchesi, Nobili e Signori proveniente da “città sconosciute”, forse Franchi, forse Francesi). Per dirla in termini pasoliniani, il popolo dei Godoari va incontro ad un processo di omologazione: un vero e proprio genocidio culturale. Ma nel racconto il popolo leggendario non viene mai collocato in un punto esatto della storia umana: i Godoari abitano quelle terre “da centinaia di anni”⁵, vivevano al tempo dei romani e dei longobardi, ma anche a quello dei papi e dei cardinali⁶. Il racconto si conclude con l'irruzione di Arsenio, il signore che vuole cacciarli dalla villa romana che abitano da secoli: “entrando armato in questo antichissimo rudere, Arsenio percepisce rumori di cedimento: “Qualcosa frana là dentro, un muro un tetto [...]”⁷.

¹ *Ivi*, p. 1761

² Oltre al già citato lavoro di Agosti, segnaliamo anche quello di Ulisse Dogà, *I Godoari di Petrolio. Regressione mitologica e visione poetica del futuro* in *La Rivista* N° 4 / *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, a cura di Paolo Desogus, Manuele Gagnolati, Christoph F.E. Holzhey e Davide Luglio. Consultabile online all'url:

[<https://etudesitaliennes.hypotheses.org/files/2016/05/10.-Dog%C3%A0-.pdf>]

³ *Petrolio*, p.

⁴ PASOLINI, *Anna Banti, La camicia bruciata*, in *SLA II*, p. 1783.

⁵ ANNA BANTI, *La villa romana* in *Je vous écris d'un pays lointain*, Mondadori, Milano 1971, p. 80.

⁶ *Ivi*, p. 86.

⁷ *Ivi*, p. 84.

Sembra che l'intera villa stia per esplodere, a questo punto il signore vede la seguente scena:

Mentre il centro dell'atrio era deserto, sulla soglia di ogni apertura sostavano, erette, figure umane: uomini in ampie vesti panneggiate o in succinto abito da lavoro, ragazzi coperti di pelli, altri nudi affatto. Né mancavano le donne dalla lunga tunica bianca con i bambini in braccio o per mano. Nelle membra ben proporzionate, nei visi, nelle capigliature non era traccia di affinità genetiche: biondi o bruni si alternavano, qua e là occhieggiavano africani ricciuti. Tutti guardavano a sé, intenti, come in attesa di uno spettacolo desiderato, una coppia, allacciata, sorrideva.¹

Nel finale, il racconto rivela la sua portata allegorica e la tribù dei Godoari si mostra come un popolo che non conosce confini, né geografici, né storici e neanche genetici. Una comunità oppressa, transtorica e transnazionale, unita da una misteriosa comunanza e che appare agli occhi del tiranno Arsenio, solo nel momento in cui la villa-rudere sta per esplodere e scomparire.

Ci sembra che la ripresa di Pasolini del racconto di Banti inizi proprio da questo finale: dall'esplosione che si trasforma in visione. Ma Pasolini trasfigura il mito dei Godoari trascinandolo nel futuro per creare un nuovo cortocircuito con il presente: la Terra senza più umanità, dove la natura rigogliosa di un futuro senza l'uomo mostra, nell'ultimo appunto della sequenza, il suo volto funebre e tossico. Infatti, la rigenerazione vegetale e animale dei primi appunti, si trasforma in una "waste land [...] informe", uno "sconfinato immondezzaio"²:

Terra anonima, con dell'erbaccia, dei poveri alberi spelacchiati incapaci di essere tragici nella loro miseria; corsi d'acqua come appena abbozzati perché l'acqua vi potesse scorrere, grandi praterie sconfinite e tuttavia come prive di spazio, cumuli di terra fresca abbandonata prima di assumere qualsiasi funzione, argini tirati su e lasciati a metà. Finalmente comparve, prima, una distesa immensa di rifiuti, in una specie di grande affossamento del terreno, dall'odore acido, irrespirabile, coi luccichii dei barattoli e quelli più opachi della plastica; molta parte dei rifiuti era bruciata, e ne restava una desolata distesa di cenere; altra parte stava bruciando. I fuochi crepitavano, languivano o avevano improvvise riaccensioni, alimentati dal vento infetto, nella più assoluta solitudine.³

¹ *Ivi*, p. 85.

² *Petrolio*, p. 1764.

³ *Ibidem*.

La visione si conclude con l'apparizione di una traccia antropica: non ruderi, ma rifiuti che rendono tossici i venti che ne alimentano la combustione. Eppure, prima di questo repentino ritorno al presente, la sequenza dei Godoari ci ha mostrato qualcosa di cruciale: non il ritorno ad un popolo barbaro e primitivo (non c'è traccia della tribù di cui parla il racconto della Banti in questi appunti; quasi che l'emergenza ecologica ponga a rischio qualsiasi "popolo a venire"), ma la possibilità di evocare attraverso la scrittura una realtà che non si è ancora attualizzata.

Allora, ci sembra che la ripresa del racconto della Banti sia da leggere solo in parte in relazione al contenuto del racconto *La villa romana*. L'allusione alla scrittrice sottintende ed evoca gli aspetti stilistici che dispiegano le potenzialità della scrittura di evocare e suscitare nuovi mondi e nuove realtà. Con la sequenza dei Godoari Pasolini non vuole solo descrivere il futuro della Terra priva dell'uomo (ma dove comunque ne rimarrà traccia con i rifiuti tossici che continueranno ad avvelenare la natura), ma anche scommettere sulle possibilità di resistenza della parola letteraria. Infatti, quando Pasolini commenta la scrittura della Banti opponendo il suo stile manieristico alla prosa d'arte del Novecento:

La differenza tra la Banti e il Novecento cui essa pare appartenere, consiste nel fatto che il Novecento aveva il culto della bella prosa, la Banti ha il culto dello Stile: il che significa che c'è un salto di livello, infine, ideologico. La prosa d'arte prevede una visione del mondo disimpegnata perché rinunciataria e ristretta: il manierismo stilistico tiene presente, con quel tanto di follia che lo pone in discussione, un intero passato secolare di bellezza formale. Mentre la prosa d'arte è l'ultimo sedimento, passivo, di una tradizione letteraria troppo letteraria, lo stilismo ne è una riscoperta, attiva, reattiva, ispirata.¹

Ed è questa idea di stile che Pasolini riprende e pratica nella sequenza dei Godoari, con le sue descrizioni minuziose della vegetazione, della luce, degli animali; "le api d'oro sull'acqua ferma e leggermente putrida"², o i "cespuglietti dall'odore agro: vincastri venati, quasi laccati di rosso, alla cui ombra – su un po' di terra polverosa – dei fiorellini gialli, i più poveri e preziosi prodotti dell'estate che si faceva sentire lì, su quell'immenso greto, in tutto il suo residuo ma potente calore"³.

Questi appunti si oppongono vistosamente alla scrittura di *Petrolio*; allo stile cronachistico, alla descrizione delle trame del potere, Pasolini oppone ora uno stile

¹ PASOLINI, *Presentazione di A. Banti "Le mosche d'oro"*, in SLA II, p. 2423.

² *Petrolio*, p. 1752.

³ *Ivi*, p. 1754.

manieristico che trovava nei racconti della Banti, dove leggeva un “lucidissimo amore per lo stile” e cioè “quel tanto di misterioso, di specifico, di imprevedibile, che non potrà mai essere mistificato e lanciato al consumo. Lasciatemi reiterare: l’unica protesta contro l’industrializzazione dello stile, è lo stile”¹. Non dobbiamo però intendere questa ripresa dello stile manieristico nei termini di una rievocazione: l’autore della pièce teatrale *Bestia da stile* aveva ben presente le logiche di territorializzazione che disinnescano le potenzialità sovversive, che piegano l’arte all’obbligo di uno stile riconoscibile e depotenziato. Con quest’ultima sequenza di appunti che abbiamo analizzato Pasolini compie un ultimo movimento deterritorializzante, intercettando attraverso la scrittura poetica quelle forze del fuori che producono visioni sul futuro, per mostrare la realtà da una posizione inaudita, come dei Godoari ormai estinti che contemplano ciò che sarà quando noi non saremo più.

¹ PASOLINI, *Presentazione di A. Banti*, p. 2423.

Conclusioni

In questo lavoro abbiamo interrogato l'opera di Pasolini, istituendo confronti e proponendo diverse ipotesi di lettura, seguendo le tracce disseminate nel *corpus* per far emergere nuove costellazioni di senso e prestando attenzione alle linee di fuga che ci è sembrato di cogliere. Al termine di questa indagine, quali conclusioni possiamo ricavare?

Benjamin indicava nel lavoro della critica letteraria un doppio movimento, divergente ma idealmente complementare: indagare il “contenuto reale” delle opere per poi accedere ad un secondo livello, più profondo ed autentico, e cioè al loro “contenuto di verità”. La lettura di Pasolini che abbiamo proposto ci sembra contraddistinta da una costante situazione di crisi e di superamento: la percezione di un pericolo e la ricerca di una nuova soluzione.

I “contenuti reali” di questo dinamismo, caratterizzato dalla doppio movimento di crisi e di superamento, sono stati identificati in diversi momenti cruciali di tutta la sua produzione: il passaggio dalle poesie friulane alle prose romane – per raccontare quelle nuove esperienze che travalicavano i limiti territoriali e linguistici degli esordi -, la scoperta del cinema come linguaggio delle cose per far parlare la realtà attraverso se stessa, senza la mediazione del linguaggio scritto, la sperimentazione di nuove forme espressive, in risposta all'esaurirsi di quelle possibilità linguistiche analizzate negli anni Sessanta.

Anche la seconda parte della tesi ci sembra leggibile attraverso una prospettiva analoga: la ricerca di nuovi linguaggi per sfuggire ai processi di territorializzazione, il concatenamento dei punti di vista nella “Soggettiva libera indiretta” o di quelle “potenze del fuori” che sfuggono alla presa del potere sulla vita e sull'ambiente. Ma c'è qualcosa di più profondo e di diverso che tutte queste analisi ci mostrano, al di là della superficie di ciò che abbiamo analizzato? Dietro questo processo artistico, caratterizzato dai continui sperimentalismi, dalle abiure, dalle ricerche di sempre nuove strade da percorrere, può emergere un contenuto di verità che trascende le singole opere?

Pasolini sembra opporre alla locomotiva della storia diversi “freni di emergenza” che si attivano ogni volta che il paesaggio della realtà gli appare mutato¹: il poeta percepisce come un sismografo i sottili processi di territorializzazione che avvengono e agisce di conseguenza, trovando sempre nuove forme espressive. Anche quando tutto appare perduto, quando il passato sembra aver perso la propria forza rivoluzionaria e ingiallisce insieme “agli amati volti di ieri”, il pessimismo non si traduce mai nell’abbandono e nella resa. Lo sguardo di Pasolini, come quello del malinconico descritto da Benjamin, non rimane paralizzato dalla *facies hippocratica* della storia, ma sprofonda nella realtà e continua a scavare, per poi riemergere, pronto alla abiura, alla sconfessione pubblica e ad accogliere sempre un nuovo divenire e a percorrere una nuova linea di fuga.

Rispetto alle letture canoniche che hanno interpretato l’opera di Pasolini nei termini di una incessante confessione di un amore tradito, dal popolo e dalla realtà mutata, abbiamo cercato di far emergere lo sguardo in conflitto di un autore da sempre rivolto all’ascolto e all’apertura nei confronti di quelle “potenze del fuori” che hanno caratterizzato il suo sguardo inattuale sul presente e il continuo processo di controeffettuazione dei confronti delle forze territorializzanti.

Mentre concludiamo questo lavoro, abbiamo assistito in una notte di giugno, con “l’ingenuo linguaggio / dell’incredulità”, alla comparsa di una moltitudine di lucciole, nei medesimi luoghi dell’*Appennino* cantati dal poeta delle *Ceneri di Gramsci*. Se neanche le lucciole sono davvero scomparse, possiamo cogliere un’ulteriore verità, forse banale ma che ci sembra meriti di essere presa molto seriamente: la parola poetica non si limita a compiere una diagnosi, non fotografa una condizione, né lancia un semplice quanto struggente grido di allarme, ma spinge il pensiero oltre i limiti delle nostre sensibilità percettive e degli affetti. Così, portando alle estreme conseguenze queste considerazioni, ci sembra che anche le più terribili analisi condotte da Pasolini sulla società italiana - dal genocidio all’omologazione - non “funzionino” come segnali di emergenza, ma come potenze di trasformazione, come connettori e porte attraverso cui cogliere nuove linee di fuga. Anche la mutazione antropologica, allora, può essere letta non come la sentenza di morte per una forma di vita che ormai non è più, ma come un incitamento alla metamorfosi, come abbiamo

¹ Riprendiamo l’immagine della rivoluzione come freno di emergenza che arresta la “locomotiva della storia universale” dagli importanti saggi di Michael Löwy su Benjamin raccolti in *La rivoluzione è il freno di emergenza. Saggi su Walter Benjamin*, Ombrecorte 2020.

visto accadere per Carlo Valletti in *Petrolio* o per Pasolini stesso durante tutto il suo percorso esistenziale e poetico che qui abbiamo analizzato.

L'opera di Pasolini ci appare allora come un invito ad ascoltare e osservare la realtà da una posizione sempre diversa e inattesa, perché le stelle vanno viste sfuocate e da lontano per immaginare la forma di una costellazione. Perché le macchine devono essere smontate per indovinarne il senso e il funzionamento. Perché “battendo sempre sullo stesso chiodo può persino crollare una casa”, come affermava il poeta poche ore prima che il suo corpo finisse martoriato sulla spiaggia di Ostia, ed è con quest'ultima citazione che anche questo lavoro si conclude.

Bibliografia principale

- AGAMBEN GIORGIO, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi 2001;
- AGOSTI STEFANO, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni 2004;
- ARENDT HANNAH, *Il pescatore di perle in Walter Benjamin. 1892-1940*, SE 2004;
- AUERBACH ERICH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946; trad. it. a cura di Alberto Romagnoli Hans Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000;
- BENEDETTI CARLA, «*Concept by*». *L'aura nell'epoca della concettualizzazione dell'arte* in *Visitare la letteratura: studi per Nicola Merola* a cura di G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbaro, ETS 2014;
- BENEDETTI CARLA, *Pasolini contro calvino. Per una letteratura impura*, Milano, Bollati Boringhieri, 1998;
- BENEDETTI CARLA, GRANOLATI MANUELE, LUGLIO DAVIDE (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Quodlibet, Macerata 2020;
- BAZZOCCHI MARCO ANTONIO, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017;
- BENJAMIN, WALTER, *Angelus Novus, saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2014;
- BENJAMIN, WALTER, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012;

- BENJAMIN, WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. a cura di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 2000;
- BENJAMIN, WALTER, *Le origini del dramma barocco tedesco*, trad. it. a cura di Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1999;
- BENJAMIN, WALTER, *Opere complete, Volume I. Scritti 1906 – 1922*, a cura di Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser e di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2008;
- BENJAMIN, WALTER, *Opere complete, Volume II. Scritti 1923 – 1927*, a cura di Hermann Schweppenhäuser e di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2001;
- BENJAMIN, WALTER, *Opere complete, Volume III. Scritti 1928 – 1929*, a cura di Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser e di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2010;
- BENJAMIN, WALTER, *Opere complete, Volume IV. Scritti 1930 – 1931*, a cura di Rolf Tiedemann, di Hermann Schweppenhäuser e di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2002;
- BENJAMIN, WALTER, *Opere complete, Volume V. Scritti 1932 – 1933*, a cura di Rolf Tiedemann e di Hermann Schweppenhäuser, Einaudi, Torino 2003;
- BENJAMIN, WALTER, *Opere complete, Volume VI. Scritti 1934 – 1937*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Einaudi, Torino 2004;
- BENJAMIN, WALTER, *Opere complete, Volume VII. Scritti 1938 – 1940*, a cura di Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann e di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2006;
- BENJAMIN, WALTER, *Opere complete, Volume VIII. Frammenti e Paralipomena*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Einaudi, Torino 2014;

- BENJAMIN, WALTER, *Opere complete, Volume IX. I «passages di Parigi»*, a cura di Rolf Tiedemann e di Hermann Schweppenhauer, Einaudi, Torino 2014;
- DE LAUDE SILVIA, *Pasolini lettore di Mimesis*, in «Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del xxxv Convegno Interuniversitario», a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009;
- DELEUZE GILLES, GUATTARI FELIX, *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 2002
- DELEUZE GILLES, GUATTARI FELIX *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia II*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017;
- DELEUZE GILLES, GUATTARI FELIX *Antiedipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002;
- DELEUZE GILLES, GUATTARI FELIX *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2017;
- DELEUZE GILLES, PARET CLAIRE, *Conversazioni*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 143.
- DELEUZE GILLES, BENE CARMELO, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002;
- DELEUZE GILLES, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1967;
- DELEUZE GILLES, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997;
- DELEUZE GILLES, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2003;
- DELEUZE GILLES, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996;
- DELEUZE GILLES, *Che cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, 2013;
- DELEUZE GILLES, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata 1999;
- DELEUZE GILLES, *L'immagine-movimento, Cinema I*, Einaudi, Torino 2017;
- DELEUZE GILLES, *Immagine-tempo, Cinema II*, Einaudi, Torino 2017;
- DESOGUS PAOLO, *Laboratorio Pasolini. Teoria del cinema e del segno*, Quodlibet, Macerata 2018;

- DESOGUS PAOLO, *La confusion des langues: autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Mimesis 2018;
- DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri 2013;
- DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Immagini malgrado tutto*, Cortina editore, 2003;
- JOUBERT-LAURENCIN HERVÉ, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, La Transparence, Chatou 2012;
- MURRI SERAFINO, *Pier Paolo Pasolini. Salò e le centoventi giornate di Sodoma*, Lindau, Torino 2007;
- PASOLINI PIER PAOLO, *I dialoghi*, prefazione di Gian Carlo Ferretti, a cura di Giovanni Falaschi, Editori riuniti, Roma 1992;
- PASOLINI PIER PAOLO, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Oscar Mondadori, Milano 2005;
- PASOLINI PIER PAOLO, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Meridiani Mondadori, Milano 1999;
- PASOLINI PIER PAOLO, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (2 volumi), a cura di W. Siti e S. De Laude, Meridiani Mondadori, Milano 1999;
- PASOLINI PIER PAOLO, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Meridiani Mondadori, Milano 2001;
- PASOLINI PIER PAOLO, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Meridiani Mondadori, Milano, 2003;
- PASOLINI PIER PAOLO, *Romanzi e racconti* (2 volumi), a cura di W. Siti e S. De Laude, Meridiani Mondadori, Milano 1999;
- PATTI EMANUELA, *Pasolini After Dante: The 'Divine Mimesis' and the Politics of Representation*, Taylor & Francis Ltd, Oxford 2016.

Bibliografia secondaria

AAVV, *La strage di stato*, Roma, Samonà Savelli, 1970;

ANTONIANI RICCARDO, *L'insostenibile improduttività. Per una lettura biopolitico-resistenziale dell'ultimo Pasolini*, in *Pasolini, Foucault e il politico*, a cura di Raoul Kirchmayr, Marsilio editore, Venezia 2016;

ARIGONE LEONARDO, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra figura e Jetztzeit. Una considerazione teologico-politica*, Mimesis, Milano 2020;

BENEDETTI CARLA, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021;

BENEDETTI CARLA, *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, in *Arabeschi n-6. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, luglio-dicembre 2015;

BENEDETTI CARLA, *Quattro porte su Petrolio*, Il testo è reperibile su Internet all'indirizzo:

[http://www.ilprimoamore.com/old/testi/Carla_Benedetti_quattro_porte_su_petrolio.pdf]

BENEDETTI CARLA, GIOVANNETTI GIOVANNI, *Frocio e Basta. Pasolini, Cefis e i capitoli mancanti in Petrolio*, Effigie, Milano 2016;

BENEDETTI CARLA, GRIGNAI MARIA ANTONIETTA (a cura di), *A partire da 'Petrolio', Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignai, Ravenna, Longo editore, 1995;

BALDI, DESIDERI, *Walter Benjamin*, Carocci, Roma 2010;

BANTI ANNA, *La villa romana in Je vous écris d'un pays lointain*, Mondadori, Milano 1971;

BARTHES ROLAND, *Sade-Pasolini*, in *Scritti sul cinema*, Il Melangolo, Genova 1994;

- BAZZOCCHI MARCO ANTONIO, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998;
- BAZZOCCHI MARCO ANTONIO, *I burattini filosofi*, Milano, Mondadori, 2007;
- BERGSON HENRI, *Materia e memoria* (1896), Laterza, Roma-Bari 1996;
- BERGSON HENRI, *L'evoluzione creatrice* (1907), Cortina, Milano 2007;
- BORGHELLO GIAMPAOLO, FELICE ANGELA (a cura di) *Pasolini e la poesia dialettale*, Marsilio editore, Venezia 2014;
- BORNGNA GIANNI, *Pasolini integrale*, Castelvevchi, Roma 2015;
- BRIGANTI GIULIANO, *La maniera italiana*, Sansoni editore, 1961;
- CADONI ALESSANDRO, 'Mescolanza' e 'contaminazione' degli stili. *Pasolini lettore di Auerbach* in «Studi Pasoliniani», Rivista internazionale V, 2011;
- CANETTI ELIAS, *Potere e sopravvivenza*, Adelphi, Milano 1974;
- CARNERO ROBERTO, FELICE ANGELA (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio editore, Venezia 2014;
- CASI STEFANO, *I teatri di Pasolini*, Cue press, 2005;
- CASI STEFANO, FELICE ANGELA E GUCCINI GERARDO (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Marsilio editore, Venezia 2012;
- CHIARCOSSI GRAZIELLA, ZABAGLI FRANCO (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Olschki, Firenze 2017;
- CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaka book, 178 1994;
- CONTINI GIANFRANCO, *La letteratura italiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1974;
- CORRADO BOLOGNA, *Le cose e le creature. La divina e umana Mimesis di Pasolini*, in «Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del xxxv Convegno Interuniversitario», a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009;

- CRAINZ GUIDO, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005;
- COLOMBO FURIO, *Incontro-scontro con gli scrittori*, “Tempo presente”, agosto 1965;
- DE GIUSTI LUCIANO, FELICE ANGELA (a cura di), *Pasolini e il giornalismo*, Marsilio editore, Venezia 2018;
- DE MICHELE GIROLAMO, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Mimesis Eterotopia, Milano 2000;
- DE SOGUS PAOLO, *L’abiura e il “nuovo fascismo”. Rivoluzione passiva di Gramsci e stile indiretto libero attraverso Il fiore e Salò in Allegoria. Rivista semestrale anno XXIX terza serie numero 76 luglio/dicembre*, Palumbo editore 2017;
- DI NOLA ALFONSO, *Antropologia religiosa: introduzione al problema e campioni di ricerca*, Firenze, Vallecchi 1974;
- DOGÀ ULISSE, *I Godoari di Petrolio. Regressione mitologica e visione poetica del futuro* in *La Rivista* N° 4 / *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, a cura di Paolo Desogus, Manuele Gragnolati, Christoph F.E. Holzhey e Davide Luglio. Consultabile online all’url:
[<https://etudesitaliennes.hypotheses.org/files/2016/05/10.-Dog%C3%A0-.pdf>]
- DONDI MIRCO, *L’eco del boato: Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Bari, Laterza 2015;
- ECO UMBERTO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani 2013;
- ESPOSITO ROBERTO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010;
- FORTINI FRANCO, *Attraverso Pasolini*, Einaudi 1993;
- GRATTAROLA FRANCO, *Pasolini una vita violentata*, Roma, Coniglio editore, 2005;
- HARDT MICHAEL, *Sotto il segno di Paolo*, in *Omaggio a Pasolini*, a cura di M. Dotti, Communitas, febbraio 2011;

- Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di LAURA BETTI, Garzanti, Milano 1977 e UMBERTO APICE, *Processo a Pasolini. La rapina del Circeo*, Palomar 2007;
- FADINI UBALDO, *Divenire corpo: soggetti, ecologie, micropolitiche*, Ombre corte, Verona 2015;
- FADINI UBALDO, *Attraverso Deleuze, Percorsi, incontri e linee di fuga*, Ombre corte, Verona 2020;
- FELICE ANGELA (a cura di), *Pasolini e la televisione*, Marsilio editore, Venezia 2011;
- FELICE ANGELA, GRI GIAN PAOLO (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio editore, Venezia 2013;
- FELICE ANGELA, LARCATI ARTURO, TRICOMI ANTONIO (a cura di), *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Marsilio editore, Venezia 2016;
- FELICE ANGELA, TRICOMI ANTONIO (a cura di), *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi. Tra società delle lettere e solitudine*, Marsilio editore, Venezia 2017;
- FERENCZYI SANDOR, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale*, Roma, Astrolabio, 1965;
- FINI MARCO, BARBERI ANDREA, *Valpreda, processo al processo*, Milano, Feltrinelli 1972;
- FORTINI FRANCO, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993;
- GASPAROTTO LISA, *Narciso trasfigurato. Comparsa dell'Anticristo nella poesia di Pier Paolo Pasolini in Anticristo. Letteratura, Cinema, Storia, Teologia, Filosofia, Psicoanalisi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Il poligrafo, Padova 2012;

- GELAS BRUNO, MICOLT HERVÉ, *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Cecile Defaut, Nantes 2007;
- GIANNULLI ALDO, *Storia di ordine nuovo*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017;
- GIANNULLI ALDO, *La strategia della tensione. Servizi segreti, partiti, golpe falliti, terrore fascista, politica internazionale: un bilancio definitivo*, Ponte delle grazie 2018;
- GIOVANNETTI GIOVANNI, *Malastoria. L'Italia ai tempi di Cefis e Pasolini*, Effigie, Cremona 2020;
- GOBARD HENRI, *L'aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, Paris, 1976;
- GODANI PAOLO, *L'informale. Arte e politica*, edizioni ETS, Pisa 2005;
- GODANI PAOLO, DELFO CECCHI, (a cura di) *Falsi raccordi. Cinema e filosofia in Deleuze*, Edizioni Ets, Pisa 2007;
- GOLINO ENZO, *Tra lucciole e palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*, Palermo, Sellerio, 1995;
- GRAGNOLATI EMANUELE, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano 2013;
- HACHIHIYA MICHIIKO, *Diario di Hiroshima*, Adelphi, Milano 2005;
- IOVINO SERENELLA, *Ecologia letteraria: Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006;
- IOVINO SERENELLA, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, London, Bloomsbury Academics, 2016;
- IOVINO SERENELLA *Material Ecocriticism*, edited by Serenella Iovino and Serpil Oppermann, Bloomington, Indiana University Press, 2014;
- KIRCHMAYR RAOUL (a cura di) *Pasolini, Foucault e il "politico"*, Marsilio editore, Venezia 2016;

- LAPOUJADE DAVID, *Deleuze. I movimenti aberranti*, Mimesis 2020;
- LA PORTA FILIPPO, Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà, Firenze, Le Lettere, 2013;
- LUGLIO DAVIDE, *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, in *Studi Pasoliniani. Rivista internazionale*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2019;
- MAGGI ARMANDO, *The resurrection of the body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009;
- MONTALE EUGENIO, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984;
- NALDINI NICO, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989;
- NAVILLE PIERRE, *La revolution et les intellectuelles*, Gallimard, Paris, 1975;
- NIETZSCHE FRIEDRICH, *Considerazioni inattuali*, Rusconi, Milano 2020;
- RIZZARELLI MARIA, «La verità ingiallita nel fototesto della *Divina Mimesis*», in *Between*, IV. 7, 2014;
- PATTI EMANUELA, *Pasolini e Dante. La "Divina mimesis" e la politica della rappresentazione* online su [<http://www.leparoleelecose.it/?p=21517>]
- PINELLI ANTONIO, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, 1993;
- PICCONI GIANLUCA, *La Forma della rosa: archeologia di un procedimento allegorico*, in *Studi Pasoliniani* 2012;
- PONTUALE DARIO, *La Roma di Pasolini. Dizionario urbano*, Nova Delphi, Roma 2018;

- PONZIO AUGUSTO, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani 2013; *Michail Bachtin e il suo circolo, Opere 1919-1930*, Bompiani 2014;
- PINOTTI ANDREA (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di Andrea Pinotti, Einaudi, Torino 2018;
- PINOTTI ANDREA (a cura di), *Giochi per Melanconici. Sull'origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003;
- SALERNO PAOLO (a cura di), *Progetto petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Clueb 2006;
- SCAFFAI NICCOLÒ, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017;
- POVINELLI ELIZABETH A., *Geontologies. A requiem to late liberalism*, Duke University Press, Durham and London 2016;
- SANTATO GUIDO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012;
- SCURATI ANTONIO, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006;
- TODISCO ALFREDO, *Breviario di Ecologia*, Rusconi editore, Milano 1974;
- TREVI EMANUELE, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte delle grazie 2012;
- TREVI EMANUELE, *Qualcosa di scritto*, Milano, A. Salani editore 2012;
- TRICOMI ANTONIO, *Sull'opera mancata di Pasolini*, Roma, Carocci, 2005;
- VIDAL SEPHIHA HAIM, *Introduction à l'étude de l'intensif*, in « Langages », 18, 1970;
- VIGNOLA PAOLO, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Quodlibet, Macerata 2011;

- VIGNOLA PAOLO, *La funzione N. Sulla macchinazione filosofica in Gilles Deleuze*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018;
- VOLOSINOV VALENTIN NIKOLAEVIČ, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Dedalo 1976;
- VOZA PASQUALE, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini*, Liguori, Napoli 2011;
- WEIGEL SIGRID, *Walter Benjamin. Il sacro, le creature, le immagini*, Quodlibet 2014;
- ZANZOTTO ANDREA, *Scritti sulla letteratura, Aure e disincanti nel Novecento italiano* (due volumi), a cura di Gian Mario Villalta, Mondadori, Milano 2001.