

Lo Sguardo.net

rivista di filosofia

N. 19, 2015 (III)

Pier Paolo Pasolini

Resistenze, dissidenze, ibridazioni

a cura di Luciano De Fiore e Antonio Lucci



LO SGUARDO – RIVISTA DI FILOSOFIA

Aut. Tribunale di Roma n° 387/2011 - ISSN: 2036-6558

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

COMITATO SCIENTIFICO:

NUNZIO ALLOCCA (SAPIENZA Università di Roma) - ANTONELLO D'ANGELO (SAPIENZA Università di Roma) - LISA BLOCK DE BEHAR (Universidad de la República) PAOLO D'ANGELO (Università degli studi Roma Tre) - MÁRIO SANTIAGO DE CARVALHO (Universidade de Coimbra) - ROBERTO ESPOSITO (Istituto Italiano di Scienze Umane), - MIGUEL ANGEL GRANADA (Universitat Autònoma de Barcelona) - THOMAS MACHO (Humboldt Universität zu Berlin) - MARCELLO MUSTÉ (SAPIENZA Università di Roma) - MARIA TERESA PANSERA (Università degli studi Roma Tre) - FABIO POLIDORI (Università degli studi di Trieste) - LORENA PRETA (Psicanalista, membro ordinario SPI) - PAOLA RODANO (SAPIENZA Università di Roma) - WOLFGANG ROTHER (Universität Zürich) - EMANUELA SCRIBANO (Università di Venezia) - FRANCESCO SAVERIO TRINCIA (SAPIENZA Università di Roma) - NICLA VASSALLO (Università degli Studi di Genova) - DONALD PHILIP VERENE (Emory University)

CAPOREDATTORI:

Simone Guidi (Coordinamento editoriale)
Antonio Lucci (Rapporti con stampa e editoria)

REDAZIONE:

Federica Buongiorno, Marco Carassai, Andrea Pinazzi, Libera Pisano

Sito web: www.losguardo.net
Contatti: redazione@losguardo.net

“Lo Sguardo” è una rivista elettronica di filosofia *open access* pubblicata da EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA. A partire dal 2010 la rivista pubblica con cadenza quadrimestrale numeri esclusivamente monotematici costituiti da articoli scientifici inediti, saggi-intervista, traduzioni di estratti da opere scientifiche significative e di recente pubblicazione o articoli rilevanti per la comunità scientifica, recensioni di libri ed eventi culturali.

Le sezioni che compongono “Lo Sguardo” sono:

“Articoli”: la sezione ospita contributi scientifici prodotti e sottoposti su invito diretto della redazione. Tutti i contributi della detta sezione sono sottoposti a *peer review* dal Comitato dei lettori della rivista.

“Interviste”: la sezione ospita saggi-intervista ad autori di opere o edizioni di opere rilevanti per il panorama scientifico e luminari di chiara fama sulle questioni di competenza dei singoli numeri.

“Contributi”: la sezione, attiva a partire dal numero di Giugno (IX, 2012) ospita contributi scientifici prodotti e sottoposti in risposta ai *Call for papers* pubblicati per ogni singolo numero dai relativi curatori. Tutti i contributi della detta sezione sono sottoposti ad un doppio blind review da parte del Comitato dei lettori e altri collaboratori, esperti nelle materie in questione, selezionati per l'occasione dai responsabili della rivista.

“Testi”: la sezione ospita prime traduzioni italiane di estratti da opere scientifiche significative e di recente pubblicazione o articoli rilevanti per la comunità scientifica e/o di difficile reperibilità.

N. 19, 2015 (III)

Pier Paolo Pasolini: resistenze, dissidenze, ibridazioni

a cura di Antonio Lucci e Luciano De Fiore

Indice:

Altro colpo di pollice ha la bellezza, Editoriale di Luciano De Fiore pp. 5-15

¶ Sezione Prima - Il sogno di una cosa: Pier Paolo Pasolini e la filosofia

Interviste/1: *«La nostalgia non basta, ma è un buon punto di inizio»*

Intervista a Giorgio Agamben, di Valeria Montebello pp. 19-22

Testi/1: *Una passività attiva? Spinoza nel Porcile di Pasolini*

di Manuele Gragnolati e Christoph F. E. Holzhey pp. 23-32

Articoli/1: *Enigmatiche correlazioni tra Walter Benjamin e Pier Paolo Pasolini:*

allegoria e anacronismo, di Filippo Trentin pp. 33-43

Contributi/1: *Von zeitlichen und dialektischen Bildern Pasolinis bis zu*

Überschneidungen mit Benjamin und Hegel, di Giulia Cigna pp. 45-69

Contributi/2: *La decivilizzazione culturale della società. Interludi filosofici*

e critici con Pasolini, di Alessandra Granito pp. 71-87

Interviste/2: *Pasolini in Germania. Intervista a Peter Kammerer*

di Antonio Lucci pp. 89-96

¶ Sezione Seconda - Forze del passato. Antropologie di Pier Paolo Pasolini

Articoli/2: *I nomi dei personaggi nell'opera di Pasolini*

di Alberto M. Sobrero pp. 99-111

Articoli/3: *Das Gegessene ißt zurück. Pasolinis metabolische Kritik*

di Thomas Macho pp. 113-125

Articoli/4: *Motive der Askese in Pier Paolo Pasolinis Filmen*

di Antonio Lucci pp. 127-147

Testi/2: *Pasolini e l'India: de-e-ri-costruzione di un mito*

di Silvia Mazzini pp. 149-161

¶ Sezione Terza – Frammenti di un discorso amoroso: Pier Paolo Pasolini e la Francia

Testi/3: *Pasolini et la «vaccine» de Barthes*, di Davide Luglio pp. 165-173

Articoli/5: *Barthes – Pasolini: Il soggetto amante, o dell'autonomia soggettiva come fedeltà a una passione*, di Viola Brisolin pp. 175-190

Contributi/3: *Riformare lo strutturalismo? Pasolini critico di Lévi-Strauss*
di Luca Peloso pp. 191-214

Contributi/4: *Searching for Fireflies: Georges Didi-Huberman and the re-assessment of Pasolini's Legacy*, di Alison Smith. pp.215-234

¶ Sezione Quarta - Rifrazioni di ricezioni: eredità e presenza di Pier Paolo Pasolini nel discorso critico

Interviste/3: *Perché 'piccante'? Su corpo scrittura e sessualità in Pier Paolo Pasolini*
Intervista a Marco Belpoliti, di Antonio Lucci pp. 237-242

Articoli/6: *Il Gramsci di Pasolini*
di Pasquale Voza pp. 243-254

Articoli/7: *«L'arco trionfale di una sconfitta». Pasolini tra vitalismo e ideologia*
di Marco Gatto pp. 255-264

Articoli/8: *Aleturgie di aleturgie. Note all'irregolarità inattuale di Pasolini*
di Riccardo Antoniani pp. 265-274

Contributi/5: *Una storia impossibile. La ricezione di Pasolini nella letteratura italiana del XXI secolo*, di Matteo Bianchi pp. 275-282

Articoli/9: *Linguaggio e Vita: Pier Paolo Pasolini*
di Vinicius Nicastro Honesko. pp. 283-300

Articoli/10: *Pasolini et le néoréalisme*
di Delphine Wehrli..... pp. 301-309

¶ Appendice

Testi/4: *Introduzione al film di Pier Paolo Pasolini Appunti per un'Orestiade africana.*
Con un saggio introduttivo di Toni Hildebrandt
di Harun Farocki..... pp.313-320

Editoriale

Altro colpo di pollice ha la Bellezza

Tracce di Pasolini nell'arte contemporanea

Luciano De Fiore

1. Stracciamo Pasolini

Consapevole che – rispetto a Pasolini, come a pochi altri grandi – si è sovente in quel punto intermedio tra padronanza e incompetenza, per cui si presuppongono e si danno per note delle cognizioni senza però esser certi di averle davvero comprese, ho seguito alcune sue impronte che, nella primavera avanzata di quest'anno, sono comparse in alcune città italiane, omaggio e presagio del quarantennale della sua morte.

So che «il solo modo decente di parlare di Pasolini [...] è leggerlo»¹, fruirne le opere. Temo però di aver sviluppato anch'io negli anni una sorta di resistenza nei suoi confronti, in un senso però assai distante da quello per cui Didi-Huberman e altri hanno avvicinato il concetto a Pasolini. Piuttosto, nel segno in cui Derrida ne parlava a proposito della psicoanalisi: una specie di addomesticamento per inerzia, frutto per un verso di tanta e continuativa consuetudine², e per un altro della diffusione pervasiva nel quotidiano della terminologia pasoliniana e di una sorta di passiva assuefazione a taluni suoi concetti, che rischiano di finir così col valere, diceva Derrida, «come un medicinale scaduto in fondo a una farmacia»³.

¹ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino 1993, p. 144.

² Personalmente, fin dalle giornate del Pincio del primo autunno del '75 e dalle riflessioni che, di lì in poi, mi hanno sempre accompagnato, affidate a scritture e corsi. Cfr. L. De Fiore, *Pasolini e l'ideologia italiana*, in «La ragione possibile», I, maggio 1990, pp. 76-104.

³ J. Derrida, *Resistenze. Sul concetto di analisi* (1992), trad. it. di A. Busetto e M. Di Bartolo, Napoli 2014. Indubbio il fascino particolare esercitato dalla parola resistenza sull'intellettualità, soprattutto francese (si pensi a Didi-Huberman, o a Derrida), a partire dagli anni Ottanta. In parte lo ha fatto Rebecca Comay, quando – proprio a partire da Derrida – si è ripromessa «to explore some of these other meanings of this beautiful and not-so-beautiful word: resistance»

Questa sorta di abitudine all'ordine del discorso pasoliniano emerge qui e là nell'uso irriflesso e spesso banalizzato di un lessico entrato, che si voglia o no, nel patrimonio culturale di molti, e di pensieri, in partenza, assai più densi. La stessa figura di Pasolini, l'immagine del suo corpo, sono entrati a far parte anch'essi, negli ultimi vent'anni, del linguaggio artistico. Non tanto e non solo nell'opera dei protagonisti del circuito e del mercato dell'arte, quanto nell'immaginario pop di graffitari e *street artist*. Non di rado cogliendone l'anima e restituendola in opere, per brevi stagioni. La particolarità di queste rivisitazioni artistiche del lascito pasoliniano sembra costituita infatti dal loro particolare rapporto col tempo: appaiono in solido, e sono destinate però a svanire nel giro di poco.

Amato, tradito, pianto, dimenticato, fin troppo ricordato, cucinato in salsa piccante come ogni buon maestro: commemorato, come su queste pagine aeree di una rivista online. Le attitudini nei suoi confronti si sommano e accavallano, nel segno del tedio, del rimpianto o dell'apoteosi. Valorizzarne aspetti (anche se quasi mai attinenti il suo più proprio, la letteratura, come rileva Walter Siti), riscoprire virtualità nel patrimonio pasoliniano di testi e immagini, è ancora lavoro sensato di chi, come gli autori dei contributi a questo fascicolo, è interessato a richiamare i molti suoi argomenti vivi. Tuttavia, sembra darsi un'asimmetria tra il richiamo frequente a Pasolini e la sua effettiva influenza, in fondo scarsa, sull'intellettualità italiana dopo di lui e ancor meno efficace sui 'valori' e comportamenti della società attuale, nel suo complesso.

Date le mie incertezze, ho preferito farmi guidare da alcune sue tenui ed effimere tracce metropolitane. Impronte, in via di sparizione, lasciate da alcuni artisti che hanno inteso restituire di recente, in immagine, l'incomoda e scandalosa (nel significato originario di ostacolo) eredità pasoliniana.

Negli ultimi anni, i muri di Roma e di Ostia, la sua sporca spiaggia, avevano già accolto opere a lui riferite. Al Pigneto, in quella via Fanfulla da Lodi del bar Necci, forse il preferito dal Pasolini di mezzo, scelta per valorizzare col suo corso longitudinale, da sud a nord, il drammatico gioco d'ombre di *Accattono*⁴; all'ex cinema Impero all'Acqua Bullicante⁵; nella non lontana via Galeazzo Alessi a Tor

(R. Comay, *Resistance and Repetition: Freud and Hegel*, in «Research in Phenomenology», 45, 2015, pp. 237–266).

⁴ «Erano giorni stupendi, in cui l'estate ardeva ancora purissima, appena svuotata un po' dentro, dalla sua furia. Via Fanfulla da Lodi, in mezzo al Pigneto, con le casupole basse, i muretti screpolati, era di una granulosa grandiosità, nella sua estrema piccolezza; una povera, umile, sconosciuta stradetta, perduta sotto il sole, in una Roma che non era Roma» (P. P. Pasolini, cit. in *Pasolini Pigneto. Il bar Necci ai tempi di Accattono*, a cura di M. Innocenti, Roma 2014, p. 8). Due intensi murali di Maupal e di Mr. Klevra, sulle pareti esterne al primo piano di due edifici dirimpetto, in via Fanfulla da Lodi, sono dedicati, l'uno, ad un primissimo piano dello sguardo di Pasolini (*Locchio è l'unico che può accorgersi della bellezza*), scelto anche per l'immagine di copertina di questo numero, e l'altro ad un ritratto della giovane Madonna del *Vangelo secondo Matteo*, Piccola Maria.

⁵ Quattro grandi ritratti, realizzati con la tecnica dello stencil a più livelli da David 'Diavù' Vecchiato (2014), inquadrano l'entrata dell'edificio art déco dell'ex cinema Impero, in via dell'Acqua Bullicante 121. Oltre a Pasolini, Mario Monicelli, Anna Magnani ed i fratelli Citti. Nel maggio 2014, poco dopo la loro realizzazione, furono deturpati a colpi di mazzetta, accanitasi soprattutto sugli occhi della Magnani e di Sergio Citti: «La sofferenza della Magnani che sentivo io ora è molto più chiara a tutti con quei violenti colpi di cieca ignoranza inferti nei

Pignattara⁶, quartiere che fa da scena a quella sorta di lungo piano sequenza che è la passeggiata visionaria del Merda e della sua Cinzia in *Petrolio*; all'Idroscalo, dentro e sull'esterno del centro di formazione professionale intitolato al poeta⁷; e poi in diversi luoghi del centro e dei lungotevere.



Maupal (2014), *L'occhio è l'unico che può accorgersi della bellezza*

Murales di Maupal, Omino 1, del francese Žilda, di Mr. Klevra, Diavù, Aloha Oè e Nicola Verlatto avevano già segnato, qui e là, il paesaggio romano, quando, nella tarda primavera del 2015, Napoli e Roma son state percorse come da un sogno notturno che ha disseminato sui loro muri una traccia multipla: un *collage* di Ernest Pignon-Ernest, nuova riproposizione di un tema dello stesso artista francese, impresso per la prima volta trentacinque anni fa sulla porta medioevale di Certaldo, e poi a Matera e a Napoli: la presenza-assenza di

suoi occhi e sulle sue labbra, per cancellarli definitivamente. Lei e Sergio Citti ora mi sembrano le vittime violate di un inquietante film horror. Io, da artista, lascerei solo il sangue colante che vedo cadere dai buchi ogni volta che passo di là, quello che forse cercava di far uscire anche chi li ha colpiti» (D. Vecchiato, maniphestovecchiato.blogspot.it/ Ultimo accesso 2/11/2015).

⁶ Dove, al civico 215, un'intera facciata è occupata da *Hostia*, il murales di Nicola Verlatto che rappresenta allegoricamente Pasolini al momento della sua morte. Dall'alto Pelosi e due giornalisti si sporgono su una sorta di voragine nella quale Pasolini precipita verso il fondo, dove lo aspettano un Pier Paolo bambino rivolto a Petrarca, seduto sulle ginocchia della madre Susanna. Accanto, sulla destra, Ezra Pound, che Pasolini intervistò nel 1969.

⁷ Mauro Pallotta 'Maupal' ha dipinto nuovamente, stavolta all'interno del Centro di Formazione Professionale intitolato a Pasolini a Ostia (via Domenico Baggio 143, all'Idroscalo), il potente sguardo del poeta che già campeggia al Pigneto. Nell'occhio destro, risplende una piccola luce a forma d'Italia: «Mi sono ispirato ad un'immagine molto nota, interpretando il suo sguardo inquieto mettendo nei suoi occhi una luce con la forma dell'Italia, perché era l'unico che vedeva il bello dove apparentemente non c'era: vedeva l'Italia nella sua totalità», spiega Maupal. Sulla struttura esterna del Centro, Omino71 e Mr. Klevra hanno realizzato un altro murales che raffigura Pasolini, per metà, come quel supereroe che certamente non è stato, ma che molti si ostinano a pensare tale.

Pasolini oggi. Luoghi, già quelli di tanti anni fa, segnati dal richiamo al Pasolini del Boccaccio, del *Vangelo secondo Matteo*, del *Decameron*.



E. Pignon-Ernest (2015) via di Porta Portese

L'ultimo Pasolini ritratto da Ernest-Pignon è un Pasolini uno a uno, in jeans e giubbino di pelle che, in piedi, porta in braccio sé stesso morto. Più o meno cinquantenne, come quando fu ucciso (tendiamo a dimenticarlo, ma quando morì Pasolini era un uomo ancor giovane, di cinquantatre anni), segaligno e muscoloso, tendini e vene bene in vista. Vaghe reminiscenze manieriste, o davidiane nel braccio pendente del corpo morto, a rimembrare il tema pasoliniano per eccellenza del morto-vivo e versi che paiono antichi, come quelli di *Sonetto primavera*: «Il cadavere va, coi ciechi panni | agitati dal vento, e con le gote | nere di barba gelida, in silenzio». L'eretta figura scarna del poeta vivo che tiene e insieme offre se stesso morto pare quasi voler rappresentare, una volta di più,

il fantasma angoscioso di una condizione di sopravvissuto, di postumo a se stesso, di vivente che ha già alle spalle, da sempre, il tempo mitico e reale della propria vita, trovandosi quindi escluso dalla vita e dal tempo del mondo, diviso da esso da una diacronia originaria che incombe come (ed è) una sovradeterminazione. Pasolini sembra ormai vivere senza meta, sospeso nel vuoto tra Preistoria e Dopostoria⁸.

Sensazioni accentuate dalle ambientazioni scelte da Pignon-Ernest: come a Napoli, un marcescente corridoio delle Vele di Scampia, o a Roma l'angustia e la zozzeria del vicolo del Moro, di via Monterone o di via dell'Arco de' Cenci, al Ghetto. La figurina dolente sembrava invece respirare e quasi incedere nello spazio grazie all'ampiezza di via di Porta Portese, e sulle mura dell'ex mattatoio o sul muraglione del Tevere, sotto Castel Sant'Angelo.

Fino all'estate, la si scorgeva di colpo, a una svolta in moto, durante una passeggiata, dal finestrino di un tram o della macchina. Una visione perturbante, per quanto incastonata nel paesaggio urbano. Per molti, selezionati per lo più

⁸G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza 1980, p. 238.

dal tempo trascorso, un che di familiare, di già-visto; insieme, un'immagine di estimità, a tratti ustionante e quasi mai rappacificante. Un continuo inciampo, fonte di discussione e il più delle volte di divisione: «Una volta andarono [Lila e Nino] a sentire uno scrittore che scriveva libri ma faceva anche film e si chiamava Pasolini». La figura di Pasolini appare così d'un tratto a Napoli, nella narrazione del secondo volume de *L'amica geniale* di Elena Ferrante, come di un personaggio controverso, chiamato evangelicamente più a dividere che ad unire: «non erano d'accordo sulle cose che aveva detto Pasolini, pareva che fossero andati in posti diversi a sentire persone diverse»⁹.

Come ha scritto Fortini, il morto che torna si riconosce solo nei vecchi e questi, diremmo, possono identificare tratti di se stessi in lui. Incarnazione di quel suo uso insistito e variegatissimo dell'ossimoro, tanto che restano appesi all'amo della memoria il «buio incendio», la «cieca luce», la «bianca sera», l'«angelo impuro», le «colpe innocenti», lo «specchio abbacinato»¹⁰. Spettro di una persona cara, simile a come si presenta in sogno una figura amata. Magari una persona perduta, di cui pure si sia fatto il lutto. Non tanto dunque da pensare nella veglia, nello studio e nella lettura delle sue opere, o nella rammemorazione consapevole di certi suoi versi, ma di sguincio, in apparenza almeno, per caso. E forse anche per questo suo comparire a tratti, sfidando la nostra distrazione, quella Pietà urbana coglieva nel petto, riproponendo la sua morte come sigla linguistico-strutturale del sistema espressivo del poeta delle *Ceneri*¹¹. Un Pasolini che, ancora vivo, offriva a tutti il proprio corpo inanimato inscrivendolo, già da sempre, dentro il linguaggio, nel tentativo di proteggerlo dalla distruzione. Il corpo morto portato in braccio come la propria opera, corpo salvato e insieme assassinato dalla letteratura, *à la* Blanchot¹².

È bastato poco, però, perché divenisse sempre più difficile individuarla, scoprirne i contorni e le fattezze, riconoscerne il volto. Tutti i diversi multipli hanno conosciuto interventi esterni, ed in sei mesi sono stati sovrascritti, oltraggiati, cancellati, strappati, ed oggi ne restano soltanto brani, frammenti¹³. A piazza Mattei, fronteggiando la Fontana delle Tartarughe, l'irriverenza più spinta: una enorme pulce, resistente agli squarci, pare divorare i due Pier Paolo. Eppure, anche così la loro presenza non perde di significato, né flette il senso che ognuno può loro attribuire. Ogni multiplo vale ancora per le sue parti, anche

⁹ E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome. L'amica geniale – volume secondo*, Roma 2012, pp. 357-8.

¹⁰ Per la reversibilità dei contrari e il ricorso all'ossimoro in Pasolini, si vedano, tra gli altri, L. de Nardis, *Roma di Belli e di Pasolini*, Roma 1977, p. 80 e segg. e G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, cit., p. 119 e segg., secondo il quale il pastiche ossimorico sarebbe espressione di una morale dell'ambiguità o, piuttosto, di un'anti-morale della trasgressione.

¹¹ Su questa linea interpretativa, si veda S. Agosti, *La parola fuori di sé*, San Cesario di Lecce 2004, passim.

¹² M. Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, in Id., *De Kafka à Kafka*, Paris 1981.

¹³ Uno street artist mette senz'altro nel conto che la sua opera possa esser rovinata o distrutta: sempre rispetto ad un'opera ispirata a Pasolini, era già accaduto a Žilda che ha documentato la progressiva scomparsa del suo omaggio a *Il fiore delle mille e una notte* in zildastreetart.blogspot.it/search/label/Pier%20Paolo%20Pasolini



E. Pignon-Ernest (2015), via G. Borghi

strappate, proprio come Pasolini e forse di più. Come se, nel vederle, pur non riuscendo a risalire nella veglia a quell'ombelico del sogno che da sempre ci si nega, riuscissimo comunque da quei frammenti a rimontare verso qualcosa di nostro, di non estraneo.

2. Il mare non si abbraccia. Pasolini a Venezia

Questione di scelte. E discutibili come tutte le scelte, quelle di Vincenzo Trione, curatore del padiglione italiano alla Biennale 2015. *Codice Italia*, un titolo che già nel rimando alla genetica lascia trasparire la freddezza della cifra prescelta, a ingrigire ulteriormente gli ambienti già solenni dell'Arsenale

ospitanti i quindici artisti italiani selezionati, insieme a tre stranieri, per onorare la propria personale memoria dell'Italia: l'inglese Peter Greenaway, il francese Jean-Marie Straub e il sudafricano William Kentridge.

Trione ricorda come ogni memoria costituisca, insieme, una ricchezza ed un problema. Anche quella di Pier Paolo Pasolini, una presenza-assenza ancora ingombrante, per quanto sostanzialmente ininfluyente sulla nostra cultura letteraria ed anche, forse, civile, un fantasma che – come tutti gli spettri – ha un sua propria attività e che lascia segni. Di quale Pasolini vi è traccia per Venezia quest'anno, spettro in una città spettrale? Se la materia dello spettro sono i segni, ne abbiamo scorti almeno quattro, dense tracce ben impresse nell'esposizione del 2015, quarantesimo della morte del poeta.

Si deve proprio a Kentridge un primo riferimento esplicito a Pier Paolo Pasolini nella Biennale. Ed è indicativo che nella ricostruzione, algida, dell'identità artistica italiana il compito di ricordarne il ruolo nella nostra cultura del Novecento e oltre sia stato assunto da un artista straniero, sia pure rilevante come il sudafricano. Il quale ha confessato di non conoscere l'opera poetica di Pasolini, ma di apprezzarne il cinema e il talento visivo.

Triumphs & Laments è la sua opera, realizzata in carboncino su vecchi registri contabili e collage di figure che rievocano la colonna traiana. Una ricapitolazione per accenni della storia di Roma, e d'Italia, riassunta infine nella figura del corpo straziato di Pasolini, disteso per terra nello sterro dell'idroscalo di Ostia, a dominare, osteggiare e riassumere icasticamente gli appunti e gli



W. Kentridge (2015), *Triumphs & Laments*

schizzi sulle nostre tante amare storie. Kentridge ritaglia in grande, sulla parete di fondo del proprio spazio, la figura del poeta ucciso. La storia di Roma, e dell'Italia, viene fissata in quel nero corpo di sette metri, disteso contro il muro di mattoni rossi dell'Arsenale: «è l'incarnazione della vittima di tutti i tempi, è lo schiavo, è il Cristo morto. E al tempo stesso è il cadavere di tutto il rimosso di una nazione».

A quattro anni dalla sua ideazione, e dopo diverse opposizioni, la Sovrintendenza ha approvato il progetto dello stesso artista sudafricano per il Lungotevere romano. *Triumphs and Laments*, opera dallo stesso titolo di quella della Biennale, diverrà dunque un fregio di 550 metri tra Ponte Mazzini e Ponte Sisto e verrà inaugurata nell'aprile 2016. Sarà realizzata per sottrazione, ripulendo dallo sporco e dello smog il travertino dei muraglioni, così da lasciar apparire nette le sagome di Pasolini, Romolo e Remo, Santa Teresa, la Ekberg e Mastroianni, e pochi altri. Che poi altro smog ed altra sporcizia, col tempo, cancelleranno. Sparirà anche l'effigie di Pasolini, come stanno svanendo i multipli di Pignon-Ernest dai muri di Roma. Ad epigrafe del lavoro di Kentridge alla Biennale, una frase dall'ultima, arcinota intervista a Furio Colombo, pubblicata su *La Stampa* a una settimana dalla sua morte: «Lo sanno tutti che io le mie esperienze le pago di persona. Ma ci sono anche i miei libri e i miei film. Forse sono io che sbaglio. Ma io continuo a dire che siamo tutti in pericolo».

Ultima versione del monito, ripetuto ai limiti del fastidio, che Pasolini affidava a tutti i media, attraverso le proprie opere, interviste e scritti: la necessità per ognuno di assumersi la propria responsabilità nei confronti dell'imporsi inesorabile di un 'nuovo Potere', seduttivo ed efficiente, un Potere senza volto, un Potere il cui trono è vuoto ed il dominio del quale aveva già comportato 'la mutazione antropologica degli italiani'. Di qui, quel pericolo di un 'nuovo fascismo', denunciato ossessivamente, attraverso gli articoli sui giornali poi confluiti negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*, e oggetto anche di *Che cosa è il fascismo*, una sorprendente performance presentata negli Stabilimenti Saffa Palatino di Roma nel 1971, in coincidenza con l'acmé della strategia della tensione.

Proprio questa è la seconda impronta pasoliniana alla Biennale, grazie all'opera di un grande artista italiano: *Fabio Mauri e Pier Paolo Pasolini alle prove di Che cosa è il fascismo* (2005) fronteggia infatti, nel padiglione centrale intitolato *Blues Blood Bruise* dei Giardini, il ben noto *Muro occidentale o del*

pianto (1993) dello stesso artista, al centro dell'ampio salone. Un'alta parete di valige, borsoni e bagagli in transito, accatastanti identità precarie o dismesse. Residui di viaggi senza ritorno, di memorie abbandonate, di emigrazioni forzose nella speranza di un lavoro, tragicamente sempre attuali.

Fratello di Silvana, l'amica del cuore di Pier Paolo, Fabio Mauri nel '42, non ancora ventenne, aveva fondato con Pasolini *Il Setaccio*. Insieme avevano poi collaborato ad un'altra, ben più nota rivista, *Officina*. L'amico aveva presentato anche la prima personale di Fabio nel '55 alla Galleria Aureliana di Roma, poco prima che Mauri sposasse Adriana Asti: Pasolini si trovò ad essere testimone di quelle nozze precarie, a sancire la stagione di un breve, grande amore.

Negli anni Settanta, Mauri aveva poi lavorato a installazioni e performance centrate sempre più sull'attualità politica e sociale italiana. Anche per il suo esordio nel cinema aveva scelto la collaborazione del vecchio amico, realizzando *Intellettuale: Il Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini*, installazione/performance tenutasi per la prima volta il 31 maggio 1975 alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. Nella quale lo stesso Pasolini, seduto su una sedia, fungeva da schermo, lasciandosi proiettare sul torace il suo stesso film del '64. Una foto famosa lo mostra in camicia bianca con il film proiettato 'addosso', in un stupefacente eccesso identitario.

Proprio la dannazione alla memoria – eredità e insieme condanna – sembra essere il nesso che stringeva Mauri a Pier Paolo:

Siamo un condensato di memoria, proiettiamo continuamente una memoria, per riconoscere il mondo; nell'artista la memoria si scontra con il mondo. Pasolini credeva di contenere il Vangelo che aveva decifrato, ma nella performance non capiva più a che punto era. Come se avesse perduto lo sguardo sulla propria interiorità, era sgomento. Non sapevo bene cosa volevo ottenere con quel lavoro, era qualcosa che riguardava una sorta di scambio di coscienza. Lo sottoponevo a una prova, forse. O mi ci sottoponevo io. Volevo ritrovare la mappa della nostra amicizia, intensa sui temi generali, compreso Dio: quando si andava a cena con Pasolini, sembrava di cenare con Cristo. La sua arte cinematografica non era un testamento ideologico, ma una mimesis profonda: niente gli era estraneo, né Dio, né il sesso, né se stesso. Pier Paolo somigliava a Henri Michaux, che diceva: "Non sono mai stato tanto religioso come quando ho peccato"¹⁴.

La terza impronta lasciata dallo spettro è ai margini della Biennale ufficiale, per quanto in una cornice splendida come quella della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'oro. Che ospita uno dei due poli del lavoro di Fabrizio Plessi per l'edizione 2015.

Al primo piano della residenza affacciata sul Canal Grande, un enorme salone fa da vasca ad una gigantesca videoinstallazione, *Liquid Life*. Il flusso della memoria, nella quale scorre ininterrottamente un mare elettronico, incastonato tra i mille progetti – schizzi, disegni, vissuti ed emozioni, annotazioni di diario – che Plessi ha dedicato all'acqua, legati insieme, anche qui, dalla memoria. Tra questi, uno studio per una grande 'videoinstallazione dantesca' – poi realizzata

¹⁴ Intervista di Stefano Chiodi a Fabio Mauri, in *Flash Art*, agosto-settembre 2009.

davvero nel '92 – che trae spunto dai lavatoi del cotone di Bombay, concepita in modo che la struttura dei lavatoi in pietra indiani si trasformi esattamente nella struttura degli armadi di ferro posti per terra, ad accogliere i video. A margine, in carboncino, la scritta: *Dedicato a Pasolini, L'odore dell'India*.

Una dedica piana, dovuta al fatto che Plessi scoprì i Dhobi Ghat, i grandi lavatoi pubblici impastati di corpi e di fumo, grazie a quello che Plessi tenne con sé in quel viaggio del '92 come un vero Baedeker, *L'odore dell'India* di Pasolini, «vera, unica, profonda ed esistenziale guida mai scritta su Bombay». Poco più avanti, sempre accompagnando lo scrosciare dell'acqua del mare che passa e va fuori e dentro la Ca' d'Oro, un'altra tavola e la scritta: *Disegni Per Pasolini, Bombay*.

Questa segnatura di Pasolini in Plessi richiama un aspetto già presente in quella di Fabio Mauri: Pasolini mobilita la fascinazione per il diverso e insieme risveglia l'attenzione per l'accoglienza difficile dell'alterità altra, distante ma larvamente assai prossima, e quindi più difficile da accettare. Insieme, l'abbraccio – convulso, spasmodico – tra naturale e artificiale, tra cultura e mito, tra tempo vettoriale e cicli naturali, temi pasoliniani come pochi.

Costruire. Decostruire. Ricostruire. Parole-chiave del curatore della Biennale 2015, Okwui Enwezor. A lui si deve il quarto e ultimo grado di questa presenza tra i canali e le calli così attuale, ed al contempo così anacronistica, dello spettro di Pier Paolo Pasolini. A rigore, sarebbe il primo grado della nostra ricostruzione. Perché proprio il responsabile nigeriano della mostra, molto attento alla voce umana come veicolo di idee e ideali – sia essa scritta, dipinta, scolpita, cantata, ma soprattutto detta – ha voluto che fosse quella di Pasolini che recita una sua poesia ad accogliere i visitatori fin dai primi passi nell'esposizione. Quella 'vocina esile' che proviene dal '64, qualche anno prima della contestazione studentesca e dell'Autunno Caldo. Pasolini non ha ancora preso posizione in modo drastico nei confronti di quella cultura artistica italiana, prima avanguardia e poi *mainstream*, contro la quale polemizzerà direttamente più e più volte, come in occasione proprio della Biennale del '72, quando Gino de Dominicis 'esporrà' ai Giardini un ragazzo affetto da sindrome di Down. Quella 'sottocultura', cristallizzando la svalutazione di ogni valore proprio della nostra tradizione, della memoria collettiva, secondo Pasolini aveva di fatto affiancato e sorretto l'operazione neocapitalistica della borghesia italiana.

La poesia letta da Pasolini è *La Guinea*. Versi, non a caso, in grado di sollecitare non tanto e non solo il momento razionale, quanto quello memoriale e affettivo, attraverso «l'exasperante unicità del soggetto, [...] l'io del parlante in prima persona che insiste nella ricerca di un diaframma su cui pare emergere il proprio inquieto rapporto con le cose»¹⁵. Dagli odori e sensazioni dell'India, ai colori turgidi e pieni della Guinea, dall'Asia all'Africa, da una periferia all'altra dell'Impero, nella seconda delle liriche di *Poesia in forma di rosa*. Quella che apre così, rivolgendosi all'amico Attilio Bertolucci:

¹⁵G. Tellini, *La Guinea di Pasolini*, in «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1978, pp. 7-38.

Alle volte è dentro di noi qualcosa
(che tu sai bene, perché è la poesia)
qualcosa di buio in cui si fa luminosa

la vita: un pianto interno, una nostalgia
gonfia di asciutte, pure lacrime¹⁶.

E che poi procede marcata da un dolore esausto, stanca di colori netti, senza
mezze tinte, senza ironia, nel confidare all'amico il flettersi delle proprie speranze
in un'Italia e in un mondo dove il pollice della bellezza non arriva più a scavare le
forme e l'anima. Nulla sembrano potere più neppure radicali e comunisti, 'Paese
nel Paese', riserva di moralità agli occhi del Pasolini in quei convulsi primi anni
Settanta¹⁷, contro 'il patto industriale' neocapitalista, onnipervasivo.

Nulla gli può resistere: non vedi come suona
debole la difesa degli amici laici
o comunisti contro la più vile cronaca?

L'intelligenza non avrà mai peso, mai,
nel giudizio di questa pubblica opinione.
Neppure sul sangue dei lager, tu otterrai

da una dei milioni d'anime della nostra nazione,
un giudizio netto, interamente indignato:
irreale è ogni idea, irreale ogni passione,

di questo popolo ormai dissociato
da secoli, la cui soave saggezza
gli serve a vivere, non l'ha mai liberato.

Mostrare la mia faccia, la mia magrezza -
alzare la mia sola, puerile voce -
non ha più senso: la viltà avvezza

a vedere morire nel modo più atroce
gli altri, con la più strana indifferenza.
Io muoio, ed anche questo mi nuoce¹⁸.

Questa è la voce – riconoscibilissima, flebile, pacata – che Enwezor ha
voluto introducesse *All the World's Futures*, tutti i futuri del mondo. Parole
sospese nell'aria lagunare, da ascoltare con attenzione, prima di entrare
nell'ingranaggio distraente della biennale. E il primo sentimento che si

¹⁶ P. P. Pasolini, *La Guinea*, in Id., *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*, in *Le poesie*, Milano 1971, p. 328.

¹⁷ Il PCI, il 'grande partito sporco', ma «sporco di unto di officina, di ferro, di ruggine, di farina, di pesce secco, di sangue, di mentuccia, di sudore e di polvere» (P. P. Pasolini, *Petrolio*, Torino 1992, p. 376).

¹⁸ Ivi, pp. 332-3.

prova è «la nudità del pasto, l'amarezza | di un cibo chiamato mancanza»¹⁹. La parola leggera, ma non lieve, di uno spettro tenace, di una forza del passato che appartiene ancora all'oggi di noi tutti, in grado di esprimere con profonda amarezza, ma anche con eleganza e decisione, la critica bruciante che l'Occidente rivolge a se stesso.

Luciano De Fiore, Sapienza Università di Roma
✉ luciano.defiore@uniroma1.it

¹⁹ V. Magrelli, *Mancanza*, in «La Nuova Ferrara», 5 novembre 2013.

¶ Sezione Prima

Il sogno di una cosa

*Pier Paolo Pasolini
e la filosofia*

Interviste/1

“La nostalgia non basta, ma è un buon punto di inizio”

Intervista con Giorgio Agamben

a cura di Valeria Montebello

In this interview we asked Giorgio Agamben his reflections about Pier Paolo Pasolini from a theoretical point of view and from a personal one. During the conversation, Agamben deals with the very major themes of Pasolini's work, such as consumeristic civilization, anarchy of power, and the survival of fireflies, with many references to his life and contemporary society.

Introduzione

In questa intervista, gentilmente concessa da Giorgio Agamben, si discutono alcuni dei temi più cari a Pier Paolo Pasolini, sia da un punto di vista teorico che da un punto di vista personale. Agamben conosceva Pasolini e ha interpretato il ruolo di Filippo ne *Il Vangelo secondo Matteo*. La conversazione si concentra sull'anarchia del potere, la scomparsa delle lucciole e la potenza aristotelica, con l'intenzione di riportare in vita questi concetti, di evocare scenari. Dai ricordi di Agamben al presente, attraverso la strumentalizzazione del cibo, la decadenza delle città, fino al futuro, accennando ad un nuovo modo di abitare e ad una politica che possa esserne all'altezza.

(Valeria Montebello)

Pasolini è stato un lucido analista di quel Potere che definiva «senza volto» e della sua congenita arbitrarietà. A proposito dell'origine anarchica che lo contraddistingue - anarchia che al fondo sarebbe anche il suo fine - e al tuo riferimento a Salò o le 120 giornate di Sodoma in Nudità («La sola vera anarchia è quella del potere»), come s'inserisce l'ingovernabile, «ciò che è al di là del governo e perfino dell'anarchia»? Si può pensarlo come una forma di resistenza prima, di principio, invece che di reazione?

Il potere si costituisce catturando al suo interno l'anarchia, nella forma del caos e della guerra di tutti contro tutti. Per questo l'anarchia è qualcosa che diventa pensabile solo se si riesce prima ad esporre e destituire l'anarchia del potere. Klee, nelle sue lezioni, distingue il vero caos, principio genetico del mondo, dal caos come antitesi dell'ordine. Nello stesso senso penso che si debba distinguere la vera anarchia, principio genetico della politica, dall'anarchia come semplice antitesi dell'*archè* (nel suo duplice significato di 'principio' e 'comando'). Ma in ogni caso essa è qualcosa che diventerà accessibile solo quando una potenza destituente avrà disattivato i dispositivi del potere e liberato l'anarchia che essi hanno catturato.

Micciché, anni fa, proponeva di leggere la Trilogia della Vita insieme a Salò, accorpando gli ultimi film in una Tetralogia della morte. In effetti, l'ultimo film può essere visto anche come la mescolanza tra spinta sadica al godere e pulsione di morte, l'imperativo del godimento come forma di distruzione della vita?

Direi che a un certo punto Pasolini ha forse creduto di poter accedere direttamente all'anarchia. *Salò* è certamente una rappresentazione dell'anarchia del potere, ma una rappresentazione disperata, che non cerca di strappare l'anarchia dalle mani del potere, come se Pasolini non riuscisse più a distinguere la propria anarchia da quella dei quattro scellerati gerarchi. Più in generale, negli ultimi anni egli sembra voler scavalcare l'opera per accedere immediatamente ai propri fantasmi («Perché fare un'opera quando si può sognarla?»). Credo che questo non sia possibile e che, come suggerisci – anche se non amo le categorie psicologiche – questo tentativo possa coincidere con una pulsione di morte.

Inizialmente Salò doveva essere un film su un industriale milanese, che mettesse a nudo la mistificazione della grande produzione alimentare. Ne resta più di un'eco nella scena del film in cui il gerarca ordina al ragazzo «allora mangia la merda». Il consumatore medio mangia merda, ne è consapevole e continua a farlo. Cosa ne pensi in relazione all'EXPO, al suo logo Nutrire il pianeta, energia per la vita e al quasi obbligato trend attuale?

Provo non so se commiserazione o disprezzo per il tentativo, attualmente in corso da parte di un folto manipolo di sciagurati, di sostituire la gastronomia, la moda e lo spettacolo artistico-culturale (non l'arte) alla poesia, al pensiero e a quanto resta di vita spirituale. Questo coincide, del resto – dal momento che le due cose vanno sempre insieme e gli sciagurati sono sempre anche pagati – col progetto da parte del capitale internazionale di trasformare l'Italia (che viene pezzo a pezzo metodicamente venduta) in un parco di vacanza e di svago gastronomico-culturale.

«Io darei tutta la Montedison per una lucciola»: la famosa scomparsa delle lucciole annunciata da Pasolini, a causa dei «feroci riflettori del potere». Didi-Huberman parla di amicizia «stellare» fra Agamben – orizzonte apocalittico – e Pasolini – nostalgia – sotto il segno della disperazione del presente. Mi viene in mente la potenza, il ruolo che questo concetto aristotelico ha nella tua opera e la sua possibile resistenza all'atto. La trasparenza può accogliere la luce oppure restare nel suo buio. Sembrano così delinearsi vari livelli di visibilità: c'è un essere esposti alla luce come qualcosa di inevitabile, oppure si può pensare ad una forma di resistenza, quella delle lucciole come quella dei pesci negli abissi di cui parla Aristotele nel De anima, di qualcosa che può essere solo in forza della tenebra. Si potrebbe considerare l'amicizia «stellare» fra Pasolini e Agamben sotto il segno della resistenza. Anche tu, infatti, affermi che non bisogna lasciarsi «accecare dalle luci del secolo», gli stessi «feroci riflettori del potere» di Pasolini e, sempre in Nudità, scrivi che guardare «nel buio dell'epoca» e percepire in esso «una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi» è il compito di un pensiero critico rivolto all'attualità...

La resistenza al moderno in nome delle lucciole si è prodotta non a caso in una cultura, come l'Italiana, in cui lo sviluppo industriale è arrivato più tardi. Pasolini era nato in un paese la cui popolazione era fatta per il settanta per cento di contadini e in cui il fascismo aveva cercato di conciliare l'industrializzazione con il controllo sociale. Può accadere, tuttavia, che proprio una situazione apparentemente arretrata, malgrado le sue contraddizioni, si trovi ad essere per certi aspetti più avanzata di altre, che hanno perduto ogni capacità di resistere. Anche Ivan Illich, cioè il più profondo e coerente tra i critici della modernità, proveniva da una società in un certo senso arretrata. Malgrado io ricordi di aver visto da bambino un gregge di pecore che percorreva ogni mattina la via Flaminia fino a Piazza del Popolo per poi entrare in Villa Borghese, la mia infanzia ha coinciso invece con l'inizio del frenetico processo di industrializzazione e distruzione che ha seguito la seconda guerra mondiale. A differenza di Pasolini e di Elsa Morante (che in questo gli era vicina), io non potevo farmi illusioni sulla sopravvivenza di ciò che un tempo si chiamava popolo o di creature edeniche incontaminate. Mi chiedo a volte che cosa avrebbero detto Elsa e Pier Paolo se avessero potuto vedere l'attuale trasformazione degli esseri umani e delle loro relazioni per effetto dei cellulari e, più in generale, dei dispositivi forniti di uno schermo. La mia critica del moderno è, per questo, meno intrisa di nostalgia e ha preso necessariamente la forma di una ricerca archeologica volta a identificare nel passato le cause e le ragioni di quello che è avvenuto. Ma non credo sia per questo meno radicale. E in questione, in ogni caso, è la comprensione del presente.

A proposito della decadenza delle città e delle periferie che diventano i nuovi centri, parliamo del Pigneto, quartiere tanto caro a Pasolini, dove andava tra la gente «povera e vera». Sono stata qualche sera fa da Necci, un locale che frequentava

e, in effetti, la sua faccia spunta fuori un po' ovunque, dalle foto alle pareti alle spillette a un euro dentro un vecchio distributore per gomme da masticare. Senza che potessi farci nulla, la nostalgia ha preso anche me. Una nostalgia di qualcosa che non ho mai conosciuto, ma forse ho vissuto nelle carezze di mia nonna – con le sue mani esperte nel riconoscere le erbe nei campi, nello sbrogliare matasse. Penso che una certa nostalgia di ritornare, di abitare, ci accomuni tutti; può essere vista come un ritorno a sé, come qualcosa che riguarda ognuno così intimamente e, proprio per questo, non può che riguardare tutti?

Noi viviamo una fase di estrema decadenza della città, nel senso che gli uomini sembrano aver perduto ogni rapporto con il luogo in cui vivono. È evidente che se – come avviene in molte città italiane – la città si trasforma in un cosiddetto 'centro storico', che deve servire solo al consumo turistico e al divertimento del fine settimana, essa non ha più alcuna reale ragion d'essere. La città era innanzitutto il luogo della vita politica e, insieme, dell'abitare come prerogativa umana. Tanto la politica quanto la facoltà di abitare (e non semplicemente di alloggiarsi) stanno scomparendo, grazie anche alle iniziative congiunte dei capitalisti e degli architetti. La nostalgia non basta. Sarebbe necessaria una nuova forma di vita che ritrovi insieme la capacità di abitare e la vita politica. Va da sé che tanto l'abitare che la politica dovrebbero essere pensati da capo e ridefiniti. Ugo di San Vittore distingueva tre modi dell'abitare: quello per il quale la patria è dolce, quello per il quale ogni suolo è patria, e, terzo, quello per cui tutto il mondo è un esilio. Occorre inventare un quarto modo e, con questo, una politica che ne sia all'altezza.

Valeria Montebello
✉ valeriatze@gmail.com

Testi/1

Una passività attiva? **Spinoza nel Porcile di Pasolini***

Manuele Gragnolati, Christoph F. E. Holzhey

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 22/07/2015. Accettato il 01/09/2015.

This essay explores the episode of Pasolini's play *Porcile* in which the philosopher Baruch Spinoza, endorsing the protagonist Julian's decision to follow his affects and have sex with pigs, recants from the *Ethics* and its celebration of reason. It proposes that in the play radical passivity not only appears as the only possibility not to be complicit with Power and Fascism, but also becomes a paradoxical form of activity that allows for a new form of freedom.

Porcile di Pier Paolo Pasolini, presentato al Festival del cinema di Venezia nel 1969, è stato criticato aspramente per il suo carattere scandaloso e dissacrante¹. È infatti un film provocatorio e cupo, che offre una feroce critica del fascismo persistente nella società neocapitalista e non sembra concedere alcuno spazio all'azione e al cambiamento. Con *Porcile* Pasolini continua a prendere le distanze dall'impegno di ispirazione marxista e da qualsiasi forma di politica rivoluzionaria e, mentre Pasolini descrive la politica del film in termini di una «anarchia apocalittica» che può essere avvicinata solo con distanza e umorismo²,

* Questo articolo, originariamente presentato come intervento alla World Picture Conference *Abandon* tenutasi all'ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry il 7-8 novembre 2014, è la prima traduzione italiana di M. Gragnolati e C. F. E. Holzhey, *Active Passivity? Spinoza in Pasolini's Porcile*, in «World Picture Journal», 10, Spring 2015: http://www.worldpicturejournal.com/WP_10/Gragnolati_Holzhey_10.html. A cura di Libera Pisano.

¹ Per una lista delle prime recensioni, cfr. P. P. Pasolini, *Per il cinema*, 2 voll., a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, vol. 2, pp. 3316-18.

² Cfr. Ivi, p. 3132, Note e notizie sui testi. Sul distacco di Pasolini dagli ideali marxisti, che inizia nei primi anni Sessanta e dura per tutta la sua vita, e sulla sua possibile connessione con l'ironia e il riso, cfr. M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano 2013, pp. 35-67; C. F. E. Holzhey, *Recantation Without Conversion: Desire, Mimesis, and the Paradox of Engagement in Pier Paolo Pasolini's Petrolio*, in P. P. Antonello, H. Webb, *Desire, Deceit and the Novel: René Girard and Literary Criticism*, East Lansing 2015, pp. 233-52; F. Cadel, *Politics and Sexuality in Pasolini's Petrolio*, in M. Gragnolati, S. Fortuna, *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford 2009, pp. 107-17; M. Bazzocchi, *Baubò: la scena comica dell'ultimo Pasolini*, in D. Messina, *Corpus XXX: Pasolini*, Petrolio, Salò, Bologna 2012, pp. 13-28.

la nostra ipotesi è che *Porcile* proponga l'abbandono dell'azione e della speranza in un futuro migliore come una forma paradossale non solo di critica politica, ma anche di gioia.

Il film è composto da due parti apparentemente scollegate che si interrompono continuamente: la prima parte, girata sull'Etna, è ambientata in un passato arcaico sconosciuto e racconta la storia di un giovane uomo (interpretato da Pierre Clémenti) che vaga in una landa vulcanica deserta e diventa un cannibale. L'uomo unisce le proprie forze a quelle di altri cannibali e devasta la campagna. Alla fine, la 'tribù dei cannibali' viene arrestata e prima della loro esecuzione (che consiste nell'essere legati e dati vivi in pasto ai cani randagi), il personaggio interpretato da Clémenti recita ripetutamente le uniche parole udibili di questa parte del film: «Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana, tremo di gioia».

La seconda parte del film è ambientata nel 1967 in Germania e connette saldamente il capitalismo post-bellico al terzo Reich, mostrando non solo come il fascismo persiste nella Germania del dopoguerra, ma anche come si alimenta e si espande attraverso la fusione con la tecnocrazia neocapitalista. La storia riguarda Julian (interpretato da Jean Pierre Léaud), che è il giovane figlio dell'industriale Herr Klotz. Invece di passare il tempo con la fidanzata Ida e di prender parte insieme a lei alle rivolte studentesche, Julian preferisce fare sesso con i maiali. Suo padre, una specie di Krupp che rappresenta il vecchio capitalismo coinvolto con il nazismo, cerca di porre fine alla propria rivalità con il neocapitalista Herr Herdhitze, un criminale nazista sottopostosi alla chirurgia plastica per sfuggire alla giustizia. Klotz pensava di poter sfruttare a proprio vantaggio il passato segreto di Herdhitze, ma quest'ultimo è a conoscenza del segreto di Julian e i due industriali finiscono così per unire le loro forze. Mentre celebrano la loro 'fusione', Julian viene mangiato vivo nel porcile.

Il nostro saggio si concentra sul figlio Julian come figura dell'abbandono in diversi sensi: abbandonandosi ai maiali, egli abbandona non solo la ragione, ma anche ogni tipo di relazione con la società. Julian è infatti critico verso il padre fascista e alto-borghese, ma rifiuta anche di unirsi ai movimenti studenteschi rappresentati da Ida, che ai suoi occhi appaiono come un'altra forma di conformismo. Il dissenso di Julian non prende la forma di un'opposizione attiva al fascismo o al movimento degli studenti, ma piuttosto quella di una presa di distanza da entrambi, di un ritrarsi dal conflitto evitandolo. Sebbene non si possa realmente dire che Julian abbandoni in modo esplicito una posizione politica – dal momento che non ne ha mai adottata una –, Pasolini sembra presentarlo come una possibile forma di protesta in un momento in cui lui stesso ha iniziato ad abbandonare ogni speranza nell'azione politica organizzata³.

³ La scelta praticata da Pasolini è, senz'altro, molto diversa da quella di Julian e più paradossale dal momento che rimane molto attiva. Per una discussione sul complesso coinvolgimento di passato, presente e futuro che si ritrova anche nell'ultimo Pasolini, cfr. A. Ricciardi, *Pasolini for the Future*, in «California Italian Studies Journal», 2, 1, 2011, ismrg_cisj_8946 <<http://escholarship.org/uc/item/8v81z3sg>> (ultimo accesso 17 Marzo 2015). Cfr. anche M. Gragnolati, *Amor che move*, cit., pp. 51-67 e C. F. E. Holzhey, *Recantation Without Conversion*, cit.

Almeno per quanto riguarda il padre umanista, che non sa in che modo trattare il figlio ripetutamente definito «né ubbidiente né disubbidiente», l'abbandono di Julian sembra davvero una strategia temporaneamente efficace. Tuttavia, anche se questa strategia di resistenza passiva potrebbe essere avvicinata al Bartleby di Melville, che ha affascinato così tanti filosofi⁴, Pasolini la radicalizza facendo finire Julian nel porcile e facendogli affrontare una morte indicibile. Si potrebbe per questo parlare di «un'arte queer del fallimento» che non è solo *avant le lettre*, ma è anche spinta verso un livello di inintelligibilità così estrema che di essa sembra rimanerne così poco come dello stesso Julian⁵.

Per poter meglio comprendere l'abbandono di Julian e l'interpretazione politica che ne dà Pasolini, ci rivolgeremo alla *pièce* eponima e meno conosciuta, scritta da Pasolini prima del film, concentrandoci in particolare sul dialogo tra Julian e il filosofo Spinoza che ha luogo nel penultimo episodio (X)⁶. Questo dialogo presenta una meditazione compatta e intensa sull'*Etica* di Spinoza e il resto di questo saggio cercherà di districare e comprenderne la logica complicata o forse, in ultima analisi, la non-logica. È tra l'altro interessante notare come questo episodio, che Pasolini mette in evidenza nelle prime descrizioni del suo progetto cinematografico, finisca per essere lasciato fuori dal film, apparentemente sostituito dalla storia dei cannibali, che è assente invece nell'opera teatrale.

Parlando della sceneggiatura del film, Pasolini afferma che: «Spinoza è il primo filosofo razionalista e quindi è colpevole, in un certo senso, del razionalismo borghese che lui in quel momento abiura»⁷. Abiurare la ragione identificata con

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Bartleby o la formula*, in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata 1993, pp. 7-44; Cfr. G. Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in Ivi, pp. 45-89; J. Rancière, *Deleuze, Bartleby et la formule littéraire*, in Id., *La chair des mots*, Paris 1998, pp. 179-203.

⁵ I maiali non lasciano alcuna traccia di Julian, così infatti il tecnocrate Herdhitze si rassicura prima di fare pressione sui contadini affinché rimangano in silenzio sul terribile evento di cui sono stati testimoni: «Non c'è rimasto un segno? / Un pezzo di stoffa, / mettiamo, una suola di scarpa? [...] No, niente! Niente di niente. / Allora, sssst! Non dite niente a nessuno». Sull'arte (queer) del fallimento, cfr. J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham 2011; su Pasolini e il fallimento, cfr. M. Gragnolati, *Pier Paolo Pasolini's Queer Performance: La Divina Mimesis between Dante and Petrolino*, in D. Messina, *Corpus XXX: Pasolini*, Petrolino, Salò, cit., pp. 134-64, e Id., *Differently Queer: Sexuality and Aesthetics in Pier Paolo Pasolini's Petrolino and Elsa Morante's Aracoeli*, S. Lucamante, *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, Madison 2014, pp. 205-18.

⁶ L'opera teatrale, pubblicata postuma nel 1979, è stata scritta intorno al 1967, mentre la sceneggiatura del film, basata sul dramma, è stata probabilmente redatta nell'autunno del 1968. Cfr. P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 2001, pp. 1183-86. Sul teatro di Pasolini, cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano 2005; su *Porcile* (l'opera teatrale e il film), si rimanda a R. Schérer, *Le nouveaux Spinoza*, in R. Schérer e G. Passerone, *Passages pasoliniennes*, Paris 2006, pp. 145-64; V. Brisolin, *Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond. Reading Pasolini's Porcile with Lacan*, in «Italian Studies», 65, 1, Marzo 2010, pp. 107-22; S. Bondavalle, *Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pasolini's Porcile*, in «Italica», 87, 3 Autunno 2010, pp. 408-27; M. Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley 1993; R. Palomba Mosca, *Lettura di Porcile attraverso le fonti*, in A. Maggi e R. West, *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, Ravenna 2009, pp. 51-67.

⁷ P. P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Gian Piero Brunetta*, in Id., *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2945.

il razionalismo borghese e con tutti i mali del neocapitalismo contemporaneo è, certamente, un punto centrale non solo di questa scena, dell'intero dramma e del film, ma anche di altre opere di Pasolini dello stesso periodo, come ad esempio la tragedia *Pilade*, che propone una continuazione dell'*Oresteia* di Eschilo e finisce con una lunga maledizione del protagonista contro la dea Atena in quanto simbolo della ragione inevitabilmente complice del potere, sia esso fascista, comunista o capitalista⁸.

Ma perché scegliere Spinoza per una tale abiura? Se si fosse trattato semplicemente di presentare e ripudiare la ragione moderna, non sarebbe stato Descartes, ad esempio, un candidato migliore? Noi riteniamo che ci sia in gioco qualcosa di più significativo, tanto nella scelta di Spinoza, quanto nel gesto dell'abiura, che Pasolini userà frequentemente, come ad esempio quando diversi anni più tardi abiurerà la propria trilogia della vita⁹. Lo scopo del nostro saggio è, pertanto, non solo quello di comprendere meglio il carattere di Julian e il suo desiderio per il porcile, ma anche di esplorare la lettura che Pasolini dà di Spinoza.

L'apparizione di Spinoza nel porcile coglie di sorpresa non solo lo spettatore o il lettore, ma anche Julian, che si sarebbe piuttosto aspettato di incontrare un nuovo dottore. Spinoza inizia a spiegarsi confrontando la sua vita con quella di Julian. All'età di Julian viveva in una famiglia borghese ed era diventato un libertino: «Non è cambiato niente, / lo vedi: come gli amici di Ida, / io, ragazzo, mi schierai contro i vecchi»¹⁰. Mentre Julian percepisce ripetutamente un rimprovero nei suoi confronti, Spinoza insiste che non è venuto a esprimere nessuna forma di condanna. Al contrario, il filosofo rende manifesta fin dall'inizio la sua posizione non-giudicante: «io lascio ciascuno vivere secondo la sua complessione, e ammetto che chi lo vuole, muoia, per ciò ch'egli crede suo bene, dato che ho permesso a me stesso di vivere per la libertà».

Pasolini adatta questa frase da una lettera del 1665 di Spinoza a Henry Oldenburg, e nella misura in cui consente l'auto-distruzione come un'alternativa possibile e non-riprovevole a una vita per la libertà (o piuttosto, una «vita per la verità», come Spinoza ha effettivamente scritto), dà già l'impressione di problematizzare la consueta lettura razionalista dell'*Etica*¹¹. Tuttavia, in questo momento l'episodio non si concentra ancora sulla ragione e sulla sua abiura. Al contrario, Spinoza continua a riconoscere delle somiglianze tra la sua vita

⁸ Cfr. C. F. E. Holzhey, *La vera diversità: Multistability, Circularity, and Abjection in Pasolini's Pilade*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Wien-Berlin 2012, pp. 19-35. La ragione è anche fortemente criticata, per esempio, in *Medea*, ma in questo caso più che di abiura si dovrebbe forse parlare della complessa relazione tra ragione e mito che Astrid Deuber-Mankowsky ha messo in luce nel suo saggio *Cinematographic Aesthetics as Subversion of Moral Reason in Pasolini's Medea*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction*, pp. 255-66.

⁹ Cfr. C. F. E. Holzhey, *Recantation Without Conversion*, cit.

¹⁰ Le citazioni da *Porcile* sono tratte da P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., dove il dialogo tra Julian e Spinoza si trova alle pagine 630-636.

¹¹ B. Spinoza, *Lettera 30: Al nobilissimo e dottissimo Henry Oldenburg*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di A. Sangiacomo, Milano 2010/2011, pp. 1981-1983.

scandalosa e quella di Julian, senza dimenticare di mettere in risalto il costo che gli scandali comportano a livello personale (e qui è possibile percepire una riflessione di Pasolini sulla propria vita): «Beh, un'abiura (contro il conformismo dei padri / padroni di tonnellate di arance), un tentativo / di corruzione (inscenare una finta integrazione / del figlio ribelle), l'eresia del figlio – lo scandalo – la persecuzione. Siamo nel 1667 o nel 1967?».

Ribadendo ancora una volta che non si tratta di una condanna, Spinoza stesso solleva la domanda sul perché proprio lui, tra tutti, sia nel porcile con Julian. La sua risposta è alquanto singolare e contorta. Invocando la quarta parte della sua *Etica*, intitolata *Sulla schiavitù umana ossia le forze degli affetti*¹², Spinoza dichiara che Julian è schiavo di un affetto che lo porta a essere attratto dai maiali: «Non c'è dubbio: è un affetto / che ti trae tra questi porci, e quindi ne sei schiavo. / Chi fa ciò “benché veda il meglio, è costretto, / tuttavia, a seguire il peggio,” dicevo». Julian conferma con orgoglio: «Mai affetto fu più forte di questo che mi attrae tra questi porci». Tuttavia non trova nessun senso nelle parole di Spinoza se non contengono una qualche forma di condanna.

Spinoza procede dimostrando l'assurdità del suo essere lì. Si riferisce ora alla quinta e ultima parte della sua *Etica*, dal titolo *Sulla potenza dell'intelletto ossia la libertà umana*¹³, che descrive come un «inno alla Ragione» non dissimile da quello invocato da Descartes. È interessante notare come Spinoza proceda rimarcando il suo *background* borghese e riconosca nella frase «solo nella città l'uomo può essere razionale e libero» il nucleo centrale del suo *Tractatus theologico-politicus*. Mentre si potrebbe scorgere già qui un'anticipazione della successiva critica della ragione e della libertà come premesse di un ordine borghese, lo Spinoza di Pasolini conclude invece per ora con ciò che dovrebbe dire a Julian: «Liberati dalla schiavitù degli affetti, Julian, / per mezzo della ragione: e quindi torna tra gli uomini, se vuoi essere un uomo»; e dovrebbe anche aggiungere – dichiara Spinoza – che Julian deve andare alla «Festa della fusione» tra suo padre e il suo nuovo socio d'affari, dove lo attenderebbero, certamente, il compromesso, ma anche «la libertà dell'eresia e della rivoluzione».

Julian, che rifiuta queste alternative di compromesso, di libertà e di rivoluzione abbandonandosi invece all'attrazione per i maiali, non capisce perché Spinoza non gli dica realmente ciò che la sua *Etica* dovrebbe fargli dire. Invece di rispondergli direttamente o semplicemente di rinnegare la sua *Etica*, Spinoza fa un'altra deviazione.

Spinoza ricorda a Julian che l'ultimo libro che ha letto prima di lasciarsi assorbire dalla ripetizione della sua esperienza nel porcile – ripetuta, afferma, come un canto liturgico – era precisamente l'*Etica*, ma stranamente non le parti conclusive ovvero *Sulla schiavitù umana* e *Sulla potenza dell'intelletto*, ma le prime pagine *Su Dio*. Spinoza inizia col citare l'ottava definizione: «Per eternità intendo la stessa esistenza ...», e Julian completa il resto: «in quanto si concepisce seguire necessariamente / dalla sola definizione della cosa eterna». Julian sostiene di aver

¹² B. Spinoza, *Etica*, a cura di P. Sensi, Roma 2008, p. 195.

¹³ Ivi, p. 269.

imparato a memoria l'*Etica* di Spinoza perché non la capiva. Dal momento che Spinoza non fa alcun ulteriore tentativo di spiegare il passaggio, il senso di citarlo sembra essere di suggerire che Julian sia stato, in qualche modo, incoraggiato ad abbandonarsi ai suoi affetti dalla stessa *Etica*: forse dalle questioni trattate nelle prime pagine riguardanti Dio, l'esistenza e l'eternità, oppure dall'approccio razionalista di concepire che l'esistenza segue necessariamente dalla definizione, o magari semplicemente dalla ripetizione nel processo di memorizzazione, che potrebbe ben somigliare a quella dei canti liturgici o all'esperienza di Julian nel porcile.

Ad ogni modo, Spinoza procede indicando una strana contraddizione nel proprio pensiero – quella di cercare di spiegare Dio attraverso la ragione, che era già scientifica e borghese – e unendo, con una mossa ingegnosa e poetica, l'esperienza di Julian alla propria all'interno di un'epoca che comprende gli ultimi trecento anni. In particolare, il filosofo suggerisce che quest'epoca è ancora piuttosto giovane, anzi giovane quanto Julian, e che l'intera epoca potrebbe benissimo – e forse dovrebbe – prendere la stessa decisione che Julian sta per prendere.

Mentre Julian nega di stare prendendo una decisione e ribadisce così la sua passività («Ma io non prendo *nessuna* decisione»), Spinoza sembra riportare il comportamento di Julian nell'ambito generale della sua etica, che privilegia l'attività, e interpreta l'abbandonarsi di Julian a uno stato catatonico (in cui aveva trascorso tre mesi senza parlare, mangiare, dormire, sognare o morire) come il risultato di una decisione presa in maniera attiva: «L'hai presa, invece. E da tempo». La decisione è, come suggerisce poi lo stesso Julian, quella di «sparire». In seguito i due parleranno anche di uscire dal mondo – e potremmo anche dire *abbandonarlo*, che nei termini dell'opposizione attività-passività è ambiguo quanto lo «sparire».

Spinoza procede richiamando la sua definizione di passività contenuta all'inizio della quarta parte dell'*Etica*, *Sulla schiavità umana*: «Noi in tanto patiamo, in quanto siamo / una parte della natura che non può essere concepita / per sé, senza le altre», e Julian risponde con una formula quasi identica tratta dalla terza parte, *Sull'origine e la natura degli affetti*¹⁴: «Si dice che patiamo, quando in noi sorge qualcosa, / di cui non siamo che causa parziale». Aggiungendo «Va bene!», egli segnala che questa definizione non significa molto ed effettivamente la sua applicazione allo sparire di Julian risulta ambigua.

Spinoza continua specificando ciò che egli, in quanto «primo filosofo della ragione», dovrebbe dire a Julian: «Parla, mangia, sta sveglio, lavora, agisci, non sparire». Questo non fa altro che ripetere ciò che Spinoza ha precedentemente affermato che dovrebbe stare dicendo a Julian, ma come si rapporta alla definizione di passività appena data? Lo «sparire» è qui messo in contrasto con un impegno attivo nel mondo e, in quanto tale, sembra piuttosto rappresentare la pura passività in un senso generale. Tuttavia, la continuazione del discorso di Spinoza indica che l'ingiunzione a non sparire non procede necessariamente da

¹⁴Ivi, p. 129.

un'etica che tenti di superare la passività intesa nella maniera specifica in cui è stata appena definita (vale a dire, nel senso di essere solo la causa parziale di ciò che sorge in noi), ma poggia in realtà su altre premesse. Infatti, lo Spinoza di Pasolini procede osservando: «Ma l'oggetto della mia ragione era Dio. / Non posso pretendere che tu viva per fame di verità. / Dunque muori, se questo ti fa piacere, esci dal mondo». Sembra che qui ci sia ancora un altro salto nell'argomentazione visto che l'opera non esplicita come l'ingiunzione «mangia, etc. non sparire» sia connessa alla ricerca di Dio e alla fame di verità. L'*Etica* di Spinoza offre plausibilmente i passaggi mancanti – soprattutto nella misura in cui insiste sulla necessità ontologica dell'autoconservazione (o *conatus*) – e ci sembra che sia possibile anche affermare che l'*Etica* o forse, piuttosto, alcune letture di essa, prendano ad un certo punto una 'decisione', diciamo così, facendo una scelta che non segue necessariamente dalle definizioni e dagli assiomi iniziali. La scelta sarebbe quella di sostenere che la passività possa essere superata solo attraverso un incoraggiamento dell'attività e della libertà della mente, e che questo possa essere fatto incrementando o espandendo, in un modo quasi empirico o scientifico, la propria comprensione adeguata di tutte le cose o di ciò che Spinoza chiama Natura o Dio¹⁵.

Dopo aver riconosciuto che una vita razionale e libera è il risultato di una scelta (che egli ha fatto ma che non può pretendere anche da Julian), lo Spinoza di Pasolini ci aiuta a comprendere l'abbandono della ragione e lo sparire dal mondo in altri termini, meno passivi. La prima cosa da mettere in luce è che questa opzione, sulla quale Pasolini medita attraverso la figura di Spinoza e l'allegoria di Julian nel porcile, non implica necessariamente un suicidio in senso letterale. Lo scambio successivo tra Spinoza e Julian, in effetti, chiarisce che è soprattutto questione di abbracciare ciò che si potrebbe chiamare morte sociale o simbolica, uscendo dal mondo non solo di Klotz e Herdhitze, ma anche da quello opposto di Ida e dei suoi amici studenti e rivoluzionari. Mentre all'inizio smettere di parlare, di lavorare, di agire in questi mondi opposti sembrava una forma radicale di passività – per quanto attivamente scelta –, Spinoza ora non solo non condanna, ma addirittura loda la decisione di Julian e la sua quotidiana venuta al porcile, dove egli ha perso – osserva Spinoza – «come in una masturbazione / o in un raptus mistico, i rapporti con il mondo». Questo certamente lo conduce a una perdita della ragione, riconosciuta dallo stesso Julian, ma anche a ciò che egli

¹⁵ Come è noto, Spinoza dà adito a interpretazioni radicalmente differenti. Cfr. C. Norris, *Spinoza and the Conflict of Interpretations*, in D. Vardoulakis, *Spinoza Now*, Minneapolis 2011, pp. 3-37 e i riferimenti lì contenuti. Se le interpretazioni in conflitto sono spesso dovute alla lettura selettiva di alcune parti dei suoi scritti, la duplicità della sua teoria monistica sembra applicarsi alla sua stessa opera, che può essere considerata sotto diversi aspetti «senza che questo implichi necessariamente interruzioni o distorsioni», come scrive Norris riferendosi a Derrida (ivi, p. 16). Troviamo particolarmente interessante l'argomentazione di Antonio Negri sulla doppia fondazione spinoziana. La prima fondazione nelle prime due parti si interrompe nella terza e quarta parte (su cui si concentra il vecchio Spinoza pasoliniano), per poi riapparire parzialmente nella parte finale. Cfr. A. Negri, *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, Minneapolis 2008 e Id., *Subversive Spinoza: (Un)contemporary Variations*, Manchester 2004.

considera la sua felicità, come Spinoza suggerisce e Julian conferma: «Sì, infatti, io sono l'uomo più felice della terra!».

Inoltre, mettendo in evidenza come la rinuncia alla ragione e l'abbandono di se stessi ai propri affetti conducano a una rottura delle relazioni con il mondo, l'opera di Pasolini sembra mobilitare l'idea di un modo alternativo per ridurre la passività, definita precedentemente in termini di dipendere dalle altre parti della natura (ovvero, del mondo) e di essere causa solo parziale di ciò che ha luogo all'interno del proprio sé. In altre parole, come vedremo, abbandonarsi agli affetti potrebbe anche essere inteso non come una mera passività, ma come ciò che paradossalmente alimenta l'attività, per quanto non attraverso la ragione e l'intelletto.

Il penultimo discorso di Spinoza sembra, infatti, andare in questa direzione poiché attribuisce a Julian un'attività che non può essere spiegata dalla ragione:

Appunto: in quanto tu sei felice tu sei.
Col tuo essere tu ti esprimi.
Chiama come vuoi quel tuo modo di comunicare
che tuo padre chiama "né obbedire né disobbedire"
fatto sta che per esempio molti santi hanno predicato
senza dire una sola parola – col silenzio,
con l'azione, con il sangue, con la morte.
Ah, non si tratta certo di discorsi
che possano essere definiti razionali.
A testimoniare questa forma di linguaggio
che nessuna Ragione può spiegare, neanche
contraddicendosi, tu sei stato chiamato.

L'espressione di sé in Julian rimane opaca, abbandona l'intellegibilità e non può essere integrata nella ragione, neanche in una ragione che contraddice se stessa, come si contraddicono il mondo fascista e quello rivoluzionario che essa stessa ha prodotto. Tuttavia, Julian continua a protestare, esclamando che non vuole essere ridotto a cavia, neppure dell'*Etica* di Spinoza. Si ha, infatti, l'impressione che il nuovo Spinoza continui a basarsi profondamente sulla sua *Etica* e nel passaggio appena citato sull'essere di Julian, sulla sua felicità e sulla sua espressione di sé riecheggiano, per esempio, le pagine d'apertura del libro *Su Dio*, che sono state evocate precedentemente a proposito della definizione di eternità come «la stessa esistenza». Questo sembrerebbe suggerire che, secondo Pasolini, l'*Etica* inauguri uno spazio di possibilità, non necessariamente proponendo l'*ethos* della ragione, della verità e della libertà su cui si concentra nei due capitoli finali o, forse, piuttosto consentendo letture diverse di tale *ethos*.

Che l'*Etica* inauguri un tale spazio di possibilità sembra esser confermato dalla lettera di Spinoza a Oldenburg, citata nella tragedia, che Spinoza scrisse mentre lavorava all'*Etica*. Tuttavia, a posteriori, lo Spinoza di Pasolini sembra andare anche oltre all'appellarsi alla libertà di scelta individuale all'interno di uno spazio di possibilità, che infatti ci sembra ora un atteggiamento pericolosamente

vicino alle esigenze della flessibilità neoliberale. Se lo Spinoza pasoliniano aveva precedentemente ribadito, riferendosi al suo *Tractatus theologico-politicus*, che la razionalità e la libertà hanno la città (borghese) come loro condizione di possibilità, ora all'ingiunzione di Julian che non vuole essere una cavia dell'*Etica*, risponde mettendo finalmente in chiaro: «Julian, non hai capito? Sono qui per abiurarla». Si trattava di un libro – spiega Spinoza – nato in un mondo che avrebbe prodotto, in ultima istanza, il padre umanista di Julian e il suo socio tecnocrate, non facendo altro che aggiungere gloria alla loro storia.

Ciò non significa che lo Spinoza pasoliniano semplicemente neghi o contraddica l'*Etica*. Quella proposta da Pasolini appare, piuttosto, un particolare tipo di abiura, che non implica una conversione: in modo analogo alla ragione, l'*Etica* svolge un compito, ma alla fine deve essere abbandonata. La ragione scientifica e borghese ha aiutato, stranamente, Spinoza nel vecchio problema della spiegazione di Dio, «Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione / ha esaurito il suo compito, deve negarsi: / *non deve restare che Dio, nient'altro che Dio.* / Se mi sono soffermato su alcuni punti, cari / al vecchio Spinoza, è per farti capire / quanto abbia ragione il nuovo, e quanto esso in te ami / la sola, la pura presenza di un Dio che non consola».

Per il nuovo Spinoza pasoliniano, il compito è ancora Dio, ma Dio – ovviamente – è da intendersi in un senso radicalmente immanente: *sive Natura*, come notoriamente direbbe Spinoza, o forse come 'realtà' nel senso forte di Pasolini, che egli cerca in un'alterità che non è integrabile – o 'consumabile' – nel neocapitalismo: il sottoproletariato, il passato arcaico, l'Africa, etc.

Questo senso forte di *realtà* è, infatti, evocato in un episodio precedente dell'opera (VIII), quando Julian riemerge finalmente dal suo stato catatonico durato tre mesi e parla a Ida del suo amore in termini ricchi di paradossi: «I fenomeni che questo amore produce in me / si possono riassumere in uno solo: una grazia / che, sia pure come una peste, mi ha colpito. / Non stupirti, dunque, se accanto all'angoscia / c'è una continua, infinita allegria». Poco dopo Julian afferma chiaramente che l'allegria che prova grazie al suo amore è connessa alla possibilità di immergersi nella vita:

Cosa intendo per vita? Quella cosa
che si crede eternamente appartenere agli altri
(mentre in noi è incompiuta o è una colpa).
Io devo entrare nella vita, per evitarla
nei suoi aspetti più meschini, quelli sociali,
quelli a cui sono legato prima per nascita...
e poi per obbligo politico, conservazione o rivolta.
Esclusi dunque tutti questi aspetti,
mi resta da affrontare una vita pura, solo ... bella
o terrorizzante... senza mai mezzi termini,
come dirti... neanche quando è media... quotidiana.
Chiamiamola realtà: forse è più esatto. Dalla realtà
io ho dunque escluso – con l'ebbrezza della restrizione –
tutto ciò che è mio obbligo
[...]

Che cosa resta?
Tutto ciò che *non mi appartiene*.
Che non è ereditario, o possesso padronale,
o naturale dominio almeno dell'intelletto:
ma, semplicemente, un *dono*¹⁶.

In questo brano Julian si riferisce esplicitamente ad uno dei più importanti concetti di Pasolini, appunto quello di *realtà*. Come spiega René de Cecatty, Pasolini ha un doppio interesse per ciò che è *reale*: in quanto marxista e in quanto mistico o, piuttosto, la *realtà* può essere pensata sia come qualcosa di materiale e oggettivo, sia come un'esperienza mistica, sacra ed estetica che coinvolge anche la sessualità¹⁷. Nel caso di Julian, la *realtà* è intesa, secondo quest'ultima accezione, come spazio privilegiato di intensità e di partecipazione immediata da cui il borghese è normalmente escluso e che è di solito a disposizione di chi è davvero 'altro', ma che può, a volte, essere concesso come un dono gratuito. In questo caso, è proprio l'affetto che attrae Julian verso i maiali che gli consente di entrare in contatto con la *realtà*, liberandosi dai suoi legami sociali, dalla sua posizione borghese e dal suo coinvolgimento con il potere¹⁸.

Come suggerisce l'episodio successivo tra Julian e Spinoza, su cui si è concentrato il nostro articolo, la vita esperita come *realtà* richiede l'abbandono della razionalità. Deve accadere prima o al di là della ragione e, per essere intrinsecamente significativa e potente, non deve avere alcuno scopo o efficacia. Con Julian – ma forse anche con i cannibali che prendono il posto di Spinoza nel film, così come con la resistenza estetica del film all'integrazione e alla fusione – *Porcile* ci offre una tale figura dell'abbandono, che sfugge alla complicità con il fascismo e con il neocapitalismo divorante, e ci lascia privi di consolazione. Al di fuori della ragione, senza speranza o scopo alcuno, l'abbandono è divenuto il varco paradossale verso una nuova forma di libertà.

Manuele Gagnolati - Université Paris-Sorbonne - ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry ✉ manuele.gagnolati@paris-sorbonne.fr

Christoph F.E. Holzhey, ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry, Berlin
✉ holzhey@ici-berlin.org

¹⁶ Corsivo nell'originale, grassetto nostro.

¹⁷ R. de Cecatty, *Pasolini: dialoghi con la realtà*, in D. Messina, *Corpus xxx: Pasolini*, Petrolio, Salò, cit., pp. 96–108.

¹⁸ Qualcosa di molto simile si trova in *Petrolio*, l'ultimo romanzo incompleto di Pasolini, dove il protagonista, l'ingegner Carlo, si lascia dominare sessualmente da diversi ragazzi del sottoproletariato e, attraverso la sottomissione masochista, si libera dalla sua identità e si unisce al cosmo in un momento di estasi mistica. Cfr. M. Gagnolati, *Amor che move*, cit., pp. 51–67.

Articoli/1

Allegoria e anacronismo

Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*

Filippo Trentin

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 20/08/2015. Accettato il 10/11/2015.

This article aims to shed light on the intellectual relationship between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini. While numerous scholars have commented on similarities and resemblances between the two authors, none of these critics has sought to further analyse them, thus leaving their relationship in the domain of the similitude. This essay aims to evolve from the analysis of analogies to that of a «discursive formation» (Foucault) between the works of the two intellectuals. It will do so through an archaeological investigation of concepts of 'allegory', 'history' and 'montage'. Its double objective will be that of shedding a new light on the complexities of both Pasolini's and Benjamin's discourses, and that positioning Pasolini within a broader context of Western intellectuals who investigated the reticular – rather than the positivistic and linear – development of capitalist modernity.

Introduzione

Il 15 novembre 1991 un ospite inaspettato prese la parola durante la parte finale della conferenza *Walter Benjamin e il moderno*, tenutasi al Goethe Institut di Roma. L'ospite era Heiner Müller, probabilmente il più importante drammaturgo tedesco del ventesimo secolo dopo Bertolt Brecht. Come ci si potrebbe aspettare da uno scrittore, invece di cimentarsi in una profusione accademica, Müller scelse di leggere alcune poesie. Possiamo immaginare un leggero disorientamento generale quando, dopo la lettura del proprio poema dedicato a Walter Benjamin e intitolato *Der glücklose Engel*, Müller iniziò a leggere il poema *Profezia* di Pier Paolo Pasolini. Lontano dall'essere un semplice tributo al lavoro dello scrittore e cineasta italiano, con questa giustapposizione di letture Müller suggeriva l'esistenza di una associazione subliminale tra Benjamin

*Questo saggio è un estratto tradotto e rielaborato di uno studio su Benjamin e Pasolini uscito su «Modern Language Review», 108, 4, ottobre 2013, pp. 1021-41.

e Pasolini. Qualche tempo dopo, durante un'intervista, Müller ribadì questo parallelo: «A Roma ho letto una poesia di Pasolini piuttosto lunga che è stata scritta nel 1961 e che s'intitola *Profezia*. La poesia termina sorprendentemente con toni benjaminiani»¹.

Quello che Müller definisce 'tono benjaminiano' rappresenta una suggestione che ha caratterizzato in maniera discreta ma continua gli studi pasoliniani degli ultimi venti anni. Vari studiosi hanno infatti messo in luce alcune similitudini tra i lavori di questi due autori: dalla loro critica ai concetti di progresso e modernizzazione, al loro marxismo non-ortodosso, al loro uso delle nozioni di allegoria e montaggio. Per citarne alcuni, Patrick Rumble ha evidenziato come l'autore italiano condivida con Benjamin una visione del condizionamento storico e sociale della percezione umana; Georges Didi-Huberman ha sottolineato come Pasolini «semble à la fois sur les traces de Walter Benjamin», in quanto ambedue si oppongono a una visione lineare e positivista di progresso; e Silvestra Mariniello ha mostrato come Pasolini, insieme a Benjamin, Leopardi, Baudelaire e pochi altri scrittori e intellettuali degli ultimi due secoli abbia articolato un modo di concepire il tempo storico attraverso l'allegoria come strumento per sfidare nozioni lineari di temporalità².

Ad ogni modo, al di là di notare dei richiami e dell'offrire degli utili spunti di riflessione, nessuno di questi studiosi ha tentato o voluto esplorare ulteriormente queste somiglianze tra Benjamin e Pasolini, lasciando così inespresa e inspiegabile la natura di questa enigmatica correlazione intellettuale. Il presente articolo rappresenta un tentativo di colmare questa lacuna attraverso l'investigazione delle segnature tra il materiale artistico e concettuale di queste due autori. Il punto centrale del saggio è che il 'tono benjaminiano' che Müller e altri studiosi di Pasolini hanno notato non sono semplici esempi di doverose citazioni di uno dei più citati teorici culturali del Novecento, ma che sono invece indicatori dell'esistenza di una sotterranea comunanza di interessi tra questi due autori. Nonostante non tenti in nessun modo di sviluppare un argomento storiografico,

¹ M. Ponzi, *L'angelo malinconico: Walter Benjamin e il moderno*, Roma 2001, pp. 13-14.

² La lista degli studiosi che hanno notato diverse analogie tra i lavori dei due autori è piuttosto lunga e include: G. Agamben, *Il regno e la gloria*, Vicenza 1997, p. 80; G. Aichele, *Translation as De-canonization: Matthew's Gospel according to Pasolini*, in «Cross Currents», 51.4, 1992, pp. 85-95; G. De Michele, *Tiri mancini: Walter Benjamin e la critica italiana*, Milano 2000, p. 40; A. Deuber-Mankowsky, *Cinematographic Aesthetics as Subversion of Moral Reason in Pasolini's Medea*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, Wien-Berlin 2012, pp. 255-68 (p. 258); G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris 2009, p. 29; R. S. C. Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity*, Oxford 1996, p. 52; K. Jewell, *The Poiesis of History. Experimenting History in Postwar Italy*, Ithaca-London 1992, p. 8; S. Mariniello, *Temporality and the Culture of Intervention*, in «Boundary» 2, 22.3, 1995, pp. 111-39 (p. 112); M. Ponzi, *L'angelo malinconico*, cit., pp. 13-14, Id., *Pasolini and Fassbinder: Between Cultural Tradition and Self Destruction*, in F. Vighi, A. Nouss, *Pasolini, Fassbinder and Europe: between Utopia and Nihilism*, Newcastle 2010, pp. 6-19 (pp. 6, 18); M. Rappaport, *The Autobiography of Pier Paolo Pasolini*, in «Film Quarterly», 56.1, 2002, pp. 2-8 (p. 6); S. Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Bloomington Indianapolis 1995, pp. 11-12; P. Rumble, *Stylistic Contamination in the Trilogia della vita*, in P. Rumble, B. Testa, *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, Toronto 1994, pp. 210-31 (pp. 227-28).

il punto di partenza di questo saggio è che i tumulti politici, culturali e sociali che hanno caratterizzato i contesti storici in cui Benjamin e Pasolini si sono trovati ad operare – la Germania di Weimar e Nazional-socialista per il primo, l'Italia della modernizzazione caratterizzata da un ambiguo rapporto di continuità con il passato fascista per il secondo – ha portato questi due intellettuali a elaborare dei concetti teorici e poetici caratterizzati dal tentativo di sovvertire il regime discorsivo (e politico) dominante. Ciò che questo articolo afferma è che questi due intellettuali condividono uno sguardo obliquo e marginale sulla realtà che si materializza in un concetto anti-normativo di allegoria e di temporalità.

1. Allegoria

Nella seconda parte del *Dramma barocco tedesco*³ Benjamin tenta di definire la nozione di allegoria⁴. Nella sua esposizione teorica, sarebbe necessario abbandonare il concetto di simbolo che avrebbe dominato la filosofia dell'arte dal Romanticismo fino al ventesimo secolo. Agli occhi di Benjamin, l'idea di simbolo emersa nel Romanticismo rispecchia un'impossibile idea del mondo come di un insieme continuo. Così, ad una concezione idealistica del simbolo in cui parole e cose sono legate da una relazione intoccabile, Benjamin oppone la singolarità dell'allegoria, che essendo fondata sulla singolarità di figure isolate, frammenti e fossili, può pertanto essere considerata costituzionalmente anti-totalitaria. Per l'autore tedesco il concetto di allegoria non corrisponde però alla sua classica definizione di figura retorica che designa una cosa letteralmente e un'altra cosa ancora figurativamente, ma rappresenta una forma di espressione. Con le parole di Benjamin, l'allegoria «non è una tecnica giocosa tra diverse immagini, ma una forma di espressione, come parlare e scrivere sono forme di espressione»⁵. L'attenzione sulla parte o sul frammento piuttosto che sull'insieme appare così direttamente causata dall'esplosione dell'universo classico. Per poter controbilanciare questa esplosione, lo sguardo del poeta allegorico deve tentare l'impresa di fissare gli oggetti esterni nella loro contingenza e singolarità, mettendo allo stesso tempo in dubbio il loro significato univoco. In altre parole, il concetto di allegoria benjaminiana appare contraddistinto da un processo di crisi della capacità linguistico-percettiva che emerge in corrispondenza di mutamenti storici temporali rapidi e improvvisi – quelle sfasature storiche che producono un sentimento di frattura epocale durante il quale, come conseguenza di questo rapido mutamento, le parole non appaiono più in grado di sostenere un

³ Nonostante abbia consultato le versioni in lingua originale dei testi di Benjamin, preferisco usare la loro traduzione italiana nel corpo del testo e riportare la versione originale in nota e piè pagina. Spero in questo modo di guadagnare in chiarezza argomentativa ciò che necessariamente perdo in rigore filologico. Ciò vale sia per i titoli che per le citazioni. Le traduzioni dal tedesco all'italiano sono mie.

⁴ Vedi W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedmann e H. Schweppenhäuser, 7 voll., Frankfurt a. M. 1991, vol. I, pp. 336-409.

⁵ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, cit., Vol. I, p. 336: «ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift».

rapporto direttamente referenziale con le cose. Utilizzando i termini di Christine Buci-Glucksmann potremmo dire quindi che per Benjamin «l'allegoria fa la sua comparsa solo dove ci sono delle profondità che separano la visione dell'essere dal significato», l'allegoria è così «il linguaggio di un mondo lacerato e rotto»⁶.

Nonostante Benjamin sviluppi il concetto di allegoria per descrivere la forma estetica del dramma barocco tedesco, il suo intento più ampio era quello di provvedere un'analisi genealogica del punto di insorgenza dell'arte moderna. In altre parole, per Benjamin dramma barocco tedesco, modernismo baudelairiano e avanguardismo novecentesco sarebbero intimamente legati da una comune tensione allegorica. Agli occhi di Benjamin, il punto di origine della modernità doveva così essere legato alla frattura tra linguaggio e realtà le cui prime tracce potevano essere ritrovate nell'arte barocca, di cui l'allegoria – in opposizione al classico simbolo – rappresentava il sintomo più appariscente. Questo aspetto è sottolineato in particolare nei *Passages di Parigi*, quando Benjamin afferma che «la figura del “moderno” e quella dell’“allegoria” devono essere posti in relazione l'uno con l'altro»⁷. Per far questo egli dedica l'intero frammento J del suo progetto a Charles Baudelaire per il quale, secondo Benjamin, «l'esperienza allegorica era primaria»⁸. La novità dell'allegoria baudelairiana risiede per Benjamin nella sua capacità di reagire al costante processo di mutamento e alienazione operante a livello materiale nella città moderna adottando uno sguardo sulla realtà che potremmo definire bifocale - uno sguardo caratterizzato dalla sovrapposizione di tracce passate che rimangono insepolti nel presente. Per Benjamin, lo sguardo allegorico baudelairiano è quindi una sorta di atto di resistenza al processo di alienazione che è elemento immanente alla vita moderna, in quanto ciò che il poeta percepisce va al di là della realtà empirica, e cattura piuttosto una dimensione temporale alternativa locata tra percezione conscia e inconscia. Un esempio di questa esperienza allegorica può essere considerata la poesia *Le Cygne*, inclusa nella sezione dei *Tableaux parisiens* dei *Fleurs du mal*. Qui Baudelaire scrive:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs⁹.

L'immagine del cigno che naviga nelle acque della Senna di fronte a una Parigi in continuo cambiamento diventa per Baudelaire un'allegoria del poeta in esilio. L'allegoria è allora un «grand cygne, avec se gestes fous» visto o immaginato

⁶ Vedi C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, London 1994, p. 170: «Allegory makes its appearance only where there are “depths which separate visual being from meaning”, [it is] the language of a torn and broken world».

⁷ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. V, p. 311: «Die Figur des “Modernen” und die “Allegorie” müssen auf einander bezogen werden».

⁸ Ivi, p. 409: «[d]ie allegorische Erfahrung ist ihm primär gewesen».

⁹ C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois e J. Ziegler, 7 voll., Paris 1976, vol. I, p. 86.

vicino al Louvre, e questo cigno a sua volta si metamorfizza in «Andromaque, des bras d'un grand époux tombée», o in «la négresse, amaigrie et phthisique, / Piétinant dans la boue»¹⁰. I mutamenti urbani che caratterizzarono Parigi durante gli anni di Haussmann provocano, nella mente del poeta, un cortocircuito spazio-temporale in cui memorie di tempi passati si sovrappongono alle immagini del presente in conseguenza del processo di separazione tra percezione umana e realtà. Per Baudelaire, come questi versi suggeriscono, la possibilità di catturare un'immagine allegorica di Parigi è intrinsecamente legata alla possibilità di congelare poeticamente le tracce insepolti di questi cambiamenti, in modo da rendere visibile la disgiunzione tra passato e presente; un passato solo apparentemente distrutto, ma sopravvivente nell'inconscio del poeta, come nel sostrato mitico della città moderna.

Se per Benjamin, prendendo come esempio Baudelaire, l'allegoria è il prodotto di una reazione malinconica del flâneur al processo di modernizzazione che caratterizza Parigi nel diciannovesimo secolo, una simile percezione appare caratterizzare il punto di osservazione mimetico su Roma nelle *Ceneri di Gramsci*. Nel poema *Il pianto della scavatrice* Pasolini cattura gli effetti traumatici prodotti dai rapidi mutamenti urbani a cui il paesaggio urbano di Roma è sottoposto durante gli anni '50. Come per Baudelaire la possibilità di osservare il processo di distruzione e la successiva haussmannizzazione di Parigi poteva essere catturata solo attraverso lo sguardo dell'allegorista, per Pasolini la ricostruzione di Roma nel dopoguerra costituì un evento così violento e veloce da produrre un linguaggio carico di tensioni contrastanti. Così, per catturare il processo di distruzione caratterizzante Roma moderna, Pasolini porta il movimento meccanico della scavatrice a livello dell'allegoria. Per il poeta, il rumore della scavatrice, che richiama quello di un urlo mitico improvvisamente riemerso dal passato, risuona per la città provocando un pianto ancestrale:

A gridare è, straziata [...]
la vecchia scavatrice
[...]
o, nel breve confine
dell'orizzonte novecentesco,
tutto il quartiere...È la città,
sprofondata in un chiarore di festa,
è il mondo [...] Piange ciò che ha
fine e ricomincia
[...]
Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante
di ferirci¹¹.

¹⁰ Ivi, pp. 90-91.

¹¹ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2009, vol. I, pp. 848-849.

È così attraverso l'immagine di una «luce del futuro» che una prima segnatura tra Pasolini e Benjamin pare emergere. In maniera molto vicina alla lettura allegorica che Benjamin fa di Baudelaire, nella Roma delle *Ceneri di Gramsci* la scavatrice emerge come un'immagine allegorica in cui due diverse temporalità coesistono senza sovrapporsi: quella della città passata che drammaticamente scompare, e quella della città futura che sta improvvisamente prendendo forma. Il rumore prodotto da questo doppio movimento di distruzione e ricostruzione è quindi allegoricamente comparato a un pianto che si diffonde attorno al paesaggio urbano di Roma. Seguendo questa traccia, potremmo facilmente adottare l'affermazione di Benjamin per cui «l'allegoria di Baudelaire detiene le tracce della violenza che è stata necessaria per demolire l'armoniosa facciata del mondo che lo circondava», per descrivere il modo in cui Pasolini cattura il processo di modernizzazione che caratterizza Roma nel secondo dopoguerra¹².

Lo sguardo allegorico di Pasolini va al di là della sua poesia, e caratterizza il suo cinema come la sua prosa. Dalla figura del corpo crocifisso di Stracci nella *Ricotta*, all'enigmatica figura del Visitatore in *Teorema*, dal corvo comunista in *Uccellacci e uccellini* fino alla figura dissociata di Carlo in *Petrolio*, si può dire che il lavoro di Pasolini sia costantemente attraversato da figure allegoriche. Queste figure sono infatti importanti tanto nella loro singolarità corporale che come indici di una tensione storica che improvvisamente si svela, diventando materia visuale o testuale. A riguardo, Patrick Rumble ha in maniera convincente posto l'accento sulle caratteristiche allegoriche che caratterizzano i personaggi che popolano la *Trilogia della vita*, definendo questi film come «allegorie di contaminazione»¹³. In modo simile, John David Rhodes specifica che l'allegoria pasoliniana è caratterizzata da una immediatezza che è estranea al simbolo in quanto nei suoi film: «i corpi, i palazzi e luoghi che sono posti come veicoli dell'allegoria continuano ad asserire la loro propria irriducibile specificità: sono *questo* corpo, *questo* palazzo, *questo* luogo»¹⁴.

Quello che potremmo a questo punto suggerire è che, vista attraverso i prismi di Benjamin e Pasolini, l'allegoria emerge come un dispositivo linguistico e rappresentativo in grado di squarciare il procedere diacronico della storia indulgiando su dettagli, corpi e singolarità. Solo se lette allegoricamente, e quindi rispettando allo stesso tempo la loro singolarità, riusciamo a cogliere il pieno significato dell'opera di Pasolini. Ad esempio, letto attraverso l'ottica allegorica qui proposta, *Salò* è allo stesso tempo un film sul fascismo e un film sull'Italia degli anni '70, in quanto la violenza del potere nazi-fascista è intimamente legata al

¹² W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 414: «Die Allegorie Baudelaires trägt Spuren der Gewalttätigkeit, welche von nöten war, um die harmonische Fassade der ihn umgebenden Welt einzureißen».

¹³ Vedi P. Rumble, *Allegories of Contamination*, cit.

¹⁴ Vedi J. D. Rhodes, *Stupendous, Miserable City. Pasolini's Rome*, Minneapolis 2007, p. 137: «Pasolini's allegory is also one in which there is not allegorical transparency: rather the bodies, buildings, and places that are posed as allegorical vehicles continue to assert their own irreducible specificity: this body, this building, this place».

presente dell'Italia neo-capitalista. I corpi dei giovani e delle giovani imprigionati nella villa sul Garda – corpi continuamente violati, violentati e trucidati dagli ufficiali fascisti – sono allo stesso tempo corpi-indice di quella nuova gioventù che per Pasolini è ‘macellata’ dal potere senza volto che caratterizza la società dei consumi negli anni '70. Allo stesso modo, le figure e i personaggi che popolano la *Trilogia della vita* rappresentano allegoricamente, e non simbolicamente, la vitalità sopravvivenza del sottoproletariato.

Muovendoci da un piano interpretativo a un piano testuale, il modo in cui Pasolini stesso articola l'importanza dell'allegoria dimostra una sorprendente somiglianza con il discorso di Benjamin. Questo accade in *Petrolio* nel punto in cui il narratore stabilisce che «tutto in [questo libro] è infatti greve allegoria»¹⁵, prima di asserire in un appunto successivo che «in quest'opera [...] le cose sono colte in un loro momento di attualità così estrema da presentarsi come cristallizzate o pietrificate. Tutto è una serie di fregi o simulacri [...] come nelle Opere Teologiche o nelle Allegorie»¹⁶. È in uno dei punti cruciali del *Dramma barocco tedesco* che Benjamin dirà che «nell'allegoria l'osservatore è posto di fronte alla facies hippocratica della storia come in un paesaggio primordiale pietrificato»¹⁷. Parafrasando, potremmo dire che sia per Benjamin che per Pasolini l'allegorista cattura cose, immagini o visioni nel momento del loro sviluppo, allo stesso tempo cristallizzando queste cose in una serie di frammenti e immagini.

2. Anacronismo

Un'interessante implicazione che emerge dall'esperienza allegorica è la necessità di configurare un modello temporale non-lineare e anti-progressista (o regressivo). Nell'allegoria oggetti e corpi sono importanti sia nella loro singolarità quanto nel loro essere agenti distruttivi: essa apre infatti la possibilità di percepire una temporalità alternativa a quella dominante, una temporalità in cui visioni, immagini e memorie improvvisamente riemergono da un passato insepolto.

Sia nei *Passages parigini* che nelle *Tesi sopra il concetto di storia* Benjamin si discosta chiaramente da un concetto cronologico e lineare di storia come quello proposto dalla storiografia storicista di Leopold von Ranke, Franz Grillparzer e Fustel de Coulanges, per arrivare a proporre una più sofisticata comprensione del procedere storico in cui passato e presente sono intimamente legati come in una costellazione. Questo diviene evidente nella sezione N dei *Passages*, in cui Benjamin sottolinea come «l'oggetto delle storia deve essere strappato dal continuum della successione storica»¹⁸, spianando così la strada per una concezione temporale basata su una rilettura del materialismo storico marxista.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 1998, vol. II, pp. 1161-1830 (p. 1215).

¹⁶ Ivi, p. 1376.

¹⁷ «In der Allegorie [liegt] die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen».

¹⁸ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 594: «der Gegenstand der Geschichte aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufes herausgesprengt werde».

Nell'ottica benjaminiana, il materialismo storico dovrebbe essere comparato al processo di separazione dell'atomo (*Atomzertrümmerung*), un'azione destinata a liberare la storia dalle catene di una concezione positivista. Una descrizione simile emerge anche nelle ultime tre tesi sul concetto di storia, in cui Benjamin esplicitamente afferma l'inconciliabile differenza tra la storiografia materialista derivata da Marx e storicismo ottocentesco:

Lo storicismo ci offre l'immagine "eterna" del passato; il materialismo storico ci fornisce una esperienza del passato unificata. [...] Lo storicismo giustamente culmina nella storia universale e si accontenta di stabilire una connessione casuale tra i vari momenti della storia [...] Uno storico che prende [il materialismo] come il suo punto di partenza smette di raccontare la sequenza di eventi come le corone di un rosario. Piuttosto, egli cattura la costellazione che il suo tempo forma con un'epoca precedente¹⁹.

Focalizzandosi nella dicotomia tra storicismo – che viene qui comparato alla monotona sequenza delle corone dei rosari – e il materialismo storico – in cui cose, fatti o eventi sono disposti in una costellazione – Benjamin ci fornisce una lettura del presente come un campo di forze tensive in cui rovine, frammenti e memorie coesistono nei loro diversi strati, arrivando a leggibilità solo in determinati momenti storici. Lo scopo del materialista storico diventerebbe quindi quello di individuare una connessione tra strati del passato e del presente apparentemente sconnessi, poco evidenti o semplicemente dimenticati, nel momento in cui questa materia magmatica torna a un suo momento di leggibilità. Per Benjamin, il pericolo implicito nella nozione di tempo storicista è che questo, assemblando fatti ed eventi come punti su una linea, finisce per produrre una ricostruzione omogenea della storia che non si discosta mai dal punto di vista del potere dominante, in quanto chi non appartiene a quella storia, o chi vive ai margini del potere, non troverà mai rappresentanza né rappresentazione. Per salvare il sapere storico da questa minaccia, il materialista storico deve riportare alla luce i frammenti e i fossili di un passato oppresso e dimenticato. Per questa ragione Benjamin compara la missione dello storico a quella dello straccivendolo (*Lumpensammler*), in quanto il primo dovrebbe imparare dal secondo a rovistare, esaminare e sezionare rifiuti, in modo da far riemergere gli strati inconsci e insepolti della storia - una missione che citando Rémy de Gourmont egli definisce come «créer de l'histoire avec les detritus même de l'histoire»²⁰.

Letta attraverso la segnatura della nozione benjaminiana di storia materialista, è tutta la concezione sociale di Pasolini che acquisisce una più interessante fisionomia. Il suo attaccamento al sottoproletariato urbano non

¹⁹ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. I, p. 702-704: «Der Historismus stellt das "ewige" Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht [...] Der Historismus gipfelt von rechts wegen in der Universalgeschichte [und] begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren, [...] Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz».

²⁰ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 674.

dimostra semplicemente – come Asor Rosa ha invece notato in un famoso saggio che ha fortemente influenzato i primi studi pasoliniani – un attaccamento mitografico nei confronti del popolo, ma risponde piuttosto a un tentativo di catturare quelle forme di vita oppresse e non-integrabili che vivono al di là della storia ufficiale. In altre parole, i sottoproletari che Pasolini rappresenta nei suoi film e romanzi romani o, durante gli anni '70, le figure del 'terzo mondo' che popolano la 'Trilogia della vita' o gli *Appunti per un'Orestiade africana*, sono figure che abitano una temporalità che va al di là della dicotomia borghesia-popolo, e appaiono piuttosto residui di uno spazio-tempo contemporaneo ma allo stesso tempo alieno a questa dicotomia. Essi squarciano la visione borghese di storia attraverso un ribaltamento di prospettiva in cui ciò che rimane esterno alla modernità capitalista acquista un'importanza sovversiva. La figura del 'ragazzo di vita' non coincide qua con quello di 'popolo', ma appartiene alla stessa costellazione in cui gli «stracci della storia» di Benjamin sono posti, in quanto ambedue rompono una nozione lineare e positivista di storia, catturando un eccesso negativo. In altre parole, i ragazzi di vita sono ciò che il potere dominante nell'Italia del secondo dopoguerra tende sistematicamente ad annullare e reprimere.

L'attenzione poetica di Pasolini per questo eccesso, contemporaneo e allo stesso tempo estraneo alla storia ufficiale, è un'esperienza che, letta con le lenti di Benjamin, permette di contrattaccare l'idea borghese di progresso. A riguardo, pare necessario citare un passaggio che Pasolini pubblica in un articolo del 1962:

Bisogna strappare ai tradizionalisti il Monopolio della tradizione. [...] 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 [...] reale e capace di nuova storia²¹.

Provando a leggere questo passo di Pasolini insieme alle *Tesi sul concetto di storia* di Benjamin, emerge un'ulteriore segnatura tra i due autori. Il modo in cui Pasolini usa le parole "tradizionalisti" e "marxisti" sembra infatti coincidere sul piano concettuale con l'uso che Benjamin fa dei termini *Historismus* e *historischer Materialismus*. I termini *Historismus* e 'tradizionalismo' rivelano infatti una concezione universale di storia scritta dal punto di vista della classe dominante – la borghesia per Pasolini e il nazional-socialismo per Benjamin – la quale, rappresentando la storia come una mera progressione di fatti, tende a monumentalizzare (o eternalizzare) la storia da un punto di vista unilaterale. Al contrario, lo sguardo storico marxista o storico-materialista permette di liberare il presente dalla catena storicista, giungendo al riconoscimento della complessità e dello spessore temporale che caratterizzano il presente.

Alla luce di questa prospettiva critica, lo scopo di Pasolini appare precisamente quello di rompere ciò che Benjamin chiama le corone del rosario

²¹ P. P. Pasolini, *Le belle bandiere: dialoghi 1960-65*, a cura di G. C. Ferretti, Roma 1996, p. 234.

dello storicismo. È attraverso questo tentativo di rintracciare e rappresentare le sopravvivenze del passato che Pasolini cattura ciò che Benjamin definisce una ‘costellazione’ tra diverse epoche storiche. Questa concezione della storia incide profondamente sulla struttura estetico-narrativa di *Petrolio*, ed emerge a livello concettuale in varie note del suo romanzo postumo. Nell’Appunto 65bis scrive: «Quale autore e inventore di questa Visione, devo dire che l’Anacronismo può ritrovare realtà e attualità, ma ciò non avviene per caso. È la necessità del permanere del Passato nel protervo tempo moderno, che lo rende eloquente»²².

A riguardo, l’Appunto 129c di *Petrolio* ci aiuta ad illuminare la concezione pasoliniana di storia, in cui un vecchio scrittore, indicato solo con la lettera F., dà una lezione pubblica in cui propone una revisione della dialettica hegeliana. In questo passo, F. propone una nozione di dialettica in cui tesi e antitesi rimangono coesistenti senza mai raggiungere il punto di sintesi:

Il vecchio F. [...] invocava la possibilità del resto perduta di una logica “duadica,” in cui tutto restasse coesistente e non “superato,” e le contraddizioni non fossero che “opposizioni;” in tal caso *la storia non sarebbe stata più la storia unilineare e successiva*, nata, com’è noto, dall’esegesi riformistica del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltre che dalle lettere di San Paolo. Su ciò si era fondato tutto *il razionalismo occidentale moderno*, proprio mentre la scienza dimostrava che il tempo non era affatto fondato su *unilinearità e successività*, e anzi addirittura non esisteva, tutto essendo compresente²³.

Evitando di soffermarsi oltre su ragioni di filologia hegeliana, è interessante riconoscere che il bersaglio che Pasolini vuole colpire in questo passaggio è lo storicismo di stampo idealista a cui l’hegelismo dà forma e contenuto, e che in Italia diviene dominante nel Novecento attraverso la lezione di Benedetto Croce. Per Pasolini, la lezione dialettica di Hegel rappresenta il culmine di una concezione temporale lineare che ha origine con l’avvento del Cristianesimo e che trova nella struttura temporale trinitaria tesi-antitesi-sintesi il suo paradigma concettuale. In opposizione alla razionalità positivista derivante da questo paradigma, il vecchio F. propone di guardare al tempo storico come a un reticolo di temporalità aggrovigliate in cui le cose coesistono invece di normalizzarsi in una sintesi. Nell’ottica pasoliniana, a questa concezione trinitaria della storia, cristiana, hegeliana e idealista, dovrebbe essere contrapposta una concezione pre-moderna, binaria e dravidica, in cui le cose rimangono rigidamente coesistenti, senza mai raggiungere un punto di fusione teleologico.

Enigmaticamente, F. termina la sua lezione con l’invocazione della venuta di un terzo Ebreo che possa porre le basi per una concezione materialista nel campo delle arti, come Marx e Freud hanno fatto nel campo delle scienze sociali e della psicologia:

in campo materialistico, dunque, occorre fare a proposito dell’arte la stessa demistificazione dell’unità e dell’innocenza, che il marxismo aveva fatto per l’uomo

²² P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1462.

²³ Ivi, pp. 1800-801.

sociale e la psicanalisi per l'uomo interiore [...] Quanto all'arte occorrerebbe che un Terzo Ebreo, venisse a dimostrare che essa non è né "innocente" né "una"²⁴.

Conclusion

Le continue giustapposizioni e le tensioni tra alcune delle idee portanti di questi due intellettuali suggeriscono che la somiglianza riscontrata da diversi studiosi e scrittori è in realtà una segnatura che pone Benjamin e Pasolini all'interno della stessa costellazione di pensiero. I paralleli e le zone di sovrapposizione che i nostri due autori intrattengono rispondono alla crisi epistemologica provocata dalla modernità tardo-capitalista all'interno dei contesti storici in cui i due nostri autori principalmente hanno operato – l'Europa tra le due guerre per Benjamin, e l'Italia del dopoguerra per Pasolini. Questo è un argomento a cui lo stesso Pasolini accenna quando nell'*Articolo delle lucciole* suggerisce che la spinta omologatrice e il livellamento culturale che caratterizza l'Italia degli anni '70 ha come unico precedente storico quello della Germania di Weimar.

Senza volerci troppo soffermare su questa comparazione storica, ciò che pare comunque importante sottolineare è che l'anello di congiunzione tra Benjamin e Pasolini emerge per l'appunto nella frattura temporale che caratterizza i processi di modernità tedesco e italiano nei periodi storici in cui i due autori si trovano a vivere e operare. È precisamente da questo interstizio prodotto dalla conflazione di modelli esperienziali appartenenti a temporalità distanti eppure coesistenti che lo sguardo intellettuale e poetico di questi due autori trae forza immaginativa e intellettuale. In altri termini, Benjamin e Pasolini tentano di rispondere alla disintegrazione traumatica di modelli di esistenza in fase di regressione, rigettando allo stesso tempo ogni reazionario attaccamento a valori di purezza e autenticità. In questo senso, la costellazione a cui Benjamin e Pasolini appartengono punta a scavalcare sia l'irrazionalismo tipico delle ideologie fasciste, che l'eredità strumentale e positivista di derivazione illuminista. Indifferenti a questa dicotomia, Benjamin e Pasolini sono accomunati da una certa dose di apocalitticismo che sfocia nel desiderio di 'organizzare il pessimismo' in modo da superare la barriera razionale-irrazionale. Questo discorso suggerisce la necessità di investigare l'eredità pasoliniana, insieme a quella benjaminiana, in territori ancora poco esplorati dalla critica, nonostante il costante aumento di studi dedicati a questi due autori. Mi riferisco a quel gruppo di intellettuali, filosofi e scrittori che hanno condotto il pensiero in quel territorio a cavallo tra razionalismo scientifico e misticismo irrazionale, e che va, citando solo alcuni nomi, da Friedrich Nietzsche ad Aby Warburg, da Theodor W. Adorno a Michel Foucault, a Georges Bataille, a Maurice Blanchot.

Filippo Trentin, The Ohio State University
✉ trentin1@osu.edu

²⁴ Ivi, pp. 1802-803.

Contributi/1

Von zeitlichen und dialektischen Bildern Pasolinis bis zu Überschneidungen mit Benjamin und Hegel

Giulia Cigna

Articolo sottoposto a doppia *blind-review*. Ricevuto il 18/08/2015. Accettato il 02/10/2015.

In this essay I will analyse the topic of time and temporality in some of Pasolini's works. The starting point of my analysis will be the assumption that the recurring presence of the topic of time is the sign of Pasolini's attention to time and of his questioning the ways of representing it. As a consequence, several representations, consciousness and perceptions of time can be found in his writing. I will first do a close reading of *I Godoari* of *Petrolio*. This group of *Appunti* will then give the impetus for a comparison with the Benjaminian concepts of *Jetztzeit* and *Ursprung* that I will highlight through some passages from the *geschichtsphilosophischen Thesen* and *Das Passagen-Werk*. In the third part of my essay I will explore Pasolini's aversion of Hegel and I will compare some passages of *Petrolio*, some poems and some interviews to Pasolini with some passages of the *Wissenschaft der Logik* and of the *Phänomenologie*. These two comparisons, focused on language and temporal images and concepts, will give a sense of the Pasolinian temporality, showing its compounded complexity.

Einleitung

«E torno all'estenuante / lotta col tempo, parto senza fine»¹: So wird Pasolinis Kampf mit der Zeit in den Versen von *Il tempo e le origini divine* beschrieben; als eine unendliche Geburt, die fortwährend und aufreibend Anlass für neue 'Schöpfungen' geben kann. Diese Verse sind allerdings nicht die einzige Darstellung des Kampfes des italienischen Dichters mit der Zeit oder deren Thematisierung. Abgesehen von seinen Filmen, taucht die Zeit in vielen Gedichten verschiedener Zeiträume auf, z. B. von den friaulischen bis zu den verstreuten des Jahres 1969 – wie *Tarso, da Lontano* – und erstreckt sich darüber hinaus über die Interviews Ende der sechziger Jahre bis zu seinem letzten Lebensjahr 1975. In den letzten zwei unvollendeten literarischen Werken spielt zudem die Zeit-lichkeit eine grundlegende Rolle.

¹ P. P. Pasolini, *Tutte Le poesie*, Bd. I, Milano 2009², S. 694.

Während eine «topografia temporale»² für *La Divina Mimesis* entworfen wurde, kennzeichnet die Zeit zahlreiche Aspekte des 1992 erschienenen Romans *Petrolio*; Beispiele hierfür sind der sarkastische, narratologische Auftakt, den «Questo romanzo non comincia»³ ankündigt, die Aufmerksamkeit des Erzähler-Autors auf die von ihm benutzten Tempora oder, nicht zuletzt, das zeitliche Verhältnis zwischen den Anmerkungen (*Appunti*) innerhalb des narratologischen Raums von *Petrolio*⁴. Das Auftauchen zeitbezogener Begriffe, wie der Ausdruck «logica duadica»⁵, und die in der Gruppe von Anmerkungen *I Godoari* enthaltenen lyrischen und fotografischen zeitbezogenen Bilder bereichern noch zusätzlich die Zeitlichkeit dieses Roman-Fragments, das wie ein Pastiche⁶ aus mehreren (zeitlichen) Schichten besteht.

Genauso wie die erwähnten narratologischen und stilistischen Merkmale von *Petrolio* erscheint mir die wiederkehrende Thematisierung der Zeit als Signal einer breiter angelegten Fragestellung seitens Pasolini bezüglich der *möglichen* Darstellung der Zeit zu sein, die sich wiederum in *verschiedene* mögliche Darstellungen, Wahrnehmungen und Bewusstsein für die Zeit überträgt.

Ausgehend von dem sogenannten bildlichen sowie begrifflichen Teil von *Petrolio* (bzw. nicht von der narratologischen Form) möchte ich mich in dem vorliegenden Aufsatz einerseits mit der Gruppe von Anmerkungen *I Godoari* beschäftigen und mich andererseits der Textstelle über die «logica duadica» widmen, da alle diese als Anstoß für eine auf die Zeit fokussierte intertextuelle sowie interdisziplinäre Untersuchung gelten und die *möglichen* Darstellungen und Wahrnehmungen der Zeit von Pasolini beispielhaft verkörpern. Wenn die Gruppe *I Godoari* Spuren des Gedichtes *Il pianto della scavatrice* enthält, lässt zudem die *zeitliche Bewegung* der Bilder dieser Gruppe eine Assoziation mit den zwei Benjamin'schen Konzepten *Jetztzeit* und *Ursprung* aufkommen. Die Textstelle zur *logica duadica* zeigt sich stattdessen erstens als eine umgeformte, romanhafte Paraphrasierung von Äußerungen Pasolinis, die auf den Zeitraum 1971-75 zurückgehen und zeigt zweitens terminologische und begriffliche Gemeinsamkeiten mit den Gedichten *Callas* und *Ancora sull'orso*. Nicht zuletzt löst der Zusammenhang aus der Textstelle und aus den Äußerungen die gewagtere Assoziation mit der Hegelschen Dialektik aus.

Ohne auf die Benjamin'schen und die Hegelsche Philosophie an dieser Stelle vertiefend eingehen zu können, wird mit Rückgriff auf die geschichtsphilosophischen Thesen und das Konvolut von *Das Passagen-Werk* von Benjamin wie auch auf die *Phänomenologie* Hegels und seiner *Wissenschaft*

² Ders., *Romanzi e racconti*, Bd. II, Milano 20137, S. 1117.

³ Ebd., S. 1167.

⁴ In dem Essay «E torno all'estenuante lotta col tempo»...Pasolini e una diversa temporalità in *Petrolio*, der voraussichtlich im März 2016 bei der Zeitschrift «Italian Culture» erscheinen wird, habe ich mich der Zeitlichkeit in *Petrolio* gewidmet und habe vor allem die eben erwähnten narratologischen Elemente untersucht.

⁵ P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a.a.O., S. 1800.

⁶ In dem erwähnten Essay «E torno all'estenuante lotta col tempo»...Pasolini e una diversa temporalità in *Petrolio* hat man gezeigt, dass *Petrolio* ein verschiedenartiger Pastiche ist: ein thematischer, sprachlicher, narratologischer und zeitlicher.

der Logik ein Vergleich gezogen. Dieser Vergleich ist ein sprachlicher, bildlicher und terminologischer, der auf die Nuancen der Pasolini'schen Zeitlichkeit gerichtet und die zusammengesetzte Komplexität zu beleuchten im Stande ist. Während die zeitliche Spannung und Aufgeladenheit der Benjamin'schen *Jetzt-Zeit* und des 'Ur-sprungs' die zusammengesetzte, dynamische Zeitlichkeit von *I Godoari* widerspiegeln kann, so vermag der Vergleich mit der Dialektik Hegels zunächst vordergründig eine Gegensätzlichkeit, eine widerstreitende Haltung erkennen lassen. Über die polemische Ablehnung hinaus aber besteht die Zusammensetzung der zeitlichen (Nicht-) Dialektik Pasolinis aus einer eher (unbewussten?) Kontamination durch die Hegelsche Denkungsart.

So wird, wie bei einer Reise neue Bilder und Bedeutungen entstehen können, von und zu Pasolini der Weg über Benjamin und Hegel genommen, der über Etappen hinweg zur Erweiterung der Interpretation Pasolini'scher Wirklichkeit und seiner Zeitkonzeption führt.

1. *I Godoari*⁷

Me sumergí entonces en la historia.
El presente era parte del pasado y, al mismo tiempo,
parte del futuro. El tiempo me abría los brazos y yo veía
toda la materia: un círculo sin comienzo ni fin.
G. Vidal

Im Rahmen der Gruppe von Anmerkungen *I Godoari* folgt Pasolini als Erzähler, respektive Regisseur, der Hauptfigur Carlo bei seiner Vision der Stadt Turin, die aufgrund einer Bombenexplosion in Trümmern liegt. Wie in einem Film oder in einem Drehbuch ist eine Szenenabfolge entwickelt worden, die mit buntfarbiger Klarheit und visueller Ausdruckskraft den visionären Spaziergang Carlos durch die Trümmer Turins zeigt, ihn gleichzeitig dokumentiert und mit Worten und Bildern fotografisch inszeniert. Die zerstörte Stadt stellt allerdings nur einen physischen Ausgangspunkt dar und verbirgt in sich eine durchgehende physische Verwandlung und mithin eine zeitliche Polyfonie:

⁷ Im Essay *Los colores del tiempo en Petrolio, de Pier Paolo Pasolini* wurde die Übereinstimmung zwischen Zeit und Farben in *Petrolio* untersucht, bzw. den Zusammenfall ihres gleichzeitigen Auftauchens. Teil des Essays war u.a. eine Annäherung an *I Godoari*. Der Ursprung des *close reading* des vorliegenden Aufsatzes sowie der Ursprung der Bezeichnung 'Apokalypse', die ich in dem letzten Teil dieses Unterkapitels verwende, sind in *Los colores del tiempo en Petrolio, de Pier Paolo Pasolini* zu finden. Siehe G. Cigna, *Los colores del tiempo en Petrolio de Pier Paolo Pasolini*, in «Despalabro», VII, 2014, S. 93-103. *I Godoari* wird auch in dem erwähnten Aufsatz "E torno all'estenuante lotta col tempo"...*Pasolini e una diversa temporalità in Petrolio* kurz untersucht. Im Vergleich dazu stellen das *close reading* dieser Gruppe von Anmerkungen und die in dem vorliegende Unterkapitel durchgeführten Analyse eine tiefere Auseinandersetzung dar.

Le mura crollate (...) avevano l'aria di rovine. (...) Ma il disegno delle loro spaccature, il profilo dentellato dei xxx⁸, 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. (...) La città non c'era più. L'edificio della stazione sorgeva in mezzo a un immenso deserto, come, appunto, un'antica chiesa ridotta a ruderi solitari invasi dalle ortiche e dal sole. (...) Non si trattava più di un deserto, ma di una savana, il margine di una foresta. (...) Si sentiva che questo deserto non finiva (...) ma che esso continuava inalterato (...) abbracciando nella sua immensità soltanto, forse, qualche rovina romanica, preesistente già da secoli alla civiltà che era stata sepolta da quel deserto rinato da un ritorno alle origini. Pian piano, tuttavia, quella "waste land", che dapprincipio aveva una forma, finì col diventare informe. (...) Finalmente comparve, prima, una distesa immensa di rifiuti. (...) Apparve la distesa di Torino, che si spingeva, sconfinata, fin quasi ai piedi dei monti, che facevano da sfondo scuro al biancheggiare antico delle città che apparivano alle carovane⁹.

Agosti stellt diesbezüglich fest: «il testimone-protagonista effettua una sorta di "mappizzazione" del territorio, attraverso un interminabile percorso-spostamento verso ovest»¹⁰. Das Voranschreiten Carlos durch die zerstörte, sich in stetiger Wandlung befindliche Stadt erinnert nicht nur an eine langsame Verbreiterung der Grenzen einer möglichen und imaginären Landkarte¹¹, sondern das Laufen und die Strecke durch die Trümmer zeichnen eine zweischichtige Landkarte, die sich sowohl als geographisch wie auch als zeitlich erweist. Wie Annovi in Bezug auf das Gedicht *L'Uomo di Bandung* und auf die Geopoetik der Filme Pasolinis behauptet, werden in *I Godolari* nichtangrenzende und zudem unüberbrückbare geographische Gebiete nebeneinandergestellt und übereinandergelegt¹². In einer verschachtelten Abfolge von Orten und Gebieten, verschleiert und enthüllt zugleich jeder von Carlo besuchte Ort einen weiteren. Gleichzeitig verkörpert jeder neu enthüllte Ort eine andere zeitliche Dimension, die darüber hinaus auf die Gegenwart der Hauptfigur Einfluss nimmt. Die *topografia temporale*, die Pasolini für *La Divina Mimesis* entwarf, kommt auch hier, jedoch in einer andersartigen, nicht mehr magmatisch und progressiv¹³ zusammengesetzten Form vor. Es ist hier wortwörtlich eine temporale Topographie, da jedem von Carlo gesehenen Ort eine eigene Zeitlichkeit innewohnt, die wie zu einer geographischen, zu einer zeitlichen Landkarte wird.

⁸ Über *Petrolio* verstreut, befinden sich in diesem streckenweise mangelhaften Werk Lücken oder drei 'x', die für auszufüllende Stellen standen. Aufgrund der Ermordung Pasolini und seines frühzeitigen Todes wurden sie allerdings nie von ihm ausgefüllt.

⁹ P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a.a.O., S. 1747-64.

¹⁰ S. Agosti, *La parola fuori di sé*, San Cesario di Lecce 2004, S. 76-77. Das Wort *mappizzazione* kehrt in der Gruppe von Anmerkungen *Gli Argonauti* wieder. Vgl. P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a.a.O., S. 1324-31.

¹¹ V. Bazzocchi, *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, zitiert in G. M. Annovi, *ISTAMBUL KM. 4,253: attraverso il Mediterraneo di Pier Paolo Pasolini*, in «California Italian Studies Journal», 2010, <https://escholarship.org/uc/item/92v0p4wz>, S. 13, Datum des Abrufes: 13 Juni 2015.

¹² Ebd., S. 6.

¹³ «E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e di cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali – la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.):» P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a.a.O., S. 1117.

Die Ruinen des Hauptbahnhofes erinnern an Überreste von Monumenten vergangener Kulturen. Sie sind die Orte, wo mythische Figuren der altgriechischen Kultur wie Sokrates und Phädrus gemeinsam spazieren gegangen wären¹⁴. Solche arkadischen Orte verstellen zunächst noch den Blick auf eine Wüste, die sich nach einigen Kilometern wiederum in eine Heide verwandelt, um danach in eine Savanne überzugehen. Die Leere und Stille der Wüste wechseln sich ab mit der Fülle der Savanne. Stille Orte, in denen der Mensch noch nicht angekommen ist, verbergen andere, wo Signale seiner Anwesenheit gesehen – oder imaginiert – werden können. Zunächst ist diese Landschaft ein *deserto rinato da un ritorno alle origini*, um dann ein gestaltloses *waste land* voll von Abfällen zu werden. In *Temps et récit* stellt Ricoeur folgendes in Bezug auf das Potenzial der Metapher auf: «J'ai meme suggéré de faire du "voir-comme", en quoi se résume la puissance de la métaphore, le révélateur d'un "être-comme" au niveau ontologique le plus radical»¹⁵. Die Verwandlung der Orte und Landschaften in *I Godoari* erscheint in vielen Fällen als eine Konsequenz der Ausdehnung des Sehvermögens Carlos, der dank seiner Vision in der Lage ist, Vergleiche zu ziehen, Übereinstimmungen zu entdecken und in den gesehenen Objekten eine zukünftige Entfaltung zu bemerken. Während aber auf den ersten Seiten von *I Godoari* diese Art visionärer Erweiterung des Sehvermögens stattfindet und eine Gleichniskette zwischen den Bahnhofstrümmern, Ruinen und edlen Überresten hergestellt wird, werden die Gleichnisse im Laufe der Gruppe von Anmerkungen als Bilder und Objekte auf eine *ontologische* Ebene gehoben. Fern einer schlichten Entdeckung von Ähnlichkeiten zwischen den Orten und Zeiten wird eine Identitätsübereinstimmung bestätigt. Somit werden die Orte, wie die Wüste und die römischen Ruinen, weder imaginiert noch erinnert, sondern konkret gesehen und entdeckt.

Die Wanderung Carlos durch die sich stetig verwandelnden Trümmer führt einerseits in eine idealisierte und mythische Vergangenheit zurück, der nachgetrauert wird, und andererseits schildert sie die Zukunft und ihr 'Unheil' – als Ergebnis des überheblichen Verhaltens der Menschen. Zwischen diesen zwei zeitlichen Polen bewegt sich die Hauptfigur in der Gegenwart ihrer Vision. Einige Betrachtungen Szondis in seinem Aufsatz *Hoffnung im Vergangenen* über die Zeitwahrnehmung Walter Benjamins erweisen sich als ein Denkanstoß und Ausgangspunkt, um Aspekte der Zeitlichkeit von *I Godoari* zu untersuchen:

Anders als Proust will sich Benjamin nicht von der Zeitlichkeit befreien, er will die Dinge nicht in ihrem ahistorischen Wesen schauen, sondern er strebt nach historischer Erfahrung und Erkenntnis, wird aber in die Vergangenheit zurückgewiesen, in eine Vergangenheit indessen, die nicht abgeschlossen, sondern offen ist und Zukunft verheißt. Benjamins Zeitform ist nicht das Perfekt, sondern das Futurum der Vergangenheit in seiner ganzen Paradoxie: Zukunft und doch Vergangenheit zu sein¹⁶.

¹⁴ Ebd., S. 1751.

¹⁵ P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris 1983, S. 13.

¹⁶ P. Szondi, *Schriften*, Bd. II, Berlin 2011, S. 275-94, hier: S. 286.

Abseits der Dialektik von Messianismus und Eingedenken, die zusammen mit der Dialektik von Zukunft und Vergangenheit den Geschichtsbegriff Benjamins gründe¹⁷, so Szondi, können in *I Godoari* Nuancen des «Futurs der Vergangenheit» entdeckt werden. In einer höheren, beschwörenden Ausdruckskraft benutzt Szondi eine solche Formel, um die Doppelheit und den Dynamismus dieser Zeitform stärker zu betonen. Die Bedeutsamkeit dieser Zeitform besteht darin, dass ein zeitliches Spiel zwischen Vergangenheit und Zukunft zu erkennen ist: Von seiner Gegenwart bezieht sich der Sprecher auf eine Zukunft, in der er die Handlung durchgeführt haben wird. In einer solchen Aussage, in der das *futurum exactum* benutzt wird, lässt sich eine Umwandlung von Zeiten erkennen: Während sich die Gegenwart der Aussage in eine Vor-Vergangenheit verwandelt, wird die unbestimmte Vorwärts-Zeit (auf die die Durchführung der Handlung projiziert wird) zunächst vergegenwärtigt, um sich alsdann in eine Vergangenheit und in eine Zukunft zu spalten. Dieses temporale Spiel ebenso wie die eben genannte Plastizität des Futurums II findet ein Echo in *I Godoari*.

Von seiner visionären Perspektive aus bezeugt die Hauptfigur Carlo die fortwährende Verwandlung von Monumenten und Landschaften, deren ihnen innewohnende Zeitlichkeit sich immer wieder spaltet und zwischen den Dimensionen von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft schwankt. Gegenwärtige Gebäude verwandeln sich in jahrhundertealte Monumente; die Heide wird eine Wüste und dann eine wilde Savanne, die sich aber für einige Merkmale der mythischen, alten Zeiten erwecken lässt. In der stillen Harmonie eines Landhauses bildet sich Carlo ein, eine Bauernfamilie mit den klassischen Traditionen wohne dort, um dann die Wüste und die in ihr vergrabenen romanischen Ruinen wiederzuentdecken. Die Verwüstung und Trostlosigkeit des gestaltlosen *waste land*, die danach die Peripherie Turins enthüllt, wird einem morgenländisch anmutenden Turin beige stellt, das als Ziel von den sich aus der Ferne nähernden Karawanen beschrieben wird. Die beispielhafte Formel *das wird gewesen sein* des Futurs II kann in *I Godoari* zustande kommen, da die Gegenwart der Hauptfigur sich mit Epochen überschneidet, die die Historie gekennzeichnet haben und die aufeinander gefolgt sind. *Das wird geschehen sein* der Historie wird von Carlo immer wieder erlebt und in Bezug auf das Gesehene wird seine Gegenwart fortwährend umgestaltet und umdefiniert. In seiner Vision werden die Antithesen zwischen alten und neuen Generationen, zwischen Stille und Geräusch, Schönheit und Trostlosigkeit dokumentiert und bis zum letzten Punkt entfaltet, nicht um zu enden, sondern in den Strahlen neuer Zeiten zu erscheinen. Die Beweglichkeit solch einer besonderen Zukunft II lässt eine weitere zeitliche Nuance durchblicken, die vom Potenzial der Vision Carlos ausgeht.

¹⁷ Ebd., S. 291.

Wie andere Gruppen von Anmerkungen zeigt *I Godoari* eine Unabhängigkeit von der extradiegetischen Handlung¹⁸, die sich nicht nur aus ihrem thematischen Zusammenhang heraus ergibt, sondern ebenso von ihrer zeitlichen Dimension abhängt, bzw. von der parallelen Gegenwart, in der die Hauptfigur lebt. Die Vision des zerstörten Bahnhofs Turins verleiht ein zusätzliches zeitliches Potenzial. Als ödes Ergebnis des Gemetzels und als «jetzt»¹⁹ geschehendes «Ende der Zeit»²⁰ stellt der Bahnhof ein grundlegendes apokalyptisches Motiv dar. Das erweiterte Motiv geht vom Schrecken der Bombe aus, verharrt aber nicht dort, sondern entwickelt sich als apo-kalyptische Vision zur Enthüllung weiterer Realitäten.

Wie die Etymologie des Wortes *visione* vorschreibt, *videt* Carlo die Welten von *I Godoari*, so wie die Welten von *I Godoari* ihm auch *erscheinen*. Nicht lediglich als eine reine Zukunftsvision erweist sich *I Godoari*, wie das Wort *Vision* bedeuten kann, sondern vielmehr als eine dynamische *Apokalypse* [ἀποκάλυψις], eine offene *Nicht-Verbergung*, die weitere Zeiten nach sich selbst enthüllt. Wie Cavarero beobachtet, fungiert die Apokalypse in der Historiographie und in volkstümlichen Narrationen als ein stilistisches und bildliches Paradigma, das benutzt wurde, um das Ende einer Epoche auszudrücken²¹. Diese (historiographische) Apokalypse gibt eine ihr nachfolgende, erneuernde Epoche mit an. Genauso wie in diesen Genres verkörpern die Trümmer von *I Godoari* eine Zerstörung und eine Zäsur, die in sich keine lineare Folgerung einschließen, sondern eine zeitliche Dynamik. Die schwankende Doppelheit zwischen der Zukunft und der Vergangenheit des Futurs der Vergangenheit teilt mit der Apokalypse von *I Godoari* die schwingende Pendelbewegung, die immer wieder neue Positionen ermöglicht und dadurch neue physische und zeitliche Welten offenbart. Von der parallelen Gegenwart seiner Vision wird Carlo zum Ursprung der Zivilisation und der Kultur zurückprojiziert; in einem idyllischen und quasi nachtrauernden Ton sind Beschreibungen des altgriechischen goldenen Zeitalters zu finden. Ebenfalls wird in dieser zeitlichen Dimension die Freiheit und Ruhe des Tier- und Pflanzenreiches gelobt. Einem Pendel gleich schwingt die Apokalypse indes weiter. Ihre *Oszillation* ermöglicht der Hauptfigur immer wieder neue Landschaften oder Gegenstände verschiedener Epochen zu sehen. Zum gegenüberliegenden Pol – zur Zukunft – schwingt diese Apokalypse zur direkten Antithese des Kulturursprungs und der Freiheit der Umwelt: das *waste land* der Abfälle ist das umgekehrte Ergebnis dieser Pendelbewegung. Dort ist der Mensch nicht nur anwesend, sondern hat das Gleichgewicht des Ökosystems und der Umwelt zerstört oder negativ beeinträchtigt.

¹⁸ In dem Essay für «Italian Culture» wird dieser Aspekt behandelt und man belegt, dass *Petrolino* ein Roman-Pastiche ist, der aus erzählenden Kernen besteht, die sich thematisch gesondert erweisen und als unabhängig wahrgenommen werden können.

¹⁹ Siehe A. Cavarero, *Lessico politico del disastro*, in Dies., *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*, hrsg. von N. Novello, Napoli 2008, S. 291-99.

²⁰ G. Agamben, *Il tempo che resta*, Torino 2000, S. 62-65.

²¹ A. Cavarero, *Lessico politico del disastro*, a.a.O., S. 296-97.

Betont wird durch ein solches Pendel-Bild die Schwankung zwischen Bewegung und Bewegungslosigkeit. Während einerseits die Bewegung von einem zum anderen Pol die sich immer wieder wandelnden Landschaften ermöglicht, bringt der Stillstand des Pendels – an den Polen seiner Bewegung – die vorläufige Nebeneinanderstellung von Orten und Zeiten zustande. Genauso wie eine temporale Topographie schafft das Pendel eine zusammengesetzte Zeitlichkeit, die in bestimmten Punkten Vergangenheit und Zukunft, Gegenwart und mythische Ur-Vergangenheit zusammenfallen lässt.

2. Von Benjamin zu Pasolini: Spiegelung und Verzerrung

Die beschwörende Ausdruckskraft der Gruppe von Anmerkungen *I Godoari* besteht nicht nur aus dem lyrischen und visuellen Vermittlungspotenzial ihrer Bilder und Worte, sondern auch aus den möglichen Entsprechungen und umgekehrten Widerspiegelungen von Begriffen und Bildern, die Walter Benjamin in Bezug auf seine Geschichtsphilosophie ausformulierte. Die transhistorische Wanderung von Carlo erweist sich als eines der spannendsten Elemente, in der Echos von *Das Passagen-Werk* und von den *Thesen Über den Begriff der Geschichte* Benjamins hallen. Neben *I Godoari* lassen sich in anderen Textstellen von *Petrolio* und dem Gedicht *Il pianto della scavatrice* ebenso Vergleiche mit und Entsprechungen zu Benjamins Ausführungen entdecken.

Wie auch Trentin beobachtet, kann eine Ähnlichkeit zwischen den Überlegungen Benjamins über die Macht der Allegorie bei Baudelaire und dem Pasolini'schen *Il pianto della scavatrice* gefunden werden²². Dieses Gedicht schildert allegorisch mit dem Bild des Baggers den durch Zerstörung und Veränderung hervorgerufenen Schmerz:

A gridare è, straziata
da mesi e anni di mattutini
sudori – accompagnata

dal muto stuolo dei suoi scalpellini,
la vecchia scavatrice: ma, insieme, il fresco
sterro sconvolto, o, nel breve confine

dell'orizzonte novecentesco,
tutto il quartiere...è la citta (...)

è il mondo. Piange ciò che ha
fine e ricomincia.

²² F. Trentin, *Organizing pessimism: Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini*, in «The Modern Language Review», 108, IV (October 2013), S. 1021-1041, hier: S. 1024-27.

Durch die Allegorie des Baggers, die Alliteration des Buchstabens r im ersten Vers sowie durch die aufsteigende Klimax von «quartiere» [Stadtteil], «città» [Stadt] bis «mondo» [Welt] wird die Ablehnung der Modernisierung und ihrer weiter um sich greifenden Auswirkungen auf immer weitere Gesellschaftsschichten verstärkt. Sowohl die Veränderung als auch die Zukunft stehen in ihrem Parallelismus als Bilder der Zerstörung. Der Konflikt zwischen Natur und Zivilisation, Vergangenheit und Gegenwart sowie Geschichte und Mythos, die die Pasolini'sche Lyrik seit *Le Ceneri di Gramsci* gekennzeichnet haben, erreichen hier einen radikalen sowie dramatischen Gipfel²³. Wie aber Trentin hervorhebt, entspricht der Bagger zugleich einem in die Zukunft wirkenden Werkzeug als auch einer Allegorie, um dadurch die zwei zeitlichen Stufen miteinander zu kombinieren: «in Pasolini's Rome the excavator emerges as an allegorical image in which two different temporalities coexist without synthesis: that of the disappearing past city, and of the future city which is suddenly taking shape»²⁴. Die Stadt der Vergangenheit und die Stadt *im Werden* koexistieren in den Bauarbeiten, in dem Konflikt zwischen den *Ruinen* und den neuen Gebäuden. Aus dieser Koexistenz der zwei Städte ergibt sich auch der Konflikt zwischen der Zirkularität und dem linearen Fortschritt, die sich ausschließen sollten, aber die dennoch in einem Juxtapositionssystem nebeneinanderstehen können. Diese von Trentin vorgeschlagene Entsprechung kann aber darüber hinaus auch auf *I Godoari* erweitert werden.

In der deutschen Version des Exposés zum *Passagen-Werk* schreibt Benjamin:

Baudelaires Ingenium, das sich aus der Melancholie nährt, ist ein allegorisches. Zum ersten Male wird bei Baudelaire Paris zum Gegenstand der lyrischen Dichtung. Diese Dichtung ist keine Heimatkunst, vielmehr ist der Blick des Allegorikers, der die Stadt trifft, der Blick des Entfremdeten. (...) Es ist der Blick des Flaneurs, dessen Lebensform die kommende trostlose des Großstadtmenschen noch mit einem versöhnenden Schimmer umspielt²⁵.

Wie Trentin hervorhebt, ist die Allegorie das Ergebnis des Widerstandes gegen die Modernisierung der Metropole Paris. Durch die Entfremdung aber wird dem Dichter ein doppelter Blick auf die Wirklichkeit ermöglicht, der auf eine alternative Zeitwahrnehmung hinweist. Trotz der Veränderungen durch die Modernisierung ist ein entfremdeter Blick in der Lage, die alte Stadt immer noch als Substrat oder als neben die moderne Stadt gestellte Ruine zu erkennen²⁶. Dieser physische und zeitliche Kurzschluss, den die Allegorie sowie die Entfremdung ermöglichen, kann in *I Godoari* betrachtet werden.

²³ G. Santato, *Il futuro in Pasolini: un 'non tempo'*, in «Studi Pasoliniani, Rivista Internazionale», VII, Pisa - Roma, 2013, S. 11-21, hier S. 14.

²⁴ F. Trentin, *Organizing pessimism*, a.a.O., S. 1027.

²⁵ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1982, S. 54.

²⁶ F. Trentin, *Organizing pessimism*, a.a.O., S. 1025.

Aufgrund der Vision, die Carlo einen andersartigen sowie entfremdeten Blick ermöglicht, befindet sich die Hauptfigur an einem von Zerstörung betroffenen Ort. Die Wahrnehmung der Trümmer des Hauptbahnhofes ist mithin Initiation der Reise in Zeiten und zu Orten, die nur temporär vorhanden und damit Schwankungen unterlegen sind und zu der Zusammengesetztheit von Orten über die Zeiten hinweg führen. Anders als die aktive Bewegung des Baggers von *Il pianto della scavatrice*, der die Stadt Rom verändert und gleichzeitig die vormoderne Wirklichkeit mithin zerstört, befindet sich Carlo an einem Ort, an dem kein externes Werkzeug – wie der Bagger – den physischen sowie zeitlichen Zustand eines Ortes während seiner Anwesenheit beeinflusst und mithin umformt.

Dieselben Trümmer des Hauptbahnhofes stehen für den Ausgangspunkt der Umwandlung und gleichzeitig den der Juxtaposition, die die Zeitlichkeit von *I Godoari* kennzeichnet. Solch eine Juxtaposition des Neuen und der Antike unterscheidet sich sowohl in der Gegenüberstellung der Bauarbeiten von der alten Stadt in *Il pianto della scavatrice* als auch in allegorischen Gegenüberstellungen, die in Gedichten Baudelaires, wie *Le Cygne*, auftauchen²⁷. Die Gegenüberstellung in *I Godoari* erweist sich als eine erweiterte Version dessen, da nicht allein die realen Folgen der Modernisierung und der Kontrast zu ihrer Vor-Geschichte nebeneinandergestellt werden, sondern gleich mehrere zeitliche Dimensionen, die sich nicht auf beiden Kategorien Vergangenheit und Gegenwart beschränken lassen. Quasi wie Bilder eines Reisetagebuchs durch die Zeit sind die verschachtelten Orte, die in der Wanderung Carlos aufeinanderfolgen, gegenwärtig, vergangen, ur-vergangen und zukünftig. Das gegenwärtige Turin ist der Ausgangspunkt dieser Reise und es koexistiert nicht nur mit dem zukünftigen Turin, sondern auch mit Städten, Wäldern und Dörfern, die auf einen fernen Vor-Ursprung und Ursprung hindeuten und zuweilen in wilde, unbekannte Orte abschweifen. Dementsprechend ist der Blick Carlos auf die Umgebung ein vielschichtiger, der sich mitunter über ganz Italien und seine Landschaften hinaus ausdehnt und dabei die typisch regionalen wie geographischen Merkmale in den Fokus stellt.

Während für die physische Koexistenz von Orten in demselben Raum von *I Godoari* die Überlegungen Benjamins eher indirekt herauslesbar sind, kann der zeitliche Zusammenfall zwischen verschiedenen Epochen als konkretere Verbindung mit Aspekten und Bildern der Benjamin'schen Geschichtsphilosophie betrachtet werden. Die schwingende sowie enthüllende *Apokalypse* lässt an die Konzeption von Benjamin erinnern, in der die Geschichte und die Zeit weder vollständig erstarrt noch jederzeit in Bewegung sind. Die folgenden Textstellen aus *Über den Begriff der Geschichte* und *Das Passagen-Werk* können jene Aspekte seiner Konzeption verdeutlichen:

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das

²⁷ Vgl. Ebd.

antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte. (...) Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. (...) Der Historiker (...) erfährt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früher getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der >Jetztzeit<, in welcher Splitter der messianischen eingeschrenkt sind²⁸.

Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt²⁹.

In einer tonmalenden Sprache springen die aus dem Wortfeld *springen* stammenden Worte empor, leuchten die Blitze und bewegt sich die Vergangenheit. Innerhalb der *geschichtsphilosophischen Thesen* verstreut, ergänzen alle diese Termini mit ihrer Bildlichkeit den Begriff von *Jetztzeit*. Als mal trennender und mal verbindender Augenblick zwischen Vergangenheit und Zukunft³⁰ steht die Jetztzeit mithin für den stillstehenden, gegenwärtigen Moment, der in seiner Erstarrung die Kraft des Sprungs *in* eine Zukunft und gleichzeitig die Kraft *aus* der Vergangenheit enthält. In ihrem Zustand des Umwälzungen und Veränderungen hervorrufenden Aufgeladenseins erweist sich die Jetztzeit als eine Wiederholung einer unterdrückten Vergangenheit, die jederzeit und plötzlich das Fließen der Geschichte zu unterbrechen und sie durcheinanderzubringen drängt³¹. Als *re-petitio*³², entspricht das Jetzt einem *zurück*-Zielen, einem *wieder*-Sein und einem potenziellen sich *wieder*-Bewegen, das *sowohl* auf die Vergangenheit *als auch* auf die Zukunft gerichtet ist. Die in dem Begriff Jetztzeit eingeschlossene Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft wird von der bildmalenden Sprache rund um das Springen und Blitzen betont. Wie Bodei andeutet: «Quando pasado y futuro se conjuntan salta la chispa de la *Jetztzeit*, del “tiempo-ahora”, del instante en el que el pasado cargado de futuro transita a través del tiempo cronológico, relampaguea de improviso»³³. Trotz des Stillstandes der Jetztzeit, die als die kürzeste Ausdehnung von Zeit verstanden werden kann, vermittelt dieser Augenblick das gewaltige Potenzial der Zäsur zwischen den Zeiten, der, trotz der Unbeweglichkeit, sofort bereit ist, in eine neue Zeit zu springen und mit dem durch Blitze begleiteten Sprung eine neue zeitliche Dimension zu schaffen³⁴. Wie

²⁸ W. Benjamin, *Werke und Nachlaß*, hrsg. v. C. Gödde und H. Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter-Benjamin Archiv, Berlin 2010, S. 137 und S. 139.

²⁹ Ders., *Gesammelte Schriften*, a.a.O., S. 578.

³⁰ G. Agamben, *Infanzia e storia*, Torino 2001, S. 97.

³¹ J. M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo*, Madrid 2004, S. 50. Siehe auch J. M. Gagnebin, *Historie et Narration chez Walter Benjamin*, Paris 1994, S. 20-22.

³² J.M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo*, a.a.O., S. 51. Das entsprechende spanische Wort *re-petición* wird dort benutzt.

³³ R. Bodei, *Las enfermedades de la tradición: dimensiones y paradojas del tiempo en Walter Benjamin*, in «Revista de Occidente», 137, 1992, S. 157-76, hier S. 158.

³⁴ Vgl. J. M. Gagnebin, *Historie et Narration chez Walter Benjamin*, a.a.O. S. 17-29; Dies., *Über den Begriff der Geschichte*, in «Benjamin Handbuch», hrsg. von B. Lindner, Stuttgart 2006, S. 294-97.

in einem «Zeitkristall»³⁵ verdichten sich die verschiedenen Zeiten in dem Jetzt: in der Abschaffung der linearen Zeit vereinigen sie sich rund um den zeitlichen Punkt des Jetzt, das sich vom Fließen der Zeit ausnimmt. Der Terminus *Konstellation* vermittelt die Nebeneinanderstellung statt der Verschmelzung der Zeiten. Somit werden die Identitäten der Vergangenheit und der Zukunft rund um die Gegenwart der Jetztzeit nicht von der Zeitvereinigung vereinnahmt und abgeschafft, sondern sie koexistieren in demselben zusammengesetzten System³⁶.

Innerhalb dieses zeitlichen Netzes zeichnet sich der Begriff *Ursprung* aus. «Als Gegensatz zur Entstehung und Entwicklung»³⁷ distanziert sich dieser Terminus vom *Anfang*. Stattdessen bereichert er die Jetztzeit durch seine wortwörtliche Nähe zum *Sprung*. Wie Gagnebin anmerkt: «Nicht ein makelloser, chronologischer Beginn ist gemeint, sondern ein erster Sprung, der eine andere Zeit begründet»³⁸. Genauso wie bei einem Funken, wird eine Erscheinungsunmittelbarkeit in dem Begriff *Ursprung* sowie in den anderen *-spring* Derivaten und Zusammensetzungen (heraus-, hervor- und aufspringen sowie Tigersprung) mitgeführt, da sie direkt nach ihrer Erscheinung *verschwinden*. Als *Sprung* vermittelt dieser Terminus zusätzlich die unmittelbare Geschwindigkeit seiner Bewegung. Wiederum erfolgt die sofortige Beendigung der Bewegung nach dem Sprung und der Schwung des Sprunges wandelt sich in Erstarrung um. Zwischen dem strahlenden Blitz seiner Erscheinung und dem Schwung des Sprunges ist der Ur-Sprung von einer hohen Intensität gekennzeichnet, die sich in der Entladung der Spannung zwischen Bewegung und Erstarrung konkretisiert. Zudem erhöht die Kombination zwischen dem Wort *Sprung* mit dem Präfix *Ur* das Richtungspotenzial dieses Begriffes. Der Sprung *von* und *zu* den Wurzeln³⁹ und, wie Gagnebin meint, die zeitliche Unterbrechung zwischen zwei Phasen, der Antrieb zu Beginn einer neuen Phase⁴⁰ und die Spannung zur Wurzel zeichnen sowohl die Bewegungs- als auch Stillstandskomponente des Ursprungs aus. Diese Aspekte können in der Zeitstruktur von *I Godoari* wiederentdeckt werden.

Quasi wie ein archäologischer Seher gräbt Carlo während seiner Wanderung antike Ruinen aus, findet abgelegene Orte und sieht gleichzeitig zukünftige Städte. Die durch die *Apokalypse* hervorgerufene Zeitstruktur lässt keine lineare Chronologie aufkommen, sodass die verschiedenen Epochen und aus ihnen die in den Räumen koexistierenden Orte und Zeiten in ungeordnet schwankender Weise unverhofft auftauchen. Die Benjamin'schen Echos hallen in der schwankenden Pendelbewegung der *Apokalypse* ebenso wider wie in der Koexistenz von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.

Ähnlich wie bei den Begriffen *Jetztzeit* und *Ur-Sprung*, ist in der Struktur der *Apokalypse* die Spannung zwischen Bewegung und Erstarrung sowie zwischen

³⁵ Dies., *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., S. 295.

³⁶ F. Trentin, *Organizing pessimism*, a.a.O., S. 1030.

³⁷ J.M. Gagnebin, *Historie et Narration chez Walter Benjamin*, a.a.O., S. 19.

³⁸ Dies., *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., S. 294.

³⁹ Vgl. J.M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo*, a.a.O., S. 50.

⁴⁰ Siehe J.M. Gagnebin, *Historie et Narration chez Walter Benjamin*, a.a.O., S. 21.

Schwung und Ende des Sprunges wiederzuerkennen. Schwankend zwischen Vergangenheit und Zukunft ist diese Pendelapokalypse zwischen einer Vorwärts- und Rückwärtsbewegung polarisiert. Sobald sie an einem der Pole angekommen ist, verweilt sie nur vorläufig im Stillstand. Die mit dem vorherigen Zustand entstandene Aufgeladenheit belässt die Pendelapokalypse nicht in der Erstarrung, sondern treibt sie weiter in den nächsten. Der Augenblick, in welchem ein *zeitliches* Ziel erreicht und sofort bereit ist, die Bewegung wieder anzufangen (oder weiterzuführen), ist jener, der die hohe Spannung des Benjamin'schen Ursprunges und der Jetztzeit enthält. Mit derselben Unmittelbarkeit des Funkens und der geladenen Kraft des Sprunges erweist sich der Moment der *Wieder-* und *Weiterbewegung* des Pendels als der ausschlaggebende Wendepunkt, in dem die Vergangenheits- und Zukunftsdimension zusammentreffen. In dem Wendepunkt zwischen Bewegung und Erstarrung der Apokalypse, in der Richtungswende des Pendels von Antike zur Moderne sowie von städtischen, über unbekanntes zu ländlichen Landschaften ist eine gegenseitige Verheißung von Vergangenheit und Zukunft sowie eine gegenseitige, beeinflussende Anreicherung der Zeit zu entdecken. Die Benjamin'sche Suche nach der Zukunft in der Vergangenheit⁴¹ oder die messianischen Splitter in der Jetztzeit erscheinen in der verschachtelten Struktur von *I Godoari* wieder. Wie eine *re-petitio*, die immer wieder in eine neue Richtung strebt und ertönt, kreuzt sich ein solcher «Vorklang der Zukunft»⁴² innerhalb dieser Gruppe von Anmerkungen stetig mit dem «Nachklang der Vergangenheit»⁴³. Jeder neu entdeckte Ort in *I Godoari* enthält Spuren des Vorherigen und «Züge des Kommenden»⁴⁴, die durch gegenseitige zeitliche *Zitate* markiert sind. Während z.B. Spuren von vergangenen römischen Epochen in den gegenwärtigen Trümmern des Hauptbahnhofes betrachtet werden können, lässt die auf die Vor-Geschichte anspielende Wüste in den Elementen des *waste land* zugleich die zukünftige Peripherie Turins entdecken. Die Nebeneinanderstellung der Peripherie Turins zu den sich nähernden Karawanen verursacht eine Spannung von Bildern, die aus den verschiedenen Zeiten und Orten auf einen Punkt zustreben.

Innerhalb der Übereinstimmungen von *I Godoari* und *Über den Begriff der Geschichte* erweist sich ein Vergleich zwischen der Hauptfigur Carlo und dem Engel der Geschichte als ergiebig, dem die neunte *geschichtsphilosophische These* gewidmet ist, wie folgende Passage nahebringt:

[Der Engel der Geschichte] hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. (...) Ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst⁴⁵.

⁴¹ P. Szondi, *Schriften*, a.a.O., S. 286.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ W. Benjamin, *Werke und Nachlaß*, a.a.O., S. 133.

Während Gagnebin zwar meint, dass die Geschichte keine *Rückkehr* zu den Ursprüngen sei⁴⁶, fällt im Hinblick auf die Figur des Engels der Geschichte jedoch auf, dass er der Zukunft den *Rücken kehrt* und Rückwärts läuft: er wendet sein Gesicht der Vergangenheit zu, dem Gewesenen und Vergessenen, damit diese Art vergessene Vergangenheit nicht *hinter* ihm bleibe, bzw. sich auf der Rückseite seines Gedächtnisses befinde⁴⁷. Auch wenn die Figur Carlos und des Engels der Geschichte aufgrund verschiedener offensichtlicher Gründe nicht gleichzusetzen sind, teilen sie durch die jeweiligen Wanderungen die Anwesenheit der auf eine von Zerstörung betroffene Gegenwart hinweisenden Trümmer. Darüber hinaus teilen sie die Entgegensetzung zwischen Vergangenheit und Zukunft. Die anfängliche Überschneidung verursacht in diesem Fall eine umgekehrte Widerspiegelung.

In den *geschichtsphilosophischen Thesen* erscheinen die Grenzen zwischen Vergangenheit, Zukunft und (der vom Engel gelebten) Gegenwart fester. Die Richtung der Engelswanderung sowie die *zeitliche* Wendung seines Körpers – seiner Zeitwahrnehmung entsprechend – wirken ebenso fest und dauerhaft. Die zeitliche Topographie von *I Godoari* hat stattdessen schwankende Grenzen, die sowohl die Richtung der Wanderung Carlos wie auch seine Blick- und Gesichtsrichtung beeinflussen. Die transhistorische Wanderung Carlos erscheint als eine verzerrte Spiegelung der Engelswanderung. Ebenso verzerrt erscheint das Verhältnis zwischen der Abkehr Carlos und der gesehenen Realität zu sein. Carlo *kehrt* seinen *Rücken* der durch die Explosion beeinträchtigten Gegenwart zu, die aber sofort Vergangenheit wird, um sich daraufhin in eine Zukunft zu verwandeln. Während der Engel der Geschichte das Fließen der historischen Ereignisse als eine «einzig, andauernde Katastrophe»⁴⁸ wahrnimmt, fehlt in *I Godoari* sowohl die chronologische Abfolge von Geschehen als auch solche Einordnung der zeitlichen Vielfältigkeit als ein einziges Ereignis. Carlo wendet sich ab und kehrt seinen Rücken der sich umwandelnden Realität zu, die aber gleichzeitig auch das Objekt seines Sehens ist. Wie in dem Begriff vom *Ursprung* als einem Sprung von und zu den Wurzeln enthalten, verursacht die fortwährende Änderung der zeitlich-topographischen Realität in *I Godoari* eine ständige Ab- und Hinwendung Carlos, der in dieser apokalyptischen Seinsform zu einer immer neuen Zeit und zu einem immer neuen Ort zurück-kehrt.

Wenn Trentin zur Hervorhebung der Nähe zwischen den beiden Intellektuellen feststellte, dass Pasolini in seiner privaten Bibliothek Werke von Benjamin hatte⁴⁹, vermögen die hier vorgenommenen Vergleiche zwischen den Pasolini'schen und Benjamin'schen Bildern die Augustinische Frage *quid est enim tempus?* im Rahmen der Pasolini'schen Produktion deutlicher zu vertiefen. Wie Agamben andeutete, verkörpert Benjamin einen derjenigen Intellektuellen, die die Zeit neu und anders gedacht haben – «ha pensato in modo nuovo il

⁴⁶ J.M. Gagnebin, *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., S. 295.

⁴⁷ J.M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo*, a.a.O., S. 97-98.

⁴⁸ W. Benjamin, *Werke und Nachlaß*, a.a.O., S. 133.

⁴⁹ F. Trentin, *Organizing pessimism*, a.a.O., S. 1022.

tempo»⁵⁰. Als Dichter und Schriftsteller nähert sich Pasolini an das Thema der Zeit an. Doch erst ein Vergleich seiner *lyrischen* Bilder mit den Auffassungen der Philosophen kann seine Annäherung zum Thema der Zeit besser umreißen. Nicht nur der Benjamin'sche *Ur-Sprung* oder der Engel der Geschichte beleuchten und bereichern die buntfarbige Zeitlichkeit Pasolinis, sondern auch die folgende *Entgegensetzung* kann im Gegenlicht der Hegelschen Dialektik weitere Nuancen aufzeigen.

3. Von Hegel zu Pasolini: Von einer Ablehnung zur nicht-Ausschließung⁵¹

Io sono contro Hegel. (...) Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mia dialettica non è più ternaria ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili. Quindi niente 'sol dell'avvenire', niente 'mondo migliore'⁵².

Quando parlo di natura bisogna sempre intendere 'mito della natura': mito antihegeliano e antidialektisch, perché la natura non conosce i 'superamenti'. Ogni cosa in essa si giustappone e coesiste (cfr. le poesie *Callas, Ancora sull'orso*)⁵³.

Zu verschiedenen Anlässen hat Pasolini leidenschaftlich und radikal seinen Abstand zu Hegel betont. Gegen das Konzept von *Entwicklung* und *versöhnender* Aufhebung thematisierte Pasolini in Versen und in Prosa seine Idee eines Systems aus sich nicht aufhebenden Gegensätzen, aus dem schließlich zwei *Versionen* eines dergestaltigen (nicht triadischen) 'Systems' hervorgingen. Während in vielen Formulierungen der letzten Schaffensjahre ein System aus unvereinbaren Dualismen markant war, kennzeichnete das Bild der Juxtaposition, als Ergänzung der dialektischen Triade, andere Ausdrucksformen Pasolinis. In einem schwankenden Stil, in dem häufig eine sarkastische

⁵⁰ G. Agamben, *Infanzia e storia*, a.a.O., S. 107.

⁵¹ Der Vergleich mit einigen Passagen der *Wissenschaft der Logik* und der *Phänomenologie* zeigt am besten, ob es sich um eine *Befreiung* von Hegel handelt oder nicht. Auch wenn indes klar ist, dass Pasolini trotz seiner öffentlichen Kritik an Hegel sich niemals als ein wahrer und aufmerksamer Kenner des deutschen Philosophen zeigte. Die von ihm benutzten dialektischen Termini, wie *These*, *Antithese*, und *Synthese*, sind beispielsweise in den Hegelschen Texten nicht zu finden, sondern in der *Kritik der reinen Vernunft* von Kant. Zudem wurde *ein italienisches Bild Hegels* durch den Intellektuellen Benedetto Croce geprägt, verbreitet und nicht zuletzt vereinfacht, sodass viele der dialektischen Termini, die auch Pasolini benutzt und kritisiert, die *vulgata* verkörpern. (Vgl. z.B. K. E. Lönne, *Benedetto Croce*, Tübingen-Basel 2002). Im Bewusstsein dieser terminologischen und historischen *Beschränkungen* bin ich zu der Ansicht gelangt, dass es sich trotz dieser Umstände um einen sehr fruchtbaren Vergleich handelt, woraus sich mehrere, wesentliche interpretatorische Details rund um die vielfältige Zeitlichkeit Pasolinis herausarbeiten lassen. An einer anderen Stelle werde ich die Hegelsche Logik vertiefen und darüber hinaus gehen, um weitere umfassendere Aspekte der Pasolini'schen Zeitlichkeit zu durchleuchten.

⁵² S. Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, Roma 1972, S. 75.

⁵³ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano 2012, S. 1461.

Unbestimmtheit mitschwingt, kehren die Begriffe *These*, *Antithese* und *Synthese* in der Pasolini'schen Produktion der sechziger und siebziger Jahre wieder. In vielen Fällen sehen sie eher wie vielgestaltige Allegorien aus, die z.T. ein (zu) hohes Maß an Mehrdeutigkeiten enthalten. Ob Mittel oder Ziel, ob reine Logik oder Symbol einer Zeitkonzeption, sowohl die Dialektik als auch die dementsprechenden dialektischen Begriffe bei Pasolini lassen ein komplexes Gefüge erkennen.

Die Kritik Pasolinis an dem (angeblichen) Hegelschen Konzept von Synthese und von Fortschritt erweisen sich bei genauer Betrachtung als eine Entgegensetzung zu Merkmalen der altgriechischen Dialektik, die Konzepte von Entwicklung und Progression enthält. Die *διαλεκτική τέχνη* bedeutete bei richtiger Ausführung nicht nur eine terminologische sowie rhetorische Beherrschung der Regeln, sondern auch ein praktisches Voranschreiten beim Urteilen und beim Wissenserwerb durch die Fragen, Antworten und Schlüsse der zwei Sprecher im Rahmen des Dialoges. Die zwanghafte Aufmerksamkeit Pasolinis auf die dialektische Terminologie und auf das Bild der Synthese, die sich als versöhnender Schluss und positiver Antrieb zum Voranschreiten erweist, enthält Spuren dieses ursprünglichen und zugleich allgemeinen Verfahrens der dialektischen Argumentation. Die entschlossenen Aussagen Pasolinis lehnen symbolisch das vernünftige Voranschreiten der dialektischen Technik ab, die bei der Beendigung des Dialoges (*Dia-Logos*) ein Verständnis im Sinne von *com-préhension* einschließt bzw. die Zusammen-Fassung als Syn-these meint, die wiederum Zusammen-Behalten bedeutet. Die Betonung Pasolinis seiner antidialektischen Konzeption des «Mythos der Natur» [*mito della natura*] im Gegensatz zu Hegel und die damit verbundene Formulierung des binären Systems können, Becker zufolge, allerdings keiner Dialektik *per se* zugeordnet werden, da eine binäre Dialektik, die lediglich aus sich nicht aufhebenden Gegensätzen besteht, keine Dialektik sei⁵⁴. Die *obstinate* Polemik gegen die Hegelsche *Aufhebung* – die Pasolini entweder mit dem dafür gebräuchlichen italienischen Terminus *superamento* oder, seltener, mit dem eher allgemeinen Wort *Synthese* benennt – versteckt jedoch ein komplexes Verhältnis mit der Hegelschen Dialektik. Statt der postulierten *totalen* Befreiung⁵⁵ ist ein Wirken des kontroversen Verhältnisses in der *alternativen* Pasolini'schen Konzeption sichtbar.

⁵⁴ W. Becker, *Hegels Begriff der Dialektik und das Prinzip des Idealismus*, Stuttgart 1969, S. 62.

⁵⁵ Das Thema der Befreiung bzw. der Beziehung zwischen Pasolini und Hegel hat die Aufmerksamkeit vieler auf sich gezogen und wurde in verschiedenen wissenschaftlichen Werken erwähnt. Bisher wurde jedoch nicht genau gezeigt, woraus die alternative Dialektik Pasolinis besteht. Vgl. z.B. M. Gragnolati, *Analogy and Difference: Multistable Figures in Pasolini's Apunti per un'Orestiade africana*, in L. Di Biasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The scandal of self-contradiction*, Wien-Berlin 2012, S. 119-33; M. Viano, *The Left according to the Ashes of Gramsci*, in «Social Text», *Postmodernism*, XVIII, (Winter, 1987-1988), S. 51-60; W. Siti, *Pasolini's 'Second's Victory'*, in P. Rumble, B. Testa, *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, Toronto 1994, S. 56-77.

Sowohl in den im Jahr 1969 entstandenen Gedichten *Callas*, *Ancora sull'orso* und *Tarso, da lontano*⁵⁶ als auch in *Il sogno del Centauro*⁵⁷ thematisiert Pasolini das Thema der Dialektik durch die Anspielungen auf das Wortfeld des Aufhebens zusammen mit der Wiederkehr der Triade These, Antithese und Synthese. In den Versen wird die Potenzialität der Synthese bestritten und eine abweichende Konzeption der Triade vorgeschlagen, die sich zumeist auf das Konzept von Juxtaposition bzw. der nicht-Auslöschung von These und Antithese stützt. Insbesondere in dieser Konzeption werden die Konzepte von Aufhebung und Juxtaposition nebeneinandergestellt. Zwischen 1971 und 1975 ergänzt Pasolini seine Dialektik mit neuen Argumenten und formuliert tatsächlich das Konzept der «dialettica binaria» aus, die sich in unvereinbaren [inconciliabili] Gegensätzen strukturiert, die jegliche Versöhnung ausschließen⁵⁸. In *Petrolino* formt er diese *dialettica binaria* in *logica duadica* um und beansprucht, dass sich in ihr die Gegensätze in Widersprüche umwandeln: «una “logica duadica”, in cui tutto restasse coesistente e non “superato” e le contraddizioni non fossero che “opposizioni”»⁵⁹.

Die kritische Annäherung an oder Entgegensetzung zu Hegel offenbart sich durch den wiederkehrenden Gebrauch des italienischen Verbs *superare* und dessen in Kursiv gestellte Betonung. Solche sprachliche Evidenz deutet auf die bewusste Kenntnis Pasolinis der mehrfachen Bedeutung des deutschen Wortes *Aufhebung* hin, das «soviel als aufbewahren, *erhalten* bedeutet und zugleich soviel als aufhören lassen, *ein Ende machen*»⁶⁰. In den Gesprächen mit Duflot und durch die folgende Äußerung fällt seine Kenntnis der Bedeutung des Wortes *Aufhebung* in Bezug auf Hegel auf:

Sono, anzi, talmente metafisico, mitico, talmente mitologico [*il tutto detto con un sorriso*] da non arrischiarmi a dire che il dato che supera il precedente, dialetticamente, lo incorpori, lo assimili. Dico che si giustappongono⁶¹.

⁵⁶ Die drei befinden sich in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Bd. II, Milano 2009: *Callas* S. 262, *Ancora sull'orso* S. 258 und *Tarso, da lontano* S. 241.

⁵⁷ 1969 und 1975 gab Pasolini Jean Duflot zwei Interviews, die in der gemeinsamen Ausgabe *Il sogno del centauro* veröffentlicht wurden. Z. Z. befindet sich diese Ausgabe in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a.a.O., S. 1401-1550.

⁵⁸ Croce unterschied in seiner Monographie *Ciò che è vivo e ciò che è morto nella filosofia di Hegel* zwei Formen von Begriffen: die Unterschiedsbegriffe, *concetti distinti*, und die Gegensatzbegriffe, *concetti opposti*. Diesbezüglich hebt Lönne folgendes hervor: «Die Erkenntnis der Gegensätze ließ die Realität in einen unüberwindlich erscheinenden Dualismus auseinanderfallen. Hegel fand den Weg, diesen Dualismus zu überwinden, indem er die Wirklichkeit als Entwicklung erklärte, die in dialektischer Bewegung die Gegensätze in der Synthese vereinigte» (K. E. Lönne, *Benedetto Croce*, a.a.O., S. 109-10). In einer breiteren sowie umfassenderen Arbeit wäre es interessant, das Verhältnis zwischen den Pasolini'schen Äußerungen zum Dualismus der unvereinbaren Gegensätze auch in Zusammenhang mit der Monographie Croces zu untersuchen und vergleichend zu erforschen, ob diese Aussagen z.B. von einer (mehr oder weniger verzerrten) Lektüre der Schriften Croces stammen.

⁵⁹ P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a.a.O., S. 1800.

⁶⁰ G.W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Bd. I, Frankfurt a. M. 2004, S. 113.

⁶¹ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a.a.O., S. 1473-74.

Wenn die Äußerungen Pasolinis mit Textstellen der Hegelschen *Logik* verglichen werden bzw. seine Äußerungen oder Textstellen durch Hegelschen Begriffen gelesen werden, können sowohl die Pasolini'sche Vielfältigkeit als auch die parallelen Dynamiken als Konsequenz der Pasolini'schen Rezeption Hegels entdeckt werden. Ohne im Weiteren die Hegelsche Logik und Philosophie näher auszuführen, soll auf die folgenden Passagen des ersten Bandes der *Wissenschaft der Logik* verwiesen werden, die als eine Art Einleitung in die Pasolini'sche 'Logik' gelesen werden können:

Das Werden, Entstehen und Vergehen, ist die Ungetrenntheit des Seins und Nichts; nicht die Einheit, welche vom Sein und Nichts abstrahiert, sondern als Einheit des *Seins* und *Nichts* ist es diese *bestimmte* Einheit oder [die,] in welcher sowohl Sein als Nichts *ist*. Aber indem Sein und Nichts jedes ungetrennt von seinem Anderen ist, *ist es nicht*. Sie *sind* also in dieser Einheit, aber als Verschwindende, nur als Aufgehobene. Sie sinken von ihrer zunächst vorgestellten *Selbstständigkeit* zu *Momenten* herab, *noch unterschiedenen*, aber zugleich aufgehoben. Nach dieser ihrer Unterschiedenheit sie aufgefaßt, ist jedes in *derselben* als Einheit mit dem *anderen*. Das Werden enthält also Sein und Nichts als *zwei solche Einheiten*, deren jede selbst Einheit des Seins und Nichts ist; die eine das Sein als unmittelbar und als Beziehung auf das Nichts; die andere das Nichts als unmittelbar und als Beziehung auf das Sein: die Bestimmungen sind in ungleichem Werte in diesen Einheiten. Das Werden ist auf diese Weise in gedoppelter Bestimmung; in der einen ist das Nichts als unmittelbar, d.h. sie ist anfangend vom Nichts, das sich auf das Sein bezieht, d.h. in dasselbe übergeht, in der anderen ist das Sein als unmittelbar, d.i. sie ist anfangend vom Sein, das in das Nichts übergeht, – *Entstehen* und *Vergehen*. Beide sind dasselbe, Werden, und auch als diese so unterschiedenen Richtungen durchdringen und paralisieren sie sich gegenseitig. (...) Sie heben sich nicht gegenseitig, nicht das eine äußerlich das andere auf, sondern jedes hebt sich an sich selbst auf und ist an ihm selbst das Gegenteil seiner⁶².

Was sich aufhebt, wird dadurch nicht zu Nichts. Nichts ist das *Unmittelbare*; ein Aufgehobenes dagegen ist ein *Vermitteltes*, es ist das Nichtseiende, aber als *Resultat*, das von einem Sein ausgegangen ist; es hat daher die *Bestimmtheit, aus der es herkommt, noch an sich*⁶³.

Im rhetorischen Stil der Klimax geben diese Passagen die Sicht auf die Entwicklung des triadischen Verhältnisses wieder: Wenn sich einerseits das Sein und das Nichts in dem Werden *nebeneinanderstellen* und ihre unterschiedlichen Identitäten beibehalten, vereinigen sie sich andererseits, dank des Übergehens in den jeweils anderen Zustand und der Aufhebung beider, in dem *seienden* Werden. Im Rahmen der engmaschigen Komplexität der *Logik* zeichnet sich die Entwicklung vom Werden zum Dasein aus. Wie Brauer bemerkt, erweisen sich in diesem Teil der *doppelte Übergang* und die Beziehung zwischen den dialektischen Komponenten als *zentral*⁶⁴. Als «Weg von der unmittelbaren Einheit zu ihrer

⁶² G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Bd. I, a.a.O., S. 111-12.

⁶³ Ebd., S. 113-14.

⁶⁴ O. D. Brauer, *Dialektik der Zeit*, Stuttgart 1982, S. 118.

Negation und die Rückkehr von dieser zum ersten negierten»⁶⁵ betont der doppelte Übergang die Bewegung der Komponenten der dialektischen Argumentation, die nicht aus drei erstarrten Termini besteht, sondern aus *zerlegbaren* Elementen, in denen das Negative als die treibende Kraft zur Fortführung des dialektischen Prozesses auftritt. Asmuth hebt ebenfalls die wichtige Rolle des Negativen hervor und bezeichnet das Negative als «the germ all of subjectivity (...) the driving force of motion to the self-moving subject»⁶⁶. In Bezug auf die *Phänomenologie* betont auch Ruggiu die Erheblichkeit des Negativen als grundlegenden Teil des Bewusstseins, das, um absolut und vollkommen zu sein, die Negativität in all seinen Aspekten erfahren müsse⁶⁷. Wenn die Terminologie und die Wortfelder rund um die einzelnen Komponenten der dialektischen Triade sprachlich betrachtet werden, fällt eine bedeutungsvolle Nuance in Bezug auf das Verhältnis zwischen den Komponenten auf. Die wiederkehrenden Wortfelder rund um das «Aufheben», den «Unterschied» und die «Un- und Vermittelbarkeit» stechen zusammen mit dem (im Kursiv hervorgehobenen) Gebrauch der temporalen Adverbien wie «noch» und «zugleich» hervor. Durch die entsprechenden Passagen des ersten Teils der *Logik* betonen alle diese Termini den Rhythmus des dialektischen Zirkels von der ursprünglichen Selbstständigkeit bzw. Trennung des Seins und des Nichts über die vorläufige Vereinigung («Sie sinken von ihrer zunächst vorgestellten *Selbstständigkeit* zu *Momenten* herab, *noch unterschiedenen*, aber zugleich aufgehoben»⁶⁸) bis zur endgültigen Aufhebung – des Nichts in das Sein, was dem «Nichtseienden» entspricht. In dieser (sogenannten) Mittelphase koexistieren deshalb die zwei entgegengesetzten Formen, das Sein und das Nichts, in einem doppelten, eher widersprüchlichen Zustand⁶⁹, in dem die Identitäten des Seins und des Nichts zwischen zwei Polen schwanken. Ihre Identität ist einerseits die ursprüngliche und andererseits sind das Sein und das Nichts dabei sich umzuwandeln, bzw. in eine *höhere* Kategorie aufzusteigen, um endgültig in ihrer *verschmolzenen* Zusammensetzung aufgehoben zu werden. Die sogenannte Schlussphase wird von der endgültigen Aufhebung gekennzeichnet, welche die Entgegensetzung der vorherigen Phase nicht gänzlich auslöscht, sondern diese in sich bewahrt⁷⁰.

Wenn auch häufig umgeformt und umgeordnet, sind viele der genannten Hegelschen Elemente bei Pasolini vorhanden – trotz der Kritik und des angeblichen Abstandes Pasolinis zu Hegel. Die folgende Äußerung Pasolinis aus *Il Sogno del centauro* kann solchen umgeformten Hegelschen Einfluss darlegen:

⁶⁵ Ebd., S. 116.

⁶⁶ C. Asmuth, *The Genesis of Genesis: The Idea of Development in Hegel's Phenomenology of Spirit and Its Development*, in A. Denker, M. Vater, *Hegel's Phenomenology of Spirit*, New York 2003, S. 315-32, hier S. 323 und S. 328. Vgl. auch K. E. Lönne, *Benedetto Croce*, a.a.O., S. 110.

⁶⁷ L. Ruggiu, *Il tempo nella Fenomenologia dello Spirito*, in G. Cotroneo, G. Furnari, F. Luvarà, *La Fenomenologia dello Spirito dopo duecento anni*, Napoli 2008, S. 311-66, hier: S. 322.

⁶⁸ G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Bd. I, a.a.O., S. 111.

⁶⁹ Vgl. O. D. Brauer, *Dialektik der Zeit*, a.a.O., S. 115-20 und W. Becker, *Hegels Begriff der Dialektik und das Prinzip des Idealismus*, a.a.O., S. 44-65.

⁷⁰ Vgl. W. Becker, *Hegels Begriff der Dialektik und das Prinzip des Idealismus*, a.a.O., S. 61-63.

«Vivendo, ho realizzato una serie di superamenti, di dissacrazioni, di evoluzioni. Quello che ero, però, prima di questi superamenti, di queste dissacrazioni, di queste evoluzioni, non è scomparso...»⁷¹; in den Versen von *Ancora sull'orso* wird diese Äußerung wie folgt umgeformt:

(...) Comunque io, preso atto del ritorno della primavera e di quanto in essa permane, ritornando – le uova dipinte di Casarsa – pasquali – simbolo del rinascere, e le uova di oggi, si sono affiancate nel mio...spirito.
Le seconde non hanno superato le prime, assimilandole in sé fino a farle sparire, no! Le hanno superate, e pur incamerando le loro forme, si sono poi loro giustapposte, in una serie infinita⁷².

Trotz der plakativ geäußerten anti-Hegelschen Überzeugungen erweisen sich sowohl die erwähnten und ähnliche Aussagen Pasolinis als auch die Formulierungen in *Ancora sull'orso* oder *Callas* als eine Enthüllung der *nicht-Ausschließung* der Hegelschen Dialektik von seiner alternativen Konzeption. Tatsächlich finden sich wesentliche Anteile der Hegelschen Dialektik in der Pasolini'schen wieder, auch wenn sie in einer anders strukturierten Chronologie eingebettet sind. Der zweite und der dritte Moment der dialektischen Argumentation – der Unterschied und die Aufhebung – sind bei Pasolini nicht abwesend, sondern werden lediglich nebeneinandergestellt, bzw. in einer Syn-These nicht summiert. Während die «logica duadica» in sich lediglich die Entgegensetzung zwischen These und Antithese beibehält, schildert die Aussage von Pasolini aus *Il sogno del centauro* dem gegenüber keine gänzliche Ablehnung, weder was (konkret) die *Umwandlung* von Sein und Nichts in ein seiendes Werden betrifft noch deren Aufhebung im Sinne des Resultats der Veränderungen. Durch seine Aussagen wird zunächst der Eindruck erweckt, Pasolini lehne eine *absolute* Aufhebung grundsätzlich ab, da sie keinen Platz in seiner 'juxtaponierten Konzeption der Zeit' und seiner persönlichen Geschichte gehabt hätte. In dem juxtaponierten System Pasolinis wird jedoch die Aufhebung plastisch den entzweienden Negationen und Momenten seines Lebens beigestellt. Die Aufhebung als Bewegungs- und voranschreitender Antrieb, welche Entwicklung und Veränderung in ihrer (fortschreitenden) Bewegung vermittelt, kommt demnach vor, aber sie 'verschleiert' oder verschmilzt zugleich die aufgehobenen Komponenten nicht.

Aufeiner persönlichen, subjektiven und poetischen Ebene veranschaulichen die Äußerungen Pasolinis ein stetiges *Er-Innern*, das eine andauernde Beziehung mit der Vergangenheit und den nicht aufgehobenen Elementen des Ichs schafft. Die *Er-Innerung*⁷³ des Geistes im letzten Kapitel der *Phänomenologie des Geistes*

⁷¹ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a.a.O., S. 1473.

⁷² Ders., *Tutte le poesie*, Bd. II, a.a.O., S. 258.

⁷³ In dem Essay "E torno all'estenuante lotta col tempo"...Pasolini e una diversa temporalità in Petrolio untersucht man die «forma progressiva della realtà» (*La Divina Mimesis*). Diese wird auch kurz durch eine Lektüre der Hegelschen Erinnerung analysiert.

erweist sich dank seines semantischen Wertes als ein anregender Denkanstoß, der abermals die Vielfältigkeit der Pasolini'schen Konzeption hervorhebt:

In seinem Insichgehen ist er in der Nacht seines Selbstbewußtseins versunken, sein verschwundnes Dasein aber ist in ihr aufbewahrt, und dies aufgehobne Dasein – das vorige, aber aus dem Wissen neugeborne, – ist das neue Dasein, eine neue Welt und Geistesgestalt. In ihr hat er ebenso unbefangen von vorn bei ihrer Unmittelbarkeit anzufangen, und sich von ihr auf wieder groß zu ziehen, als ob alles Vorhergehende für ihn verloren wäre, und er aus der Erfahrung der frühern Geister nichts gelernt hätte. Aber die Er-Innerung hat sie aufbewahrt und ist das Innre und die in der Tat höhere Form der Substanz⁷⁴.

Ruggiu veranschaulicht die Bedeutung und die Rolle der Hegelschen Erinnerung durch die folgende Ergänzung: «Si tratta (...) della figura che aristotelicamente si può definire della "reminiscenza", la quale implica un processo attivo nella costruzione e ricostruzione del passato. (...) Nel movimento dell'Er-innerung, lo spirito che ha custodito nella sua notte gli eventi, ne protegge ora l'essere attraverso la memoria, cosicché l'evento non diviene un non esser più, ma rimane nella nuova dimensione del ricordo, come momento vivente della formazione del presente»⁷⁵. Die Bewegung, die Entäußerung, das Zurückgehen sowie das *Insichgehen* des Geistes schließen die Aufbewahrung des Vorherigen nicht aus. Sowohl das *Inne-Werden* als auch das *Inne-Sein* teilen durch ihre tonmalende Kraft die Verwurzelung der Bewusstseins-elemente im Innern des Geistes mit. Die Worte Er-Innerung und Aufbewahrung hallen in vielen Textstellen Pasolinis quasi als *widerständige* Echos, die trotz der plakativ geäußerten anti-Hegelschen Überzeugungen weiterklingen. Die Er-Innerung erweist sich mit ihrer ausdehnenden und versinkenden Bewegung als die Komponente, die – wie der Kommentar Ruggius verdeutlicht – die Geschichte im Innern *sedimentiert* und, als tätige Basis, die Gegenwart mitschafft. Die Idee *vergisst nicht*. Trotzdem erweist sie sich nach der Aufhebung und nach der *Beendigung* des dialektischen Zirkels als eine zusammengesetzte sowie veränderte Idee, die von neuen Elementen durch ihre zurückgelegte Strecke bereichert und verändert wurde: Die Dialektik betont damit die bewegliche Nuance solcher Bereicherung. Bei Pasolini ist die *Sedimentierung* der Vergangenheit in dem Subjekt zusammen mit der Veränderung der Geschichte des Subjektes ebenso zu betrachten, wobei die Bewegung und die *versöhnende* Verschmelzung der verschiedenen zeitlichen Elemente rund um das Subjekt durch Begriffe der Juxtaposition und Koexistenz ersetzt werden. Das Pasolini'sche Ich vergisst nicht und seine Vergangenheit schafft die Gegenwart mit. Aber durch die Wortfelder der Juxtaposition und der Koexistenz werden die *Grenzen* zwischen dem vorherigen und dem gegenwärtigen Ich stärker markiert, so als ob eine verschmolzene Zusammensetzung von Vergangenheit und Zukunft nicht möglich wäre und die

⁷⁴ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von H. Wessels und H. Clairmont, Hamburg 1988, S. 530.

⁷⁵ L. Ruggiu, *Il tempo nella Fenomenologia dello Spirito*, a.a.O., S. 361-62.

ursprünglichen Merkmale der unterschiedlichen Identitäten verstärkt erkennbar bleiben müssten.

Durch einen anderen Hegelschen Text kann die betonte Gleichstellung Pasolinis zwischen der angeblichen positiven Hegelschen Aufhebung und dem Konzept von Fortschritt zusammen mit seinem Vorschlag, eine «dialettica binaria» oder «logica duadica» aus Gegensätzen zu schaffen, verdeutlicht werden. Die von Hegel gegebene Definition von Dialektik in der Einleitung zu den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* kann als ein Hinweis für die Überzeugungen Pasolinis gelesen werden, da darin, wie auch in der Vorrede, die 'positive' Entwicklungskraft der Dialektik hervorgehoben wird: «Die höhere Dialektik des Begriffes ist, die Bestimmung nicht bloß als Schranke und Gegenteil, sondern aus ihr den *positiven* Inhalt und Resultat hervorzubringen und aufzufassen, als wodurch sie allein *Entwicklung* und immanentes Fortschreiten ist»⁷⁶. Die kursive Hervorhebung der Worte «positiv» und «Entwicklung» neben der Verwendung des parallelen Terminus («immanentes») «Fortschreiten» sowie den Verben «hervorzubringen» und «auffassen» können die positive Sphäre darstellen, die Pasolini als Ziel seiner Polemiken im Gegensatz zu seiner alternativen Konzeption setzte und die er beispielweise unter dem Ausdruck «mondo migliore» einordnete. Ebenso polemisch zeigt das Gedicht Callas die Synthese als das Vernünftige, die das Vergehen der Zeit, das Voranschreiten und die Entwicklung ermöglicht, wie in den folgenden Versen zu beobachten ist:

La tesi
e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco
la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico,
ma reale. Sii, sii scienziato con le tue sintesi
che ti fanno procedere (e progredire) nel tempo (che non c'è),
ma sii anche mistico curando democraticamente
nel medesimo tabernacolo, con sintesi, tesi e antitesi⁷⁷.

Dank dem Bild der Juxtaposition wird die Entwicklung in das Pasolini'sche System einverleibt und als progressive Bewegung akzeptiert, als Komponente des Vergehens der Zeit, als Komponente, die die ursächlichen Veränderungen in jedem menschlichen Leben darstellt. In dem Aufsatz *Das Verhängnis des Fortschritts* betont Löwith den Unterschied zwischen Entwicklung und Fortschritt, was sich als verdeutlichende Ergänzung erweist: «Beides, Entwicklung und Fortschritt, sind ihrer formalen Struktur nach ein Werden im Unterschied zu einem feststehenden Sein. Als ein Werden auf etwas hin sind Entwicklung und Fortschritt auf Zukunft gerichtet. In einer Zeit ohne Zukunft, in einer ewig kreisenden Gegenwart, sind Entwicklung und Fortschritt aufgehoben. Der Fortschritt ist also eine Bewegung des Werdens auf etwas Künftiges hin;

⁷⁶ G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, hrsg. von H. Hoffmeister, Hamburg 1955, S. 47.

⁷⁷ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Bd. II, a.a.O., S. 262.

aber nicht jedes Werden und nicht jede Entwicklung ist schon ein Fortschritt»⁷⁸. Die Pasolini'sche Dialektik der Juxtaposition enthält diese voranschreitende, zum Fortschritt entgegengesetzte bewegliche Nuance, die mit dem Fortschritt trotzdem das Werden teilt. Die Kritik Pasolinis konzentriert sich mithin nicht auf die voranschreitende Bewegung der Idee (mit Hegel gesprochen) oder des lebenden Ichs (mit Pasolini gesprochen), die sich während und dank der Bewegung verändert, sondern auf die fortschreitende Bewegung im Sinne einer Verbesserung⁷⁹. Diese Kritik konkretisiert sich an der Hegelschen *Aufhebung*, die nicht allein Fortschritt und Verbesserung ermöglichen würde, sondern vor allem die Vergangenheit bzw. das Vorherige vor der Verbesserung auslöscht, statt zu integrieren. Bei Pasolini wird die Assoziation mit der *verbessernden* Aufhebung nicht nur kritisiert, sondern transformativ radikalisiert. Zunächst erscheint es, als bewahre er in der «logica duadica» nur die (erstarrte) Entgegensetzung zwischen den Polen der These und der Antithese ohne das Voranschreiten auf; solch ein unbeweglicher Gegensatz schließt tatsächlich die Überwindung und die daraus folgende Zustandsveränderung aus. Denn (rein) sprachlich wird die Polemik durch die Dualismen der «logica duadica» und durch das Wortfeld der Juxtaposition in Äußerungen und Gedichten, eine unbewegliche Nuance mitteilend, betont. Erscheint also die Benutzung dieser Termini zunächst als für eine Abwesenheit der Bewegung stehend, behält sie durch die Nebeneinanderstellung von Bildern, die aus der historischen Zeit hervorkommen, eine Bewegung bei. Die Bewegung konkretisiert sich hier in dem Moment der *Äußerung* dadurch, dass das Wort *nach außen* dringt. In den Momenten, in denen solche Ausdrücke in Bezug auf die Dialektik *aufser sich* und aus dem Sprecher Pasolini herausgehen, bewegen sie sich und verwirklichen sich mittels der Performativität. Gleich den Momentaufnahmen erscheint die «logica duadica» unbeweglich nur in jenem Moment, in welchem das *sprachliche* Foto aufgenommen wird, genauso wie die Juxtaposition, die die Folgen einer Bewegung in der Nebeneinanderstellung festhält. Die Konzeption Pasolinis zeigt deshalb weniger Entwicklung als vielmehr Progression, welche demnach nicht als verbessernde, sondern als voranschreitende Bewegung vorhanden ist. Möglich ist dies, weil die Dialektik Pasolinis die Folgen der Veränderungen seiner persönlichen Geschichte und der italienischen Historie immanent hat, woraus schließlich die aktive wie passive Bewegung resultiert⁸⁰.

⁷⁸ K. Löwith, *Sämtliche Schriften*, Bd. II, Stuttgart 1983, S. 392.

⁷⁹ Bei den Gesprächen mit Duflo sagte Pasolini: «Nella misura in cui prevale in me una visione ieratica e immobile della realtà [con un sorriso paziente], non mi azzarderò a usare il termine di somma in questo campo. Badi che, con questo, contraddico il mio marxismo e, più radicalmente, ciò che l'hegelismo mi ha rivelato sul movimento». Vgl. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a.a.O., S. 1473.

⁸⁰ Offensichtlich enthält die Pasolini'sche Polemik bzw. Kritik an dem (auf den italienischen Hintergrund bezogenen) Konzept von *sviluppo* im Gegensatz zum (idealisierten) *progresso* eine Zweideutigkeit oder einen Widerspruch, da diese beiden Konzepte ganz grob aus dem gleichen Ursprung stammen. An einer anderen Stelle möchte ich mich diesem Widerspruch widmen, um erkennen zu können, ob in den letzten Werken Pasolinis solch ein Widerspruch überwunden wurde.

Polemisch gegen die Dialektik der Triade beurteilt Pasolini die Hegelsche Dialektik als «troppo comoda»⁸¹, *zu einfach*, weil mit ihrer *raschen zusammenfassenden* Bewegung die zeitliche Schichtung innerhalb des Subjektes weder geschildert noch repräsentiert – bzw. weder als anwesend noch als gegenwärtig gezeigt wird. Dem *zu einfach* setzt die Pasolini'sche Konzeption viele Merkmale und Elemente entgegen, die genauso wie die narratologische Form von *Petrolio* aus einem *Pastiche* aus Zeiten und Traditionen besteht, in der Hegel weder *ausgelöscht* noch *vergessen*, sondern mit anderen Elementen an der Basis des Pasolini'schen logischen und zeitlichen 'Systems' mitanwesend ist. Entgegen dem *zu einfach* erweisen sich die Pasolini'schen dialektischen Termini als Allegorien und gleichzeitig als sprachliche, performative Mittel. Die dialektische Triade und die Juxtaposition *vermitteln*, *gestalten* und *drücken* ein zeitliches Netz aus, in dem sich Linearität, Zirkularität, Erinnerung und Vergessen überschneiden. Die Pasolini'schen Termini bedeuten und handeln: performativ schaffen sie ein zeitliches Konglomerat, *vermitteln* in ihrer Mehrdeutigkeit eine zeitliche Zusammensetzung, die den Leser erreicht – ohne dabei die Vielsinnigkeit zu verlieren – und deshalb gelegentlich weder eindeutig noch einheitlich *verständlich* sind. Als nicht vollendetes Experiment – das *wahrscheinlich* mit der Ermordung Pasolinis abrupt und unvorhergesehen beendet wurde – enthält die Pasolini'sche Dialektik auch deswegen ein Vermittlungspotenzial *im-noch-Werden*, aus dem sich voraussehbar weitere Ergebnisse, Bedeutungen und zeitliche Überschneidungen ergeben können.

Eine Art Schlussbetrachtung

Es ist ebenfalls nicht (zu) einfach, eine Schlussbetrachtung zum untersuchten Gegenstand zu ziehen. Vor allem in Bezug auf die Vergleiche mit den zwei deutschen Philosophen bleibt noch viel zu beleuchten. Nicht nur, weil durch diesen Vergleich viel Fruchtbare in der Pasolini'schen Mehrdeutigkeit beobachtet wurde, sondern auch weil diese Mehrdeutigkeit gleichzeitig der Ausgangspunkt weiterer Fragen und nicht zuletzt Widersprüche war. Und genau die Fragen und Widersprüche betonen die *Intensität* des fortwährenden und aufreibenden Kampfes Pasolinis mit der Zeit, der andauernd wie ein «parto senza fine»⁸² neue Ideen und Thematisierungen der Zeit zur Welt bringen kann.

Ausgehend von der Überzeugung, dass die verschiedenen Thematisierungen der Zeit als Signale der Beschäftigung Pasolinis mit der Fragestellung der Zeitdarstellung gelten, als ob er sich wie der Heilige Augustinus *quid est enim tempus?* fragte, habe ich in dem vorliegenden Aufsatz einige der möglichen Pasolini'schen Zeitdarstellungen, des Zeitbewusstseins und der Zeitwahrnehmungen gezeigt. Einerseits hat sich die Gruppe von Anmerkungen *I Godoari* als eine Art mehr- und überzeitliche sowie mehr- und übergeographische

⁸¹ S. Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, a.a.O., S. 75.

⁸² P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Bd. I, a.a.O., S. 694.

Reise erwiesen; wegen dieser Merkmale hat sie sich ebenfalls als der geeignetste Anstoß zum fruchtbaren Vergleich mit den Benjamin'schen *Jetztzeit*, *Ur-sprung* und Engel der Geschichte gezeigt. Andererseits kam es durch die sogenannte Hegelsche Lektüre der Pasolini'schen Textstellen zu andersartigen Auswirkungen bzw. Einbeziehungen, die solch einen Vergleich auch als fruchtbar enthüllt haben, allerdings als ein noch offenes Experiment, das für die Zukunft noch weitere Versuche voraussagt. Trotz der plakativen Polemik Pasolinis wurde gezeigt, dass die Hegelsche Logik in den zeitbezogenen Überlegungen und Bildern Pasolinis Spuren hinterlassen hat. Außerdem wurde klar, dass eine vergleichende Lektüre der Pasolini'schen Schriften mit denen von Benedetto Croce sowie von Schriften der materialistischen Tradition mehrere Nuancen und Widersprüchen der Pasolini'schen Zeitlichkeit verdeutlichen könnte. Über die in diesem Aufsatz erfolgte Lektüre Pasolinis (über Hegel) wurde zudem die Thematik der Kritik an der Entwicklung [*sviluppo*] im Gegensatz zum Fortschritt [*progresso*] deutlich. Diese Thematik enthält, wie kurz erwähnt, einen weiteren Widerspruch, der in der Zukunft vergleichend durch seine verschiedenen Schriften erforscht werden sollte.

Nicht nur Schöpfungen werden deshalb durch Pasolinis Kampf mit der Zeit zur Welt gebracht, sondern auch Er-Schöpfungen, die verzerren, widersprechen und damit mehrdeutige Werke schaffen. «L'amalgama non significa per questo che l'insieme sia sprovisto di unità»⁸³, sagte Pasolini Jean DufLOT. Die zahlreichen, auch widersprüchlichen Bedeutungen sollen nicht beseitigt, sondern stattdessen die Differenzen hervorgehoben werden, da sich die vielfältige Pasolini'sche Zeitdarstellung und -wahrnehmung in verschiedene mögliche Darstellungen und Wahrnehmungen der Zeit überträgt, die in sich wiederum vielfältige Bedeutungen einschließt.

Giulia Cigna, Friedrich Schlegel Graduiertenschule - Freie Universität Berlin
✉ giuliacigna@zedat.fu-berlin.de

⁸³Vgl. Ders., *Saggi sulla politica e sulla società*, a.a.O., S. 1519.

Contributi/2

La decivilizzazione culturale della società

Interludi filosofici e critici con Pasolini

Alessandra Granito

Articolo sottoposto a doppia *blind-review*. Ricevuto il 20/08/2015. Accettato il 12/10/2015.

Pier Paolo Pasolini was a kind of ‘Master of Suspicion’ and one of the most provocative cultural critics of his time who diagnosed the social falsification of the Self. In this article, I explore Pasolini’s perspective in terms of a negative ontology and I analyse the *pars destruens* of his ‘lutheran and corsair’ production in terms of *parresia* and existential conflict. Moreover, I write a ‘critique of Pasolini’s critique’, pointing out that, in my opinion, Pasolini’s dialogue with Modernity is an apocalyptic look on the ‘Grand Hotel Abyss’, since it remains an impersonal historical dialectic and it is unable to undertake an existential *kairòs* in view of a spiritual and ethical *metanoia*.

“C’est avec les beaux sentiments que
l’on fait la mauvaise littérature”
A. Gide, *Dostoievskij*

Pasolini è una sorta di presenza deforme e solitaria nel panorama letterario moderno, una presenza che insiste ad agire e a provocare con efficacia, e che, per quanto possa determinare distonie ermeneutiche, irritazioni e opposizioni, è proprio in forza della propria peculiare deformità che continua a sollecitare, a scuotere e ipnotizzare. Tale deformità deriva da una duplicità mentale e filosofica: da un lato un disegno retrospettivo appassionato, seppure crudo e severo, dall’altro un mondo losco, infimo, sordido, rispetto al quale tale disegno è come se fosse impossibilitato a incarnarsi. L’intensità di Pasolini nasce da questa sproporzione tragica tra l’esattezza e l’imperturbabilità del modello originario e la povertà industriosamente patologica del mondo su cui questo disegno tenta di tradursi – ed è proprio tale sproporzione a costituirne un punto di orientamento

divergente, in un tempo, il nostro, sostanziato da infingimenti appiananti, coatte rassicurazioni, sterili e volgari automatismi culturali.

La densità prismatica del suo calibro di finissimo interprete dello spengleriano tramonto dell'Occidente, di delatore della falsificazione sociale del Sé e della mut(il)azione antropologica della sua epoca, di nosografo degli *ego* dilatati della società dell'incertezza, è congruente con la *eccezione* che la sua irrequietezza costituisce rispetto alla ovvietà inerte del suo tempo a cui non solo non si è mai voluto adeguare, ma a cui ha aderito attraverso una sfasatura della sua coscienza critica. L'inattualità di Pasolini è custodita proprio in questo residuo di non-appartenenza alla propria epoca, e si tratta di una inattualità che, proprio perché fondata su uno scarto e su un anacronismo/discronia, lo lega irrevocabilmente agli spasmi polimorfi del nostro tempo. Mutuando il Nietzsche delle *Considerazioni inattuali* potremmo affermare che la dissidenza più radicale – perché profondamente intempestiva – di Pasolini consiste nel «comprendere come un male, un inconveniente o un difetto, ciò di cui l'epoca va fiera»¹.

Il presente contributo si prefigge di indagare per contrasto e integrazione questo margine scabroso con l'intento storico-descrittivo non solo di interrogarlo in maniera circostanziatamente provocatoria, ma anche di mettere in luce lo spessore forse più scomodo del confronto con la scandalosa severità del Pasolini 'corsaro' e 'luterano'.

1. La critica pasoliniana come esercizio di defasciazione e *parresia*

Un tempo inquieto è quello vissuto dall'ultimo Pasolini negli anni compresi tra il 1973 e il 1975, un tempo segnato non solo dallo scandalo, dall'amara consapevolezza di «non essere compreso», ma un tempo in cui si attesta anche, in maniera irreversibile e ultimativa, la congruenza fatale tra miracolo economico e mutazione antropologica, tra la logica neo-capitalistica del profitto e la insidiosa dinamica della frustrazione, tra l'invisibile rivoluzione conformistica e la mimetizzazione della natura del desiderio umano.

Alla luce dell'endiadi moderna volgarità-benessere, Pasolini costruisce un'analisi purgativa di tali binomi su una filigrana di *entropia esistenziale* e ontologica che, se da un lato ha come epifanico luogo antropologico (*locus nefastus*) l'atrofizzazione e la derealizzazione interiore, dall'altro è il portato di una tensione inedita e controversa rispetto al processo storico-culturale di normalizzazione e formalizzazione dell'individuo borghese. Difatti, attestatosi in un orizzonte di lucida e tragica persuasione antropo-culturale, disincantato e audace nell'attestare l'evidente 'caos' – *malum mundi* contemporaneo – quale essenza anarchica e inasoggettabile, il ruvido *j'accuse* contenuto in *Scritti corsari* e *Lettere luterane* si contraddistingue non solo per la coerenza, la serietà e il

¹ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, a cura di S. Giametta, Milano 2001, p. 136.

mai pavido investimento di sé con cui Pasolini rintraccia e tematizza il cruciale senso del drammatico, ma soprattutto per la disamina severa con cui egli ravvisa una deplorabile corrispondenza tra il piano ordinario della pigra e svenevole edulcorazione e/o manipolazione culturale, e le storture, le contraddizioni e le minacce operanti nella società dell'epoca.

Con un appassionato rigore critico e razionale, Pasolini si fa *maestro del sospetto* e constata che dopo lo spegnimento e la frantumazione di tutti i fermenti-ideali (post-resistenziali) ottimistico-positivi che avevano operato negli anni Sessanta è rimasto un vuoto, una desolante incertezza, un senso pervasivo di paralizzante angoscia esistenziale a cui l'uomo contemporaneo (il 'consumatore') reagisce con un paradossale (e impotente) processo autoconsuntivo: la fuga demoniaca verso la triviale e conformistica ideologia edonistica.

Decidere se sognare una Ferrari o una Porche; seguire attentamente i programmi televisivi; conoscere i titoli di qualche best-seller; vestirsi con pantaloni e magliette prepotentemente alla moda; avere rapporti ossessivi con ragazze tenute accanto esornativamente, ma, al tempo stesso, con la pretesa che siano 'libere'².

Si tratta della «omologazione culturale»³, di un'anarchia performante le coscienze, ovvero, di una diversione degradante dell'individuo disperso nelle categorie astratte e impersonali della massa. Sono queste, d'altronde, le caratteristiche preminenti del nuovo «Potere senza volto», il Potere «dal volto ancora bianco» che seduce in maniera anodina, discreta e soffusa perché, se da un lato ha i tratti moderni della tolleranza, della permissività e dell'edonismo, dall'altro, al contempo, ha anche invisibili tratti repressivi: la tolleranza si rivela falsa, la permissività ambigua e l'edonismo interclassista nasconde la decisione spietata di preordinare tutto mediante dispositivi frustranti e nevrotizzanti⁴.

E questo processo involutivo è legittimato dal fatto che il «nuovo Potere» ha anzitutto bisogno di una *elasticità formale* della coscienza, ed è per questo che agisce nell'orizzonte di una ebete *laicizzazione* dell'esistenza – processo abbruttente della modernità, che istiga l'italiano medio a confrontarsi sempre meno con valori e con fini trascendenti, con modelli ideali e forme religiose, e a

² P. P. Pasolini, *Il potere senza volto*, in «Corriere della sera», 24 settembre 1974. Ora presente in *Scritti Corsari* con il titolo *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in Id., *Scritti Corsari*, Milano 2011, p. 46.

³ Specificamente: per «omologazione culturale» Pasolini intende la 'media' delle culture di classe, ovvero l'insieme della cultura dell'*intelligencija*, della cultura della classe dominante, della cultura della classe dominata (popolare e operaia) che per secoli sono state distinguibili seppure storicamente unificate.

⁴ Cfr., P. P. Pasolini, *Il genocidio*, in «Rinascita», 27 settembre 1974. Ora presente in Id., *Scritti Corsari*, cit., p. 2. A *Salò* – che ha, perché ne deriva, la stessa matrice degli *Scritti Corsari* – Pasolini affida il punto d'arrivo della sua ideologia sul potere e sul rapporto tra borghesia e sottoproletariato nei termini di un rapporto dialettico tra servo e padrone, un rapporto perverso tra vittima e carnefice che mette a nudo la meccanica di Palazzo: là dove tutto è proibito, in realtà si può fare tutto. Questo Potere illude di essere liberi, ma in verità manipola e influenza senza alcuna libertà di fare altrimenti, perché non si sa più pensare altrimenti.

cercare invece una soddisfazione della vita nel presente, nel consumo isterico e sfrenato dell'angusto piano dell'immanente.

Succede spesso – dice lo scrittore a Gennariello a proposito del conformismo – in questa nostra società, che un uomo (borghese, cattolico, magari tendenzialmente fascista) accorgendosi consapevolmente e inconsapevolmente di tale ansia di conformismo, faccia una scelta decisiva e divenga un progressista, un rivoluzionario, un comunista [...]. Perché da una parte il conformismo, diciamo così, ufficiale, nazionale, quello del “sistema”, è divenuto infinitamente più conformistico, quindi infinitamente più efficace – nell'imporre la propria volontà – che qualsiasi altro precedente potere al mondo⁵.

Pasolini parla di una «forma totale di nuovo fascismo», «il fascismo della comodità e del benessere» che non distingue più, che non è «umanisticamente retorico, ma americanamente pragmatico»⁶, un 'fascismo', cioè, che oltre ad essere omologante, esercita un totalitarismo morbido, subdolo e clandestino, ottenuto mediante l'imposizione della aproblematicità della *joie de vivre* e del *laissez faire*. Questo «nuovo fascismo» crea volti «terrorizzati o fastidiosamente infelici», «maschere d'iniziazione squallidamente barbarica o di una integrazione diligente e incosciente»⁷, crea identità-ombre adoratrici di feticci, plasma uomini afasici ed eterodiretti, inespressivi e interscambiabili, esistenzialmente alienati nella libertà dell'essere schiavi, la cui illusione di essere sufficienti a se stessi è in realtà saldata su fattori corrosivi e corrompenti della reciproca convenienza, su tensioni di dipendenza e dominio, su competizioni dimostrative tra *performances* di riconoscimento, su scambi opportunistici tra egoismi meschini e camuffati. Si tratta di uomini i cui rapporti sociali perdono la distanza qualitativa, il loro mistero dialettico, la loro tonicità e il loro vigore, e diventano *de facto* coesioni inerti, inconsistenti perché impersonali, espressioni di una «asocialità integrata»⁸.

⁵ Id., *Lettere luterane*, Milano 2012, pp. 70-71.

⁶ Id., *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, cit., p. 50.

⁷ Id., *Lettere luterane*, cit., p. 20.

⁸ Considerazioni, queste, che richiamano le analisi sulla massa affrontate dal filosofo tedesco Peter Sloterdijk in *Die Verachtung der Massen* (Frankfurt a. M. 2000). Secondo Sloterdijk la massa, oggi, ha una forma del tutto immaginaria, sempre più difficile da afferrare, perché si è come 'astratta' (*lonely crowd*), «atomizzata» (*Atomisierung*) e «volatilizzata» (*Gasförmigkeit*). Ed è proprio questo il suo nuovo e terribile elemento sovversivo. Lo stesso avviene per il 'singolo' che, se da un lato è legato alla massa, dall'altro resta profondamente solo. Walter Dietz definisce «disperazione di massa» (*Verzweiflung en masse*) questo fenomeno atopico e pervasivo, una forma radicale di «solipsismo» (*Solipsismus*) e «massificazione» (*Vermassung*), di «abbrutimento» (*Verrohung*) e di «reificazione» (*Verdinglichung*) del concetto di vita a cui conduce la società moderna, in cui il singolo individuo è ridotto a mera componente numerica e anonima ('qualcuno') della specie umana. Cfr. W. Dietz, *Verzweiflung en masse. Kierkegaards Einzelner und die Kritik der Masse*, in K. Broese, A. Hütig, O. Immel, R. Reschke, *Vernunft der Aufklärung-Aufklärung der Vernunft*, Berlin 2006, pp. 185-205. Bernd Heimbüchel, infine, riconosce la 'disperazione di massa' come la caratteristica distintiva dell'epoca storica compresa tra il XIX e il XX secolo. Lo studioso definisce quest'epoca un'epoca di disperazione, e apostrofa l'uomo di questo tempo come un uomo disperato che rinuncia a esistere come 'singolo' per annullarsi nell'astratta e anonima categoria dell'*en masse*. Il mancato compimento di sé e della propria esistenza è sinonimo non solo della sottrazione, da parte dell'individuo, alla responsabilità più

Si tratta di uomini il cui occhio scivola sulla superficie delle cose senza però vederne la trama subliminare (*sub limine*) che pulsa al di sotto della loro banale coscienza pratica, uomini ridotti a individualità inferiori, a meri uomini naturali dai bisogni istintuali e primari («produrre e consumare»):

[Le caratteristiche preminenti del nuovo Potere sono] il rifiuto del vecchio sanfedismo e del vecchio clericalismo, la sua decisione di abbandonare la Chiesa, la sua determinazione (coronata da successo) di trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi, e soprattutto la sua smania [...] di attuare fino in fondo lo “Sviluppo”: produrre e consumare⁹.

In *Lettere luterane* Pasolini consolida la *verve* dissacrante delle sue analisi corsare mediante un giudizio perentorio «di condanna» e di «cessazione d'amore»¹⁰ che resta sostanzialmente *al di qua* della mera sfera verbale: i giovani gli appaiono «o infelici o criminali, o estremisti o conformisti», «disperati mendicanti», «l'ambiguità fatta carne»¹¹, uomini dai lineamenti «contraffatti di automi» e privi di una interiorità caratterizzante, resi infidi, retrivi e reazionari dalla stereotipia. Regrediti a una rozzezza primitiva e a una faziosa passività, essi sono «presuntuosi», «complessati», «razzisti borghesucci», «imbecilli» e, quel che è peggio, sono «soddisfatti dell'orrendo valore carismatico e della intollerabile ufficialità di ciò che la società consumistica offre loro»¹².

Pasolini è definitivo: la gioventù italiana è «una piaga sociale ormai insanabile»¹³.

Mossa dalla volontà onesta di dar voce al *negativum* – inteso come esautorato dissenso da una visione conciliante e integrante –, l'argomentazione contundente di Pasolini è anteposta e ulteriore rispetto a ogni giustificazione o acquietamento: il suo pungente antagonismo critico non è soltanto un sensibile esercizio semiologico di denuncia dei dispositivi petrosi e mistificanti della *reductio ad unum*, ma è anche una interrogazione sapida e stimolante, rovinosa e feconda, con l'intento di rimettere in primo piano la specificità delle tensioni etico-esistenziali che, incarnate dalla luminosa purezza del mondo povero e spontaneo della sua giovinezza a Casarsa, ora gli sembrano essere orrendamente deflagrate in un umanesimo formale e volgare, contraffatte dal riduzionismo disgregante dell'edonismo e dal subdolo dilagare dell'indifferentismo valoriale. Questa *epoché* storico-culturale, questo passaggio penoso e involutivo, Pasolini

grande che egli ha nei confronti di se stesso come «essere umano autentico e singolo», ma è anche sinonimo della sua «riduzione a mera componente della collettività, della società, del pubblico, piegato ai principi universali e astratti del sapere scientifico, fagocitato nei meccanismi dell'omologazione e dell'impersonalità in cui egli stesso *in primis* si è come eclissato»; cfr. B. Heimbüchel, *Verzweiflung als Grundphänomen der menschlichen Existenz*, Frankfurt a. M.-Bern-New York 1983, pp. 178-183.

⁹ P. P. Pasolini, *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, cit., p. 46.

¹⁰ Ivi, pp. 17-18.

¹¹ Ivi, p. 20.

¹² Ivi, p. 26.

¹³ *Ibid.*

lo definisce 'genocidio culturale', intendendo con esso la 'borghesizzazione sistematica' del popolo preborghese, ovvero, la soppressione e sostituzione dei 'valori forti' dell'umanità incontaminata e primigenia – valori capaci di dare un senso a tutti gli aspetti dell'esistenza – con l'indifferentismo valoriale operato dalle persuasioni occulte del 'fascismo consumistico'.

I giovani hanno perduto il loro antico modello di vita, quello che realizzavano vivendo e di cui in qualche modo erano contenti e persino fieri, anche se implicava tutte le miserie e i lati negativi che c'erano – e adesso cercano di imitare il nuovo modello messo lì dalla classe dominante di nascosto: il modello che [...] impone ai giovani che incoscientemente lo imitano, di adeguarsi nel comportamento, nel vestire, nelle scarpe, nel modo di pettinarsi o di sorridere, nell'agire secondo il modo di vita piccolo-borghese¹⁴.

È un 'cataclisma antropologico' che Pasolini vive *esistenzialmente* con una rivolta idealistica che lentamente si fa frustrazione, delusione, rabbia, rifiuto, *taedium vitae*¹⁵. Con gli occhi aperti dinanzi a tale *status quo*, Pasolini guarda al mondo contadino che 'rimpiange', ma non nel senso di una nostalgia lirica per l'«Italietta» (Calvino) o per una languida «età dell'oro» (Ferrara)¹⁶, quanto piuttosto 'rimpianto' per quella che egli definisce l'«età del pane», «l'avanzo di una civiltà precedente, prenazionale e paleoindustriale»¹⁷, ovvero, «l'immenso mondo contadino e operaio prima dello Sviluppo»¹⁸, dove il consumo era limitato a quel necessario che rendeva la vita, seppure grama e precaria, una vita ardente, appassionata e *realmente felice*¹⁹.

L'«età del pane» non è solo quella in cui egli rintraccia il sublime significato eretico del sacro, ma è soprattutto quella in cui è possibile rinvenire il significato eminentemente filosofico del tedesco *Geist* (nella sua accezione jaspersiana), lo 'spirituale' che, radicato nell'interiorità della coscienza, diventa il moto di auconsapevolezza di chi non si limita al carattere spietatamente empirico, funzionale ed eteronomo della desolante datità mondana, ma si pone al cospetto di una infinità, di una intensa *Sehnsucht* dell'irrelativo – seppure ancestrale e poetica – che costantemente la supera. Si tratta di un mondo – quello rimpianto da Pasolini – segnato dagli azzardi della spontanea immediatezza, dal decoro intimo e dalla verecondia dell'interiorità che forma la *personalità* e salvaguarda il

¹⁴ Cfr. Id., *Il genocidio*, cit., p. 228.

¹⁵ Id., *Pasolini replica sull'aborto*, in «Corriere della Sera», 30 gennaio 1975. Ora presente in *Scritti Corsari* con il titolo *30 gennaio 1975. «Sacer»*, in Id., *Scritti Corsari*, cit., p. 107.

¹⁶ Cfr. Id., *Lettera aperta a Italo Calvino: P: quello che rimpiango*, in «Paese sera», 24 settembre 1974. Ora presente in *Scritti Corsari* con il titolo 8 luglio 1974. *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino* in Id., *Scritti Corsari*, cit., pp. 51-55. Si veda inoltre *Lettera luterana a Italo Calvino*, in Id., *Lettere luterane*, cit., pp. 197-203.

¹⁷ Id., *Lettera aperta a Italo Calvino: P: quello che rimpiango*, cit., p. 53.

¹⁸ Id., *Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in «Mondo», 11 luglio 1974. Ora presente in *Scritti Corsari* con il titolo 11 luglio 1974. *Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in Id., *Scritti Corsari*, cit. 63.

¹⁹ Ivi, p. 61.

rapporto con se stessi – un mondo che, conformato (nel vissuto e nell'esistenziale) da una repressiva dilatazione materialistica, lascia il posto a una serietà capziosa, una ragionevolezza dispeptica e priva di contenuti, per cui il singolo individuo è diventato uomo-massa o uomo-automa, i pensieri sono diventati sottili e fragili, i desideri composti e apatici, la banalità ha prevalso sulla complessità, il disimpegno sull'impegno, il *voyeurismo* sull'azione, la rappresentazione sul vissuto, la spettacolarizzazione della frenesia insolente sull'essenziale²⁰.

L'analisi pasoliniana della società sembra dunque rintracciare una vera e propria trasvalutazione culturale, la cui genesi andrebbe individuata – in senso kierkegaardiano – nella rimozione esistenziale del principio di contraddizione, criterio demarcante di un'azione responsabile e responsabilizzante, il cui esito aberrante è, per l'individuo, lo snervamento del valore decisivo della disgiunzione, l'avvilimento della fedeltà al proprio ideale di vita, il venir meno della vicinanza a se stessi, l'incapacità di volere una cosa sola. Ed è proprio da tale trasvalutazione che scaturirebbe la congerie di perversimenti valoriali insiti nel passaggio dall'età mitica e quella moderna: la fragorosa spontaneità dell'esistente scivola muta lungo le vie traverse della riflessione apatica e circospetta; l'ammirazione è falsata in affettazione melliflua; il desiderio è perversito in brama di profitto coatto e catatonico, in brama di possesso da saziare con il denaro – criterio astratto su cui misurare sia l'individuo che l'esistenza; la sofferta ricerca della greca *enkràteia* si disperde nell'inessenziale, in un repressivo addolcimento delle condizioni di vita; il compito dell'esistenza degrada a frenetico esercizio esistenziale censurato come qualcosa di sconveniente; il riguardo per l'esistente diviene uno squallore luccicante da barattare con la cura schiva delle convenzioni in cambio di vantaggi immediati; il coraggio della discontinuità qualitativa che la decisione implica è soppiantato da un'astuzia altezzosa e volubile che dispone all'effondersi caricaturale dell'interiorità e costruisce una doppia prigione etica e culturale.

Secondo Pasolini tale ri-configurazione è una vera e propria «mutazione antropologica», una monodimensionalità antropologica frutto dell'istigazione del Potere a un'ansiosa smania di uniformazione «nel consumare, nell'essere felice, nell'essere libero» al prezzo di un'atroce forma di dissociazione, di estraneità e di nevrosi nel *dover* eseguire un ordine non pronunciato, ma a cui il suddito-consumatore si sente costantemente (inconsiamente) richiamare quando viene posto di fronte a una sorta di «coscienza di inferiorità sociale»²¹. Questo punto è estremamente interessante per sviscerare la *pars destruens* della mordace prospettiva pasoliniana: la conflagrazione tra conformismo e nevrosi – innescata, tra l'altro, da una illegittima sincronia tra sviluppo e progresso – con il suo portato di idolatria consumistica, di rigida convenzionalizzazione dei rapporti umani, di mimetismo e transustanziazione culturale, è rimessa da Pasolini a quella che egli reputa la contraddizione più scandalosa, ovvero, la collusione (in malafede) tra religione e borghesia, il mercimonio tra Stato e Chiesa, i due

²⁰ Si veda a riguardo la lettera aperta dal titolo *La sua intervista conferma che ci vuole il processo*, che Pasolini scrisse al Presidente della Repubblica Leone, pubblicata su «Il Mondo» l'11 settembre 1975.

²¹ Ivi, p. 62.

organismi assimilatori della laicità consumistica che si aggrovigliano per spingere la società verso il progressivo adattamento alla cinica laconicità edonistica.

La dissociazione che spacca ormai in due il vecchio potere clericico-fascista, può essere rappresentata da due simboli opposti e inconciliabili: “Jesus” (nella fattispecie il Gesù del Vaticano) da una parte, e i “blue-jeans Jesus” dall’altra. Due forme di potere l’una di fronte all’altra: di qua il grande stuolo dei preti [...], di là gli “industriali” produttori di beni superflui e le grandi masse del consumo, laiche e, magari, idiotamente irreligiose. Tra lo “Jesus” del Vaticano e lo “Jesus” dei blue-jeans c’è stata una lotta. Nel Vaticano [...] si son levati alti lamenti. Lamenti a cui di solito seguiva l’azione della mano secolare che provvedeva a eliminare i nemici che la Chiesa magari non nominava, limitandosi appunto ai lamenti. Ma stavolta ai lamenti non è seguito niente. La longa manus è rimasta inesplicabilmente inerte. [...] Ora il potere democristiano clericofascista si trova dilaniato tra questi due “Jesus”: la vecchia forma di potere e la nuova realtà del potere²².

Concludendo la disamina della *pars destruens* della diagnosi pasoliniana, è possibile asserire che Pasolini, con piglio esigente e severo, e lungi dall’offrire una parvenza di pacata ed estraniante armonia con ciò che *succum et sanguinem* è invece dissonanza irrisolta, istituisce un rapporto incomprimibile con la coscienza culturale della propria epoca. Pasolini cioè scardina la menzogna anestetizzante della razionalizzazione, dell’ordine e della stabilità di una realtà che, invece, in sé, è profondamente torbida e insensata, e compie una sorta di rivoluzione copernicana della defasciazione, facendone il mordente distogliente contro la distrazione e l’ottundimento, contro la volontà di addomesticamento, contro l’orrore di rinchiudere definitivamente l’esistenziale nella trappola arcigna del conservatorismo etico e della disperazione estetica.

Aspetti, questi, che possono essere tradotti come la pratica pasoliniana dell’esercizio della greca *parresia*, il «parlar chiaro e onesto»²³, per rendere attenti alle insidiose sirene della modernità, per evitare ogni forma di pavido silenzio e di adulazione, per anteporre il dovere esistenziale e morale all’apatia morale. Pasolini, infatti, profonde uno sforzo di fiero anticonformismo, di rifiuto del compromesso, di tenace impegno nel dedicarsi e nel vivere in fondo il proprio pensiero. Egli mette in gioco soprattutto se stesso attraverso i sentieri del suo «vagolare disperato nella vita»²⁴, producendo una sovversione il cui risultato è un mordace e provocatorio manifesto della visione incisiva e destabilizzante dell’epoca, alieno a ogni melenso *mesotes*, avverso al filisteismo/feticismo piccolo-borghese dell’*establishment* democratico-liberale, responsabile di aver prodotto

²² P. P. Pasolini, *Sviluppo e progresso* in Id., *Scritti Corsari*, cit., pp. 177-178.

²³ Il riferimento è alla greca *parresia* cinica, considerata nell’attualità del suo portato etico-culturale da Michel Foucault in: M. Foucault, *L’ermeneutica del soggetto. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris 2001, a cura di M. Bertani, *L’ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Milano 2003, in particolare p. 146 e p. 210.

²⁴ P. P. Pasolini, *Non aver paura di avere un cuore*, in «Corriere della Sera», 1 marzo 1975. Ora presente in *Scritti Corsari* con il titolo *1 marzo 1975. Cuore*, in Id., *Scritti Corsari*, cit., pp. 122-127.

l'equazione regressiva tra sviluppo e progresso, di aver coniato l'accezione opportunistica dell'utilitarismo e di aver spinto all'adeguamento ai *clichés* della medietà.

2. Una lettura irrisolta. Luci e ombre della critica su Pasolini

L'intellettuale è chiamato ad accogliere e a corrispondere – nel senso eminente dell'heideggeriano *Ent-sprechen* – all'ingiunzione filosofica di senso che sempre gli è rivolta e da cui viene costantemente interpellato. Anche Pasolini vi è ri-chiamato, e ad essa egli *cor*-risponde con una critica della decivilizzazione culturale della società dalla valenza etica dissolutiva, non-conforme e non-conformista, tale da costituire un punto di orientamento divergente per l'assunzione della problematicità dell'umano in un'età per certi versi appiattita su infingimenti ipocriti e coatte rassicurazioni, sui comodi e sterili automatismi prodotti dalle care cose di un'esistenza posticcia.

Nel pronunciare il suo caustico giudizio sull'epoca egli rivendica il suo «diritto alla vita», o meglio, rivendica la vita come «imperterrito esercizio della ragione» perché, scrive, «meglio essere nemici del popolo che nemici della realtà»²⁵. Il punto – come già aveva chiaramente insistito in *Trasumanar e organizzar* – è la messa in chiaro del rapporto tra verità e potere, e quindi tra verità non dicibile (*Nefas*) e verità dicibile (*Fas*): dire la *verità* significa, per Pasolini, disobbedire, resistere alla tentazione di essere integrati, rifiutare la strumentalizzazione della dignità dell'eccezione, avere il coraggio di infrangere il silenzio omertoso tanto dei mugolii ventriloqui e stereotipati della classe colta, quanto dell'afasia di una gioventù impudente e sonnambula, negarsi ai compromessi con l'idolatria progressista.

Vibrante di un *pathos* greve e rovente, Pasolini scrive la (sua) verità livida come se redigesse *auto da fè*, con una tensione esasperata, con una disarmante mancanza di umori ironici e satirici che, quasi per ritorsione mimetica, esprime distruttivamente la distaccata e stoica accettazione per la desacralizzazione moderna della realtà²⁶. E nello scrivere la (sua) verità egli *dissente*, perché il *dissenso* è il meraviglioso sentimento-guida della sua critica incandescente e penetrante, una critica 'ribelle' rispetto all'obbedienza, sentimento depravato di intimidazione culturale proveniente da secoli di controriforma, di clericalismo e di moralismo piccolo-borghese.

Pasolini dunque *dissente* nella misura in cui – come uomo di cultura – vive un *conflitto* esistenziale naturale e misterioso, privativo ma libero, con la propria istanza eretica. E allora, proprio perché, come scrive André Gide, «con i buoni sentimenti si fa la cattiva letteratura»²⁷, o come scrive Franz Kafka «la parola vera ferisce sempre»²⁸, Pasolini, lungi dall'incagliarsi nelle spire perbeniste

²⁵ Id., *Lettere luterane*, cit., p. 20.

²⁶ Cfr. A. Berardinelli, *Introduzione a P. P. Pasolini, Scritti Corsari*, cit., p. XI.

²⁷ A. Gide, *Dostoevskij*, Milano 2013, p. 98.

²⁸ F. Kafka, *Confessioni e diari*, Milano 2013, p. 42.

e compiacenti dell'autoinganno di certo puritanesimo intellettuale, pare seguire la via tracciata da Elémire Zolla in *Eclissi dell'intellettuale* e da Ernst Jünger in *Der Waldgang*, ovvero, la via dell'intellettuale tormentato e non integrato, che non solo si è assunto il compito di comprendere il declino della società moderna, ma di farsi fine interprete del *substratum* degradante del palazzo di cristallo incarnato dal pensiero filosofico moderno gravitante attorno alla (nichilistica) identità ideale di essere e pensiero.

Non solo: Pasolini abita poeticamente il mondo, lo abita con grande rifiuto e con follia appassionata perché – come ha ben scritto Raoul Kirchmayr – il suo *animus* «è nutrito della passione per un ritrovamento storico e culturale, come via per un “nuovo umanesimo”»²⁹. L'invettiva corsara e luterana è dunque di certo impertinente e trasgressiva, severa contro i mali incurabili di un'Italia ormai precipitata nella miseria morale e intellettuale, ma non può essere affatto ridotta a mero intellettualismo geometrico e spoglio, a fredda legittimazione formale perché, come riconosce bene Pier Aldo Rovatti:

[essa] non si esaurisce con l'impertinenza e l'invettiva. C'è evidentemente dell'altro, [...] al quale conviene comunque il nome, pur incerto, di “poesia”. [...] Se togliamo la “poesia” dai suoi corsivi “corsari”, di essi resterebbe solo la sequenza di temi polemici sostenuti da una “retorica” molto combattiva, temi che possono essere trattati nella loro cosiddetta “oggettività”, cioè come indicatori sociologici della realtà italiana di allora³⁰.

La critica tradizionale insiste su accuse di certo perspicue ma non esaurienti, assimilabili piuttosto a ragioni capziose, stridule e stizzose che assurgono a un ridondante e prosaico *discrimen* speculativo conoscitivamente inerte: tacciare di populismo e passatismo (Asor Rosa)³¹, di nichilismo, di disfattismo e conservatorismo, di compiaciuto decadentismo e di sentimento paternalistico l'individuazione pasoliniana di un orizzonte valoriale costruito sulla quasi proustiana nostalgia di vita e di eternità di un mondo 'sacrale e mitico', è una retorica vetusta che, se dissodata, mostra una certa opinabilità soprattutto sul piano della tenuta teoretica.

Senza indulgenza e senza approssimazioni, mi pare – e avanzo tali obiezioni perché quella di Pasolini rimane per me una lettura fondamentale ma irrisolta – che la direzione critica debba assumere una configurazione inedita e intraprendere una via ermeneutica che faccia capo alla seguente problematizzazione. Per essersi posto in relazione con l'*antropos* più autentico, che è quello negato, alienato e rimosso dagli ingranaggi perversi del Potere consumistico e omologante, Pasolini costituisce una incomprimibile 'cifra' intellettuale del nostro mondo attuale, ed è per questo che va riletto, riconosciuto e riattivato senza veli ideologici. Tuttavia, l'acuminata prospettiva di decivilizzazione culturale della società da lui delineata

²⁹ Cfr. R. Kirchmayr, *Pasolini, gli stili della passione*, in «Aut-Aut», 345, 2010, pp. 28-54.

³⁰ P. A. Rovatti, *Che cos'è uno scritto corsaro?*, in «Aut-Aut», cit., p. 62.

³¹ Cfr. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo* (1965), Milano 1988.

manca di una *pars costruens* o, comunque, di uno slancio propulsivo, ovvero, manca della promozione di quel movimento dialettico inverso – che è anche compito di matrice maieutico-kierkegaardiana – di scuotere la massa per trovare il singolo individuo.

Pasolini, in altri termini, convince per aver scrutato a fondo l'acrobazia dialettica con cui il 'nuovo Potere' educa all'*ambiguità* nei confronti dell'esistenza e a non pensare nulla di *cruciale*, lascia sussistere il sussistente ma togliendogli capziosamente senso, rimuove la coscienza esistenziale dell'arduo, riempie il vuoto e l'inquietudine con surrogati tanto edulcoranti quanto ottudenti. Nella sua prospettiva cruda e dirompente, Pasolini descrive la sua epoca come l'espressione più abietta della *décadence* e della *malafede* borghese³², un'epoca prosaica e apatica, in balia della *vis inertiae*, paralizzata nelle congetture capziose e oculate del senso di egoistiche necessità parafrasate nel fatidico sintagma bisogno-soddisfazione; un'epoca, la sua, cristallizzata negli equilibri stabilizzanti degli impegni, consumata dal vigore fiacco e prudente degli assetti del mero calcolo, insegretita nelle catene dure ma sicure del quieto vivere rispettabile e nella mancanza di quella passione ideale che è invece propria di un pensiero incarnato.

Egli tuttavia non fa i conti con, o comunque sottovaluta, il sempiterno tentativo dell'uomo di giungere al possesso di sé in un istante *kairologico* (del) presente in cui egli possa permanere, consistere e divenire *lui stesso* Assoluto elevandosi alla pura incontraddittorietà, avulso dai richiami del passato e dalle sirene del futuro. È in questa inettitudine costitutiva che è custodita la grottesca monumentalizzazione delle illusioni sia attraverso il garantismo logico-metafisico della deduzione dell'*esse* dall'*ego*, sia attraverso i perversi ingranaggi dell'*establishment* socio-politico-istituzionale, sia attraverso la vile radicalizzazione di relazioni dispersive ed elementari.

Nel senso di vuoto prodotto dall'*horror vacui*, al cospetto del *mysterium iniquitatis*, l'uomo contemporaneo si sente mancare: la cognizione di una irriducibile estraneità e inconciliabilità con la vita è troppo amara, la voce dello

³² Spontaneo sarebbe l'accostamento tra gli uomini rettorici e i *salauds-sporcaccioni* di Sartre, i «fieri benpensanti» che vivono una disgustosa «condizione onirica», credendo (o fingendo di credere) a quell'edificio ordinato di valori, diritti, abitudini che si sono costruiti per dare un ruolo, un senso, a sé e alle cose, occultando scrupolosamente «la nausea», l'abisso della gratuità e assurdità del mondo e dell'esistenza che essi conoscono, ma dissimulano. Cfr. J. P. Sartre, *La nausea*, trad. it. a cura di B. Fonzi, Torino 1989, pp. 165-178. Si potrebbe accostare la critica pasoliniana della borghesia a ciò che il regista spagnolo Luis Buñuel chiama *Il fascino discreto della borghesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1973), di quella borghesia «ingorda e crudele, incapace di pensiero, assisa su voglie animalesche e banali come su un trono di cartapesta, con tutti i suoi pilastri protettivi (clero, esercito, polizia), che conserva se stessa sulla base dell'inanizione piuttosto che sull'azione, e che lega indissolubilmente il suo potere alla propria impotenza». Nella poesia *Marzo* anche Carlo Michelstaedter fustiga la classe borghese con toni accesi e polemici, e vede dietro quella maschera di «fascino discreto» una baconiana «carogna emaciata in decomposizione»: «E il pavido borghese / che nell'ossa porta il gelo / dell'inverno trapassato / [...] / che nel volto porta il velo della noia ed il pallore / della diuturna morte, / si rinchioda frettoloso / si rivoltola accidioso / e rincardina le porte»; C. Michelstaedter, *Poesie*, a cura di S. Campailla, Milano 1987, pp. 61-63.

spaesamento esistenziale è assordante, e allora egli chiede di essere per qualcuno, *per* qualche cosa, fino a costruire quel distraente e mendace dispositivo di autodifesa (*foedus*) che sono le rassicurazioni, surrogato gratificante di forze simboliche, ideologiche e culturali deputate al consolidamento della (presunta) sufficienza del singolo (e della collettività) nel proprio *hortus conclusus*. Suffragata dal principio di viltà delle convenzioni, forte dell'adulazione metafisico-sostanzialistica – l'autarchia parricida della deduzione dell'esse dall'ego che ha posto in atto l'annullamento filosofico-culturale del principio di contraddizione –, la *liquida voluptas* dell'uomo contemporaneo erige un sistema della leggerezza fondato sul trionfalismo razionalistico del *cogito ergo sum* (*locus terribilis* della filosofia occidentale) che, nel tentativo di nascondere la miseria del *dover* esser uomini, temprà il cuore nell'abbruttimento dell'oggettività, crea ornamenti dell'oscurità, foggia *sine cura* una identità in provvisorio e sotto tutela che trascorre la propria esistenza *media* nell'«intanto» di un tranquillizzante *habitus* costruttivo-conciliativo.

Crocefissa al legno della propria sufficienza, in questa specie di ottundimento nel livello di appartenenza, la coscienza viene ammaestrata nella morbosità della vita diminuita – quell'angolo oscuro definito *progresso* che, alla cura dell'interiorità, preferisce tergiversare nelle fogge paludose del clamore spicciolo e piegare la schiena sotto l'angusto orizzonte immanente dell'assolutizzazione del relativo. E così, al *progresso* della società corrisponde la *regressione* dell'individuo a *pars materialis*, all'ostentata sicumera dell'apparenza e della forma sociale corrisponde lo spettacolo di una individualità sventrata nella sua essenzialità. Nella morsa asfittica dei *topoi* disgreganti della modernità la complessità si atrofizza, e l'individualità, ridotta a meccanismo di funzione della comunità, diventa *inconsiamente* complice della sua stessa deformazione. L'individuo sociale è come convalescente, stringe tacitamente un sodalizio con la propria *de-realizzazione* vivendo nei *modi sufficienti* offerti dalla società, illudendosi di aver soggiogato *ananke*, mentre invece basta un lieve soffio a far vedere com'è malsicuro il suo (presunto) fondamento, quanto inadeguata e vulnerabile sia la sua sicumera.

Cosa accade, infatti, quando collassa il mondo appagante, quando, dal sottosuolo di un edificio così maestoso come quello degli organismi assimilatori e delle convenzioni, s'insinua il dubbio radicale su se stessi e sulla propria esistenza? Cosa si profila quando la durezza del vivere infrange l'innocenza/ignoranza ottundente dell'abitudine e lascia irrompere l'interrogazione spietata e destituente sul senso? Il gioco delle apparenze finisce. Le insaziabili trasformazioni vitalistiche da inseguire non bastano più per mettere a tacere un intacabile brusio di fondo, un inconfessato tormento. Il conto non torna. L'ingranaggio societario così ben lubrificato inizia a cigolare, qualcosa di non-familiare e di inaddomesticabile dipana la trama delle illusioni. Ciò che resta è il dolore cieco e muto che rende amaro e vuoto ogni piacere: l'uomo della «botte di ferro» – per usare un'espressione michelstaedteriana – si riscopre un *animale malaticcio*, si sente in balia di ciò che è fuori della sua potenza, trema e si chiude in se stesso, in

un silenzio disperato, e quel grandioso edificio si rivela in realtà assoluto e nudo *niente*, un cumulo di desolazione e di ripugnante grossolanità che, tuttavia, con arroganza perversa, egli continua a definire la *vita vera*. Vano, autolesionistico, risulta lo sforzo costante della società teso a render sempre più solida la copertura di superficie data dal brillio delle innegabili ma vacue vittorie, vacillano la fede e il calcolo delle assicurazioni, ed è a questo punto che l'individuo ammaestrato protesta contro il destino che trascende la sua coscienza, bestemmia la sciagura che rompe la sua sicura felicità.

3. *Ri-pensare filosoficamente Pasolini*

Questo snodo ermeneutico rende più evidente ciò che ritengo essere la vulnerabilità della critica pasoliniana, la quale, è vero, va ben più a fondo di una constatazione moralizzante e fustigatrice, ma perde il suo mordente, regredisce a una sorta di *vox clamans in deserto* dal momento che tende ad affievolirsi su uno scetticismo dissolutivo e fatalista, non si divincola dalla rassegnazione, dal vittimismo e dal disfattismo del compatimento, non lancia un monito di riscatto, di liberazione o di cambiamento, una sfida decisiva – perché estrema – per non *soccombere* e superare la prova più dura e radicale: scegliere tra il nulla dell'en masse e l'essere del Sé, scegliere tra *subire* l'ottundimento o investire se stessi per una *riforma interiore*.

Nelle analisi pasoliniane la modernità pare solo una minaccia di perdizione e l'individuo sparisce, sembra dissolversi, incapace di permanere e resistere, di assaporare la gioia d'un *presente* più pieno nella brevità dell'*attimo* anti-mondano; egli sembra incapace di essere intransigente verso se stesso, incapace di essere *ἐνεδυοί* nel dolore inestirpabile e consustanziale all'esistere; incapace di scegliere di assumere su di sé il *coraggio di sentirsi ancora solo*, di guardare in faccia la propria perenne insufficienza, di sopportarne tutto il peso; incapace di avere coscienza sia della tragicità del *dissos-logos* greco – che è il *γνώθι σεαυτόν* –, sia dell'incomprimibile asintoticità del senso che esso implica. L'individuo (assente), in altri termini, sembra incapace di percorrere la via iperbolica di una corroborante *controfattualità*, la via della *negazione* autenticatrice che *sostanzia* l'agire di una salda e pugnace *istanza ideale*, la via che è *kairos* esistenziale in cui ne va *in primis* di *se stessi* e che educa *contro* il proprio tempo, educa all'incertezza, a condurre là dove *non c'è* l'aurora del nuovo giorno, ma dove il dolore acerbo si fa maturità saporita.

Nel pensiero critico di Pasolini colgo un'antinomicità fondamentale: sebbene egli pervenga alla meditazione culturale e politico-sociale attraverso un richiamo che in primis è esistenziale ed etico, tuttavia la sua contestazione non si compie in *interiore homine*, al di fuori dell'orizzonte edificante di una redenzione spirituale dell'individuo. Ed è per questo che la sua analisi critica, negli esiti, diventa una sorta di criptica disonestà tragica che funge sì da ideale-limite etico-regolativo, ma che, nel suo tentativo di tradursi e scandirsi, si mostra fondamentalmente incapace sia di risolvere l'aporeticità costitutiva del rapporto

tra coscienza esistenziale e realtà storica, sia di interpretare quello scarto tragico tra fattualità e pretesa che è strutturale all'individuo.

Se si pone l'impostazione pasoliniana nell'orizzonte di una ontologia negativa piuttosto che in quella del nichilismo – come invece la critica tradizionale l'ha solitamente inquadrata –, ci si rende conto che Pasolini vive una tensione dialettico-negativa né *ek-statica*, ma neanche nell'istante che interrompe il divenire del tempo e del *logos*. La sua persuasione critica ha connotati per certi aspetti possessivo-imperativi, ed è tutt'altro che *en-arghia* e assoluta *dépense*: sebbene colga e delinea l'*aplòs* proprio dell'agonismo della coscienza critica, egli è ben lungi dal riconoscere che ciò che è impossibile non significa annullamento o fallimento, ma significa, all'opposto, riconoscerne la dimensione propria. La pasoliniana critica della decivilizzazione culturale della società mi pare pietrificata proprio su questo aspetto tutt'altro che debitamente setacciato: essa intraprende sì un processo di *ridimensionamento* e *istigazione al disinganno*, ma senza mantenere ben salda la *liaison* con l'urgenza della vita dato che è assente il tenore illuminante di quello che, per esempio, Heidegger – riferendosi al *Brot und Wein* di Hölderlin – definisce il «pensiero meditante» (*besinnliche Denken*) nel «tempo della povertà» (*dürftige Zeit*), ovvero, il pensiero che, spargendo i semi di una trasfigurazione, ridesta a vivere il *pathos* come istante decisivo dell'umano arrischiare se stessi.

Le analisi di Pasolini permangono in una dialettica storica calzante ma impersonale, e paiono incapaci di intraprendere la via solitaria di un ou-topia in vista di una più consistente costruzione del *compos sui*. Appiattito su una fattualità sadomasochista – si vedano ad esempio gli esiti di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* –, il dialogo di Pasolini con la modernità dissoluta e secolarizzata si atrofizza, diventa sfinimento, rassegnato soliloquio. Esso si preclude un (heideggeriano) 'domandare-appellante' a un orizzonte di senso individuale quale fatica più radicalmente libera della finitudine dell'uomo, e si mostra incapace di concepire lo scarto essenziale tra l'esistenza e l'Essere, luogo (di trascendenza) in cui si de-situa la insolubilità di una delusione senza orizzonti.

Travolta dalla foga di abortire la contingenza storico-sociale mediante un sortilegio ideal-socio-culturale, irretita nelle maglie dell'immanenza, la tensione dialettico-negativa delle analisi pasoliniane si esaurisce nel 'troppo umano' e vi deflagra, vi si arena, giungendo inevitabilmente e, direi, irreversibilmente, a un'entropia, a un'abiura traumatica, dove a svanire è il senso stesso dell'esistenza. Pasolini cioè si accorge di aver amato, odiato, vissuto per nulla, in nome di un fantasma evanescente steso a ricoprire quel vuoto al centro del suo essere che sempre riemerge tra *taedium vitae*, fuoco letterario e coscienza tragica del presente.

Dotata di notevole centratura analitica e di chiarezza esplicativa, ma orfana di una fede filosofica, la sua passione critico-letteraria inizia un lento e costante processo di erosione, il suo realismo disincantato e inquieto rinuncia a ogni confronto, diventa ieratico e statico fino a spegnersi nella concretezza degli esiti. Pasolini insiste sull'assolutizzazione della situazione temporale di riferimento

senza però segnalare interventi e soluzioni attuabili e convincenti, denuncia la crisi della società contemporanea e la generalizza come crisi dell'essenza umana, così come il tempo storico presente perde valore in sé per diventare il paradigma di una condizione di smarrimento inarrestabile dell'autenticità esistenziale. Egli, cioè, pare confondere per fato ineluttabile ciò che è storico, per irrevocabile ciò che invece è oggetto di decisione umana, e, dunque, emendabile.

Un *modus operandi*, questo, che tradisce una consistente asincronia tra visione speculativa e *modus* esistenziale: l'astrattezza delle analisi – di cui il generale (astratto) storico diventa l'unico protagonista – trova rispondenza in un atteggiamento di quasi elitarismo, in un'ossessione sostanzialmente priva di un campo d'azione, in una sorta di inquietudine impietrita, di uno sguardo acerrimo ma desolato da un Grand Hotel Abisso'.

La nostra è l'epoca «neo-cinica» che Peter Sloterdijk ha magistralmente definito l'epoca della «falsa coscienza illuminata» dell'età del disagio, espressione della secolarizzazione dei fini, nel contesto, però, di una mistificazione mimetica, della disponibilità ambigua e spregiudicata della doppia morale a scendere a compromessi (imposti, non scelti) per ascendere a ogni costo a quel miserabile benessere cui aspira l'ultimo uomo nietzscheano al *nadir* del disincantamento³³. La nostra è l'epoca dello sdegno indeterminato e delle speranze vaghe e lontane, l'epoca di un criptico e insidioso ermetismo demoniaco, ovvero, dell'impostazione dell'esistenza all'insegna di meccanismi narcisistici di identificazione e idolatrizzazione reciproca; sintomi, questi, del portato incomprimibile di un'angoscia pervasiva surrogata con il culto fiacco (ma nevrotizzante) dell'eretismo, dell'esteriorità sdrucita e senza nocciolo, della (illusoria) capacità redentiva dell'immediatezza edonistica³⁴.

Di fronte a questo, l'atteggiamento critico non può ridursi a mero senso di ateleologico spaesamento, di inadeguatezza e di disagio nella consunzione di una lacerazione tra coscienza storica e coscienza mitica, né tantomeno può tradursi a languido sentimento tragico della vita. Piuttosto, si rende auspicabile, se non necessario, delineare l'unica palingenesi possibile i cui protagonisti siano l'«anonimo» di cui parla Jaspers in *La situazione spirituale del tempo (Die geistige Situation der Zeit)*³⁵ – il cui eroismo consiste nel non divenire oscuro a se stesso

³³ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, trad. it. a cura di S. Giametta, vol. VI, Tomo 1, Milano 1979³, p. 7.

³⁴ «Il concetto di "demoniaco" [...] è strettamente legato a quello di esistenza: il demoniaco è una forma d'esistenza, anzi, più precisamente, il concetto di demoniaco è da comprendere solo come una precisa scelta d'esistenza, come il rapporto sbagliato che l'uomo ha con se stesso»; J. Cattelpeol, *Dämonie und Gesellschaft*, Freiburg-München 1992, p. 25.

³⁵ Karl Jaspers parla dell'eroismo anonimo dell'uomo dello spirito che sa rimanere fermo e resiste al movimento affannoso e scomposto della massa. Si tratta dell'eroismo dell'uomo che costruisce la propria indipendenza dubitando di tutto ciò che è fissato nell'oggettività e riconosciuto nell'opinione comune; è l'eroismo di colui «che non si lascia intimorire dalle resistenze e dalla disapprovazione»; è l'eroismo di colui che per non divenire *oscuro* a se stesso si mantiene in disparte dal ciarpame dell'*en masse* e persevera in un'operosità umile e silenziosa. «L'anonimo è muto, non si lascia identificare e non avanza pretese. È il germe dell'essere e quasi la sua figura invisibile, almeno finché [...] il mondo non può dargli alcuna risonanza. È come una fiamma che potrebbe incendiare il mondo o che si è ritratta nella scintilla della brace, che

e a perseverare in un'operosità umile e silenziosa, lontano dal ciarpame dell'*en masse* – e gli «irriconecibili» (*de Ukjendelige*) di cui parla Kierkegaard in *Una recensione letteraria (En literair Anmeldelse)*³⁶, ovvero gli individui sui generis dell'epoca moderna che, mossi da un moto di responsabilità, intraprendono il cammino faticoso ma salvifico di liberazione e di appropriazione, capaci di scuotere i contemporanei *uomini senza qualità* dallo stato di abulia e stereotipia che li avviluppa, a indurli a una *metanoia* interiore ed esistenziale.

La profilazione di una *palingenesi* così tracciata può lanciare non solo un messaggio di rottura, ma anche un monito di apertura e di cambiamento che potremmo oggi assumere come istanza in grado di donare forza e slancio (*l'impetus*) per andare *controcorrente* rispetto agli «ipocondriaci e grossolani gaudenti»³⁷, per provvedere al rovesciamento dei penosi illusionismi prodotti dalle protesi dell'esistenza e dai reiterati atti cumulativo-progredienti di volizione, per operare uno svelamento dell'*habitus* di meschina e volgare confusione sovra-individuale. È una tale operazione di scuotimento che potrebbe essere in grado di far vibrare l'*istante* epifanico della singolarità, atto intensissimo dello spirito – inafferrabile, il-localizzabile al *diaporein* insulso e ostinato – mediante il quale *soltanto* l'individuo può abitare in maniera disobbediente (e per questo nobilitante) la società dei simulacri.

In un mondo appiattito e disperso nelle trame della monadizzazione e della mondanizzazione, in cui gli orizzonti di significato si affievoliscono, la scelta da compiere può essere posta come *scelta significativa* rispetto a un *ubi consistam* e a *questioni cruciali* cui aprirci, perché forse è proprio l'apertura a una domanda di senso – in cui ne va *in primis* di noi stessi – quel *kairòs* esistenziale e decisivo che consente di esercitare *un'azione* su se stessi e di fare di sé una fortezza inespugnabile.

cova sotto la montagna di cenere d'un mondo distrutto, per riaccendersi o, se la catastrofe è definitiva, per rendersi pura alla sua origine»; K. Jaspers, *La situazione spirituale del tempo*, trad. it. a cura di N. Di Domenico, Roma 1982, pp. 203-204.

³⁶ Cfr. S. Kierkegaard, *Una recensione letteraria*, trad. it. a cura di D. Borso, Milano 1995, pp. 150ss.

³⁷ L'espressione è di Giuseppe Rensi, il quale, in linea con la denuncia di Michelstaedter, scrive con mirabile e condivisibile puntualità: «[...] Non bisogna fissare lo sguardo su idee così nere [che la vita è essenzialmente dolore]; questa è ipocondria. Cioè stornar gli occhi dalla realtà, non pensarci, è l'unico mezzo di conforto che resti all'uomo. [...] È, dunque, nient'altro che l'anima del grossolano gaudente, che vuole a ogni costo chiudere occhi e cuore alle afflizioni, alle sofferenze, alle angustie della gente, perché la sua allegria non sia turbata; che vuole in prima linea e a ogni prezzo conservare il buon umore. È l'anima del *carpe diem* [...], l'anima di chi non vuol saperne di seccarsi con l'idea della morte e del dolore, ne scaccia da sé il pensiero e il ricordo, e fissa questi unicamente sulle occasioni di tripudio. [...] va guardata solo la bella vita, la vita gioconda, la vita rosea, l'esuberanza [...]; il resto non è che piccola ombra inconsistente, cosa trascurabile. È, insomma, l'anima di chi alza le spalle dinanzi alla gente che muore perché tanto ne nascerà dell'altra»; G. Rensi, *La filosofia dell'assurdo*, Milano 2009⁴, p. 111.

Ed è proprio in questa direzione che accolgo la sottile e incisiva lettura filosofica di Didi-Huberman³⁸, secondo il quale le ‘luciole’ di cui parla Pasolini³⁹ non sono affatto sparite; ad essere scomparsa è piuttosto la nostra capacità di vederle: siamo diventati ciechi, o lo stiamo diventando, al punto che la ‘luce minore’ non arriva più ai nostri occhi, occhi che si sono offuscati, tanto da non saper più distinguere i segni dell’innocenza nella notte, laddove essi ancora sono custoditi, vivono e amano.

Alessandra Granito

✉ alessandra_granito@hotmail.com

³⁸ Cfr. G. Didi-Huberman, *Le luciole di Pasolini non sono scomparse*, in «La Repubblica», 16 settembre 2009.

³⁹ Cfr., P. P. Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, in «Corriere della Sera» il 1 febbraio 1975. Ora presente in *Scritti Corsari* con il titolo *1 febbraio 1975. L'articolo delle luciole*, in Id., *Scritti Corsari*, cit., pp. 128-134.

Interviste/2

Pasolini e la Germania

Intervista a Peter Kammerer

A cura di Antonio Lucci

This interview focuses on the relationship between Pasolini and Germany during his lifetime, as well as after his death. Special emphasis will be given to the reception of the polemicist Pasolini against the industrial society, to the film-maker Pasolini and to the relationship between Benjamin and Pasolini, mediated by Heiner Müller.

Peter Kammerer, Lei, da 'italiano di Germania', oltre ad essere stato un importante tramite tra gli scritti pasoliniani e il mondo intellettuale tedesco, ha anche avuto – con Pasolini ancora in vita – per così dire il polso di come i tedeschi hanno vissuto la vita, personale, artistica e intellettuale, del grande poeta e regista italiano. Se dovesse ripercorrere le tappe più importanti della primissima ricezione di Pasolini nel mondo tedesco, quali considererebbe come cruciali?

Negli anni '60, quando Pasolini esercitava già una enorme influenza sul dibattito culturale in Italia, questi era un autore ancora poco conosciuto in Germania. E i temi sociali, politici, estetici del dibattito italiano erano lontani dalla cultura tedesca di allora: il Terzo Mondo, il ruolo e la riforma della chiesa cattolica, il comunismo in un paese occidentale. In Germania Pasolini fu scoperto e apprezzato da pochi e principalmente come cineasta. Maike Alboth ha descritto molto bene questo momento nel suo libro *Rom, Träume*, dove viene anche riportato come, il 12 gennaio 1966, Pasolini abbia discusso con Gideon Bachmann e altri dei suoi film in una manifestazione, gremita, a Berlino organizzata da Walter Höllerer. Il *Vangelo* era appena uscito in Germania, *Accattone* (del 1961) aveva avuto le prime critiche (poche) nel 1963. Nello stesso anno era uscito presso la casa editrice Piper *Una vita violenta*. Dalla bibliografia tedesca delle opere e degli articoli su Pasolini di Thomas Blume¹ risulta quanto debole sia stato negli anni '60 l'eco dell'opera pasoliniana. Il romanzo *Der Traum von einer Sache* [Il sogno di una cosa] uscì nel 1968 (ma nella DDR) e *Teorema*

¹T. Blume, *Pier Paolo Pasolini-Bibliographie: 1963-1994*, Essen 1994.

nel 1969 per Piper. La ricezione dei film e della prosa andarono di pari passo, poi l'interesse per il cinema prese il sopravvento. La poesia viene scoperta molto più tardi. *Gramscis Asche* [*Le ceneri di Gramsci*] (del 1957) esce in Germania solo nel 1980.

Un vero salto di qualità nella ricezione avviene negli anni 1977 e 1978 con la pubblicazione di un volume dedicato all'opera cinematografica di Pasolini nella Reihe Film (Hanser Verlag) a cura di Peter W. Jansen e Wolfram Schütte e dei *Freibeuterschriften* [*Scritti Corsari*] presso Wagenbach (nel 1979 esce perfino una rivista con il nome *Freibeuter*) che furono subito un grande successo. Ma dietro a questa svolta c'è un lungo lavoro della rivista *Filmkritik* e di alcuni cinema d'essay come ad es. il *Kino Arsenal* (Berlino), ci sono alcuni documentari televisivi interessanti e, dopo la morte violenta nel 1975, si registra anche un interesse crescente per la straordinaria vita di Pasolini. Penso soprattutto al Tanztheater di Johann Kresnik e ai lavori di Christoph Klimke. È un interesse che scopre Fassbinder, come 'fratello' di Pasolini.

Lei all'epoca già si occupava di Pasolini?

Ho conosciuto Pasolini nel 1965 a Roma, ma non lo capivo. Lo consideravo un nostalgico e non mi piaceva la sua 'fuga' nel passato e nel Terzo Mondo. In Italia ci fu un ampio dibattito su questi temi e ne traducevo e commentavo alcuni documenti; in particolare la posizione di Italo Calvino e di Maurizio Ferrara nel *Literaturmagazin 3* (1975), con Pasolini ancora vivo. Concludevo descrivendo il quadro della discussione così: «Ein verzweifelter bürgerlicher Intellektueller beginnt die "Mutation" der bürgerlichen Kultur in eine völkerfressende Zivilisationsmaschine zu erkennen und flieht in reaktionärer Ausweglosigkeit in die Vergangenheit. Er beginnt die (kommunistische pk) Partei zu hassen, die ihm aus seiner existentiellen Krise keinen anderen Ausweg zu bieten scheint als Fortschrittsglauben und Technokratie». In altri termini, prendevo sul serio e rispettava la disperazione di Pasolini che non trovava risposta nell'ottimismo progressista del PCI, ma il suo 'pianto' mi pareva esteticamente romantico e politicamente sterile. Pasolini chiedeva giustamente agli altri intellettuali: «che cosa vi fa vivere ancora così contenti in questa civiltà che distrugge i paesaggi linguistici e umani?», mentre loro, i suoi critici, balbettavano o si trinceravano dietro un facile ottimismo. Il mio modello di attività politica in quel periodo era il lavoro capillare che l'associazione *La Comune* di Dario Fo, allora emarginato, cercava di portare avanti (per poco tempo): dare voce ai contadini e agli operai e non piangere sul loro destino. La critica a Pasolini era largamente condivisa non solo dal PCI (esplicitamente da un grande musicista come Luigi Nono: «una crisi personale priva di significato politico»²), ma anche da intellettuali come Rossana Rossanda, Sanguineti ecc. e in Germania da Alfred Andersch, uno dei fondatori del Gruppo 47 e grande conoscitore dell'Italia (si veda la lettera del 24.8.1974 alla *Frankfurter Rundschau* in risposta a un mio precedente articolo).

²P. Kammerer, *Pasolini e la televisione tedesca*, in A. Felice, *Pasolini e la televisione*, Genova 2011.

Si deve tener presente che la cultura tedesca si interessava poco della morte della civiltà contadina, cioè del grande tema di Pasolini. Quella morte, in Germania, ormai era scontata e non uno shock come in Italia, dove l'agonia del mondo contadino stava avvenendo in modo violento nel breve lasso di tempo di appena due decenni. Lo stesso processo, in Germania, non è stato meno drammatico, ma è durato più di un secolo. Nel 1805 Goethe, recensendo le poesie di Johann Peter Hebel (1760-1826), scritte in dialetto alemanno, sottolineava l'importanza del recupero dei dialetti per una letteratura nazionale, ammirava l'uso del dialetto in quanto materiale linguistico più malleabile per scrivere esametri e per costruire con ciò un ponte verso i ritmi omerici e constatava, infine, che Hebel con i suoi versi «ha contadinizzato l'universo nel modo più grazioso possibile». Questa caratterizzazione di Hebel come poeta «der die Welt aufs anmutigste verbauert» ci fa pensare immediatamente – con tutte le distinzioni necessarie – all'idea pasoliniana dell'«immensità del mondo contadino». Alla fine dell'Ottocento si abbatté poi sulle campagne tedesche l'industrializzazione e nacque, nel Novecento, il tentativo di difesa, di ricerca di un nuovo rapporto tra campagna e città con l'ideologia del *Blut und Boden* (che pare abbia affascinato anche Pavese). È molto significativo che l'ultima poesia di Pasolini in *La nuova gioventù* col titolo *Saluto e augurio* si rivolga a un giovane fascista: «Tu difint, conserva, prea». È una specie di testamento. Ecco, quel che voglio dire è che l'opera di Pasolini andrebbe collocata nel contesto della distruzione su scala globale del vecchio mondo agricolo, che aveva fornito la base della nostra civiltà per più di cinquemila anni. Non a caso il lavoro di Franz Xaver Kroetz *Bauern sterben* ha incluso nei *Materialien zum Stück* (1985) l'articolo di Pasolini *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino* pubblicato nei *Freibeuterschriften*, ma prima ancora nell'appena menzionato *Literaturmagazin 3*.

Quali furono le reazioni, invece, del mondo politico, alle opere di Pasolini?

Pasolini venne recepito in maniera profonda dai Verdi tedeschi nella loro fase movimentista. Loro fecero degli *Scritti corsari*, praticamente, la loro Bibbia. I Verdi tedeschi scoprivano la vecchia buona questione agraria nelle sue forme moderne: distruzione della natura, cattiva alimentazione, limite delle risorse naturali. Cercavano il dialogo con tutti gli uomini di buona volontà, superando la vecchia divisione tra destra e sinistra. La polemica di Pasolini contro il consumismo, la sua tesi di una mutazione antropologica, la sua attenzione verso i corpi e il loro linguaggio, il suo furore apocalittico, fornivano al progetto verde nella sua versione radicale materiali e metodi che superavano lo schematismo del movimento operaio, la sua fede ingenua nel progresso. I Verdi coglievano in Pasolini un *wildes Denken*, un pensiero libero, spregiudicato, che attraversava tutti i campi e tutti gli schemi. Gli *Scritti corsari* venivano letti in questa chiave da corsari verdi all'arrembaggio della politica e della sua 'nave spaziale Bonn'.

Ricorda lo slogan delle elezioni del 1983? *Die Grünen entern das Raumschiff Bonn.*

Cosa ci può dire, invece, dei rapporti tra Pasolini e la filosofia tedesca?

Di sé stesso Pasolini disse di essere uno «che sa pensare e non filosofare», orgoglioso «non solo d'essere intenditore/.../ dei cambiamenti storici, ma anche/ di esserne direttamente/ e disperatamente interessato». La sua opera sviluppa una straordinaria visione del mondo e del cambiamento d'epoca che viviamo. Le teorie moderne più affascinanti dei 'cambiamenti storici' risalgono a Marx. Privilegiando una linea eretica, Pasolini polemizza non tanto con Marx, quanto con i marxisti ortodossi. Quella più interessante, mi pare, è la linea che connette Pasolini con Walter Benjamin. La recezione e l'interpretazione dell'opera pasoliniana ha scoperto questo legame solo di recente. Non saprei dire, chi, per primo, lo abbia tirato fuori. Ricordo che il primo che me ne parlò fu Heiner Müller. Una sera nel novembre 1991 parlai a cena con Müller di Pasolini, gli lessi la poesia *Profezia*, traducendogliela. Müller, il giorno dopo, doveva fare un intervento su Walter Benjamin al Goethe Institut di Roma e non sapeva ancora, di preciso, che cosa dire. Quando ascoltò il finale onirico della poesia, mi disse: «ma questo è Benjamin!». Pasolini profetizza milioni di migranti che sbarcheranno in Italia:

distruggeranno Roma
e sulle sue rovine
deporranno il germe
della Storia Antica.
Poi col Papa e ogni sacramento
andranno come zingari
su verso l'Ovest e il Nord
con le bandiere rosse
di Trotzky al vento...

Informandomi, scoprii che Pasolini, nella sua biblioteca, aveva una copia della prima edizione italiana di *Angelus Novus*, del 1962. Perciò è possibile che avesse letto le *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin. Ma d'altra parte è noto come Pasolini leggeva i grandi autori, come li studiava. Era come Picasso, che una volta ha detto: «Io non cerco, trovo». Pasolini non cercava, trovava, quando leggeva. Ma in fondo, anche se Pasolini non avesse letto Benjamin, sarebbe lo stesso: è la sintonia che conta in questi casi. Pochi giorni dopo, Müller accennò ai rapporti tra Benjamin e Pasolini in un'intervista con Erdmut Wizisla, direttore dell'archivio Benjamin. Disse: «Das Gedicht (*Profezia*, pk) endet ganz merkwürdig benjaminisch. ... Das ist ein Glutkern mit Hoffnung. Es gibt immer noch Hoffnung durch das Theologische. Auf Dauer ist die

Verbindung von Theologie und Politik wahrscheinlich die einzige Hoffnung»³.

Io, personalmente, non posso dire di aver colto fino in fondo cosa hanno a che vedere Benjamin e Pasolini. Posso dire, però, di aver capito cosa ne pensava Müller. Il nucleo ardente, teologico di Benjamin si potrebbe riassumere così: «Il compito del comunismo non è di preparare un futuro luminoso, ma di redimere il passato». Pasolini e Benjamin avrebbero sottoscritto, entrambi, questa frase. Si badi bene: Müller non parla di nostalgia, ma di redenzione: è l'angelo della storia che «vorrebbe ben trattarsi, destare i morti e ricomporre l'infranto».

Ho sempre creduto che l'angelo benjaminiano, che potrebbe essere descritto come un 'angelo delle macerie', sia un angelo estremamente pasoliniano, si pensi – ad esempio – alla figura angelica di Uccellacci e uccellini, o all'apparizione di figure angeliche – come Stella in Accattone – in mezzo a cumuli di scarti urbani, monnezza, ciarpame, in molte opere pasoliniane.

È esattamente questo il legame! Io l'ho capito attraverso Müller, e da quando ho colto questo punto, è un tema su cui insisto molto. Oggi – nella sterminata bibliografia pasoliniana – l'asse Benjamin-Pasolini viene sottolineato da molti. Ma malgrado oggi sia diventato un tema quasi 'banale', tutt'ora non conosco nessun saggio che vada davvero a fondo nella questione.

Se però Lei, partendo da Müller, dovesse individuare il legame segreto, l'affinità elettiva che lega Pasolini a Benjamin, dove la indicherebbe?

Secondo me il concetto chiave che lega i due è quello di 'regressione': il regredire pasoliniano dall'italiano al dialetto friulano, o della bandiera rossa a straccio. Qui c'è un regredire al primitivo, persino nella politica. In una sua poesia famosa, *Alla bandiera rossa* del 1956, si legge: «il bracciante diventa mendicante,/ il napoletano calabrese, il calabrese africano,/ l'analfabeta una bufala o un cane». Non si tratta solo di un degrado, ma di un processo di redenzione che la bandiera rossa deve compiere diventando essa stessa uno straccio: «tu che già vanti tante glorie borghesi e operaie,/ ridiventa straccio, e il più povero ti sventoli».

Oltre a Benjamin, quale altro riferimento o collegamento filosofico per lei è particolarmente interessante, in riferimento a Pasolini?

Per me resta tema di interesse il marxismo 'eretico' di Pasolini. Vedo il marxismo pasoliniano vicino a posizioni come quelle di Rudolf Bahro e perfino di Ivan Illich. Vorrei approfondire questo punto, prima o poi: in che senso Pasolini è un 'marxista eretico'? Non mi basta una vaga menzione al comunismo critico, o una generalizzata 'dissidenza', vorrei formulare un'analisi più precisa. A mio parere il punto decisivo è la considerazione del passato. E in particolare

³ M. Opitz, E. Wizisla, *Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller*, in Id., *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig 1992.

ciò che Pasolini pensa del mondo contadino, alla cui fine egli non si rassegherà mai. La cosa interessante è che neanche Marx, in fondo, si rassegherà mai. Qui Pasolini e Marx convergono, pur essendo il primo radicalmente pessimista e il secondo incrollabilmente ottimista. Marx, infatti, in *Das Kapital*, nel capitolo *Landwirtschaft und grosse Maschinerie* scrive tre pagine straordinarie, dove sostiene che l'industrializzazione dell'agricoltura rovina i due elementi decisivi dell'agricoltura stessa, che sono le vere sorgenti della nostra ricchezza: la terra e il lavoratore. Ho il sospetto che i marxisti non abbiano mai fatto veramente i conti con la distruzione dell'agricoltura e del mondo contadino. E noi, oggi, ancora meno. Poco prima della Grande Guerra, Rosa Luxemburg ha descritto la guerra che la produzione capitalistica conduce su scala mondiale contro i contadini⁴, e dopo la seconda guerra mondiale Mircea Eliade, un pensatore con un passato di destra, una fonte importantissima per le idee antropologiche di Pasolini, ha scritto:

Per quanto riguarda le crisi del mondo moderno si deve tener conto del fatto che questo mondo rappresenti un tipo del tutto nuovo di civiltà. Impossibile prevedere i suoi sviluppi. Ma può essere utile ricordare le conseguenze materiali e spirituali dell'unica rivoluzione paragonabile a quella di oggi nella storia dell'umanità: la scoperta dell'agricoltura. Difficilmente possiamo immaginarci la loro profondità. Era la fine di un mondo venerabile di nomadi cacciatori con le loro religioni, le loro mitologie e le loro concezioni morali. Ci volevano millenni per far tacere il lamento del "vecchio mondo" sconfitto dall'agricoltura. ... Le scoperte tecniche del mondo moderno, il suo dominio del tempo e dello spazio sono una rivoluzione dello stesso tipo⁵.

È una citazione lunga, ma fondamentale per comprendere Pasolini. Il pianto del 'vecchio' mondo contadino condannato dalla società industriale è stato fatto tacere non in millenni, ma in pochi decenni. Se riusciamo ad ascoltarlo ancora con pietà lo dobbiamo soprattutto all'opera di Pier Paolo Pasolini.

Rovesciando lo sguardo, invece, ci potrebbe dire qualcosa su come vedeva Pasolini la Germania?

Pasolini quasi non fa cenno ai suoi soggiorni tedeschi, né vi sono particolari riferimenti a questi nelle sue biografie. Il motivo non è mai stato esplicitato da Pasolini, ma credo possa essere legato ai suoi riferimenti intellettuali, culturali, ai suoi autori, che per lo più non venivano dal mondo tedesco.

Pasolini al fondo non aveva un gran feeling con i tedeschi, e – mi sento di poter dire – i tedeschi non lo avevano, allora, con lui. Non saprei dire se giocassero un ruolo anche motivi biografici: di certo il suo modo di vivere, di vedere le cose, non potevano essere quelli della *Bundesrepublik* (soprattutto prima del '68), e tantomeno quelli della DDR. Il film in cui un certo mondo

⁴R. Luxemburg, *Die Akkumulation des Kapitals*, in Ead., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Berlin-DDR 1975, pp. 5-411, Capitolo 29.

⁵M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, Torino 1980, p. 184.

tedesco è presente, è *Porcile*. Forse è questa la chiave per capire meglio il rapporto di Pasolini con la Germania.

Lei ebbe rapporti personali con Pasolini, quando era vivo?

Quando Pasolini era vivo, mi trovai tre o quattro volte a 'fare i conti' con lui. Gli feci varie interviste per la radio tedesca. Ma non ho conservato questi nastri: ero troppo arrabbiato con lui. Tutto quello che diceva mi sembrava così ovvio, banale: questo lamento continuo sullo stato dell'esistente, il rimpianto per il mondo scomparso, e questo proprio in un momento storico, tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, in cui i giovani erano convinti che tutto sarebbe cambiato, e che sarebbe cambiato in meglio. Basti pensare all'entusiasmo della sinistra tedesca che vedeva in Italia un paese alle soglie del socialismo, laboratorio di un socialismo occidentale.

È rimasto qualcosa delle cose che registrò all'epoca?

Tra i documenti che registrai di Pasolini c'è un discorso del 1974 *Sulle mura di Sana'a*, a cui Pasolini ha dedicato anche un film-documentario. Diedi poi la registrazione a Laura Betti, che la fece trascrivere, e oggi è contenuta nell'edizione delle *Opere* di Pasolini nei Meridiani. In quella registrazione c'è una lacuna: interruppi Pasolini con una domanda (a cui Pasolini però non reagì), o meglio, con una provocazione, di cui poi, però, mi vergognai, e la cancellai. Pasolini, come è noto, si appella all'UNESCO per far dichiarare Sana'a città sacra e patrimonio dell'umanità. All'epoca era in corso il dibattito sul risanamento di Bologna: il grande architetto italiano Pier Luigi Cervellati sosteneva che solo tramite la partecipazione dei cittadini 'dal basso', e non a partire dalle grandi istanze pubbliche, era possibile avviare un rinnovamento radicale della città. Nel discorso di Pasolini su Sana'a c'erano degli appelli continui al 'potere' (all'UNESCO, all'ONU, ecc.), ma nessun riferimento agli abitanti di Sana'a. Questo provocò in me la domanda se fosse possibile in quella realtà una partecipazione politica che andasse nella direzione dell' 'architettura partecipativa' di Cervellati. Dal mio punto di vista, il fatto che Pasolini non si riferisse agli abitanti di Sana'a era un errore politico. Non lo fu, purtroppo, a livello storico: gli abitanti di Sana'a sono stati effettivamente incapaci di salvare le mura della loro città, delle quali oggi non rimane nulla. Rimane solo quel breve film straordinario che Pasolini girò in poche ore una domenica mattina.

Come reagì alla morte di Pasolini?

Quando Pasolini morì, la mattina, mi telefonò Peter Hamm, che era a Roma, e mi disse, con un tono funereo, «è morto Pasolini». Risposi «mi dispiace», ma in fondo l'evento non suscitò in me un sentimento particolare. La mia compagna di allora era fotografa e andò a fare delle fotografie del luogo dove l'avevano ammazzato, che poi pubblicò lo *Spiegel*. Io non andai.

Andai poi al funerale, di cui ricordo perfettamente il famoso e commovente discorso di Moravia, che registrai, e la commossa partecipazione del popolo di Roma. Allora questo popolo esisteva ancora e i funerali di Pasolini furono una delle sue ultime apparizioni. L'ultima furono poi i funerali di Berlinguer.

Quando cambiò opinione su Pasolini?

Te lo posso dire con precisione: a 10 anni dalla morte, nel 1985. Un regista, Ivo Bernabei Micheli ebbe dal WDR l'incarico di fare un film su Pasolini, e mi contattò quale 'voce critica'. Da parte mia io tirai dentro il giudice Luigi Saraceni. Volevamo capire: che cosa ha processato la società italiana processando Pasolini?

Poi, durante le riprese del film, a cui avevamo collaborato intensamente nella fase di preparazione, ci furono una serie di vicissitudini e di divergenze d'opinioni tra me e Saraceni da un lato, e Micheli dall'altro. Me ne andai, venendo sostituito da Peter Schneider, che molto correttamente mi avvertì, prima di decidere se accettare o meno il ruolo.

Il film fu realizzato, ma io non compaio in nessun luogo, né maniera: resta però il fatto che grazie a quel lavoro riscoprii Pasolini.

A un livello più generale, Lei, oggi, se dovesse indicare i luoghi di una possibile sopravvivenza pasoliniana, quali indicherebbe?

Credo che oggi, il più grande omaggio a Pasolini l'abbia fatto questo papa, con la sua ultima straordinaria enciclica, tutta pasoliniana, anche se non volutamente o coscientemente. Eppure ci sono un'incredibile quantità di risonanze. Credo sempre di più che la storia non si sviluppi in modo dialettico, ma per metamorfosi: incontriamo e ritroviamo fatti e idee sempre in nuove maschere, vestite di panni nuovi, nascoste in vecchie spoglie, a distanza di molti anni, in luoghi e contesti del tutto differenti.

Antonio Lucci, Humboldt Universität, Berlin
✉ lucciant@hu-berlin.de

Peter Kammerer, Università di Urbino
✉ hans.kammerer@uniurb.it

¶ Sezione Seconda

Forze del passato

Antropologie di Pier Paolo Pasolini

Articoli/2

I nomi dei personaggi nell'opera di Pasolini

Alberto M. Sobrero

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 07/05/2015. Accettato il 30/09/2015.

Names and nicknames of the characters in Pier Paolo Pasolini's work have a more important role than is generally believed. The essay briefly examines the choice of names in three steps of Pasolini's work: in the stories of 1950, 'the desperate year'; in his two novels; and in *Petrolio*. In all cases, Pasolini seems to anticipate the reflections of distinguished scholars of anthropology, such as Claude Lévi-Strauss and Michel de Certeau.

“A questo punto pensiamo sia giusto finire di chiamare il padre semplicemente ‘padre’ e chiamarlo con il suo nome, che è Paolo”
P. P. Pasolini, *Teorema*

“Carlo è il nome di mio padre. Lo scelgo per il protagonista di questo romanzo per una ragione illogica...”
P. P. Pasolini, *Petrolio*

1. La parola interdetta

Cosa si può cogliere nel discorso dell'altro, del folle, del selvaggio, dell'assente? La relazione è asimmetrica: il discorso dell'altro non è un altro discorso, non è un altro senso; è un non discorso. Sono l'etnologo, l'esorcista, lo psichiatra, lo storico, lo scrittore, gli autori delle discipline *eterologiche*, che parlano per lui, classificano quel che l'altro dice, si arrogano il diritto di *nominare*, assumono di sapere e di saper dire quel che l'altro non conosce e non sa dire. «Io so quel che tu non sai». Ogni strategia di realismo mimetico si risolve di per sé in un inganno. Per il fatto stesso di essere sottratta all'oralità, la lingua dell'altro è artefatta, manipolata, inibita. Un duplice inganno.

La parola della posseduta si costituisce per il fatto di essere relativa al discorso che la *aspetta* in quel *certo* luogo, sulla scena demonologica, così come la pazza all'ospedale ha solo il linguaggio che le viene preparato sulla scena psichiatrica¹.

Nulla dice che dietro le parole della posseduta, del pazzo o del selvaggio, in qualche *luogo*, scorra un discorso altro. E, tuttavia, la parola dell'altro irrompe nel discorso dominante, lo spezza, lo rende instabile, lo sbilancia verso il fuori-testo. La parola interdotta ritorna in diverse forme: è il *revenant*, è ciò che ritorna, categoria centrale nell'opera di Michel de Certeau.

Ciò su cui mi interrogo, qui, è la natura di questa parola interdotta *dal* discorso e che ritorna *nel* discorso, o, se vogliamo, la natura della parola dimezzata dall'alterazione dello stesso discorso².

Il soggetto posseduto è costretto nel discorso di chi possiede, ma al tempo stesso, a tratti, inconsapevole, fugge alla presa, e la sua parola lascia trapelare la folgorante contorsione rimbaudiana, *Je est un autre*. L'etnologo, lo psichiatra, lo storico tendono a ristabilire il postulato di ogni linguaggio, un Io, un Tu, un nome che fissi al soggetto un posto esclusivo nel mondo, e in mancanza di meglio dicono selvaggio, isterica, rivoluzionario o conservatore. Di fronte all'inopportuno «Chi è là?» gli interrogati tacciono, nascondono il proprio nome 'assoluto', depositato in un luogo altro, in un *altrove* che non conoscono, ma che deve esistere, un posto tranquillo dove (cominciamo a dirlo con Pasolini, che cita Frazer) «potrebbero essere felici di lasciare la loro anima per sempre»³. Il posseduto nasconde quel nome e riferisce uno dei suoi tanti, possibili nomi, «scivola da un posto all'altro, ricusando con la sua traiettoria qualsiasi nome definito, stabile».

Incitata dagli esorcisti a *fissare* il suo nome (è questo che le si vuole estorcere, la confessione di un nome) e a collocarsi nel repertorio demonologico, la posseduta finisce con il dichiarare "io sono Asmodeo", [...] ma subito dopo risponderà "io sono Aman", poi "io sono Isacarion" ecc.⁴.

Non sorprende – scrive Certeau – la deriva dei nomi: l'altro nega così l'istanza di ordine di chi interroga, ne mina dall'interno il discorso, inconsapevolmente mette in atto una resistenza, una tattica (e la *tattica* in Certeau è sempre inconsapevole) che rende frammentaria e senza fine ogni strategia ideologica. Per altro verso, chi vuole conoscere non può che spingersi al limite estremo, «sulla linea della demarcazione fra l'indicibile e il significabile», ma *inevitabilmente* dal lato della significazione⁵.

¹ M. (de) Certeau, *Le langage altéré. La parole de la possédée* (1975), trad. it. *La scrittura dell'altro*, Milano 2005, p. 71.

² Ivi, p. 72.

³ P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e Racconti*, Milano 1998, vol. II, p. 1655.

⁴ M. (de) Certeau, *La scrittura dell'altro*, cit., p. 81.

⁵ Ivi, p. 87.

2. Il nome vero è segreto

A conclusioni non troppo diverse intorno alla questione del nome proprio sono giunti gli antropologi, basta citare i più famosi, Frazer⁶, Lévi-Strauss⁷, Geertz⁸. Pasolini ha letto Frazer con una certa attenzione e, forse, ha letto anche il sesto capitolo de *Il pensiero selvaggio* (il libro nella traduzione del 1964 era nella sua libreria e Pasolini lo richiama in più occasioni, anche se molto genericamente). In quel capitolo, *Universalizzazione e particolarizzazione*, Lévi-Strauss ricostruisce accuratamente il dibattito etnografico sul nome proprio, e lo individua come anello intermedio fra l'istanza classificatoria e l'esigenza descrittiva. Il nome proprio precede la nascita dell'individuo, lo classifica, ne definisce la provenienza, lo status e il ruolo; nelle società più semplici può indicare il clan, la posizione parentale, la collocazione nell'ordine dei rapporti sociali, può ricordare una particolare abilità o una particolare impresa (qualcosa di simile al nostro soprannome, e, dunque, si possono avere più nomi nel corso della vita), benché la meccanica classificatoria, portata alle sue estreme conseguenze, permetta sempre una particolarizzazione descrittiva. La mia vita è unica, non ci sono due individui che occupano lo stesso posto, ma è unica rispetto agli altri. Io sono *Uno*, sono *Io*, grazie allo spazio riservatomi dagli altri. Ma poi, scrive Geertz, nelle società semplici c'è il nome vero, il nome strettamente proprio, nome che spesso è vietato anche solo pronunciare, il nome trattato come un segreto militare, una faccenda assolutamente privata. Qualcuno, con particolari poteri, l'ha riconosciuto e rivelato all'atto della nascita, e nessuno oltre ai pochi depositari del segreto ne verrà mai a conoscenza, se non verso la fine della vita. È il nome della nascita e della morte, il nome che io ho indipendentemente dagli altri, un nome 'assoluto' che si rivela nei momenti limite della vita profana.

A dire il vero verso la fine della vita di un uomo, quando egli è a un passo da essere la divinità che diverrà dopo la sua morte e la sua cremazione, lui solo (o lui e pochi amici ugualmente anziani) può ormai sapere quale sia [il nome 'assoluto']; quando egli scompare, il suo nome scompare con lui⁹.

Pasolini avrà letto Frazer e Lévi-Strauss, ma, per ragioni cronologiche non poteva conoscere Certeau. Eppure molto spesso le pagine pasoliniane diventano più 'piene' se si pensa alla riflessione saggistica degli esponenti del poststrutturalismo francese. Vale quel che, per rimanere negli stessi paraggi, possiamo riprendere da Jacques Lacan che scrive di Rimbaud: «I poeti, che non sanno quel che dicono – è ben noto, dicono però sempre le cose prima degli altri»¹⁰. Ben prima di Lévi-Strauss, di Certeau (e di Lacan), la questione dei nomi propri sembra elaborata in Pasolini già nei racconti romani dei primi anni '50.

⁶J. G. Frazer, *The Golden Bough*, (1922), trad. it., *Il ramo d'oro*, Torino 1973.

⁷C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, (1962), trad. it., *Il pensiero selvaggio*, Milano 1964.

⁸C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, (1973) trad. it., *Interpretazione di culture*, Bologna 1987.

⁹C. Geertz, *Interpretazione di culture*, cit., p. 350.

¹⁰J. Lacan, *Le séminaire, Livre II* (1978), trad. it., *Il seminario. Libro II*, Torino 2006, p. 10.

Ed è difficile indicarne la provenienza, se non nella stessa riflessione del poeta friulano.

Certo, negli anni dell'immediato dopoguerra, nelle polemiche sul dialetto, nell'esperienza pedagogica e politica, nella vicenda esistenziale, Pasolini aveva trovato i presupposti della propria concezione del potere, e in particolare del potere della scrittura come potere sull'altro, che costituirà fino alla fine uno dei temi essenziali del suo duello con la letteratura. È stato detto molte volte, ma non mi sembra che molte volte si sia osservato come in questa prospettiva abbiano una loro funzione e ragione i nomi dei personaggi.

3. 1950: *Annus horribilis*

Cominciamo dai primi scritti romani, e in particolare dagli 'studi' dell'anno giubilare 1950, poi pubblicati in *Alì dagli occhi azzurri* (1965): *Squarci di notti romane, Gas, Giubileo, Il biondomoro*. È forse l'anno più difficile della vita di Pasolini: «Il mio futuro più che essere nero non esiste»; «Non so, vedi, se vivere così, alla Rimbaud, senza il suo genio, possa ancora risolversi nella vocazione letteraria; ho atroci sospetti sul mio futuro». Sono brani tratti da lettere del gennaio '50 (a Silvana Mauri e a Giacinto Spagnoletti). Il 10 febbraio scrive a Silvana Mauri la lunga lettera che costituisce una sorta di premessa a quei racconti.

Posso solo dirti che la vita ambigua che conducevo a Casarsa, continuerò a condurla qui a Roma. [...] Scusami – volevo solo dire che non mi è né mi sarà sempre possibile parlare con pudore di me: e mi sarà invece necessario spesso mettermi alla gogna, perché non voglio più ingannare nessuno [...]. Io non so di preciso cosa intendere per ipocrisia, ma ormai ne sono terrorizzato. [...] Ho intenzione di lavorare e di amare, l'una cosa e l'altra disperatamente¹¹.

Il tema dei racconti è noto: la caccia dei lupi borghesi ai ragazzi che vivono e si prostituiscono intorno a Ponte Garibaldi, nei prati che ancora costeggiano la via Ostiense, intorno a «quelle quattro pietre rotte» del Colosseo, come diceva il pischello Arnardo. Il teatro è quello della più sacra e della più profana delle città; una città che la luce ossessionante del sole rende senza tempo; impietrita nella sua storia ma diversa ogni momento. «Questa Roma così ultima e vicina che solo chi la vive in piena incoscienza è capace di esprimerla»¹². La lotta è fra cani assetati di possesso e piccoli selvaggi, pischelli e giovanotti tra gli undici anni (l'età della comunione) e i diciotto: «a Roma più che mai la differenza è nella quantità, la qualità è identica»¹³. Nei racconti del '50 quasi mai hanno un soprannome (il Riccetto appare nel '53 in *Appunti per un poema popolare*): sono Arnardo, Gabriele, Franco, Fabrizio, Roberto; solo per i più piccoli a volte è usato il diminutivo o il soprannome: Alfredino, Zavajetta. Ragazzi non belli, «creature sfavorite dalla natura»; l'unica metafora è quella che rimanda

¹¹ N. Naldini, *Lettere*, Torino 1986, p. 390.

¹² P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, Milano 1998, vol. II, cit., p. 333.

¹³ Ivi, p. 399.

al regno animale: si muovono come colombi, come falchetti nel sole, hanno non la bellezza, ma la floridezza dell'asino. Angeli, inconsapevoli, benché non abbiano mai avuto l'innocenza della fanciullezza. Diavoli pronti a ogni male. Già nel dopoguerra sono tutti uguali, «assimilati al giovane Anonimo, all'N.N., cittadino che fa della moda la sua natura»¹⁴. Vite senza tempo, tutte parte di uno stesso destino («Riderai come in un giorno del quarantacinque – quando non ti conoscevo [...] In fondo alla gola impura hai la feroce serietà del destino di un casto»¹⁵). Vite senza nome, o meglio, come scriverà nei versi del *Biondomoro*, vite destinate al rampino della Comare secca.

Vita del moro senza nome. / Vita del pischello senza nome. / Vita del maschio senza nome. / Vita che non ha nome di questa creatura del rione. / Morte nel nome del ragazzo che vive a S. Pietro. / Morte nel nome di Fabrizio. / Morte nel nome di Roberto. / Morte col nome suo, di questa creatura che ride nel rione.

Per colui che ne scrive il nome proprio di queste creature non ha importanza, come per l'antropologo non ha importanza il nome del selvaggio, o per lo storico quello del soldato. «Davanti al caffè del lungotevere di sera tu sei i tuoi compagni e i tuoi compagni sono te: non c'è confine alla bellezza»¹⁶. «Centomila ragazzi romani» a disposizione dei lupi; tutte «dolorose comparse», di una sola specie. Eppure, «quando [Giubileo] alzò gli occhi, da cane rifatto uomo, vide nell'occhio tondo e chiaro del Zavaja la goccia di una lacrima»¹⁷. I ragazzi non parlano; dicono frasi scontate per preparare l'incontro: «Sa ch'or è, pé ffavore», «Che c'ha na sigaretta», «Che ha quarcosa da dì?». Ma quella lacrima è un segno, è quel clic che Certeau chiama *revenant*; l'introdursi furtivamente nel discorso di un tratto che chi scrive non aveva previsto, il segno di un'umanità che altera la sicurezza del discorso di chi possiede.

C'è in quei racconti pasoliniani il desiderio di una sincerità estrema, ma c'è qualcosa di più e di diverso: c'è voglia di nichilismo, voglia di mettersi alla gogna, di superare il limite di ogni pudore, di ogni perversione; la ricerca dello scandalo, il desiderio nascosto di punirsi, di lasciarsi trascinare verso il fondo, il desiderio di morte. Temi che torneranno spesso nell'opera di Pasolini, ma che nei racconti romani del '50 (e del '51, *Notte sull'ES*, *Studi sulla vita di Testaccio*) assumono tonalità disperate.

In apparenza i lupi sono tanti, ma in realtà è uno solo, nascosto dietro tanti nomi; è il fantasma che confessa a Silvana Mauri di aver cambiato il pelo, ma di non voler cambiare il vizio. Il lupo confessa il proprio peccato, lo descrive come vogliono i suoi giudici, senza pudore, senza omettere particolari: lo ama, lo cerca, ma, al tempo stesso, ne ha ribrezzo e timore. Come le possedute Loudun di cui ci dice Certeau, anche lui scivola di nome in nome. Le monache possedute traevano i loro nomi dalla demonologia del tempo. Gli Alter ego di Pasolini sono François Villon, Lautréamont, Proust, l'attore Ronald Colman di cui

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 344.

¹⁶ *Ivi*, p. 347.

¹⁷ *Ivi*, p. 392.

probabilmente Pasolini aveva visto il film più noto, *A Double Life* (1947), il prof. Giubileo che «aveva un vero culto per la Morale; ma insomma l'avrebbe desiderata un pochino più teorica»¹⁸. E su tutti, il maestro e poeta friulano Dino Virgili, terrorizzato dalla proposta di reintroduzione della pena di morte per i reati contro l'infanzia.

A Regina Coeli il Virgili attendeva con spiegabile ansia l'avvicinarsi della mezzanotte. Il “mostro” aveva, è vero, in parte, *perduto il senso della propria identità*¹⁹.

Vestito da prelato, Virgili fugge di galera con l'aiuto di François Villon, ma sarà ritrovato cadavere e Villon «non lo riconobbe subito, perché lì c'era solo il tronco: i pezzi del viso erano sparsi più avanti». Irriconoscibile, come se fosse un mucchio di immondizia. Poi vide «*il suo sguardo fanciullesco da adulto*».

‘Mostro’ lo avevano chiamato, e il mostro confessa la propria ignobile colpa («Io sono un delinquente [...] libero di peccare ancora»), ma scivola fra diversi nomi, altera, confonde l'ordine del discorso. Ogni nome nuovo, per dirla con Certeau, apre un vuoto, spezza il procedere dominante. E il discorso sbanda, va fuori testo quando, oltre a Villon, Lautréamont, Proust, e Virgili, il lupo dichiara di chiamarsi *Je*. Lo incontriamo presto *Je*, nel primo dei racconti del '50, *Squarci di notti romane*. Fa quello che fanno gli altri, ma, in quella babele di nomi, il lupo che si nasconde sotto il nome di *Je* appare un po' diverso, sembra volere essere capito, giustificato dalle sue prede («Tu non mi hai compreso, e ormai fra noi due tutto è finito»²⁰), più degli altri osserva la città, ‘annusa l'odore’ che dalla periferia invade il centro; è l'unica maschera del lupo di cui conosciamo i sentimenti. *Je* riappare nell'ultima pagina del racconto. «Tutti sono felici, meno lui, che ha ricevuto in mattinata dei colpi mortali». Cammina sofferente, mentre le note di un oboe si diffondono per la città e la riempiono in tutti i suoi pori.

Il suonatore dell'oboe era cieco; stava seduto su un piccolo fittone all'angolo dei due vicoli. Suonava con una dolcezza da tramortire. [...] *Je* si avvicinò al cieco, e questi, dentro il suo buio sentì penetrare la dolce domanda settentrionale: “Che cosa ha suonato?”. “A’ serenata de Silvestri”, rispose. Poi tornò ad alitare il suo respiro umile, forte e puro nel sole del vicolo²¹.

A differenza di quanto accade in alcune parti dei romanzi friulani, i primi racconti romani non sono mai in prima persona. Il narratore esterno nasconde il proprio Io dietro altri nomi, moltiplica i livelli narrativi, confonde l'inquisitore. Ha disgusto di se stesso, come Giubileo che continua disperatamente a lavarsi per togliersi di dosso quell'odore. «A casa si lavò accuratamente, epicureamente, metodicamente: fu un frenetico abbandono al razionale». E nella lunga allucinazione notturna, «quell'odorino fu Dio»²².

¹⁸ Ivi, p. 383.

¹⁹ Ivi, p. 372, corsivo mio.

²⁰ Ivi, p. 348.

²¹ Ivi, p. 361.

²² Ivi, p. 389.

La storia che si narra è tanto immonda da infettare lo stesso autore, da renderlo uno sfiatatoio, un tubo di scarico.

Ma chi stabilirà questi dati, chi sentirà il ribrezzo scontato della prestazione, chi esaminerà come in un vetrino i gangli marcati? Chi, insomma, *svolgerà l'inchiesta*, onde portare luce sui fatti, o, meglio, portare i fatti alla luce? Gabriele non sarà solo, quando conoscerà Nadia: presenzierà, infatti, l'interprete, il testimone, il romanziere. Questo sfiatatoio, questo tubo di scarico, questo apparecchio ricevente e trasmettente attraverso al quale la Roma innominabile trova una via d'espressione, conobbe Gabriele in una notte di febbraio, orrendamente profumata di primavera, mentre passeggiava, col cervello scoperchiato, per Corso Vittorio. Gabriele gli aveva chiesto, stando in bilico sull'orlo del marciapiede: "Sa ch'or'è pè ffavore?"²³

È la storia di un lupo e di tanti agnelli senza nome; la storia di amori molto diversi da quelli sognanti dei racconti friulani. È il discorso del Potere, e del potere della scrittura di tutte le discipline eterologiche. Ma il gioco dei nomi, la lacrima del pischello, il Je che si commuove agli effluvi e alle musiche di Roma, l'odorino che tormenta Giubileo, frammentano il discorso e aprono squarci nella scena. In quei due anni disperati si sono aperte per Pasolini le porte dell'inferno, ma, per dirla con Certeau, in fondo a quei varchi inaspettati *ritorna*, per improvvise immagini, il senso di unicità e sacralità della vita. Quella lacrima e quella serenata del Silvestri, lasciando intravedere oltre il limite, rendono manifesta la natura di sopraffazione della storia. È lo stesso movimento che tornerà in *Petrolio*, nel continuo aprirsi nelle nostre storie di crepe che lasciano scorgere storie di una violenza primigenia, di cui tutte le altre storie non sono che ripetizione.

4. Riccetto, Begalone e gli altri

In *Ragazzi di vita* Pasolini si propone consapevolmente di cogliere il discorso dell'altro senza che questo significhi parlare (scrivere) al posto dell'altro. Obiettivo ambizioso, di cui, dopo la svolta poststrutturalista (diciamo da Foucault de *L'archéologie du savoir*, 1969, in poi) gli antropologi migliori fanno bene. È un momento intensissimo (1953-'55) della vita di Pasolini, ma le cose si stanno sistemando. Il lavoro nella scuola di Ciampino, la nuova, poverissima casa all'estrema periferia nord-est della città, la pubblicazione dell'antologia sulla *Poesia dialettale* (1953) e due anni dopo del *Canzoniere*, i primi lavori nel mondo del cinema, hanno cambiato la sua visione della vita. «A me le cose vanno, almeno pare, abbastanza bene: ho firmato oggi una sceneggiatura da fare con Soldati, e un'altra spero di farne con Bassani»²⁴. Per motivi, per scene, per personaggi, i racconti del '53-'54 anticipano *Ragazzi di vita*. Il romanzo, come dirà, si è scritto quasi da solo.

In questo periodo, come in Friuli, la disciplina di riferimento è ancora la demologia. Sono gli anni del neorealismo. Il libro di Carlo Levi diventa

²³ Ivi, p. 337.

²⁴ P. P. Pasolini, *Lettera a Nico Naldini*, Gennaio 1955, in Id., *Lettere*, cit., vol. II, p. 4.

modello di una saldatura fra letteratura, ricerca demologica e impegno politico. De Martino teorizza l'indagine sul campo come condizione di ogni ricerca. Ma Pasolini non ama quella letteratura ed è critico nei confronti di quello stile di ricerca. Crede di aver scoperto qualcosa nei ragazzi delle borgate (ben inteso: nei ragazzi e non genericamente nel popolo) qualcosa che ha poco a che vedere sia con l'attribuzione agli strati più avanzati del popolo di un ruolo progressivo (il demartiniano *folklore progressivo*), sia con l'immagine, anch'essa demartiniana (e gramsciana), delle espressioni folkloriche come attardamenti, frammenti, residui scomposti della grande storia. I ragazzi che a Trastevere cantano *Zoccoletti, Zoccoletti e Carcerato*, sono gli stessi che nel medioevo cantavano *Adalbertos Komis kurtis e Hor atorno fratt Helya*²⁵, espressione di una condizione umana ancora incontaminata, innocente, pura; ragazzi felici, che, inconsapevoli del loro destino, volano per le strade di Roma. Nelle loro vite non troviamo sentimenti progressivi, né sentimenti di rivolta, ma neanche quella «miseria psicologica» di cui diceva De Martino; vi troviamo, anzi, «una profonda allegria: uno scatto estetico squillante, intero nella sua fulmineità». Un'allegria, una nuova absolutezza estetica «che ci ha messo in crisi». Di fronte a quel mondo, a quei canti, come a quella capacità di inventare parole, la questione *si rovescia*: «ogni nostra, storica, legge estetica finisce col decadervi, con lo smarrirsi»²⁶, fino a non riconoscervi neanche più un prodotto umano.

Nella demologia di quegli anni Pasolini vede un duplice rischio. Per un verso la mitologia immersionista, il mito della non-interferenza e della verità ontologica del documento. Lo avrebbe osservato più volte: per quanto densa, la mimesis etnografica in sé non risolve nulla. Il realismo non è una questione formale, di stile o di linguaggio, ma, come dirà, è una questione ideologica²⁷. Per altro verso, il rischio dell'ideologismo, delle scorciatoie ideologiche (ben compreso il marxismo), delle costruzioni retoriche che anticipano il senso della vita. Quel che bisogna fare, ma è difficile fare, è non appropriarsi della parola dell'altro, e lasciare che la parola dell'altro alteri il proprio discorso: operare la contorsione richiesta dall'espressione rimbaudiana. Com'è nell'esperienza di ogni buon ricercatore, si sta sempre fra Scilla e Cariddi, fra la passione e l'ideologia, fra il campo e il laboratorio. Per far questo, «per lasciar parlare le cose», scrive Pasolini nel 1959 su *Nuovi Argomenti*, occorre «essere scrittori, e anche perfino vistosamente scrittori»²⁸.

Si è cercata l'oggettività dentro l'io [...] come unico garante di reale e sperimentata esistenza. Joyce ha tentato qualcos'altro: è entrato cioè non nel suo "io", ma nell'io di un altro uomo, diverso da lui psicologicamente e socialmente: non ha detto cioè né "egli fece, egli andò", né "io feci, io andai", ma qualcosa che sta in mezzo: la mimetizzazione, la ricostruzione in laboratorio della corrente di pensieri di un altro essere umano studiato nella sua personale realtà²⁹.

²⁵ Id., *Tutte le poesie*, Milano 2003, vol. I, p. 879.

²⁶ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano 1999, vol. I, p. 982.

²⁷ Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano 1999, p. 892.

²⁸ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2744.

²⁹ Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 919-20.

Ragazzi di vita non ha nulla dell'opera scritta di getto. Il lavoro sul campo non può considerarsi solo (almeno per gli antropologi) «il colore del mio metodo», come scrive Pasolini, ma è ben vero che quel che poi rimane da fare è molto e «tutto il resto accade nella solitudine della mia stanza ormai in un quartiere borghese, dietro il Gianicolo»³⁰. Sui due romanzi romani è stato detto tanto, ma non mi sembra sia stato mai considerato il quadro dei nomi e soprannomi.

Sull'antroponimia c'è oggi un'ampia letteratura³¹, ma Pasolini non poteva averla letta. Eppure vorrei notare l'attenzione come la distribuzione dei nomi e soprannomi metta bene in evidenza sia il lavoro di campo, sia il lavoro di laboratorio.

Vediamo. Nel primo romanzo l'io narrante, con funzione extradiegetica, appare solo in rari casi, per lo più per commentare le condizioni di vita della borgata³². A differenza dei primi racconti, ora quasi tutti i ragazzi hanno un soprannome, e i soprannomi sono di tipo metonimico (Ricchetto, Begalone, Cappellone), o metaforico (Picchio, Piattoletta), o situazionale (Spudorato, Pisciasotto). Questi ragazzi, tuttavia, non sono molto diversi da quelli che abbiamo già incontrato. Tutti simili fra loro e tutti in fondo possibili varianti di Ricchetto. Tutti vivono alla giornata, con un'economia di prelievo; sono dei 'raccoglitori', prendono qua e là nei campi della città, appena se ne presenti l'occasione, secondo quel ritmo perdita, guadagno, perdita, che accompagna tutto il romanzo. I ragazzi si riconoscono e si chiamano con il soprannome dato da altri: «So' er Lenzetta», «So' er Ricchetto», «Io je vojo bene ar Ricchetto, sa!», come dirà di sé il protagonista nell'ultimo atto. Il soprannome, scrivono gli antropologi, è dato a una certa età, e, infatti, i ragazzi più piccoli non hanno ancora un soprannome, si chiamano Ernestino, Genesio, Armandino, Mariuccio, e anche i ragazzi più grandi, in segno di soggezione, sono chiamati dai più piccoli (dal cui punto di vista le vicende sono narrate) con il loro nome di battesimo, Rocco, Alvaro, Giggetto, Marcello, e su tutti Amerigo, personaggio che Pasolini già ci ha presentato in *Appunti per un poema popolare* («È pallido, nerastro [...] la faccia del Gallo morente»), e che ora è personaggio centrale del romanzo. Sono i più violenti, ma spesso sono anche i più vicini alla morte. E non hanno un soprannome gli adulti, gli uomini che i ragazzi guardano con timore o rispetto, come Alfio Lucchetti, lo zio di Amerigo, malintenzionato a vendicarne la morte, e principalmente come il Sor Antonio Biffoni, l'unico personaggio di cui conosciamo la carta d'identità, l'età e il luogo di nascita. «Poi dentro il portafoglio c'erano due o tre lirette spicce, la tessera di comunista, due domande per l'Eca e la carta della disoccupazione»³³. Non hanno un soprannome gli adulti

³⁰ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2731.

³¹ Cfr. A. Burguière et alii, *Formes des nomination en Europe* curatori, in «L'Homme», 1980, 20; M. Minicuci, *Il soprannome*, in *Le strategie matrimoniali di una comunità calabrese*, *Saggi demo-antropologici*, Catanzaro 1982; C. Bromberger, *Pour une analyse anthropologique des noms de personnes*, in «Langages», 1982, LXVI; Id., P. G. Solinas, *I sistemi di denominazione nelle società europee e i cicli di sviluppo familiare*, in «L'Uomo», 1983, 1-2.

³² Cfr., ad esempio, P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. II, p. 583.

³³ Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 655.

non romani, o meglio sono soprannominati con l'etnonimo, per marcare la loro estraneità: er Napoletano, er Calabrese, er Pugliese.

Il soprannome si usa in ogni caso solo all'interno della propria compagnia. Quando Riccetto e Lenzetta nel quinto capitolo si presentano alle figlie del Sor Antonio alla Borgata degli Angeli, usano il loro nome e cognome (o meglio cognome e nome): «Mastracca Claudio, fece Riccetto, stringendo quella bella manina», «De Marzi Alfredo, disse Lenzetta, facendo altrettanto, con la faccia rossastra e liquefatta che aveva nei momenti d'emozione».

Le donne, adulte o ragazze che siano, non hanno mai un soprannome: Sora Adele, Sora Anita, e le figlie del Sor Antonio, Adriana, Luciana, Nadia. Solo alle prostitute nei due romanzi romani non è concessa questa dignità: la Vecchiona, la Nasona. Un'eccezione è l'altra Nadia del romanzo, la prostituta che nel secondo capitolo a Ostia sottrae al Riccetto i soldi raccolti con il gioco delle tre carte insegnatogli dai napoletani. Nadia si chiamava anche la prostituta incontrata da Gabriele in *Squarci di notti romane* e la ritroveremo in *Storia burina* (1956-1965). È come se quel nome dicesse qualcosa di più, segnalasse un destino, una storia che si ripete. Nel racconto del '50 Pasolini stesso si domanda «Perché mai proprio il nome di "Nadia" alla paragula?». La risposta sta in quella stessa pagina. Con un brusco passaggio di piani narrativi l'Autore si vede per le strade non lontane dal fiume.

Ecco, l'Autore era entrato in Piazza S. Salvatore in Lauro come se entrasse in una Parma rediviva. [...] Nella grande piazzetta leopardiana rivide come in un sogno [...] le tarde primavere del settentrione provinciale [...] come in una stampa del Pinelli, una bambina aveva chiamato "Nadia..." , con una voce leggermente disperata³⁴.

Molto cambia nel secondo romanzo romano. Pasolini ha acquistato maggior dimestichezza con il dialetto: le espressioni romanesche sono quasi il triplo di quelle che compaiono in *Ragazzi di vita* e decisamente più marcata è la presenza dell'autore³⁵. Eppure quasi solo per i ragazzi che compaiono nel primo capitolo (una sorta di raccordo con *Ragazzi di vita*) Pasolini usa i soprannomi, Zucabbo, Cagone, Budda. Nei capitoli successivi perlopiù userà solo il nome di battesimo, come per gli studentelli fascisti del secondo capitolo, Enrico, Salvatore, o il nome e cognome, Ugo Coletta, capobanda fascista, Alberto Proietti, ragioniere.

La storia di Tommaso Puzzilli non è molto diversa dalla storia di uno dei tanti *Ragazzi di vita*, ma per la prima volta di un ragazzo sappiamo nome e cognome, sappiamo dove è nato (Isola Liri) e quando è nato (1936); sappiamo la provenienza e la storia della famiglia. Anche Tommaso per la verità aveva un soprannome, anzi due: prima lo avevano chiamato Spia, e poi Piedizozzi³⁶. Ma nello stesso discorso diretto libero il soprannome non è mai (o rarissimamente) usato. Nel testo è sempre Tommaso, o Tommasino. Ed è significativo notare come l'uso del nome di battesimo o l'uso del diminutivo rimarchi l'intreccio del

³⁴ Ivi, p. 341.

³⁵ L. Serianni, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, in «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», X, 1996.

³⁶ P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. I, cit., p. 855.

racconto. Nel primo capitolo il protagonista è spesso chiamato Tommasino (in un caso su tre). Nel secondo capitolo, all'inizio e alla fine, è ancora Tommasino, mentre nella parte centrale, quando si aggrega alla banda fascista, è sempre Tommaso. Nel resto del libro il diminutivo sparisce, per riapparire solo nella prima parte dell'ultimo capitolo (*L'eterna fame*), quando Tommasino torna, come Riccetto, a un'economia basata sul 'prelievo' e sulla prostituzione. Ma solo per poche pagine: alla speranza che un Riccetto possa sempre rinascere e innovare la rotta della storia, subentra presto la convinzione che i giochi siano fatti³⁷. La sconfitta è ora definitiva, racchiusa in quel finale tronco: «[...] tossì, tossì, senza più rifiutare, e addio Tommaso».

5. Burattini senza fili, senza anima e senza corpo

Ho utilizzato Certeau per leggere l'uso dei nomi dei personaggi nel primo Pasolini e senza timore di intellettualismi possiamo fare un ulteriore passo e arrivare a Jacques Lacan. Del resto, dalla seconda metà degli anni Sessanta, lo stesso Pasolini lavora, alla sua maniera, con la psicanalisi. Come scrive in *Petrolio*:

In quale contesto e sotto quale "tetto" culturale avvengono i rapporti fra l'Io del nostro protagonista e il suo Es? Dal punto di vista psicanalitico, sia ortodosso che eterodosso, sia freudiano che junghiano, sia frommiano che lacaniano, tali rapporti sono talmente liberi da poter essere definiti arbitrari, anzi provocatori. Raramente si è visto giocare con tanta disobbedienza con concetti "ubbidientemente" accettati³⁸.

Il focus non cambia. Al centro di *Petrolio* è sempre il discorso sul Potere, come relazione fra padrone e servo, fra possedere ed essere posseduti. Beninteso, ed è bene precisarlo, scrive Pasolini, sarebbe «superficiale condannare, per elezione e senza discussione, il desiderio di potere»³⁹; e, in secondo luogo, è bene precisare che chi vince è il servo, vince chi è posseduto («La vittoria è sempre di chi perde...»), ma senza che per questo la storia prenda direzioni hegeliane («La vittoria è inutile»⁴⁰).

Il Potere è parte della storia dell'uomo, ma il fatto è che il borghese non riesce a vedere nulla che sia esterno a questa logica: non sa più sognare, amare, donare. *Teorema*, *Orgia*, *Porcile*, etc., fino a *Petrolio*, sono opere sul Potere, vicende di borghesi schiacciati sull'*ossessione della propria identità*, sull'immagine riflessa del proprio Ego, incapaci di riconoscersi in un altro mondo possibile. La tragedia ha inizio quando nei varchi che si aprono in superficie torna a scorgersi (*revenir*) la soggettività irriducibile di ogni individuo, quando il borghese si rende conto di aver vissuto una vita scritta da altri, di non aver avuto il coraggio di vivere il bene immenso della propria unicità. È la tensione che sta a fondamento di tutta la riflessione lacaniana, la separazione fra il *Je*, non sostanza, ma tensione,

³⁷ Cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. Pasolini e l'antropologia*, Roma 2015.

³⁸ P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 1344.

³⁹ Ivi, p. 1458.

⁴⁰ Id., *Teatro*, Milano 2001, p. 541.

apertura al mondo, e il *Moi*, forma alienata, falsamente unitaria, forma 'altrificata' dell'esistenza mondana. Attraversare il confine, il mare che ci separa dalla 'vita pura', è per Pasolini altrettanto metafisico quanto per Lacan conoscere il nostro desiderio assoluto di vita; ma, come mettere in crisi le pretese di coerenza del *Moi*, ridare vita al movimento spiraliforme fra i due poli, è per Lacan il compito dell'analista, così dischiudere lo spazio della vita è per Pasolini la 'vocazione' del poeta.

I personaggi delle tragedie non possono avere nomi. Sono maschere che si distinguono solo per il loro ruolo: uomo, donna, ragazza (*Orgia*); madre, padre, sorella, medico, ferroviere (*Porcile*, *Affabulazione*, *Bestia di stile*). Con poche eccezioni. Ha un nome Julian il protagonista di *Porcile*, perché si è reso estraneo al mondo, e ha un nome la sorella Ida, perché è complice di quella estraneità. Ha un nome, o meglio, conquista il diritto ad avere un nome, il padre in *Teorema*, ma solo quando, spogliatosi di tutto, si spinge nello spazio senza confini del deserto. «A questo punto pensiamo sia giusto finire di chiamare il padre semplicemente "padre" e chiamarlo con il suo nome, che è Paolo»⁴¹.

Come nel disordine della vita, in *Petrolio* tutto trova, o avrebbe trovato, posto. La forma dell'opera va pensata come quella di una cattedrale che per più ordini si eleva dal basamento delle storie profonde narrate nella prima e seconda *epoché*, fino alle storie mondane degli ordini superiori. I piani narrativi si illuminano l'un l'altro, ma in tutti si parla del Potere⁴². Al fondo c'è un potere mitico, antico, primitivo, il potere sui vinti, sugli schiavi, sugli innocenti; davanti a noi, fra noi, c'è la vicenda di un uomo qualsiasi, un ingegnere borghese *un po' partecipe del potere*. Pasolini lo chiama Carlo come il proprio padre. «Carlo è il nome di mio padre. Lo scelgo per il protagonista di questo romanzo per una ragione illogica ...». Come ogni buon borghese, e come il padre di Pasolini, Carlo Alberto, fascista della prima ora, l'ingegner Carlo Valletti è un uomo sdoppiato, ma che non riesce a vivere la propria doppiezza, l'ambiguità richiesta ai nostri giorni. Al termine del poema lo *Sdoppiato* ritorna *Unico*, si ricompone nella sua metà 'buona', ma, come in *Bestia da stile*, e in ogni altra tragedia pasoliniana, è un pover'uomo, un uomo medio, pratico, adatto, ora, al mondo borghese. In quel mondo Carlo il buono, Carlo di Polis, può muoversi anche con luminosa leggerezza, come i politici alla festa della signora F. o al ricevimento al Quirinale, personaggi, che hanno un nome, e che nomi! gli onorevoli della prima repubblica, Enrico Manca, Ugo La Malfa, Giacomo Mancini, etc., ma sono anonimi, non hanno animo umano: eppure «esso [l'animo umano] incombe attraverso l'individuo cui appartiene, e [incombe] su lui, come un suo doppio monumentale e nel tempo stesso inafferrabile»⁴³. È la ragione per la quale per parlare di questi personaggi non serve la psicologia, ma serve piuttosto capire la meccanica ideologica del mondo borghese. «Io non farò dunque mai, in questo mio racconto, della psicologia; ma la mia conoscenza dell'animo umano mi

⁴¹ *Teorema*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 956.

⁴² Cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere*, cit.

⁴³ P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 1299.

impedirà certamente di mettere la psicologia al servizio dell'ideologia in modo sbagliato»⁴⁴.

Di un solo personaggio Pasolini tratterà sottilmente la psicologia; un altro Carlo, personaggio borghese, come suo padre e come l'ingegner Carlo Valletti, ma che, per contrasto con l'uno e con l'altro, è *dominus* nell'arte del doppio gioco. Carlo Troya (Eugenio Cefis) non è ossessionato dall'identità, anzi l'equivoco, l'ambiguità, il segreto, il *misto* gli sono connaturati. Appartiene a quella razza di ombre indemoniate che conosce il mistero.

Poi ci sono gli innocenti, i tanti ragazzi del famoso *Appunto 55*. A differenza dei ragazzi di vita, non corrono più per le strade assolate; appaiono quasi dal nulla in uno scenario metafisico, senza sfumature. Piccoli Dei, o piccoli diavoli, che se ne andavano in giro per il mondo notturno, «senza però né lutto, né dolore: poiché nell'essere funebre consisteva l'odorosa, silente, bianca e perdutoamente quieta e felice, forma della città notturna, dei prati e del cielo»⁴⁵. Aveva citato Dante nell'esergo al sesto capitolo di *Ragazzi di vita*: «Tutti avanti, Alichino, e Calabrina/ – cominciò egli a dire – e tu, Cagnazzo; / E Barbariccia guida la decina». Ma ora non importa quanti sono, e non importa il loro nome, Sandro, Sergio, Claudio etc.: sono tutti uguali; devono partire per il militare; hanno ancora la tuta da lavoro. E sono tutti uguali al *Ricetto*. «E Fausto era proprio il ragazzino con cui si potevano fare queste cose, docile, ubbidiente e curioso com'era. Almeno tanto quanto era forte e virile. Era un Ricetto»⁴⁶. Ciò che ritorna, ciò che non si può mettere a tacere, «ciò che sempre parla in silenzio è il corpo»⁴⁷.

Alberto M. Sobrero, Sapienza Università di Roma

✉ alberto.sobrero@uniroma1.it

⁴⁴ Ivi, p. 1300.

⁴⁵ Ivi, p. 1436.

⁴⁶ Ivi, p. 1416.

⁴⁷ Ivi, p. 1812.

Articoli/3

Das Gegessene ißt zurück **Pasolinis metabolische Kritik**

Thomas Macho

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 27/09/2015. Accettato il 10/10/2015.

This paper analyses the relationship between criticism against power and the representation of hunger in Pier Paolo Pasolini's work, above all on his film production. The critical potential of Pasolini's work is highlighted through the classical hermeneutical tools of Anthropology and Cultural Studies, focusing the theme of hunger, eating and cannibalistic being eaten.

1. Macht und Essen

Eine elementare Kritik der Macht zielt auf Praktiken des Verzehens. Dabei geht es nicht nur um aktuelle Debatten zum Tierschutz oder um Brechts Leitthese aus der *Dreigroschenoper*: «Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral»¹, sondern um eine Haltung zur Welt. Der Essende – so könnte eine verbreitete Haltung beschrieben werden – will aufnehmen, aneignen, einverleiben, gleichsam die Differenz zwischen Ich und Welt vernichten; er empfindet sich als Container, der möglichst rasch gefüllt werden muss. In seinem Hauptwerk *Masse und Macht* schrieb Elias Canetti: «Alles, was gegessen wird, ist Gegenstand der Macht. Der Hungerige fühlt leeren Raum in sich. Das Unbehagen, das ihm diese innere Leere verursacht, überwindet er, indem er sich mit Speise füllt. Je voller er ist, desto besser ist ihm zumute»². Eine andere Haltung ist geprägt von Vorsicht, Misstrauen und Verweigerung: Die Welt ist dem Essenden fremd; ihr Eindringen in seinen Körper verlangt ein genaues Studium der Gütesiegel, Herkunftsnachweise und Inhaltsstoffe der Nahrungsmittel, geradezu als müssten sie erst einen Asylantrag stellen, bevor sie Mund und Darm passieren dürfen.

Die erste Haltung könnte als Inklusion oder – in psychoanalytischer Terminologie – als Introjektion bezeichnet werden, die zweite als Exklusion, die dem Diktat von Immunitätsidealen zu folgen versucht: Askese sehnt sich nach Reinheit. Eine dritte und vielleicht ältere Haltung nimmt das Essen als Austausch

¹ B. Brecht, *Die Gedichte*, hrsg. v. J. Knopf, Frankfurt a. M. 2007, S. 149.

² E. Canetti, *Masse und Macht*, Werke Bd. III, München-Wien 1993, S. 257.

mit der Welt wahr: als Stoffwechsel, als Metabolismus – vom griechischen Wort *μεταβολή*, ‘Veränderung’ –, als eine Art von Kommunikation. Sibirische Jägervölker sollen den erlegten Tieren rituell versichert haben, dass sie ihrer Art einmal selbst zur Nahrung dienen werden; die Tötungsschuld wird durch eine symbolische Vorwegnahme des eigenen Todes beglichen. In einem altindischen Opfertraktat, dem *Shatapatha-Brahmana*, heißt es vom Jenseits, das als Vexierbild der diesseitigen Welt vorgestellt wird: «Denn welche Speise der Mensch in dieser Welt ißt, die ißt ihn in jener Welt wieder»³. Alexander Meschnig kommentiert, das Sanskrit-Wort für Fleisch (*māmsa*) werde «etymologisch aus zwei Silben» gebildet: «mam bedeutet “mich”, sa “er”, mich wird er dort (im Jenseits) essen, dessen Fleisch ich gegessen habe»⁴. Knapp und bündig formulierte Elias Canetti: «*Das Gegessene ißt zurück*»⁵.

Nun muss der metabolische Tausch nicht so radikal gedacht werden wie in den eurasischen Jägerritualen oder in altindischen Opfertraktaten; er ereignet sich auch im Alltag geteilter Mahlzeiten, wo ein gemeinsames Geben und Nehmen des Essens praktiziert wird. In solchem Sinne betonte Jacques Derrida:

«Man muß wohl essen» heißt nicht als erstes, etwas in sich aufzunehmen und zu umfassen, sondern essen zu *lernen* und zu essen zu *geben*, Lernen-dem-Anderen-zu-essen-zu-geben. Man ißt nie allein, das ist die Regel des «Man muß wohl essen». Es ist ein Gesetz unendlicher Gastfreundschaft⁶.

Das Ideal der Tischgemeinschaft – vom platonischen Symposion bis zum christlichen Abendmahl – ist oft genug als politisches Sinnbild des Friedens und der Integration zitiert worden; dass diese Friedlichkeit trügerisch ist, bildet freilich auch den Hintergrund für Kants Traktat *Zum ewigen Frieden*, der mit dem Satz anhebt:

Ob diese satirische Überschrift auf dem Schilde jenes holländischen Gastwirts, worauf ein Kirchhof gemalt war, die Menschen überhaupt, oder besonders die Staatsoberhäupter, die des Krieges nie satt werden können, oder wohl gar nur die Philosophen gelte, die jenen süßen Traum träumen, mag dahin gestellt sein⁷.

³ Zitiert nach H. Lommel, *Bhriḡu im Jenseits*, in «Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde», 4, Bamberg 1950, S. 93–110; hier: S. 102.

⁴ A. Meschnig, *Das Gegessene ißt zurück. Zur Archaik der Macht bei Elias Canetti*, in A. Schuller, J. A. Kleber, *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*, Göttingen 1994, S. 47–63; hier: S. 48.

⁵ E. Canetti, *Masse und Macht*, A.a.O., S. 422.

⁶ J. Derrida, «*Man muss wohl essen*» oder *Die Berechnung des Subjekts*. In Ders., *Auslassungspunkte. Gespräche*, hrsg. v. P. Engelmann. Übersetzt von K. Schreiner und D. Weissmann, Wien 1998, S. 267–298; hier: S. 281.

⁷ I. Kant, *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, in Ders., *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*, Werkausgabe Bd. XI, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt a. M. 1978², S. 191–251; hier: S. 195. Vgl. auch I. Därmann: *Kants Kritik der Tischgesellschaft und sein Konzept der Hospitalität*, in Dies., *Figuren des Politischen*, Frankfurt a. M. 2009, S. 98–114.

Auch Canetti hätte an Derridas «Gesetz unendlicher Gastfreundschaft» gezweifelt; er träumte von einer anderen Welt, in der die «Menschen lachen, statt zu essen»⁸, oder von einem Land, «in dem die Leute beim Essen weinen»⁹. Und er fragte, beinahe mit gnostischem Unterton: «Eine Schöpfung, die auf Fraß gestellt ist, – wie soll sie glücken?»¹⁰

2. Der volle Bauch und der Tod

Pier Paolo Pasolini war ein scharfer Kritiker herrschender Machtverhältnisse, und insbesondere ein Kritiker der Konsumgesellschaft, die er als Fortsetzung des Faschismus mit anderen Mitteln wahrnahm. Die elementare Form des Konsums ist das Essen; und insofern ist kaum verwunderlich, dass Pasolini auch die Praktiken des Essens – insbesondere in seinen Filmen – mit einer sensiblen Aufmerksamkeit kommentierte, die als Haltung einer metabolischen Kritik charakterisiert werden könnte: Sie achtet auf Prozesse des Austauschs, der Konversion von Leben und Tod, der inneren Zusammenhänge zwischen Tischgesellschaft und Opferritual. Schon Pasolinis erster Film *Accattone* (1961) beginnt – nach dem Vorspann mit der Musik von Johann Sebastian Bach und dem Motto aus Dantes *Divina Commedia* – zu Tisch. Der erste Satz, der gesprochen wird, verweist auf das Ende der Welt; wenig später geht es um den Tod. Erst sagt der Blumenverkäufer, die Tischgesellschaft wirke «wie aus dem Leichenhaus entsprungen»; danach wird die Geschichte des armen Barberone erzählt, der gewettet hatte, mit vollem Bauch über den Fluss schwimmen zu können und dabei ertrunken war. Im Streit bietet Accattone dieselbe Wette an: Er schlägt sich den Magen voll, bekreuzigt sich kurz und springt von der Brücke – neben der Statue eines Engels – ins Wasser. Die lustvoll, nahezu mit pantomimischer Perfektion zelebrierten Essensszenen in *Accattone* nehmen viel Raum ein: Manchmal quellen einzelne Brocken aus dem vollgestopften Mund. In der deutschen Fassung erhielt der Film den Untertitel «Wer nie sein Brot mit Tränen aß». Das Pathos des Goethe-Gedichts – «denn alle Schuld rächt sich auf Erden» – passt zwar nicht zu Pasolinis Intention; aber es unterstreicht die Bedeutung des Essens. Während ein Kilo Spaghetti gekocht wird, räsoniert Accattone: «Was ist der Hunger schon, nichts als Einbildung, gefährliches Laster, eine dumme Angewohnheit. Unsere Eltern hätten uns gar nicht erst ans Essen gewöhnen sollen». Er nimmt einen Jungen auf den Schoß: «Wer hat denn dir das Fressen beigebracht? Bestimmt dein Vater, der Hungerleider».

Der volle Bauch repräsentiert den Tod; so wird in *Accattone* auch das Aussehen des ertrunkenen Barberone beschrieben: «Sein Bauch war geschwollen wie eine Trommel». Das Motiv vom Schwimmen mit vollem Bauch tauchte

⁸ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, München-Wien 1973, S. 231.

⁹ Ebd. S. 157.

¹⁰ E. Canetti, *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973–1985*, München-Wien 1987, S. 66.

übrigens bereits in Pasolinis erstem Roman auf, in *Ragazzi di vita* von 1955. Die Jungen der Vorstädte veranstalten darin eine Art von Mutproben im Fluss; Begalone, einer dieser Jungen, wird mit folgenden Sätzen beschrieben:

Seine gelbe Haut wurde von leichtem Rot überzogen, das seine Sommersprossen versteckte. Man konnte meinen, über seinen Rippen, die wie die eines Gekreuzigten aussahen, wäre, anstelle von normaler Haut, gekochtes Fleisch. Aus seiner Hosentasche zog er ein Taschentuch hervor, das bereits voll kleiner roter Flecken war, und hielt es sich beim Husten vor den Mund. Und während er hustete, fluchte er vor sich hin.

Der Schwimmversuch geht beinahe schief:

Eine Zeitlang trieb er mit kurzen Armbewegungen mitten im Fluß, aber er fühlte sich eher noch unwohler: sein Kopf sauste, und er hatte das Gefühl, als läge eine tote Katze in seinem Bauch. Fast verlor er die Sinne und bekam einen solchen Schrecken, daß er keuchend vor Anstrengung ans Ufer schwamm. [...] Morgens hatte der Arme, da er am vorhergehenden Tag gefastet hatte, einen halben Topf Brot mit Schinkenschwarten gegessen: das mußte ihm nicht bekommen sein, und jetzt kotzte er sich die Seele aus dem Leib.

Genesio, ein anderer Junge, ertrinkt beim nächsten Versuch, den Fluss schwimmend zu überqueren. Er hatte

keine Kraft mehr und schlug wild mit den Armen, ohne jedoch auch jetzt um Hilfe zu rufen. Gelegentlich sank er unter die Wasseroberfläche und kam etwas weiter flußabwärts wieder hoch. Dann, schon fast bei der Brücke, wo sich die Strömung brach und über die Felsbrocken schäumte, ging er zum letzten Mal unter, ohne jeden Laut, und man sah für kurze Zeit nur noch sein schwarzes Haar an der Wasseroberfläche aufschatten¹¹.

Ursprünglich hatte Pasolini geplant, auch Accattone ertrinken zu lassen, wie Sergio Citti – der ältere Bruder des Accattone-Darstellers Franco Citti – berichtet:

Der Tod des Accattone bereitete Pier Paolo ernsthafte Sorgen: laut Drehbuch hatte er im Fluß zu ertrinken, das Jahr war inzwischen jedoch weit fortgeschritten und das Wasser eiskalt. Also sagte er zu mir: "Weißt du, wenn es sehr kalt sein sollte, wenn wir drehen, dann lassen wir ihn einfach unter einem Motorrad sterben. Schließlich will ich ihm keine Lungenentzündung zukommen lassen"¹².

Gewiss, die Unterkühlung durch eiskaltes Wasser könnte gefährlich sein; dagegen ist die Hausregel, mit vollem Bauch nicht schwimmen zu gehen, schlicht ein Mythos – wie der Sportarzt Arthur Steinhaus schon 1961 mit einer empirischen Untersuchung über *Evidence and Opinions Related to Swimming*

¹¹ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita. Roman*. Übersetzt von M. Kahn, Berlin 2009², S. 214 f. und 225.

¹² Ders., *Lichter der Vorstädte*, hrsg. v. F. Faldini und G. Fofi. Übersetzt von K. Baumgartner und I. Mylo, Hofheim 1986, S. 43.

After Meals belegte. Interessanter als ihre Widerlegung ist freilich die intuitive Evidenz solcher Hausregeln: Wieso sollte der volle Bauch in Widerspruch zum Schwimmen treten? Vielleicht liegt die Antwort ganz nahe: Die Bewegung im Wasser erinnert ein wenig an den Metabolismus vor der Zeit des Essens, als die Kinder noch im uterinen Fruchtwasser schwammen, an das «ozeanische Gefühl», das Sigmund Freud in seiner Abhandlung über *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) so kritisch beurteilte. Accattone weiß, es war der Vater, der uns «das Fressen beigebracht» hat, also nicht die Mutter; und erst mit dem Essen beginnt jener Stoffwechsel, der mit Tod und Schuld assoziiert werden kann – und mit der eschatologischen Sehnsucht nach einer Schöpfung, die nicht «auf Fraß gestellt» ist.



Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (1961)

3. Letztes Abendmahl mit *Ricotta*

Ein Jahr nach *Accattone* dreht Pasolini den Film *Mamma Roma* (1962), mit Anna Magnani in der Hauptrolle. Der Titel verweist implizit auf die Gründungssage Roms: Diese Geschichte beginnt bekanntlich mit der Aussetzung der Zwillinge Romulus und Remus im hochwasserführenden Tiber. Der Korb mit den Kindern strandet unter einem wilden Feigenbaum, der *Ficus Ruminalis*, die noch unter Kaiser Augustus am Palatin gezeigt wurde. Der Feigenbaum galt im Altertum als Baum des Selbstmords; Timon von Athen soll in einer Rede angekündigt haben, er werde den Feigenbaum neben seinem Haus fällen, weshalb sich alle Lebensmüden beeilen sollten. Zu den unter dem Baum liegenden Kindern kam nun bald, so erzählt der griechische Philosoph Plutarch aus Chaironeia, entschiedener Gegner des Fleischkonsums und Anhänger des Vegetarismus, «eine Wölfin, um sie zu säugen; auch fand sich ein Specht ein, der ihnen Nahrung brachte und sie beschützte». Gefunden habe die Neugeborenen aber ein Schweinehirt namens Faustulus, der sie seiner Frau als Amme anvertraute. Nach anderen Quellen, ergänzt Plutarch, habe der Name dieser Frau

durch seinen Doppelsinn zur Erdichtung der Fabel Anlaß gegeben. Denn bei den Lateinern bedeutet Lupa sowohl eine Wölfin als eine Hure, und eine solche soll Akka Larentia, die Frau des Faustulus, der die Kinder erzogen hat, gewesen sein. Die Römer feiern noch ihr zu Ehren ein Fest, und der Priester des Mars bringt ihr im Aprilmonat Totenopfer. Das Fest heißt Larentia¹³.

Daraus haben andere Autoren eine Verwandtschaft mit den Laren, den Ahnengeistern, abzuleiten versucht. Anna Magnani verkörpert genau diese Lupa, wie rasch sichtbar wird: Zur Hochzeit ihres ehemaligen Zuhälters Carmine – neuerlich gespielt von Franco Citti – erscheint sie mit drei Schweinen an der Leine, die mit Schleifen geschmückt wurden, und singt ein Spottlied über die Ehe; die Hochzeitstafel erinnert an ein Gemälde vom letzten Abendmahl. Die Schlusseinstellung des Films zeigt Mamma Roma, die sich – verzweifelt über den Tod ihres Sohnes Ettore – aus dem Fenster stürzen will.



Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (1962)

Im folgenden Jahr dreht Pasolini *La Ricotta* (1963), einen 35 Minuten langen Episodenfilm, u. a. mit Orson Welles. Der Film wurde rasch verboten und führte zu einer Verurteilung Pasolinis wegen Gotteslästerung und Verunglimpfung der Religion, obwohl *La Ricotta* als einer der frömmsten Filme bezeichnet werden kann, die jemals gedreht wurden. Erzählt wird von einer filmischen Inszenierung der christlichen Passionsgeschichte, die Pasolini im Vorspann zu *La Ricotta* als «la piú grande che sia mai accaduta» hervorhob, als das «größte Ereignis», das sich je ereignet habe. Der Film spielt auf zwei Ebenen: Einerseits zeigt er – Film im Film – eine Travestie der Passionserzählung, auch unter Bezug auf verschiedene Gemälde, andererseits die Wiederkunft Christi in Gestalt des armen und heißhungrigen Komparsen Stracci, gespielt von Mario Cipriani, der den guten Schächer verkörpern soll. Zunächst wirken die Versuche Straccis, sich etwas zum Essen zu besorgen, komisch; mehrfach scheitert er, bevor er endlich einen Laib Ricotta während einer kurzen Drehpause verschlingen kann. Dabei wird er vom Filmteam beobachtet, das sich über ihn lustig macht und ihn mit allerlei Esswaren bewirft, die er unter kollektivem Gelächter rasch in sich hineinstopft. Was für eine Parodie des letzten Abendmahls! Die Tischgesellschaft mutiert zu

¹³ Plutarch, *Vergleichende Lebensbeschreibungen*. Übersetzt von J. F. S. Kaltwasser. Erster Theil. Magdeburg 1799, S. 76 f.

einem Ritual der Verachtung und Aggression, einer Variante der verbreiteten Praxis, missliebige Personen mit Eiern oder Tomaten zu bewerfen. Die Füllung des Bauchs wird nahezu gewaltsam erzwungen; wenig später stirbt Stracci am Kreuz. Der Regisseur (Orson Welles) steht am Fuß des Kreuzes und ruft mehrmals «azione, azione!», bevor er – und das Publikum mit ihm – zu verstehen beginnt, dass sich eine wirkliche Passion – «passione, passione» – ereignet hat.



Pier Paolo Pasolini, *La ricotta* (1963)

Auch Stracci stirbt am vollen Bauch, doch auf andere Weise als die Personen in *Accattone* und *Ragazzi di vita* – wie das Zerrbild des letzten Abendmahls bezeugt. Der Metabolismus der Konsumgesellschaft verzehrt seine Protagonisten; noch während wir essen, werden wir aufgefressen. «Man muss aufhören, sich essen zu lassen, wenn man am besten schmeckt», schrieb Friedrich Nietzsche in *Also sprach Zarathustra*, in seinem Plädoyer für den «freien Tod», im Lob der «heiligen Neinsager»¹⁴; aber vielleicht ergibt sich die Pointe der Erzählung vom letzten Abendmahl gerade aus der Umkehrung der metabolischen Logik des Konsums. Können wir nur «lernen, dem Anderen zu essen zu geben», indem wir uns selbst essen lassen? Die Abendmahlsszene in Pasolinis *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) verzichtet auf kunsthistorische Anspielungen, wie sie etwa in *Mamma Roma* oder *La Ricotta* erscheinen. Die Jünger sitzen um den Tisch, nicht aufgereiht an einer langen Tafel; sie essen Brot- und Fleischstücke mit den Fingern, ernst, aber nicht feierlich. Die Tischgesellschaft entsteht zuerst aus der Verteidigung der Frau, die das Haar Jesu einölt, danach durch die Adressierung des Mannes, der den Gastgeber überliefern – wörtlich ‘tradire’ – werde: im Echo der Stimmen «sono io?», zuletzt durch die Teilung des Brotes, das wie eine Waffel aussieht, und die Weiterreichung des Weinbechers: mein Körper («mio corpo»), mein Blut. Während die Jünger trinken, wird mehrmals das glücklich lächelnde Gesicht Jesu eingeblendet; seine Vereinigung mit der Tischrunde

¹⁴ F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Sämtliche Werke/Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Bd. IV, München-Berlin-New York 1980, S. 94 f.



Pier Paolo Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo* (1964)

ist offenbar gelungen. Sichtbar bleibt dennoch, wie schwer es wohl war, die historisch und theologisch überdeterminierte Szene in eine filmische Bildsprache zu übertragen. Pasolini hat das sakrale Gewicht ganz auf die Musik verschoben; so entstand eine Spannung zwischen dem Essen und seiner Bedeutung, zu den Schlüsselfragen: Wer isst hier wen? Und wer isst zurück?

4. Utopie des Tierfriedens

Für Pasolini, der den Untergang des bäuerlichen Lebens in Italien so oft beklagt hatte, war das letzte Abendmahl ein Ereignis, das nur in einer agrarischen Kultur stattfinden konnte: kein Bewerfen mit Esswaren wie in *La Ricotta*, die rasch verschlungen werden müssen, sondern ein ruhiges Geben und Nehmen. Doch warum greift Jesus zum Brot, um es zu teilen und zu seinem Körper zu erklären? Auf dem Tisch steht ja – zumindest in Pasolinis Film – auch eine Schüssel mit Fleischstücken. Und wird nicht Jesus selbst in einer Vielzahl liturgischer Texte mit dem Opferlamm identifiziert? Fleisch ist jedoch ein selten verzehrtes Nahrungsmittel in einer Agrarkultur; die Tiere sind als Last- und Zugtiere, als Lieferanten von Milch, Butter, Käse oder Wolle schlicht zu wertvoll, um bei jeder Gelegenheit gegessen werden zu können. Fleisch wurde daher häufig nur im Rahmen von Opferfesten verzehrt. Nun stand bekanntlich das Pessachfest – das Fest zur Erinnerung an den Exodus der Israeliten aus der ägyptischen Sklaverei – unmittelbar bevor. Die Pessachlämmer waren bereits geschlachtet; sie sollten aber erst am Festtag selbst gegessen werden, weshalb die Evangelien auch nicht erwähnen, dass beim letzten Abendmahl Lammfleisch auf der Speisekarte stand. Brot und Wein sind dagegen die symbolischen Lebensmittel schlechthin, die den Alltag einer bäuerlichen Kultur prägen. Und eine metabolische Kritik fragt stets auch danach, *was* gegessen wird – und wie es geteilt werden kann. Die Fleischteilung ist kompliziert: Wer erhält die besten Stücke? Und wer muss sich mit Knochen oder Fett begnügen? Davon erzählen alte Mythen wie die Erzählung vom Opferbetrug des Prometheus, während sogar die etymologischen Wurzeln der Worte für Brot in verschiedenen Sprachen auf die Praxis des Teilens und – wie im altfranzösischen *compain*, im deutschen *Kumpan* oder im englischen *companion* – auf die Freundschaft verweisen.

Die Utopie einer Schöpfung, die nicht «auf Fraß gestellt ist», zielt auch auf den Fleisch-, Tötungs- und Opferverzicht. Sie erinnert an die eschatologische Vision vom Tierfrieden, die der Prophet Jesaja ausgedrückt hat:

Dann wohnt der Wolf beim Lamm, der Panther liegt beim Böcklein. Kalb und Löwe weiden zusammen, ein kleiner Knabe kann sie hüten. Kuh und Bärin freunden sich an, ihre Jungen liegen beieinander. Der Löwe frisst Stroh wie das Rind. Der Säugling spielt vor dem Schlupfloch der Natter, das Kind streckt seine Hand in die Höhle der Schlange (*Jes 11, 6–8*).

Von solcher Utopie einer friedlich-paradiesischen Gemeinschaft zwischen Menschen und Tieren handelt auch Pasolinis Film von großen und kleinen Vögeln: *Uccellacci e uccellini* (1966). Der Film spielt in zwei Zeiten: einerseits in der Gegenwart, in der Vater und Sohn – gespielt von Totó und Ninetto Davoli – durch die Vorstädte wandern und dabei von einem sprechenden Raben begleitet werden, andererseits in der Zeit des Franziskus von Assisi, der zwei Mönchen den Auftrag erteilt, seine «Vogelpredigt zu Ende zu führen» und «mit zwei sehr unterschiedlichen Vogelarten zu beginnen: den anmaßenden Falken und den bescheidenen Spatzen»¹⁵. Bruder Ciccillo (wiederum gespielt von Totó) erlernt das Kreischen der Falken, denen er das Evangelium des Tierfriedens vermittelt. Zwischenzeitlich wirft Ninetto einen Blick in den Himmel, den Paradiesgarten mit allen Tierarten, aber auch auf einen Tisch mit vielen Speisen. Gott fordert ihn auf, soviel zu essen, wie er will – und er stopft sich den Mund voll: mit Ricotta. Auf dem langen Holztisch liegen Brotlaibe, Käse und Melonen, aber kein Fleisch. Komplizierter gestaltet sich danach die Predigt für die Spatzen, bis Ciccillo versteht: Mit Spatzen kommuniziert man nicht mit Zwitschern, sondern durch Hüpfen. Und so hüpfen sie folgenden Dialog, der neuerlich ums Essen kreist. «Wir sind Diener des Herrn, wir bringen euch die Frohe Botschaft», beginnt Ciccillo. Die Spatzen antworten: «Endlich! Wir warten schon so lange darauf». Der Mönch ist begeistert: «Wirklich? Das ist schön», worauf die Spatzen antworten: «Ja, vor allem im Winter, wenn überall Schnee liegt und wir nirgendwo auf dem Land einen Krümel Nahrung finden». Der Fromme ist irritiert: «Moment! Was für eine Frohe Botschaft erwartet ihr denn, Freunde?» – und er erfährt: «Nun, die Frohe Botschaft, die uns Unmengen von Hirse und zartem Weizen verkündet, damit wir fett werden wie die Drosseln!»¹⁶ Aber das genügt nicht; auch die Spatzen sollen lieben wie die Falken – und fasten.

In der Gegenwart werden Totó und Ninetto von dem sprechenden Raben belehrt: Ein Gespenst geht um in Europa, und zwar die Krise des Marxismus»¹⁷. Sie wird zurückgeführt auf den bewusstlosen Zyklus von Produzieren und Konsumieren, aber auch auf Gewalt.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Große Vögel, kleine Vögel*. Übersetzt von K. Fleischanderl. Mit einem Nachwort von P. Kammerer, Berlin 1992, S. 56.

¹⁶ Ebd. S. 69 und 86.

¹⁷ Ebd. S. 160.

Krieg zwischen Indien und Pakistan, Krieg um Trient und Triest! [...] Ihr wißt es zwar nicht, aber ihr seid Komplizen des Alten bei der kriminellen Verherrlichung des Idols Eigentum! [...] Ich würde sogar so weit gehen, zu behaupten, daß ein Volk, das das Land eines anderen Volkes erobert hat, nur deshalb mordet und tötet, weil es im Unrecht ist: Aber auch wenn das unterdrückte Volk sich auflehnt und seine Sizilianische Vesper veranstaltet, tötet und mordet es, weil es zuvor das Unrecht begangen hat, sich töten und ermorden zu lassen! Und deshalb hatte Gandhi recht! Deshalb müssen wir wie Gandhi immer mit Gewaltlosigkeit siegen! Wie Gandhi hättet ihr euch verhalten sollen! [...] Und ihr hättet in einem einzigen Akt der Sanftmut die kommunistische Revolution und das Evangelium in Einklang gebracht!¹⁸

Was soll der Marxist angesichts der Krise des Marxismus tun, fragt der Rabe – und gibt die hellsichtige Antwort Pasolinis:

Die Reaktionäre präsentieren sich heute als junge Partei der Zukunft, die uns eine glückliche Welt der Maschinen vorgaukelt, voller Freizeit, in der man die Vergangenheit vergessen kann. Die kommunistische Revolution hingegen will die Vergangenheit, beziehungsweise den Menschen retten: Sie kann nichts anderes versprechen, als den Menschen zu bewahren. [...] Gebt eure Regierungen der Lächerlichkeit preis, macht euch zu Märtyrern, damit die Revolution kein Ende nimmt, die Macht sich dezentralisiert, bis das höchste Ziel, die Anarchie, erreicht ist, damit der Mensch sich erneuert infolge einer ständigen Revolution, damit auf immer und ewig die roten Nelken der Hoffnung blühen!¹⁹

Sich zum Märtyrer zu machen, heißt aber erneut, sich essen zu lassen. Denn die «Lehrmeister sind dazu da, in scharfer Soße gegessen zu werden», kommentiert der Rabe, und fügt hinzu: «und wer sie ißt und verdaut, wird selbst auch ein bisschen zum Lehrer»²⁰. Am Ende des Films wird der Vogel tatsächlich von seinen Weggefährten erwürgt und aufgefressen; was übrigbleibt, sind ein paar Federn, Krallen, Knöchelchen und der Schnabel.



Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini* (1966)

¹⁸ Ebd. S. 118 f.

¹⁹ Ebd. S. 161.

²⁰ Ebd. S. 160 und 203.

5. Im Schweinestall

Eine andere Variante des Gastmahls steht im Zentrum von Pasolinis *Teorema* (1968), seinem vielleicht bekanntesten Film, der zwei Jahre nach *Uccellacci e uccellini* in die Kinos kam. Eine Mailänder Fabrikantenfamilie erhält unerwarteten Besuch von einem Gast (gespielt von Terence Stamp). Dieser Gast – Nachfahre eines griechischen Gottes oder des französischen Dichters Arthur Rimbaud, dessen Werke er liest – ist sein eigenes Gastgeschenk; er teilt seinen Körper in sexuellen Beziehungen mit allen Familienmitgliedern, von der Haushälterin Emilia, der Tochter Odetta und dem Sohn Pietro bis zur Mutter Lucia und dem Vater Paolo. Danach verlässt er die Familie, die in heilloser Verwirrung zurückbleibt. Odetta wird in katatoner Erstarrung in eine psychiatrische Klinik eingeliefert; Pietro beginnt abstrakte Bilder zu malen: Schütt- und Pissbilder in der Tradition Jackson Pollocks, inspiriert von der Frage, wie der eigene Körper auch in ein Kunstwerk investiert werden kann; Lucia sucht reihenweise sexuelle Begegnungen mit jungen Männern; Paolo schenkt den Arbeitern seine Fabrik, entledigt sich auf dem Mailänder Bahnhof seiner Kleider und wandert in jene trostlose Wüste, die schon im Vorspann zu sehen war. Emilia (gespielt von Laura Betti) wählt den Weg der Askese und des Martyriums; sie kehrt zurück in ihr Heimatdorf, ernährt sich fortan ausschließlich von Brennnesseln und schwebt plötzlich über den Dächern wie ein in den Himmel geklebter Engel. Danach lässt sie sich lebendig begraben; aus ihren strömenden Tränen entspringt eine Heilquelle. Sie übersetzt die antike Erscheinung des Gastes in eine christliche Logik des Verzichts, der Nachfolge, Selbstopferung und Bewirkung von Wundern. Die gewählten Auswege – der Wahnsinn Odettas, die Promiskuität Lucias, die Pissbilder Pietros, die Nacktheit Paolos und die Heiligkeit Emilias – können jedoch allesamt das Gastgeschenk des jungen Mannes nicht erwidern und seine Rückkehr evozieren. Geschichte einer gescheiterten Kommunion: Der Konsumismus des Bürgertums, so die Botschaft Pasolinis, ist zum Untergang verurteilt.



Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (1968)

Ein Jahr später drehte Pasolini einen düsteren, allegorischen Film, basierend auf den Theaterstücken *Porcile* (1966) und *Orgia* (1968). Der Film vom Schweinestall wurde in wenigen Wochen, mit kleinem Budget, produziert; er versammelte allerdings eine Reihe bedeutender Darsteller aus dem Kreis der *Nouvelle*

Vague: Anne Wiazemsky, die Heldin Robert Bressons aus *Au Hasard Balthazar* (1966), die schon die Rolle der Odetta in *Teorema* gespielt hatte, Jean-Pierre Léaud, den Lieblingsschauspieler Truffauts, Ugo Tognazzi und Marco Ferreri, die vier Jahre nach *Porcile* in *La Grande Bouffe* (1973) ein verwandtes Thema verhandelten: die Geschichte von einem Selbstmordpakt des maßlosen Fressens. Auch Pasolinis *Porcile* handelt vom Fressen und Gefressenwerden. Zwei Handlungsstränge werden ineinander verflochten: die Geschichte eines jungen Mannes (Pierre Clémenti), der in einer wüsten Vulkanlandschaft umherzieht, zum Kannibalen wird, und zuletzt den Wölfen – im Film sind es deutsche Schäferhunde – geopfert wird, und die Geschichte eines bundesdeutschen Haushalts, geprägt von den Kontrasten zwischen Protestbewegungen und der neuen Allianz zwischen Kapitalisten und NS-Verbrechern. Julian (Jean-Pierre Léaud), Protagonist der zweiten Geschichte, verweigert sich beiden Seiten, er entzieht sich sogar dem Mädchen Ida (Anne Wiazemsky), das ihn zu lieben bekennt; er wird am Ende von den Schweinen aufgeessen, denen seine einzige erotische Zuneigung galt. Der Regisseur verstand den Film als eine autobiographisch inspirierte, grausam-sanfte Parabel, als ein «Petrarca-Sonett über ein Thema von Lautrèamont». Als «vereinfachte Botschaft des Films» resümierte Pasolini: «Die Gesellschaft, jede Gesellschaft, frißt sowohl ihre ungehorsamen Kinder, als auch die Kinder, die weder gehorchen noch nicht gehorchen»²¹. Für Pasolini waren die Schweine einerseits Symbole der Bourgeoisie (im Sinne von Brecht oder George Grosz), andererseits Symbole einer archaischen Gegenwelt, die sich dem Zwang zur Industrialisierung und Kapitalisierung widersetzt. Mit den Schweinen verband sich für ihn die Ambivalenz der Barbarei: als Welt *nach* der Zivilisation, aber auch als Welt *vor* der Zivilisation.

Der Ausdruck Barbarei, das geb' ich gern zu, ist der Ausdruck, den ich am meisten liebe. Denn in meiner ethischen Logik ist die Barbarei der Zustand, der der Zivilisation, unserer Zivilisation, vorausgeht: der des gesunden Menschenverstands, der Vorsorge, der Ausrichtung auf die Zukunft. Ich weiß, das mag irrational und sogar dekadent erscheinen. Die primitive Barbarei hat etwas Reines, etwas Gutes: Ihre Brutalität tritt nur in seltenen, außergewöhnlichen Situationen zutage²².



Pier Paolo Pasolini, *Porcile* (1969)

²¹ P. P. Pasolini, *Lichter der Vorstädte*, A.a.O. S. 121.

²² Ebd. S. 122.

Die Opposition gegen den Kapitalismus offenbart sich als Kannibalismus:

Der Kannibalismus ist ein semiologisches System. Man muß ihm hier seine volle allegorische Bedeutung zurückgeben: Symbol zu sein für eine Revolte, die mit äußerster Konsequenz betrieben wird. Das Geheimnis des zweiten Helden, das ihn mit dem mystischen Universum kommunizieren läßt, durch das er sich dem Einfluß seiner bürgerlichen Familie, der Autorität seines Vaters, des Industriekapitäns, teilweise entziehen kann, ist seine Liebe zu den Schweinen. Es ist eine symbolische Liebe, ein dem Kannibalismus analoges Symbol. Mit einem Unterschied: der Kannibalismus ist das Symbol der absoluten Revolte, die an die schrecklichsten Zustände der Heiligkeit heranreicht, während die Liebe zu den Schweinen – eine letztthin mögliche Liebe – auf halbem Weg stehenbleibt²³.

Der Schweinestall symbolisiert die Gesellschaft, und zugleich die Wüste, das Zentrum des Widerstands, des Martyriums, des Opfers, der Einwilligung, selbst gegessen zu werden. Pasolinis metabolische Kritik richtet sich gegen einen Konsumismus, der uns zuletzt zur Autophagie verurteilt: Im bewussten Fressen, das die Evidenz des metabolischen Tauschs ignoriert, beginnen wir uns selbst aufzufressen – wie in jener schwer erträglichen Szene aus Pasolinis letztem Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), in der die Opfer von den Machthabern gezwungen werden, ihre eigenen Exkremate – in einer Parodie jeder Tischgesellschaft, wie sie übrigens auch Luis Buñuel in *Le Fantôme de la liberté* (1974) inszeniert hat – zu verzehren. Nicht mehr das Gegessene isst zurück, sondern die Essenden selbst, in einer Bewegung fortdauernder Tautologisierung jeder Veränderung, vom ersten Bissen bis zum Tod.

Thomas Macho, Humboldt Universität, Berlin
✉ tmacho@culture.hu-berlin.de

²³ Ebd. S. 123.

Articoli/4

Asketische Motive in Pier Paolo Pasolinis Filmen*

Antonio Lucci

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 01/08/2015. Accettato il 01/10/2015.

This paper explores the theme of asceticism in Pier Paolo Pasolini's cinematography. In the first part, I distinguish three classical forms of asceticism: renunciation of food, sexual abstinence, and insulation from social communities (and in particular from cities). Drawing upon this historical reconstruction, I shall define asceticism as a movement of separation from, and contrast with, a given reality, either natural or cultural. In the second part of the paper, I will investigate the presence of the theme of asceticism in Pasolini's movies, both in its more classical forms (as for instance starvation or isolation in desert or deserted places, either real or metaphorical ones), and in the various form of 'separation' from reality.

“I pochi che hanno fatto la storia
sono quelli che hanno detto di no”
Pier Paolo Pasolini¹

1. Askese und Tradition

In den einschlägigen lexikalischen Verzeichnissen² sowie in zahlreichen Texten der Sekundärliteratur, die sich dem Thema der Askese aus kulturhistorischer Perspektive nähern, wird häufig betont, dass es der Betrachtung der untrennbaren Verbindung zwischen Askese und Tradition bedarf, wenn man die Eigentümlichkeit des Phänomens der Askese ausmachen und sie als etwas

* Die Überlegungen im vorliegenden Aufsatz sind das Ergebnis eines im Wintersemester 2015 zusammen mit Prof. Dr. Thomas Macho gehaltenen Seminars an der Humboldt Universität zu Berlin (Institut für Kulturwissenschaft) zu «Pier Paolo Pasolini». Für die diskussionsreichen und stets spannenden Meinungs austausche und für so vieles mehr sei Thomas Macho herzlichst gedankt.

¹ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, hrsg. v. W. Siti u. S. De Laude, Milano 1999, S. 1723.

² Vgl. z.B. R. Schnackenburg, *Askese*, in «Lexikon für Theologie und Kirche», Bd. I, Freiburg 1957, S. 930-932; K. G. Kuhn, *Askese IV. Im Urchristentum*, in «Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft», Bd. I, Tübingen 1957, S. 642-644; J. Bergman, L. Markert u. a., *Askese*, in «Theologische Realenzyklopädie», Bd. IV, Berlin-New York 1979.

Autonomes, als etwas Anderes im Vergleich z.B. zum modernen *Training* oder zu den gewöhnlichen und herkömmlichen Ertüchtigungsübungen definieren will.

Zum Beispiel lautet die These, auf der die bedeutende Studie *The Ascetic Self. Subjectivity, Memory and Tradition*³ von Gavin Flood aufbaut, wie folgt: «The ascetical self is performed. It performs the memory of tradition and it performs the ambiguity of the self»⁴. Wenn man nicht gänzlich an dieser Definition von Flood festhalten will – so maßgebend sie auch sein mag –, kann man ihr dennoch zumindest einen Hinweis auf die Definition der Erscheinungsformen der Askese abgewinnen: Diese sind in gewisser Weise stets Phänomene einer bestimmten Beziehung, die als Trennung in Erscheinung tritt. Die zwei Polen, zwischen denen diese Trennung hergestellt wird, sind die ‘Tradition’ (d. h. etwas, das als ‘Gegebenheit’ bereits vorhanden ist) und eine Form der Performativität des Selbst. Demzufolge kann man die Askese als eine Praxis deuten, die ausgeübt wird, um eine Trennung zwischen dem Subjekt und den faktischen Gegebenheiten (d.h. ‘Tradition’) hervorzubringen. Diese Trennung wird durch eine wiederholende Reihe von Übungen erreicht, die darauf zielen, das Subjekt tiefgründlich zu modifizieren.

Wesentlich für das Verständnis der Eigentümlichkeit der Askese als Praktik und – mehr noch – für das Verständnis der Gesamtheit der breit gefächerten Praktiken, die im Laufe der Geschichte und in verschiedenen Kulturen mit dem allgemeinen Begriff ‘Askese’ belegt wurden, ist ihre eigentümliche Erscheinungsform als eine Reaktion auf die Realitäten, von denen sie eine Trennung bewirken. Wenn die Erscheinungsformen der Askese immer in Beziehung zu einem bestimmten (soziokulturellen) ‘Gegebenem’ stehen, dann ist es notwendig, die asketischen Formen, die eine Gesellschaft zur Anwendung bringt, mit dem ‘Gegebenen’ des spezifischen kulturellen Gebäudes zu relationieren, um ebendiese Formen verstehen zu können.

Ohne die Welt der Askese jemals als eigentliches Hauptobjekt seiner filmischen Produktion zu inszenieren und ohne eine elaborierte Theorie zu den Erscheinungsformen der Askese zu entwerfen, hat Pasolini dennoch ungewöhnliche visuelle Darstellungen dieses Phänomens geschaffen. Stets hat er sich einerseits auf nicht immer unproblematische, prekäre und bisweilen ambige Weise mit dem Thema des Untergangs der bäuerlichen Welt (der sich im Italien der Nachkriegszeit sehr schnell ereignete und von Pasolini aufmerksam beobachtet wurde) auseinandergesetzt, und hat sich andererseits mit der Frage nach der Veränderung der Lebensformen in der neuen, post-agraren Welt, die stark vernetzt und industrialisiert war, befasst, wobei er mitunter auch zu Formen eines radikalen Konservatismus tendierte.

Die Reflexion über diese beiden Entwicklungen führten Pasolini zum Entwurf verschiedener Formen des Widerstandes⁵, die, wie im Folgenden zu

³ G. Flood, *The Ascetic Self. Subjectivity, Memory and Tradition*, Cambridge 2004.

⁴ Ebd., S. 2.

⁵ Dies geschieht nicht nur im Medium des Films, der den zentralen Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Beitrags darstellt, sondern auch in den Romanen und Gedichten Pasolinis,

sehen sein wird, die Formen asketischer Verhaltensweisen annehmen und in Bildern auf die Leinwand gebracht werden.

In der Darstellung von asketischen Verhaltensweisen zeigt Pasolini den Spagat zwischen zwei Welten, die sich im Prozess ihrer Herausbildung befinden. Auf der einen Seite – wie im ersten Abschnitt des vorliegenden Beitrags gezeigt wurde – steht eine Welt, in der das Problem des Hungers nach wie vor eine maßgebliche soziokulturelle Determinante ist und daher als Vorstellung von der Welt und gleichzeitig als Kritik an einer bestimmten Art von (sozialem) Kräfteverhältnis dargestellt werden konnte. Auf der anderen Seite tritt die Askese auf zwei Weisen in Erscheinung, die insbesondere im Roman und Film *Teorema*⁶ präzise definiert werden: zum einen als Phänomen der Reaktion seitens einer uralten (bäuerlich-agrar-subproletarischen) Welt, die sich angesichts der 'neue' Welt in Auflösung befindet, von der sie verdrängt und zerrüttet wird; zum anderen als das Streben der Angehörigen dieser neuen Welt, d.h. der Menschen, die gleichermaßen das Produkt und die Ursache der sogenannten «mutazione antropologica»⁷, des anthropologischen Wandels, sind, nach einer unmöglichen Rückkehr zu einer vergangenen Lebensform. Anschließend werden ausgehend von *Teorema* einige der von Pasolini filmisch inszenierten Wüsten einer genaueren Betrachtung unterzogen, um die Besonderheiten der jeweiligen Darstellungen dieser «espaces autres»⁸ zu erörtern. Am Ende des Beitrages wird der Versuch unternommen, zu demonstrieren, wie Pasolini den Zuschauer vor allem im Schlussteil von *Il Decameron* (1971) mit einer dritten möglichen Form des asketischen 'Nein-sagen-Könnens' konfrontiert, die in Richtung der eingehenden Analyse der 'potenza' [Potenz] weist, die der italienische Philosoph Giorgio Agamben bei seiner Untersuchung der Figur des Schreibers Bartleby von Melville angewandt hat⁹.

Im vorliegenden Aufsatz wird allerdings der Aspekt der Sexualität im Filmwerk Pasolinis außen vorgelassen, da dieser vom Autor bzw. Regisseur nicht in darstellerischen Begrifflichkeiten der Askese dekliniert wird. Eine solche Untersuchung würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit, die sich mit der Rekonstruktion der asketischen 'Motive' auseinandersetzt, sprengen. Diese sind tatsächlich lediglich als 'Motive' aufzufassen, die sich weder als eine allgemeine Theorie gerieren, noch als Hinweis auf ein umfängliches Konzept von Askese, das Pasolini bewusst in seinem Werk verfolgt, gelten sollen.

deren Analyse eine spätere Untersuchung gewidmet wird.

⁶Vgl. P. P. Pasolini, *Teorema*, Milano 1968, in Ders., *Romanzi e racconti 1962-1975*, hrsg. v. W. Siti u. S. De Laude, Milano 1998, S. 891-1060.

⁷Vgl. Die Aufsätze *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia e Ampliamento del bozzetto sulla rivoluzione antropologica in Italia* aus dem Jahr 1974, veröffentlicht in der Sammlung P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, a.a.O. Die betreffenden Aufsätze finden sich auf den Seiten 307-312 und 325-335. Der Ausdruck «mutazione antropologica» wird auf S. 309 angeführt.

⁸Vgl. M. Foucault, *Des espaces autres* (1967), in Ders., *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris 2001², S. 1571-1581.

⁹Vgl. G. Agamben, *Bartleby o della contingenza* (1993), in G. Agamben, G. Deleuze, *Bartleby la formula della creazione*, Macerata 2012², S. 45-89.

2. «L'eterna fame»¹⁰ – Der ewige Hunger

In Pasolinis Werk bedürfen die Themenbereiche des Essens, der Mahlzeiten, der Nahrungsaufnahme im Allgemeinen und der Hunger im Besonderen einer speziellen Erörterung, insofern Pasolini diese Gegenstandsbereiche häufig und auf verschiedenste, neuartige Weise thematisiert, sie in ihre Komponenten zerlegt und zur Darstellung bringt. Pasolinis gesamtes Filmœuvre (aber nicht nur dies) ist vom Motiv der Beziehung zum Essen durchzogen: vom törichten, kindischen und urmenschlichen Bissen in eine Blüte, die einer der ausgehungerten Gefährten des Protagonisten in *Accattone* (1961) gierig verschlingt, während er vor Hunger bebend darauf wartet, dass die Nudeln gar werden, über den verzweifelt angebotenen «piatto di minestra» [Teller Suppe] – paradigmatisches Beispiel für das Grundnahrungsmittel schlechthin –, der als Zeichen einer minimalen Aussöhnung zwischen Mamma Roma (Anna Magnani) und ihrem Unterdrücker und ehemaligen Geliebten Carmine (Franco Citti) in *Mamma Roma* (1962) dient, bis hin zu den dialektischen Extremen des Essens und Gegessen-Werdens von Julian und den namenlosen Kannibalen in *Porcile* (1969) sowie der abscheulichen Skatophagie in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).



Einer der Gefährten von *Accattone* (Franco Citti, links), der in einem Moment jugendlichen Leichtsinns eine Blume verschlingt. (*Accattone*, 1961).

Pasolini erweist sich in diesen Filmen als Beobachter *am* Weltuntergang: Die archaische, bäuerliche und prä-industrielle Welt, in der der Hunger noch ein grundlegendes Problem darstellte und eine Angelegenheit von essenzieller Bedeutung war, mit der sich die Menschheit, auseinanderzusetzen hatte, befindet sich im Niedergang.

¹⁰ «L'eterna fame» lautet der Titel des Schlusskapitels in Pasolinis Roman *Una vita violenta*. Vgl. P. P. Pasolini, *Una vita violenta*, in Ders., *Romanzi e racconti 1946-1961*, hrsg. v. W. Siti u. S. De Laude, Milano 2010, S. 823-1193; hier S. 1126.

Franz Kafka hat 1922 – gerade einmal 39 Jahre vor Pasolinis Film – in *Die neue Rundschau* seine Kurzerzählung *Ein Hungerkünstler* veröffentlicht, in der er vom Aufstieg und dem langsamen Hinscheiden des titelgebenden ‘Künstlers’ erzählt: Der vor aller Augen in einem Käfig eingeschlossene Schausteller versetzt die verblüffte Menge durch sein langes Hungern in Staunen.

Der allmähliche Niedergang des Hungerkünstlers beginnt laut Kafka «in den letzten Jahrzehnten»¹¹. Es ist von entscheidender Bedeutung, dass genau diese Worte die Erzählung eröffnen. Um deutlich zu machen, wie wichtig das Thema des Verschwindens des Hungers als kulturelle Hauptdeterminante ist, kommt Kafka an mehreren Stellen seiner Geschichte¹² auf dieses Thema zurück, lässt es aber stets ungeklärt.

Die neorealistischen Filme Pasolinis *Accattone* und *Mamma Roma* zeigen ebenso wie die in derselben Zeit entstehenden Romane *Ragazzi di vita* (1955) und *Una vita violenta* (1959) eine abendländische Welt, die noch immer das Problem des Hungers als wesentliches Anliegen kennt: Nur aus dieser Perspektive betrachtet, lassen sich die langen Streifzüge der Freunde in *Accattone* auf der Suche nach einem Teller Pasta, der klägliche Diebstahl eines Schinkens und einer Handvoll Lebensmittel am Ende des Films, der zum tragischen Tod des Protagonisten führen wird, erklären. Auch für das Verständnis der Bedeutung der Lebensmittel in *Mamma Roma* sind diese Zusammenhänge von Belang: Ihre ersehnte Erlösung erhofft die ehemalige Prostituierte durch den Eintritt in eine ‘anständige’ und sichere Arbeitswelt zu finden: Während sie sich selbst als Obst- und Gemüsehändlerin auf dem Markt des Stadtviertels verdingt, wünscht sie sich für ihren Sohn eine Anstellung als Kellner in einer Pizzeria.

In einer der eindringlichsten Szenen des Films zeigt Pasolini den Dialog zwischen Carmine und Mamma Roma. Carmine, der einst ein Freund und Geliebter Mamma Romas war, sucht diese auf, um sie um Geld zu erpressen, indem er ihr droht, ihren Sohn Ettore über ihre Vergangenheit als Prostituierte aufzuklären. In dieser Szene wechseln verbale und physische Gewalt, Verzweiflung, Drohung und die vergeblichen Versuche seitens Mamma Romas, ihren Ausbeuter zu beschwichtigen, einander ab. In seiner (neo-)realistischen Darstellung des Dialekts der römischen Vororte verzichtet Pasolini auch nicht auf eine stark paradigmatische Äußerung: Mamma Roma sichert Carmine in einem Anfall von Verzweiflung zu, ihm niemals einen ‘Teller Suppe’ zu verwehren, unter der Bedingung, dass er sich von ihrem Sohn fernhält. Carmine wird ihr Angebot zurückweisen, wird ferner ihre Vergangenheit dem Sohn offenlegen und damit die tragischen Ereignisse in Gang setzen, die schließlich zum dramatischen Ende führen werden.

Für den Kontext der vorliegenden Analyse ist vor allem von Bedeutung, dass das symbolische Universum, in dem sich diese Erzählungen der neorealistischen Schaffensperiode Pasolinis abspielen, ein Universum ist, in dem die Bilder

¹¹ Vgl. F. Kafka, *Ein Hungerkünstler*, in Ders., *Erzählungen*, in *Gesammelte Werke*, Bd. V, hrsg. v. M. Brod, Frankfurt a. M. 1983, S. 191-200; hier S. 191.

¹² Ebd., S. 191, 196, 198.

des Hungers und die mit ihm in Verbindung stehenden Erzählungen extrem präsent sind. In dieser ersten Phase seiner Produktion widerspricht Pasolini Kafka in gewisser Weise: Pasolini zeigt, wie in diesen Jahrzehnten das Problem des Hungers noch immer eine soziale Gegebenheit und aktuelles Thema ist. Der paradigmatische Punkt einer dialektischen Verkehrung, an dem Pasolini und Kafka schließlich zu Vertretern derselben These werden, liegt in der Rolle, die das Essen in *La ricotta* (1963) einnimmt. Der inhaltliche Kern dieses Mittellangfilms Pasolinis ist bekannt: Der Statist Stracci (Mario Cipriani) spielt die Rolle eines der beiden gemeinsam mit Christus gekreuzigten Schächers (des 'guten' Schächers) in einem soeben von Orson Wells gedrehten Film, welchen Pasolini wiederum als Theaterstück seiner (Meta-)Erzählung präsentiert. Stracci ist der typische Vertreter jener subproletarischen Welt, in der der grundlegende Lebensunterhalt, d.h. die Beschaffung der täglichen Nahrung, das Hauptproblem der Existenz darstellt. Er übernimmt die Funktion als Statist nur deshalb, um sich den Essenskorb, der ihn als Vergütung für seine Leistung erwartet, zu verdienen. In einem tragikomischen Crescendo überlässt Stracci seinen Korb zunächst der eigenen ausgehungerten Familie. Mithilfe einer List kann er sich zwar einen weiteren Korb verschaffen, dieser wird jedoch von dem kleinen Hund der Filmdiva (Laura Betti) gefressen. Letztlich allerdings gelingt es Stracci, sich einen ganzen Ricotta-Käse einzuverleiben, den er mit dem Geld aus dem Verkauf ebendieses Hündchens erstanden hat. Der sich in einer Höhle versteckt haltende Stracci verschlingt darüber hinaus eine außergewöhnlich große Menge an Essen, das ihm die versammelte Schauspieltruppe, die ihn in seinem Schlupfwinkel aufgespürt hat, vorsetzt, um ihn zu verspotten. Kurz darauf, beim Schlagen der Filmklappe, stirbt Stracci am Kreuz aufgrund einer massiven Magenverstimmung.



Das letzte (opulente) Abendmahl des Außenseiters Stracci im Angesicht der versammelten Darsteller, die ihn verspotten (*La ricotta*, 1963).

Die Szene, in der Stracci sich zu Tode isst, ist mit höchst symbolischem Gehalt aufgeladen. In ihrer Vielschichtigkeit verweist sie durch komplexe Bezugnahmen auf die Welt der Kunstgeschichte, der Kirchenmusik und Religionsgeschichte.

Auffällig ist insbesondere, dass Pasolini diese Szene an einem ganz spezifischen Ort spielen lässt, nämlich in einer Höhle – der Ort der Trennung *par excellence*, eine Art primordiales Refugium, das in gewisser Weise die Züge eines Uterus trägt (abgesehen davon ist die Höhle auch für die christlichen Asketen einer der bevorzugten Orte zum Rückzug von der Außenwelt). Die Höhle steht gewissermaßen für eine Welt, die nicht zu der Welt gehört, in der der Tod und das Leben im Jenseits angekündigt werden.

Um die Verknüpfungen mit einer in erster Linie religiös-eschatologischen Bildwelt einer Totenzeremonie zu verstärken, setzt Pasolini als Hintergrundmusik zu Straccis 'letztem Abendmahl' die erste Strophe der berühmten Totenmesse *Dies Irae* ein, dessen Komposition dem Biographen von Franz von Assisi, Thomas von Celano, zugeschrieben wird¹³. Die Verspottung der quasi-christlichen Figur Straccis in der Höhle verweist folglich auf das apokalyptische Ende der Zeit: Wenn die letzte Menschheit – diejenige, die mit den einfachen, basalen Dingen dieser Welt verbunden ist (wie mit dem Essen, verstanden in seiner materiellsten Bedeutung) – und zwar wenn das Subproletariat im allgegenwärtigen Übermaß untergeht (begleitet von höhnischem Gelächter), dann wird die Menschheit *tout court* mit einem letzten, lächerlichen und ahnungslosen Lamento am Kreuz verschwinden.

Das paradigmatische Muster dieser 'Ernährungs-Apokalypse' äußert sich im schnellen Übergang von der verhängnisvollen Völlerei Straccis hin zum *Aperitivo* (Kelche mit Perlwein, auf dem Tisch angerichtetes Obst), der für die Angehörigen des (pseudo-)kultivierten Großbürgertums, das am Ende des Films hinstößt, vorbereitet wird – genau im richtigen Moment, um der 'Passio Stracci-Christi' beizuwohnen. In diesem Kontext wird der Aperitif zur Parodie einer Welt, in der die Natürlichkeit des Lebens (exemplifiziert durch den Hunger) im Namen eines Abbildes, eines Trugbildes von einer Mahlzeit – eben eines Aperitifs – vertrieben wird: ein *intermezzo* zwischen Mittag- und Abendessen, zwischen Hunger und Sättigung, in dem man gleichzeitig isst und doch nicht isst, in dem man trinkt und doch nicht trinkt. Die Mahlzeit der Satten.

¹³ *Dies Irae* wird in diesem Film, wie Thomas Macho ganz richtig erkannt hat, stets als klanglicher Kommentar zu solchen Szenen eingesetzt, in denen die Mahlzeiten des Subproletariats zur Darstellung kommen (zu den Verhältnissen zwischen Essen und Kulturkritik bei Pasolini siehe den Aufsatz von Thomas Macho in der vorliegenden Nummer, S. 113-125).



Die Tafel mit dem Aperitif, der den Vertretern des Großbürgertums serviert wird, während sich gegenüber die Szene der Passio in *La ricotta* (1963) abspielt.

Wenngleich die von Pasolini evozierte Bildwelt, v.a. jene, die von Stracci in *La Ricotta* verkörpert wird, nicht unmittelbar auf das zurückgeführt werden kann, was man gemeinhin unter 'asketisch' begreift, so lässt sich doch im gleichen Moment Folgendes erkennen: Wenn man den eingangs skizzierten methodologischen Maßgaben folgt, d.h. den Richtlinien, die die Askese als ein Phänomen der Reaktion auf das Existierende, die das Subjekt durch die Anwendung einer Praxis gegenüber sich selbst verkörpert –, dann sind im Gleichnis vom Tode Straccis durchaus diejenigen Elemente, die zu Beginn als für die Askese charakteristisch definiert wurden, präsent. Stracci verkörpert mit seinem (un)glückseligen Körper den dramatischen Übergang zwischen zwei Welten: von einer Welt, in der der Hunger noch immer eine kulturelle Determinante ist (zumindest für einen Teil der Bevölkerung, das Subproletariat) zu einer Welt, in der der Aperitif die dominierende Beziehung zum Essen darstellt, bzw. in der der Hunger keine Funktion mehr auf symbolischer Ebene einnimmt. Stracci kann gar nicht anders, als einerseits die Ideale der eigenen 'Klasse' bis zum Extrem zu verkörpern, indem er seinem atavistischen Hunger gehorcht (im Dialog zwischen Stracci und dem Schauspieler, der Christus darstellt, äußert Stracci diesem gegenüber, dass er mit der 'Bestimmung' vor Hunger zu sterben geboren sei – eine Bestimmung, die auf das gesamte Subproletariat ausgedehnt werden kann, bis sie zur grundlegenden Determinante wird), und andererseits die apokalyptische Niederlage ebendieser Ideale seitens der bürgerlich-industriellen Welt, zu repräsentieren. Die Zurückweisung jener Welt seitens Straccis ereignet sich im gastronomischen Exzess: Stracci isst bis er stirbt, und stirbt daher in gewisser Weise 'vor Hunger', da er sich einer Welt, die den Hunger auf bloßen Appetit reduziert und die Mahlzeiten verändert, nicht anpassen kann. Eine Welt, in der die Mahlzeit – Befreiung und dabei doch stets ungenügend, da nicht

regelmäßig verfügbar –, die sich das Subproletariat nur dann erlauben kann, wenn sie es sich durch schlaue Einfälle verschafft, sich wandelt zum Aperitif und zum leeren Trugbild einer gedeckten Tafel für denjenigen, der keinen Hunger verspürt.

In diesem Sinne ist Stracci der paradoxe Doppelgänger des kafkanischen Hungerkünstlers: Beide Figuren gehören einer Welt an, in der der Hunger noch ein Wert war; beide sterben an ihrer eigenen Unzulänglichkeit angesichts einer veränderten Realität, in der die Verbindung mit der grundlegenden Determinante des Lebens, d.h. die Sättigung und 'Füllung' des Körpers (und mit diesen einhergehend das Darben bzw. die 'Leere' des Körpers) unterbrochen ist – auch und insbesondere auf bildlicher Ebene.

Der Wandel dieser Welt wird durch die Bildsprache im Film *Porcile* von 1969 zur Anschauung gebracht. Dieser Film ist in zwei Abschnitte unterteilt, wobei für den hier verhandelten Zusammenhang der mit *Orgia* überschriebene Teil der aufschlussreichere ist: Von besonderem Interesse sind hierin die Erlebnisse einer Gruppe von Kannibalen, die sich in einer zeitlosen, vulkanisch-öden Wüstenlandschaft ereignen. (Sofern sich die Kostüme der Hauptfiguren als äußere Hinweise interpretieren lassen, ist das Geschehen aller Wahrscheinlichkeit nach in der Epoche der spanischen Eroberung anzusiedeln). Dialoge oder klangliche Kommentare zu diesen Geschehen fehlen weitestgehend. Der Protagonist ist ebenso wie Stracci wiederum eine Figur, die einen christischen und einen tierischen Teil in sich vereint: ein Mann (Pierre Clémenti), der wie ein wildes Tier in der Wüste lebt und sich von Insekten und rohen Schlangen ernährt bis zu dem Moment, in dem er auf Waffen stößt und dadurch den Mut fasst, Menschen zu töten und zu essen. Innerhalb kurzer Zeit scharft er eine kleine Gruppe von Kannibalen als seine Anhänger um sich. Die Menschenfresser werden schließlich von der Obrigkeit eines nahe gelegenen Dorfes ausfindig gemacht und mithilfe einer Falle gefangen genommen. Nachdem ihnen der Prozess gemacht wurde, dessen Urteilsverkündung aufgrund des Windes nicht hörbar ist, werden sie alle gemäß einer *contrappasso*-Vergeltung zum Tode verurteilt: In der Wüste an Pfähle gefesselt, müssen die Kannibalen darauf warten, von den wilden Tieren zerfleischt zu werden. Pasolini selbst erläutert die Bedeutung seiner Bezugnahme auf den Kannibalismus in *Orgia*: «Il cannibalismo ha la stessa funzione del sesso in *Teorema*. Il cannibalismo è un sistema semiologico. Bisogna restituirgli qui tutta la sua valenza allegorica: un simbolo della rivolta portata alle sue estreme conseguenze. [...] Il cannibalismo è il simbolo di una rivolta assoluta che confina con la più atroce delle santità»¹⁴. Dies scheint umso deutlicher betont werden zu

¹⁴ Vgl. F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Milano 1981, S. 414. [«Der Kannibalismus hat dieselbe Funktion wie der Sex in *Teorema*. Der Kannibalismus ist ein semiologisches System, Man muss ihm hier seine volle allegorische Bedeutung zurückgeben: Symbol zu sein für eine Revolte, die mit äußerster Konsequenzen betrieben wird. [...] Der Kannibalismus ist das Symbol der absoluten Revolte, die an die schrecklichsten Zustände der Heiligkeit heranreicht». Für diese deutsche Übersetzung vgl. P. P. Pasolini, *Lichter der Vorstädte*, hrsg. v. F. Faldini, G. Fofi, aus dem Italienischen von K. Baumgartner u. I. Mylo, Hofheim 1986, S. 123].

müssen, wenn man bedenkt, dass Pasolini in einem Interview mit John Halliday¹⁵ erklärt hat, den thematischen Stoff des Films bereits im Jahr 1965 entworfen zu haben, d.h. in einer Phase, die zwischen *La Ricotta* und *Uccellacci e uccellini* (1966) liegt – in letzterem Film ist der Kannibalismus erneut zentrales Thema mit Verweis des Regisseurs auf sich selbst¹⁶. Es lässt sich somit behaupten, dass die dem Film *Orgia* zugrundeliegende Idee den Gipfel eines Umdenkens Pasolinis darstellt im Hinblick auf das Problem des Hungers in der Geschichte und in der Symbolik einer Kultur, die sich in einem extrem schnellen Wandel befindet. In diesem Zusammenhang ist es keinesfalls bedeutungslos, dass unmittelbar nach *Uccellacci e uccellini* bei Pasolini ein besonders großes Interesse am Thema der Sexualität aufkommt (ein Thema, das zwar immer schon präsent gewesen, aber – zumindest auf filmischer Ebene – bis zu diesem Moment im Hintergrund geblieben war), sei diese nun verstanden als Mythologie (*Edipo Re*, *Medea*), als Instrument der Sozialkritik (*Teorema*, *Salò*) oder als Hymnus auf das Leben (*Il Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle Mille e una notte*).

Der Kannibalismus in *Porcile* und – wenngleich dort in geringerem Ausmaß – in *Uccellacci e uccellini* (hier wird Pasolinis Doppelgänger, der sprechende Rabe, von Totò und Ninetto Davoli verspeist und damit die vom Raben-Pasolini selbst verkündete notwendige Bedingung, dass die Meister «mangiati in salsa piccante» [in scharfer Soße gegessen]¹⁷ werden, wahr gemacht) hat in beiden Filmen dieselbe Funktion: Er stellt die von Pasolini als ‘heilig’ bezeichnete Antwort auf die Zerstörung einer kulturellen Ordnung dar – die Ordnung der bäuerlichen Gesellschaft, in der das Problem des Hungers und des Essens *das* Problem schlechthin war – und die Antwort auf die Substituierung dieses Hungerproblems durch den Konsum der überlebenden kapitalistischen Gesellschaft.

Pasolini inszeniert in *Orgia* auf symbolische Weise das ‘Nein-Sagen’ der Hinterbliebenen einer sterbenden Welt gegenüber einer Art und Weise des Konsums, mit dem er sich nicht identifizieren kann, die keine Alternative zuzulassen scheint, als diejenige, die er selbst entwirft: Dem Konsum der kapitalistischen Welt stellt er den grausamen (aber für ihn noch nachvollziehbaren) ‘Konsum’ des Kannibalen gegenüber. Pasolini zeigt, wie der Entschluss der Kannibalen im Film (die für ihn die sterbende archaisch-bäuerliche Welt repräsentieren), andere Menschen zu essen im Grunde ‘menschlicher’ ist als das Verhalten der Angehörigen der industriellen Gesellschaft, die die Notwendigkeit zu essen durch den Genuss eines uneingeschränkten Konsums des Materiellen ersetzen. In *Salò* erfolgt die symbolische Besetzung dieser neuen ‘Ernährung’ mit Bildern der Koprophagie: Die radikale und unumwundene Kritik an der Welt des Konsums, die nichts mehr mit dem Hunger zu tun hat, äußert sich in diesen abstoßenden Szenen des Films. Dort, wo der ursprüngliche Kreislauf, der das menschliche Wesen mit seinen natürlichen Bedürfnissen verbindet, zerstört wird, nimmt eine ekelhafte

¹⁵ Vgl. P. P. Pasolini, J. Halliday, *Pasolini su Pasolini*, in Ders., *Saggi sulla politica e sulla società*, a.a.O., S. 1283-1399, hier S. 1378.

¹⁶ Ebd., S. 1347.

¹⁷ Vgl. M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Parma 2010.

Umkehrung der Stoffwechselkette dessen Platz ein. Sie bringt den Menschen dazu, einfach alles – auch Exkreme – zu verzehren, als seien diese die beste Mahlzeit, die man nur wählen könnte. Vor diesem Hintergrund nehmen auch die hochrangigen Faschisten im Film am Mahl der Exkreme teil, ja genießen es sogar in höchstem Maße. Und dies nicht nur, weil sie ihre Macht über die Opfer, die sie zum Verzehr der Fäkalien zwingen, auskosten, sondern weil sie aufgrund einer persönlichen Neigung selbst Gefallen an dieser ‘Mahlzeit’ finden.

3. *Teorema*: Der asketische Flug der Subproletariats

Bei den bisher behandelten Themen nahm für Pasolini das Universum des Hungers die Funktion eines sozialen Spiegels ein und war gleichzeitig Spiegel der Verhaltensmuster einer uralten bäuerlichen, archaischen Welt, die sich mittlerweile in Auflösung befindet. Der Hunger stellte einen der Brennpunkte der Beschreibung (und der Sozialkritik) Pasolinis dar. Im Vergleich dazu erfolgt in den Jahren 1967-1968 eine wichtige thematische Wende für den Regisseur Pasolini.

Das Thema der Sexualität als Instrument der Sozialkritik aber auch als große ‘Mythologie’ der Menschheitsgeschichte wird, wie bereits angedeutet, in dieser Phase immer zentraler. Der Ort, an dem die Sexualität als Thema der Sozialkritik am deutlichsten in Erscheinung tritt, ist wohl der Film *Teorema* (nach dem gleichnamigen Roman, der ebenso wie der Film im Jahr 1968 erscheint). Hier inszeniert Pasolini die Zerstörung der bürgerlichen Ordnung einer Familie aus der Schicht der Mailänder Kleinindustriellen durch einen mysteriösen Gast (Terence Stamp), der zu Besuch kommt und kraft einer verhängnisvollen Verführungsmacht alle Familienmitglieder in einen Abgrund der heillosen Leidenschaft reißt: von der Dienerin Emilia über die Mutter, den Sohn, die Tochter und schließlich sogar bis hin zum Vater, einem Industriemagnaten. Urplötzlich und unerwartet jedoch kehrt der Gast der Familie den Rücken, lässt die Angehörigen in düsterster Verzweiflung zurück und löst durch seinen Fortgang eine Reihe von extrem unterschiedlichen Reaktionen der Figuren aus. Die Mutter (Silvana Mangano) beginnt, eine Fluchtmöglichkeit aus ihrer Verzweiflung in gelegentlichen Abenteuern mit jungen Männern zu suchen, die sie auf der Straße trifft. Die Tochter Odetta (Anne Wiazemsky) fällt wie versteinert in einen katatonischen Zustand, aus dem sie sich nicht mehr befreien kann und wird in eine Klinik eingewiesen. Der Sohn (Andrè José Cruz) verkommt zu einem degenerierten Künstler, der vergebens versucht, mit der Kunst den Verlust des Geliebten zu kompensieren. Aus dem hier eingenommenen Blickwinkel sind es allerdings der Vater (Massimo Girotti) und die Dienerin Emilia (Laura Betti), die die interessantesten Reaktionen zeigen. Denn sie stellen wohl die einzigen expliziten Formen eines asketischen Verhaltens dar, das Pasolini in seinem gesamten filmischen Schaffen auf die Leinwand bringt. Emilia tritt für Pasolini als eine Vertreterin der subproletarischen-bäuerlichen Welt auf, die seinerzeit durch die Industrialisierung und den ökonomischen Boom ausgelöscht wird.

Sie ist eine archetypische Figur mit einer urwüchsigen Verbindung zur Religion (wie an den Heiligenbildern in ihrem ärmlichen Schrank erkennbar wird), daran gewöhnt, beinahe stumm (sieht man von einigen wenigen Sätzen im Film ab) in den Häusern der Reichen zu dienen. Dass Emilia lediglich als bloße Repräsentantin einer Klasse fungiert, die keine eigenständige Rolle als Person von psychologischer Tiefe einnimmt, wird an folgendem Detail ersichtlich: Als sie das großbürgerliche Haus, in dem sie angestellt war, verlässt, um in ihr Dorf auf dem Land zurückzukehren (dies ist der erste Teil ihrer Reaktion auf das Auftauchen und Verschwinden des mysteriösen Gasts), wird sie im Haus ihrer ehemaligen Herren umgehend durch eine nahezu identische Figur ersetzt, die ebenfalls den Namen Emilia trägt. Nach Pasolinis Auffassung ist Emilia der archetypische Name für Vertreterinnen des Subproletariats mit bäuerlicher Herkunft. Sobald Emilia ihr Heimatdorf erreicht hat, weigert sie sich, ins Haus einzutreten. Sie lässt sich auf einer Bank im Vorhof nieder, lehnt jede Mahlzeit ab und ernährt sich fortan nur noch von Brennesseln. Die Bewohner der Umgebung beginnen sie für eine Heilige zu halten. Und tatsächlich wird Emilia zu einer Heiligen: Zunächst schwebt sie über dem Haus wie in einem heiligasketischen 'Flug' dann heilt sie die Krankheit eines Kindes.



Der Flug der Emilia (Laura Betti) in *Teorema* (1968)

Letztlich lässt sich Emilia lebendig auf einer Baustelle begraben und ihre Tränen werden zu einer wundersamen Quelle (im Buch¹⁸ heilt das Wasser dieses Quells die Wunden eines Arbeiters – eine Szene, die der Film nicht umsetzt). Im Unterschied zu den verzweifelten Reaktionen der anderen Familienmitglieder (die Figur des Vaters wird an dieser Stelle absichtlich noch außer Acht gelassen, da sein Verhalten einer gesonderten Untersuchung bedarf [s.u.]) weist Pasolini die einzig 'sinnvolle' Möglichkeit einer Reaktion der Figur Emilias zu – d.h. dem

¹⁸ Vgl. P. P. Pasolini, *Teorema*, a.a.O., S. 1043-1044.

Subproletariat. Emilia gehört einem früheren symbolischen Universum an, das auch aus ontologischer Sicht anders als das der Vertreter der großbürgerlichen Familienmitglieder gewesen ist. Sie reagiert auf das Hereinbrechen des vollkommen Anderen, das durch den Gast verkörpert wird, mit den kulturellen Maßnahmen eines Zeitalters der Menschheit, in dem das Göttliche, Monströse und Wunderbare noch möglich waren. Ihr asketischer Rückzug und ihre Wandlung zur Heiligen stehen in einer Linie mit der Andersartigkeit, die in Gestalt des Gastes in ihr Leben getreten war: Emilia ist die einzige Figur, der es gelingt, sich selbst auf positive Weise zu verändern, nachdem sie mit einer Manifestationsform des Göttlichen in Kontakt gekommen ist (dies ist einer der möglichen Interpretationsschlüssel zur Deutung der Figur des Gastes). Sie ist dazu in der Lage, weil sie die Verbindungen zu jener Welt, in der Mysterien, das Heilige und das Göttliche einen festen Platz innehatten und in der die Rationalität nicht die einzige vorherrschende Kraft¹⁹ für das Verstehen und für die Veränderung der Realität war, noch nicht gänzlich gekappt hat. Pasolini weist mit der asketischen Figur der Heiligen-Dienerin Emilia darauf hin, dass die Askese noch immer einen Wert darstellt – allerdings nur in einem symbolischen Universum, das die Pforten vor einer vollkommenen Andersartigkeit, vor dem Göttlichen und dem Mysterium noch nicht geschlossen hat.

Die Wirkungslosigkeit eines ganz ähnlichen Verhaltens offenbart sich deutlich, wenn man indessen die Figur des Vaters als Vertreter des Bürgertums analysiert. Dieser entledigt sich nicht nur seiner materiellen Güter (er überlässt seine Fabrik den Arbeitern), sondern legt am überfüllten Bahnhof von Mailand auch all seine Kleider ab, um – dies ist die Schlusszene des Films – nackt mit einem unartikulierten Schrei, hoffnungslos, wie ein Tier in einer Wüste aus kalten Farben zu enden.



Der Schrei von Massimo Girotti in der Schlusszene von *Teorema* (1968)

¹⁹In einer polemischen Auseinandersetzung mit Italo Calvino, die in *Scritti Corsari* unter dem bezeichnenden Titel *Cuore* (S. 397-403) wiedergegeben ist, betont Pasolini mit wichtigen theoretischen Mitteln die Absage an die Rationalität zugunsten des Gefühls. Pasolini führt gegen Calvino die These ins Feld, dass (wenn das Instrument für die Bekämpfung des faschistischen Irrationalismus die Rationalität der Aufklärung war) es heute einer neuen Abwägung des «sacro» [*Heiligen*] (S. 403) bedürfe, die es einer kalten Rationalität des Neofaschismus, Konsumdenkens und Kapitalismus entgegenzusetzen gelte.

Die Entsagung jeglichen Besitzes und der Rückzug in die Wüste lassen sofort an die klassischste aller asketischen Praktiken christlichen Ursprungs denken. Allerdings ist die Form der Askese, die der Industrielle Girotti betreibt, im Gegensatz zu derjenigen Emilias dazu verurteilt, wirkungslos zu bleiben und keinerlei Effekt zu erzielen: Sie bleibt eine verzweifelte, solipsistische, hinsichtlich ihrer praktisch-politischen Folgen sogar fragwürdige Handlung²⁰. Die Reaktion des Industriellen, das Ablegen all seiner Habseligkeiten, erlöst ihn nicht, sein verzweifelter, unartikulierter Schrei verhallt ungehört und ohne jede Bedeutung. Er gehört einer Welt – der neuen, industrialisierten Welt – und einer sozialen Klasse – dem Bürgertum – an, die Pasolini zufolge jede Möglichkeit, eine Verbindung mit dem Heiligen und dem Mysterium einzugehen und diese zu verinnerlichen, zerstört hat.

Das asketische Verhalten bleibt ihm versperrt, ebenso wie ihm die eigene Veränderung, die das Ziel der Askese sein sollte, versagt bleibt: Wenn die Askese tatsächlich ein Nein-Sagen gegenüber einer bestimmten Weltordnung darstellt, dann gelingt dies dem Industriellen in *Teorema* nicht, da er selbst ebendiese Ordnung *ist* – und zwar durch und durch. Keine Entsagung kann ihn verändern, keine Praktik kann ihn erlösen. Es gibt keine Wüste, in die er flüchten kann, da die Welt, zu deren Verwirklichung er selbst maßgeblich beigetragen hat, die Möglichkeit für eine Wüste (oder für einen Ort, an dem es möglich wäre 'anders' zu leben) bieten könnte, zerstört hat. Dieser Aspekt der unmöglichen Askese in der Wüste des Industriellen aus *Teorema* führt zu einem weiteren wichtigen semantischen Aspekt im filmischen Schaffen Pasolinis: Das Thema der Wüste, oder besser der Wüsten.

In den Filmen Pasolinis ist das Thema der Wüste von essenzieller Bedeutung: Explizit wird sie in sieben seiner Spielfilme (*Il vangelo secondo Matteo*, *Edipo Re*, *Teorema*, *Medea*, *Porcile*, *Il Decameron*, *Il fiore delle Mille e una notte*) sowie in all seinen Dokumentarfilmen (*La rabbia*, *Sopralluoghi in Palestina*, *Appunti per un film sull'India*, *Appunti per una Orestiaide africana*, *Le mura di Sana'a*) in Szene gesetzt. Auch in seinen anderen Produktionen nimmt die Wüste zumindest implizit eine relevante symbolische Rolle ein (wie z.B. in den römischen Vororten aus *Accattone*). Wie Michel Foucault²¹ und Régis Debray²² zwar aus verschiedenen, jedoch in gewisser Weise konvergenten Perspektiven dargelegt haben, stellt die Wüste einen «espace autre»²³, einen 'anderen' Raum, eine «hétérotopie»²⁴ dar. Die Wüste ist ein Ort mit stark symbolischem Charakter, der seit jeher auf die

²⁰ In der Eröffnungsszene des Films wird die Frage nach der Bedenklichkeit dieser Aktion seitens eines Industriellen, eine Fabrik den eigenen Arbeitern zu überlassen, aufgerufen. Es steht gar zu befürchten, dass eine solche Handlung das Proletariat schwächen könnte und es somit wieder in das Spiel der Unterwerfung unter den Kapitalisten eintreten könnte, welcher Herr über seine Produktionsmittel bleibt, so dass er diese ohne Weiteres und wie in einem Gestus der Großzügigkeit verschenken kann, wodurch er das revolutionäre Potential des Proletariats auf absolute Machtlosigkeit reduziert.

²¹ Vgl. M. Foucault, *Des espaces autres*, a.a.O.

²² Vgl. R. Debray, *Dieu, un itinéraire*, Paris, 2001.

²³ Vgl. M. Foucault, *Des espaces autres*, a.a.O., S. 1571.

²⁴ Ebd., S. 1575.

Möglichkeit eines 'anderen' Lebens verwiesen hat, eines Lebens, das sich von demjenigen unterscheidet, das die Menschen in den inklusiven Gemeinschaften (Dörfer, Clans, Städte, Staaten) führen.

Sich aus der Zivilisation in die Wüste zurückzuziehen ist ein uraltes Zeichen des Dissenses gegenüber dem Existenten: Man geht in die Wüste, weil man ein freiwillig gewähltes Nichts einem bereits Existenten, in das man allein durch Zufallsfügung gezwungen wurde und mit dem man nicht übereinstimmt, vorzieht. Es überrascht daher durchaus nicht, dass die Wüste der Ort der Askese *par excellence* ist. Im folgenden Abschnitt werden einige Beispiele der pasolinischen Wüsten aufgezeigt, um nachzuzeichnen, wie diese die heterotope Rolle der Trennung von der Welt und mithin den Entwurf einer 'anderen' Welt im Vergleich zur bestehenden einnehmen können.

4. Wüsten und Wünsche

Zunächst wird die Wüste in Pasolinis *Medea* einer genaueren Analyse unterzogen. Die Hauptfigur dieses 1967 gedrehten Films wird von der berühmten Opernsängerin Maria Callas interpretiert.

Pasolini liefert hier das vielleicht vollständigste Bild von dem, was in seiner Vorstellung die archaische Welt der in uralten Traditionen gefestigten Stammesgesellschaften war und wie sie seiner Ansicht nach vor dem Ursprung der abendländischen Rationalität bestanden hatte. Medea stammt aus der Welt der Kolchis, in der sie eine mächtige Priesterin ist, eine lebendige Figuration der Traditionen und der Rituale, die nur in ihrer Person und durch sie selbst Bedeutung erhalten. Der Bedeutungshorizont jener Welt verliert seine Macht, seine 'Aura' als Medea akzeptiert, in den Kreis der griechisch-abendländischen Rationalität einzutreten. Somit gibt sie ihre Traditionen, ihre Ursprünge und – metaphorisch – jene ursprüngliche Welt auf, zu der sie einst gehörte und die erfüllt war von Bedeutungen. Sie lässt all dies hinter sich zugunsten einer Welt der Rationalität, der Politik und einer Erbarmungslosigkeit, die im Gegensatz zu jener Welt, zu der Medea ursprünglich gehörte, nicht mehr heilig ist, sondern vollkommen menschlich, rational und berechnend: die Welt der Zivilisation, die griechisch-abendländische Welt.

Der Übergang zwischen diesen beiden Welten und der Verlust der Identität Medeas, den dieser Übertritt mit sich bringt, werden von der erschütternden Szene veranschaulicht, in der Medea durch eine Wüste läuft, die die Priesterin nicht mehr erkennt und die vice versa ihrerseits auch nicht mehr von der Wüste erkannt wird: eine verdorrte Wüste, zersplitterte Erde, aufgebrochen durch Dürre und Trockenheit, wie um anzuzeigen, dass das konstitutive Merkmal dieses Ortes eine Abwesenheit ist. Die Wüste, in der Medea begreift, sich selbst verloren zu haben, ist eine Wüste, die weder felsig noch sandig ist; sie hat keinerlei eigene Identität aufzuweisen. Pasolini führt uns in eine Wüste der geborstenen, ausgetrockneten Erde, an einen Nicht-Ort, an dem es so scheint, als sei dort einst Wasser vorhanden gewesen, wobei dies mittlerweile nur noch

eine bloÙe Vermutung über einen in der Vergangenheit liegenden Zustand sein kann. In dieser Wüste entdeckt Medea, dass die Natur, ja die Wüste selbst, nicht mehr mit ihr spricht.



Die verzweifelte Medea
in der griechischen Wüste



Die nunmehr ver-wüstete metaphorische
'Aura' hinter Medea

Pasolini stellt hier – wie auch in seinem späteren Film *Teorema* – die archaische Realität der Kolchis, in der die alte symbolische Ordnung auch das Heilige, die Gewalt und die Religion noch einschloss, einer Realität gegenüber, in der die Wüste eine Wüste des Entzugs von Sakralität, eine durch Rationalität entzauberte Welt, ein *Waste Land* im Sinne Eliots darstellt, und die hinsichtlich ihres symbolischen Gehalts der Wüste aus *Teorema*, in der sich der Industrielle schreiend und umherirrend wiederfindet, ähnlich ist.

Die Wüste des Massimo Girotti in *Teorema* und ihr griechisches Pendant in *Medea* sind nicht die Wüsten der Asketen, in denen es möglich gewesen war, auf eine 'andere' Art zu leben oder eine neue Welt zu erschaffen. Vielmehr sind es Wüsten der Abwesenheit, oder besser gesagt, durch die das Abendland beherrschende Rationalität ver-wüstete Orte. Pasolini kritisierte diese Rationalität, da sie seiner Meinung nach im Begriff war, eine alte Welt zu zerstören und zu verdrängen, die für ihn trotz all ihrer Brutalität eine höhere Kraft und Bedeutung innegehabt hatte.

Die zweite Wüste, die nun eingehender betrachtet werden soll, ist die der bereits erwähnten Kannibalen aus der archaischen Episode von *Porcilel'Orgia*. Diese Wüste ist unverkennbar heterotop angelegt: ein Nicht-Ort außerhalb von Raum und Zeit, an dem eine Episode abseits jeder menschlichen Ordnung erzählt wird. Nicht zufällig findet in dieser Wüste eine radikale Suspendierung der göttlichen und menschlichen Gesetze statt: Die Ordnung des Diskurses ist aufgehoben (die Protagonisten sprechen nicht), die einzige Art des Umgangs der Menschen miteinander ist die anthropophage Gewalt.



Die vulkanische Wüste, in der sich die 'archaische Episode'
in *Porcile* (1968) abspielt

Ebenso wenig ist es Zufall, dass Pasolini das Ausmaß der intellektuellen Fähigkeiten des Kannibalen, der von Pierre Clémenti gespielt wird, unterstreicht: Dies äußert sich zum einen darin, dass er als Einziger einige Worte spricht, während seine Verurteilung zum Tod erlassen wird («Ich habe meinen Vater getötet, ich habe Menschenfleisch gegessen, und jetzt zittere ich vor Vergnügen»), und zum anderen in den Handlungen, die er auf sich nimmt: «Notate che la criminalità del personaggio interpretato da Clémenti in *Porcile* non è quella del selvaggio immerso nello stato di natura. Clémenti in fondo è un intellettuale, un ribelle»²⁵.

Diese kurze Äußerung Pasolinis weist darauf hin, dass die von Clémenti interpretierte Figur ihrerseits eindeutige asketische Züge trägt, wie sie zu Beginn definiert wurden: die Loslösung und Trennung von dem, was die menschliche Gemeinschaft darstellt, vermittelt freiwilliger Handlungen, die die eigene Selbstkonstituierung radikal beeinflussen, insofern sie die Subjektivität betrifft. In diesem Sinne ist der von Clémenti dargestellte Asketen-Kannibale vielleicht der deutlichste Repräsentant einer Auflehnung gegen den Verbund der Menschen, den Pasolini in seinem gesamten filmischen Œuvre je auf die Leinwand gebracht hat. Er bricht nicht nur mit allen 'Regeln', die den sozialen Tatbestand bilden (Ernährung durch Pflanzen und Tiere, Leben in einer Gemeinschaft, genealogische Verbindung mit der patriarchalischen Familie und der aus ihr hervorgehenden Nachkommenschaft), sondern er tut dies auch ohne die Naivität eines Barbaren, wie Pasolini selbst betont. Der Kannibale Pasolinis ist derjenige, der die Gemeinschaft der Menschen bewusst an ihre

²⁵ Vgl. F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, a.a.O., S. 414. [«Die Kriminalität der von Pierre Clémenti dargestellte Person in *Porcile* ist nicht die eines Wilden, der seine Natur auslebt. Clémenti ist im Grunde ein Intellektueller, ein Rebell». Vgl. P. P. Pasolini, *Lichter der Vorstädte*, a.a.O., S. 122.]

eigenen intrinsischen Grenzen führt. Auf höchst pragmatische Weise zeigt er die Brutalität der Alternativen von Essen und Gegessen-Werden auf, der sich keine Gesellschaft entziehen kann, und er beendet die eigene *conspiracy against the human race*²⁶, wenn er «vor Vergnügen zittert» ohne eine Träne, ohne einen Anflug von Reue oder Bedauern. Bedingt durch die vollkommene Andersartigkeit und die absolute Trennung des Asketen, der sich weit von den Seinen entfernt hat, die er niemals geliebt oder gekannt hat – und ebenso wenig deren Gegenliebe empfangen hat –, wird dieser niemals wieder auf nur irgendeine Art und Weise zum Verbund der Menschen zurückkehren können.



Der Moment des Todesurteils, das über den Kannibalen Pierre Clémenti in *Porcile* (1969) verhängt wird

Als letztes Beispiel, derer zahlreiche zu nennen wären, wird die Wüste in *Il vangelo secondo Matteo* (1963) in den Blick genommen. Insbesondere der Moment der Versuchung Jesu ist für die vorliegende Untersuchung von Belang. Pasolini zeigt hier die Urszene der Trennung von der Welt, die für Jahrhunderte die Praktiken und die Vorstellungswelt der christlichen Askese maßgeblich prägen sollte. Christus befindet sich in einer kalten, beinahe unwirklichen Wüste, die eher metaphysische als physische Züge trägt. Ein überaus menschlicher Satan, der keinerlei imposante Attribute aufweist, führt ihn auf dreierlei Arten in Versuchung: Er spricht das Thema des Hungers an, den Christus überwinden könnte, indem er Steine in Brot verwandelte. Dann wird auf die körperliche Unversehrtheit verwiesen, die er erreichen könnte, wenn er die Schar der Engel anriefe. Und schließlich lockt der Teufel mit innerweltlicher Macht und Reichtum, die Christus unter der Bedingung, dass er sich vor seinem Feind ergeben niederwirft, gewährt würden. Das Gefühl der Sättigung, körperliche Unversehrtheit, materieller Wohlstand: die perfekte Zusammenfassung von all dem, was die Menschen seit jeher in diesem Leben zu erreichen wünschten und zutiefst ersehnten, was alltäglich so viele Mühen verursacht hat und dies auch

²⁶ Ich beziehe mich auf den Titel des Buches von T. Ligotti, *The Conspiracy against the Human Race*, New York 2011.

noch immer tut. Es sind die Versuchungen Satans und diese Mühen, denen sich der Mensch seit Anbeginn ausgeliefert hat. Christus verweigert das Streben nach diesen Gütern, er tritt ihnen mit dem eigenen Sprechen und Handeln entgegen, erweist sich als archetypische Figur der Askese im hier angenommenen Sinne: ein Nein-Sagen gegenüber den Verpflichtungen der Realität vermittelt einer Praktik, die sich gegen einen selbst richtet mit dem Ziel, eine Trennung zwischen sich selbst und der Welt zu erzeugen. Der Christus aus Pasolinis *Il vangelo* ist jedoch sicherlich nicht der Kannibale aus *Porcile*: Die Göttlichkeit schützt ihn vor der nüchternen und verzweifelten Radikalität, der sich der Kannibale verschrieben hat, und aufgrund derer diesem die Möglichkeit auf eine Rückkehr zur Menschheit verwehrt bleibt, sobald er ihr einmal rigoros entsagt hat; ebenso wenig kann dieser sich der Göttlichkeit zuwenden.

Mit der Beschreibung einer letzten Wüste aus Pasolinis filmischem Schaffen, wird zum Fazit der hier angestellten Untersuchung übergeleitet.

In den vorangegangenen Abschnitten wurde aufzuzeigen versucht, wie die Werke Pasolinis als Filmemacher von asketischen Motiven durchzogen sind. Die Themen des Hungers, der Trennung von der menschlichen Gemeinschaft, des Nein-Sagens gegenüber der Welt, gegenüber der eigenen Realität vermittelt Verhaltensweisen eines radikalen Bruchs, die eine substanzielle Veränderung der Subjektivität bewirken, stehen stets eindeutig in Pasolinis Zentrum des Interesses. Diese Verhaltensweisen des 'Bruchs' treten in Dialog mit den klassischen Themen aus der 'Tradition des Verzichts' – jene typischen Elemente der christlich-asketischen Vorstellungswelt und Ikonografie, die Pasolini durch seine Teilnahme an den kunsthistorischen Seminaren von Roberto Longhi an der Universität bekannt waren. Unter dem Gesichtspunkt einer Kritik an der Modernität interpretiert Pasolini diese Verhaltensweisen der Flucht aus der Welt neu: Sie bedeutet eine Flucht aus der modernen Welt, aus ihrer rohen, oktroyierten und zerstörerischen Industrialisierung, aus ihrem sozialen Konformismus und ihrer spirituellen Ver-Wüstung. Für Pasolini können nur noch die Randfiguren, die Angehörigen des Subproletariats, wie Stracci aus *La Ricotta* und Emilia aus *Teorema*, oder extreme Figuren, die außerhalb der Welt der übrigen Menschen stehen, wie Christus oder der Kannibale aus *Porcile/Orgia*, Sprachrohr einer ähnlichen asketisch-widerständigen Vorstellungswelt sein. Den Menschen der «mutazione antropologica», zu denen z.B. der Industriemagnat in *Teorema* gehört, gelingt es nicht mehr in die 'authentische' Welt der Tradition zurückzukehren, so sehr sie es auch ersehnen. Denn sie haben sich körperlich, von innen heraus verändert und sind Träger der Stigmata jener Ideologie der 'Entwicklung', die Pasolini als apokalyptisch unaufhaltsam ansah.

Nach der Analyse einiger Figuren und Motive der Askese in den Filmen Pasolinis, wird die Untersuchung mit einem letzten Aspekt abgeschlossen, in dem die Definition von Askese, die eingangs zugrundegelegt wurde, möglicherweise ihre deutlichste Ausprägung annimmt.

Wenn die Bewegung der Askese, wie sie hier definiert wurde, von einem Subjekt ausgeht, das sich von der Welt separieren möchte und dies über die

Anwendung von Praktiken gegenüber sich selbst, die zum Ziel haben das Subjekt zu verändern, erreicht, liefert vielleicht der Schauspieler Pasolini selbst in eigener Person das beste Beispiel für diese bestimmte Form der Askese (ohne dabei auf den überinterpretierten Biographismus stützen zu wollen).

5. Das Werk träumen, in der Potenz verharren

Im Bezugsrahmen der pasolinischen Filmografie wird in diesem letzten Abschnitt die Schlusssequenz aus *Il Decameron* (1971), in der Pasolini selbst in der Rolle des Giotto auftritt, analysiert.

Am Ende des Films betrachtet Giotto-Pasolini seine künstlerische Arbeit und ruft im Moment der Fertigstellung seines Werkes aus: «Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?» [Warum ein Werk vollbringen, wenn es doch so schön ist, es nur zu träumen?] In diesen Worten klingt ein letztes asketisches Motiv an, das auch Herman Melville im Jahr 1853 einer seiner rätselhaftesten und gelungensten Figuren, dem Schreiber Bartleby, in den Mund gelegt hatte. Auch wenn dieser stets höflich und im Grunde entgegenkommend bleibt, vollzieht er doch eine Art 'permanente Potenz', die sich praktisch nie in Handlung auflöst. Er antwortet auf jede Bitte mit einem rätselhaften «I would prefer not to». Gilles Deleuze und Giorgio Agamben haben aus philosophischer Perspektive relevante Beiträge zu diesem ständigen Verweigern Bartlebys gegenüber jeder Tätigkeit verfasst²⁷, das doch stets ein 'möchte lieber' bleibt, also kein absolutes, voluntaristisches 'Nein' ist. Agamben erklärt, dass «la potenza è la cosa più difficile da pensare» [die Potenz ist das, was am schwierigsten zu denken ist]²⁸, und erläutert dann ausführlicher²⁹, dass die Potenzialität als solche, nur als «potenza di non» [eine 'Potenz des Nein'³⁰] existiert. Diese 'Potenz des Nein' scheint genau diejenige zu sein, auf die Pasolini in seiner poetischen Sprache am Ende des *Decameron* Bezug nimmt. Pasolini vollendet zwei Kunstwerke: als Schauspieler/Maler im Film beendet er das Gemälde, als Regisseur beschließt er den Film. Im Moment ihrer Fertigstellung fragt sich Pasolini, quasi im Sinne Agambens, ob es nicht im Grunde die beste, ja die «più bella» [schönste] Lösung sei, in der Potenz zu verharren, «preferire di no» [lieber nicht zu möchten] und sich nicht zum Werk zu entschließen. Mit seinem Verweis auf den 'Traum vom Werk' formuliert Pasolini somit in seiner poetisch-filmischen Sprache einen Gedanken, den Agamben mit den Methoden und Termini der Kontinentalphilosophie zu greifen versucht.

In diesem poetischen und im Grunde ironischen Bild einer nicht heroischen, sondern vielmehr lediglich angestrebten Askese bzw. eines Verzichts, der eine Welt eher öffnet als mit einem Objekt – und sei es auch ein Kunstwerk

²⁷ G. Agamben, G. Deleuze, *Bartleby la formula della creazione*, a.a.O.

²⁸ Ebd., S. 58.

²⁹ Vgl. S. 59.

³⁰ An dieser Stelle wird absichtlich die deutsche Übersetzung «Potenz des Nein» von Andreas Hiepko durch 'Potenz des Nein' ersetzt.

von herausragender Qualität –verschließt, hinterlässt Pasolini ein letztes ‘Motiv’, über das man reflektieren soll, um eine Form der Askese zu ersinnen, die sich in der Potenz (mit Pasolinis Worten gesprochen: im Traum) erhält und sowohl über die Eigenschaften des Verzichts, die uns die christlich-asketische Tradition überliefert hat, als auch über das freudsche Paradigma der Sublimierung im Werk hinausgeht.

Antonio Lucci, Humboldt Universität, Berlin

✉ lucciant@hu-berlin.de

Testi/2

*Pasolini e l'India: de- e ri-costruzione di un mito**

Silvia Mazzini¹

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 15/10/2015. Accettato il 17/10/2015.

India was the first of a long series of Third World countries visited by Pasolini. In this essay I will analyze Pasolini's writings and films after his visit in 1960, in search of the elements that lead him to trace the outline of the so called 'myth of the barbaric'. I will show how and why this renewed myth of the past is not be understood as traditionalism, but rather as a subversive, creative, so as a *non-traditional tradition*. A tradition of a 'transnational subproletariat', a kind of culture Pasolini found in slums and suburbs throughout the world.

"Il superamento è un'illusione. Nulla si perde"
P. P. Pasolini

La cultura europea e quella americana si aprirono per la prima volta all'India e alle sue tradizioni nella seconda metà del diciannovesimo secolo, quando le traduzioni del grande poema epico *Mahābhārata* e di altri testi filosofici antichi divennero reperibili ai lettori di tutto il mondo. Da quel momento in poi, molti intellettuali e filosofi furono influenzati dall'India: Wilhelm von Humboldt e Arthur Schopenhauer, Helena P. Blavatsky (fondatrice della teosofia russa) e Hermann Hesse (specialmente nel suo famoso romanzo *Siddhartha*) e tanti altri ancora. Il cosiddetto 'mito indiano' è stato rivisitato in modi molto diversi fra loro ed ha saputo resistere al trascorrere del tempo con una forza straordinaria, anche grazie all'alone di mistero e spiritualità di cui si è sempre circondato².

* Questo articolo è apparso per la prima volta col titolo *Pasolini and India. De- and Re-constructing a Myth* in L. Di Blasi, M. Gagnolati, C. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions*, Wien-Berlin 2012, pp. 135-150. Si ringraziano gli editori per averne gentilmente concesso la traduzione e la pubblicazione in questa sede, e la traduttrice per il suo accurato lavoro.

¹ Traduzione dall'inglese di Monica Rabbaglio

² Anche oggi è semplice osservare la diffusione di centri che offrono lezioni di yoga nelle nazioni occidentali, così come le forme sincretiche di spiritualità d'importazione indiana, le numerose cliniche ed istituzioni antroposofiche e così via.

L'India diventò ancora più popolare tra i giovani, specialmente negli anni Sessanta, quando moltissimi artisti la scelsero come meta dei loro viaggi. Se Allen Ginsberg vi si recò tra il 1962 e il 1963 e i Beatles (seguiti con grande entusiasmo dai media e dai fans di tutto il mondo) nel 1968, la prima visita di Pasolini in India risale al 1960-61. Le sue impressioni e i suoi pensieri sono raccolti nella collezione di articoli *L'odore dell'India* che, a mio parere, rivela anche il suo (forse caratteristico) conflitto tra l'essere al passo con i tempi e (allo stesso tempo!) l'essere estraneo ad ogni epoca. Da un lato, Pasolini mostrò un effettivo interesse in ciò che lui stesso chiamò «la moda» del suo tempo³, viaggiare nella terra di Gandhi e Madre Teresa di Calcutta, dello yoga e della filosofia millenaria. Dall'altro, tuttavia, diede prova di situarsi quasi letteralmente 'fuori dal tempo', rivolgendo la sua attenzione alla particolare situazione di una cultura (una 'cultura del passato') che stava in quel momento scomparendo, mentre l'India passava da nazione agricola ad industriale, da terra occupata a stato libero e democratico. È in questo senso che ho interpretato l'opera di de-costruzione e ri-costruzione del 'mito dell'India' da parte di Pasolini: il non focalizzarsi sugli aspetti che affascinarono l'Occidente e divennero a tutti gli effetti una moda dell'epoca, ma il ricreare un mito, quel mito che prenderà progressivamente forma nei suoi lavori successivi concretizzandosi in ciò che oggi è conosciuto come 'il mito delle barbarie'.

Questo saggio può quindi essere interpretato come un breve cammino attraverso i viaggi dell'autore in India, un cammino alla ricerca di quegli elementi che trovarono stabilmente spazio negli scritti e nei film di Pasolini a partire dalla sua prima visita in India nel 1960 e che lo accompagneranno fedelmente (pur trasformandosi, come è ovvio che sia, attraverso le tante interazioni con altri componenti della sua *Weltanschauung* e della sua poetica) fino alle sue ultime produzioni. Questi elementi condurranno Pasolini a tracciare il contorno di un mito 'rinnovato', che in *Poesia in forma di rosa* è chiamato «la nuova preistoria». L'India diverrà un emblema di questa *nuova preistoria*, un'«enclave» della vita autentica e pulsante di cui Pasolini era alla costante, disperata ricerca⁴.

L'odore dell'India è una collezione di articoli che Pasolini scrisse per il quotidiano *Il giorno*⁵ durante il viaggio con Alberto Moravia – e a tratti anche con Elsa Morante – tra il dicembre del 1960 e il gennaio del '61. Moravia scrisse articoli per *Il Corriere della Sera*, che furono in seguito pubblicati nella collezione intitolata *Un'idea dell'India*⁶ – un titolo che, confrontato con quello di Pasolini, mostra, come una cartina tornasole, tutte le differenze nello stile e

³ Come scrisse successivamente nella recensione, datata 23 settembre 1973, *Induismo e buddismo di Ananda K. Coomraswamy*, in P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. II, Milano 1999, p. 1887.

⁴ «In India Pasolini viene catturato da una disperazione indomabile: sarà una disperazione storica, sociale, morale», Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano 1978, p. 305.

⁵ Sono stati pubblicati dopo il suo ritorno dal viaggio, tra il febbraio e il marzo del 1961, e riuniti nella collezione intitolata *L'odore dell'India*, edita da Longanesi nel 1962. Cito dall'edizione Mondadori: *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, 1998, vol. I, pp. 1195-1284.

⁶ Vedi A. Moravia, *Un'idea dell'India*, Milano 1962.

nella percezione dell'India e del viaggio da parte dei due autori. In un'intervista con Renzo Paris, Moravia osservò come l'olfatto fosse un elemento costante nella percezione dell'India da parte dei visitatori, ma anche che «[...] l'olfatto è il più animalesco dei nostri sensi e questo conferma il neo-primitivismo di Pasolini»⁷. È un dato di fatto che Pasolini sottolineò questo suo atteggiamento istintivo e in qualche modo animalistico, atteggiamento che gli consentì di sperimentare e di immergersi completamente nella vita di tutti i giorni in India, vagando «solo, come un segugio dietro le piste dell'odore dell'India»⁸.

Un'accurata analisi comparativa tra queste due visioni e descrizioni diverse dell'India da parte di due compagni di viaggio che condivisero tante esperienze e delle quali certamente parlarono tra loro, porterebbe senza dubbio a considerazioni interessanti. Capita, infatti, che alcuni episodi siano descritti da entrambi gli autori in modo totalmente differente, oppure che alcuni episodi vengano raccontati da uno ed omessi dall'altro⁹. In questa sede, tuttavia, posso solo trattare alcuni argomenti che ricorrono (seppur con accenti differenti) in entrambi i libri con cadenza regolare, talvolta addirittura ossessiva. La presenza inevitabile dei corvi (che Pasolini introdurrà anche nel suo film documentario *Appunti per un film sull'India*, 1968), i cui versi urlanti sembrano annunciare l'«enorme Buchenwald, che è l'India»¹⁰; il tema della morte e della povertà, una vista quasi insopportabile sia per Pasolini che per Moravia («eravamo dissanguati dalla pena e dalla pietà»¹¹); e poi la religione: mentre Moravia diede una chiara visione delle implicazioni filosofiche e culturali della religione indiana, Pasolini si concentrò su quel che chiamò «indifferenza»¹², decifrandola come una sorta di sentimento spontaneo, privo di ogni solennità. Descrivendo un rituale a cui assistette, Pasolini notò come gli indiani si comportassero «con grande umiltà e devozione, senza molta preoccupazione, senza visibile devozione». Il che gli ricordò un altro mondo religioso con cui era entrato in contatto: il mondo agrario del Friuli, la regione che diede i natali alla madre. Per questo motivo fu indotto quindi a paragonare due realtà così lontane e diverse, descrivendo una vecchia donna indiana dirigere il rituale, mentre gli uomini le obbedivano senza nessuna reticenza:

Questa situazione non mi era nuova: anche tra i contadini friulani succede qualcosa di simile, in certe usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo: gli uomini,

⁷ Ivi, p. 119.

⁸ P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 1279.

⁹ Non si deve tralasciare il fatto che Pasolini, oltre alla sua ricerca nei panni del 'segugio', sa anche proporre interessanti ed acute osservazioni socio-antropologiche, con maggiore distanza e distacco. Ma, in questo senso, preferisco riprendere la significativa osservazione di Moravia: «La mia posizione è quella di accettare ma non di identificarmi, quella di Pasolini, come del resto in tutta la sua vita, di identificarsi senza veramente accettare». Cfr. l'intervista a Moravia di R. Paris contenuta in P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, Parma 1992, pp. 119-120.

¹⁰ Cfr. P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., pp. 1232; 1233; 1247; 1272.

¹¹ Ivi, p. 1233.

¹² Quindi senza riferimenti al romanzo di Moravia *Gli indifferenti* (1929).

pur ironici, sono come arresi e sospesi: la loro forza e modernità tacciono di fronte al capriccioso mistero degli dei tradizionali¹³.

Riferendosi alla religione, ma anche ad altri aspetti della vita quotidiana, Pasolini paragonò spesso elementi della realtà indiana con aspetti del mondo occidentale. Ovviamente, se si pensa che scrisse il resoconto di un viaggio in una nazione straniera; eppure, ciò rappresenta a mio parere anche un processo mentale, la progressiva convinzione di Pasolini che il sottoproletariato di tutto il mondo condividesse di fatto le stesse caratteristiche. Pasolini mise insomma a confronto i due mondi non solo perché ancorato al punto di vista occidentale (e di ciò era lui stesso pienamente consapevole). Paragonando l'edificio centrale di Bombay a quelli del quartiere romano Parioli¹⁴, un ragazzo indiano – Sundar – al ragazzo calabrese che si trasferisce a Roma¹⁵; accostando per analogia la zona suburbana di Nuova Delhi e quella della capitale italiana¹⁶, oppure la rassegnazione degli indiani e quella dei napoletani¹⁷, e in numerosi altri frangenti, Pasolini non intendeva solo riportare quanto visto o sperimentato sulla propria pelle, ma anche sottolineare alcuni aspetti che gli sembrarono uguali in quel che lui stesso chiamò il sottoproletariato intercontinentale. Sebbene questi aspetti sembrassero estranei e stranieri, gli erano allo stesso tempo estremamente vicini e famigliari. Questa vicinanza sentita da Pasolini può essere percepita in tanti suoi testi successivi, che possono per altro ben chiarire il suo punto di vista nei confronti di questa apparente contraddizione. È interessante notare come Pasolini descrisse alcuni abitanti del Behir, che, nonostante fosse una zona estremamente occidentalizzata, gli appariva «la regione più esotica che abbia mai visto»:

Eppure i loro sguardi, le loro parole, i loro gesti mi erano famigliari, erano troppo prosaicamente umani. Sorridevano dei soliti sorrisi che si vedono alle periferie delle grandi città; con dolcezza, con furbizia, con ansia. E in fondo a loro, a guidare i loro gesti e i loro sentimenti, era una religione degenerata in una superstizione ripugnante per l'uomo moderno [...]. Sporczia, immensità smisurata, disperazione, rassegnazione, rendevano il Bihar un "altrove" attraverso cui passare irrimediabilmente estranei, pur riconoscendo perfettamente la fraternità di quella gente, il cui antico modo e essere, anzi, la rendeva così famigliare¹⁸.

Si può dire dunque che, durante i suoi viaggi in India, Pasolini si convinse sempre di più dell'esistenza di un sottoproletariato trans-nazionale (una sorta di classe sociale globale, che condivide elementi specifici in tutto il mondo). Sotto questa luce, la metafora di Pasolini come segugio sulle tracce degli odori dell'India diventa ancora più rilevante. Pasolini non era attratto dall'odore

¹³ P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 1215.

¹⁴ Ivi, p. 1202.

¹⁵ Ivi, p. 1205.

¹⁶ Ivi, p. 1212.

¹⁷ Ivi, p. 1217.

¹⁸ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1853-54.

‘trendy’, generale e vago dell’India, non visitava la nazione come farebbe un semplice turista qualunque. Era alla ricerca di un qualcosa, seguiva le tracce e i sentieri che l’India gli apriva, di volta in volta, davanti agli occhi. La sua attenzione era rivolta in particolare alle conseguenze della rapida trasformazione di una nazione che, dopo l’ottenimento dell’indipendenza nel 1947, si era impegnata in una grandissima opera di modernizzazione. La transizione da una economia rurale ad una industrializzata fu molto rapida, assolutamente non uniforme od omogenea. Lo stesso era accaduto in Italia, dove tantissimi valori, modi di vivere e antichi dialetti sopravvissero solo nelle aree rurali o nelle periferie delle grandi città, tra le classi sociali più povere, sottosviluppate o isolate. Pasolini notò così che anche in India c’erano ‘due mondi’ durante la transizione verso la modernità, due realtà socio-culturali principali: una «appartenente alla Storia»¹⁹, ovvero le classi al potere; e una «fuori dalla Storia», composta da coloro che non erano inclusi nei processi decisionali, e che rappresentavano, quindi, ‘i resti’ del passato. I ‘residui’ di un mondo che stava scomparendo ma che era ancora, in qualche modo, presente.

E come *Ragazzi di vita* e *Accattone* (il film che aveva appena finito di girare), anche *I roghi di Benares*, il capitolo finale de *L’odore dell’India*, può essere visto come l’inno segreto di Pasolini ai sottoproletari. Nel capitolo Pasolini racconta della sua passeggiata con Moravia sulle rive del Gange: faceva freddo e si avvicinarono ai fuochi che alcuni indiani stavano accendendo per bruciare i corpi di parenti morti. Da così vicino, Pasolini poté osservare ancora meglio il modo in cui il rito veniva svolto, «senza impazienza, senza il minimo sentimento di dolore, pena o curiosità» – con la stessa indifferenza che ho menzionato precedentemente. Quindi, essendo tutto ciò estraneo eppure familiare, i due autori si sentirono quasi parte di questa comunità, connessi attraverso gli antichi rituali perpetuati dagli uomini che li circondavano: «Mai, in nessun posto, in nessun’ora, in nessun atto, di tutto il nostro soggiorno indiano, abbiamo provato un così profondo senso di comunione, di tranquillità e, quasi, di gioia»²⁰.

Questa sensazione deve aver profondamente impressionato Pasolini. Infatti le immagini dei rituali di sepoltura accompagnano anche le scene finali di *Appunti per un film sull’India*²¹, un documentario che girò anni dopo, durante un altro viaggio in India, tra il dicembre del 1967 e il gennaio del 1968. Questo documentario consiste in ispezioni sul luogo, «un film su un film sull’India»²²: dove immagini di posti e persone sono alternate all’esposizione della trama del film che Pasolini avrebbe voluto realizzare, ispirato ad un’antica storia indiana²³:

¹⁹ Qui possiamo trovare un eco dell’idea di ‘Storia dei vincitori’ di W. Benjamin.

²⁰ P. P. Pasolini, *L’odore dell’India*, cit., p. 1284.

²¹ *Appunti per un film sull’India* fu trasmesso sia in televisione dalla RAI, in TV7, il 5 luglio 1968, sia nella sezione documentaristica della Mostra del Cinema di Venezia (dove, nello stesso anno, Pasolini presentò il suo film *Teorema*). Vedi anche R. Costa, *L’India di Pasolini*, in «Vie Nuove», 4, 25 gennaio 1968.

²² P. P. Pasolini, *Appunti per un film sull’India*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, p. 1063.

²³ Vedi *Storia Indiana*, la sinopsi che Pasolini scrisse per il film (ivi, pp. 1073-78), e anche la trascrizione dei *voice-over* in *Appunti per un film sull’India* (ivi, pp. 1061-72).

un maharaja, visitando le sue terre, vide dei cuccioli di tigre che stavano morendo di fame. Provando per questi animali una «profonda pietà»²⁴, pregò per loro e offrì il suo corpo (con «indifferenza»)²⁵ perché potessero cibarsi. Nella seconda parte della storia, i figli del maharaja, ormai adulti, si scontrano con il 'nuovo mondo' modernizzato, completamente diverso da quello del padre. Dovendo lasciare il loro palazzo con la madre per fare un viaggio, si ritrovarono, «secondo un ritmo preciso ed ossessivo» a morire di fame. Le loro morti (le morti di individui appartenenti alla tradizione, ad un mondo passato) sono definite da Pasolini come archi di un ponte, il ponte che simboleggia il momento del passaggio da una «preistoria indiana»²⁶ alla nuova era dell'industrializzazione:

[Del] passaggio, cioè, da uno stato sottosviluppato a uno stato di vita che noi consideriamo civile e che comunque è moderno. [...] Insomma, il ritmo del film, scandito quasi geometricamente, simmetricamente da queste morti, che avvengono ad intervalli cronometricamente regolari l'una dall'altra (N.B.: l'idea del film mi è venuta girando la scena dell'uccisione dei soldati da parte di Edipo), si presenta, figurativamente, come un ponte, le cui arcate, regolari, sono le agonie e le morti dei protagonisti²⁷.

Con la morte della famiglia del maharaja, Pasolini rappresentò il momento della trasformazione sociale, economica e culturale in India. Secondo la mia opinione, la metafora assume ancora più significato se consideriamo che, nella filosofia indiana, la morte stessa è la transizione tra una forma di esistenza ad un'altra (eccezion fatta per coloro che hanno raggiunto l'illuminazione e che sono quindi liberi dal *samsara*, la catena delle re-incarnazioni). Non so se questo corrisponda ad una volontà specifica dell'autore. In ogni caso, Pasolini volle sicuramente estendere la prospettiva del maharaja e della sua famiglia ad una dimensione storica e sociale, dove la transizione sembra essere non solo individuale ma, al contrario, sembra rappresentare la transizione di un'intera cultura e delle sue tradizioni. Infatti, «[il maharaja], vivendo in un luogo che è fuori dalla realtà quotidiana e normale (una reggia) ed essendo nutrito di una cultura antica (che si è perduta e contaminata nel mondo moderno), è in qualche modo fuori dalla storia»²⁸. E quindi anche la sua famiglia è come una delle tante famiglie indiane antiche ed aristocratiche, «potenti di una potenza antica e fossile (che non hanno niente a che fare con le famiglie della nuova borghesia che sta formandosi)». Il potere di queste famiglie (potere che in qualche modo ricorda il potere magico della Medea di Pasolini) non appartiene solo all'India modernizzata: è «irreale e favoloso: un mondo dove la religione è tutto e coincide quindi con tutti i contorni e tutte le pieghe della realtà»²⁹.

²⁴ Ivi, p. 1076.

²⁵ Ivi, p. 1078.

²⁶ Ivi, p. 1068.

²⁷ Ivi, p. 1069.

²⁸ Ivi, p. 1076.

²⁹ Ivi, p. 1075.

Ritengo che Pasolini, filmando i corpi brucianti di coloro che vivono «fuori dalla storia», volesse mostrare la speciale resistenza del sottoproletariato alla nuova cultura indiana, moderna ed industrializzata. I riti funerari sono come ‘enclaves’ della sopravvivenza e dell’autenticità, un modo per sentirsi parte dell’antica cultura, a cui Pasolini stesso si sentì in qualche modo connesso. Per questa ragione credo che ci sia un (consapevole?) parallelismo tra la figura del maharaja che si sacrifica per la tigre e l’esperienza interiore di Pasolini. L’autore voleva, infatti, sacrificarsi³⁰ in nome del sottoproletariato. In questi anni la poesia ebbe per lui un ruolo civile ed emancipatore³¹. Oppure, ancora, si potrebbe dire che Pasolini avesse molto in comune con la figura del maharaja perché anche lui provava ‘pietà’ per coloro che ‘morivano di fame’ (l’India come emblema delle sotto-classi del mondo), per coloro che vivevano ‘fuori dalla storia’. Qui ‘pietà’ va inteso non come compassione ma, nella definizione di Gianni Vattimo, come *pietas*: «un misto [...] di rispetto e discrezione, di cautela, di devozione, gentilezza, persino superstizione, e meraviglia [...] per la capacità di sopravvivenza delle tracce, del tramandato»³².

In questo senso, anche il *cinema di poesia*³³ di Pasolini potrebbe essere visto come un inno ‘alle sopravvivenze’ in due modi diversi ma complementari. Da una parte il suo cinema affronta a livello tematico figure e mondi del passato; dall’altra, le ‘salva’ nelle sue immagini, dove sono ‘conservate’. Lampante esempio di quest’attitudine è il documentario *Le mura di Sana’a*, in cui Pasolini filmò una città antica, con i suoi abitanti affaccendati nella vita di tutti i giorni, una città oggi completamente trasformata, industrializzata e quindi, in questo senso, ‘scomparsa’. Ma anche il modo in cui Pasolini filmò i corpi e le espressioni dei personaggi dei suoi film è collegato alla sua *pietas*. Era consapevole che anche il sottoproletariato sarebbe scomparso nel giro di pochi anni – quanto meno in Italia e in Europa – ed il suo cinema era un modo per lasciare che sopravvivesse. In *Appunti per un film sull’India* questa cura e quest’attenzione verso la ‘sopravvivenza’ si trova non solo nelle immagini e nelle riprese, ma anche nelle sue parole:

³⁰ Tante (troppe) pubblicazioni su Pasolini tendono a trattare la sua morte enigmatica come un fattore sintomatico per questo argomento. Preferisco citare gli studi che analizzano il tema del ‘sacrificio’ concentrandosi esclusivamente sulla produzione artistica di Pasolini: vedi S. Rimini, *La ferita e l’assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale-Roma 2006. A proposito dei sentimenti religiosi di Pasolini per le ‘sopravvivenze’, vedi fra gli altri *Una visione del mondo epico-religiosa*, in «Bianco e nero», 6, giugno 1964, ora reperibile in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 2846.

³¹ Questa idea può essere ritrovata in particolare in molte poesie del suo primo periodo per poi gradualmente e lentamente sparire: vedi fra gli altri la figura di Tiresia nel film *Edipo re* (1967), che suonava un flauto come segno di ispirazione artistica. In questo film autobiografico anche Edipo (alias Pasolini) suona un flauto mentre vaga per Bologna: all’entrata di una chiesa, nelle piazze principali della città per la borghesia; nella periferia o all’entrata di una fabbrica, per i proletari e i sottoproletari.

³² G. Vattimo, *Predicare il nichilismo?*, in «aut aut», 226-227, 1988, p. 114.

³³ Cfr. P. P. Pasolini, *Il cinema di poesia*. Cfr. Id., *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., pp. 1461-39. La letteratura secondaria è vasta e diversa: vedi fra gli altri L. de Carolis, *Pasolini e il cinema: il progetto di una teoria semiotica in Empirismo eretico*, Firenze 2008; B. Groß, *Pier Paolo Pasolini: Figurationen des Sprechens*, Berlin 2008.

Ecco il villaggio di Bhavarli. Ci siamo entrati quasi clandestinamente, timorosi di rompere chissà quale incanto. Il villaggio era immerso in una profonda pace meridiana. Una pace preistorica che non è priva di una certa dolcezza, quasi elegiaca. Gli abitanti del villaggio ci hanno accolto sorridendo. Con grande dolcezza e uno spirito di ospitalità addirittura commovente, essi ci hanno accolto e sorriso. Ci hanno mostrato come lavorano, quali siano le loro tecniche, che sono le stesse di due, tremila anni fa. Ma quando abbiamo chiesto loro di parlarci sulla sterilizzazione³⁴ non hanno voluto saperne. [...] Sono estranei a questo problema³⁵.

Nei 35 minuti di *Appunti per un film sull'India*, Pasolini si concentrò sul soggetto del film ancora 'da girare', mostrando i volti delle persone che avrebbe scelto per il ruolo del maharaja, della moglie e dei figli, mostrando gli edifici in cui avrebbe filmato le diverse scene e così via, quasi a dargli la forma di un'inchiesta. Pasolini, infatti, pose la stessa domanda a diverse persone, dal saggio indiano, al maharaja e sua moglie, ai lavoratori e tanti altri: è realistico pensare che qualcuno in India, nell'era industriale, sarebbe disposto a sacrificarsi, come il Maharaja nella sua storia, per nutrire dei cuccioli di tigre? A mio avviso questa domanda ne contiene implicitamente un'altra: può il valore della *pietà*, che era importante nell'India 'preistorica', sopravvivere anche nell'India industrializzata? E se sì, come? In questa inchiesta Pasolini si interessò anche al problema delle Caste, alla situazione degli Intoccabili, e anche a quello che intellettuali, operai e agricoltori pensavano del processo di industrializzazione e occidentalizzazione della nazione.

In un certo senso, queste inchieste sono diventate un film a tutti gli effetti, «[un film] che ha tuttavia questa trama: la trama rimane, la storia rimane, però, appunto, come trama "da farsi"»³⁶. La trama di *Appunti per un film sull'India* va quindi oltre la storia del maharaja, perché racconta la storia di Pasolini che viaggia per l'India preparando il suo film sul maharaja. L'esperienza del girare un film in questo modo diede l'idea a Pasolini di espandere questo progetto e di girare un film con il Terzo Mondo come soggetto principale, attraverso questa tecnica del 'non finito'³⁷. Le premesse per questo sviluppo del progetto indiano si possono già trovare in *Appunti per un film sull'India*, in cui Pasolini afferma che i due temi del documentario erano anche i temi chiave del Terzo Mondo: religione e fame. Ancora una volta, le caratteristiche del sottoproletariato indiano sono presentate come molto simili a quelle degli altri Paesi.

Pasolini non realizzò mai il progetto di un film ad episodi sul Terzo Mondo³⁸. L'unica cosa che rimane di queste idee e pensieri sperimentali è la storia

³⁴ Un importante dibattito nell'India del tempo, che è anche tematizzato nel film di Pasolini.

³⁵ P. P. Pasolini, *Appunti per un film sull'India*, cit., p. 1068.

³⁶ Vedi l'intervista con Lino Peroni in «Inquadature», 15-16, autunno 1968. Cfr. P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 3117.

³⁷ Questo termine è solitamente utilizzato per denominare la tarda produzione di Michelangelo.

³⁸ Durante i suoi viaggi nell'Europa dell'Est, attorno al 1966, Pasolini fu impressionato dalle conseguenze negative del comunismo. Durante la sua visita in USA rimase colpito dall'importanza delle idee di democrazia e libertà che vi trovò. Pensò, inoltre, che la condizione della popolazione di colore e del povero sottoproletariato di quartieri come Harlem o il Bronx del tempo fosse paragonabile a quella delle popolazioni del Terzo Mondo.

che Pasolini scrisse in *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*³⁹. È interessante notare che Pasolini non prevede una chiara separazione tra episodi ed immagini, tra continenti e nazioni, affermando che l'unità di questo argomento avrebbe anche incluso «per es., l'Italia del Sud, o le zone minerarie dei grandi paesi nordici con le baracche degli immigrati italiani, spagnoli, arabi ecc.»⁴⁰. Il che mostra chiaramente come Pasolini non considerasse il Terzo Mondo una zona geografica, ma piuttosto un'entità socio-economica e culturale. Emerge l'idea ricorrente di un sottoproletariato internazionale e trans-nazionale, composto dai 'resti', dalle minoranze (che non vanno intese numericamente ma in termini di partecipazione: le persone che vivono ai margini della società, infatti, non vengono prese in considerazione nelle decisioni politiche ed economiche, non 'scrivono la storia'). L'attenzione di Pasolini verso 'i resti del passato' appare qui in tutto il suo vigore. Credo che questo sia il risultato di una crisi ideologica di Pasolini, documentata anche nella collezione di poesie *Poesia in forma di rosa* (1964). In questi anni Pasolini non riusciva più ad identificarsi con l'eredità marxista⁴¹ e quindi sviluppò un tipo di 'marxismo delle barbarie'. Il suo film *Uccellacci e uccellini* (1966) può anche essere visto come un'odissea attraverso il collasso di ideologie diverse: in particolare 'il corvo' (*alias* Pasolini di quegli anni) unisce i suoi pensieri e le sue speculazioni a proposito di alcuni tra gli elementi dei diversi sistemi ideologici con una particolare devozione per le persone come Ninetto e Totò, i due personaggi che simboleggiano il sottoproletariato. Come scrisse Pasolini, la filosofia del corvo è «un marxismo [...] aperto a tutti i possibili sincretismi, contaminazioni e regressi, restando fermo sui suoi punti più saldi, di diagnosi e di prospettiva»⁴². Nel film, il corvo ricopre il ruolo dell'intellettuale (o del poeta?) che ancora crede nella forza emancipatrice e rivoluzionaria del 'mondo del passato' (il mondo di Ninetto e di Totò) e che prova ad educarli in merito alla vita, alla moralità e un po' anche alla politica⁴³. Ma alla fine, il corvo (che può forse risultare un po' pedante e noioso) viene mangiato da Ninetto e Totò. In questo caso, tuttavia, la morte del corvo non è un sacrificio paragonabile a quello del maharaja nel film sull'India ed ha significati differenti. Prima di tutto, è un'allusione al ruolo che la fame svolge nel mondo sottoproletario (come in un'altra favola-fumetto di Pasolini, *La Ricotta*⁴⁴). In secondo luogo, è un'allusione alla forza (senza mezze misure) ed all'immediatezza dello stile di vita del sottoproletario, una forza che va oltre ogni parola e costruzione ideologica, per assecondare i bisogni basilari della vita. (Questa 'forza del passato' è anche

³⁹ È stato scritto nel 1968: vedi P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. II, pp. 2680-86. Il film *Appunti per un'Orestide Africana* (1970) fu realizzato con uno stile analogo, ma con una storia differente.

⁴⁰ Ivi, p. 2680.

⁴¹ Nonostante la sua fede nel marxismo avesse mostrato i primi cedimenti fin dagli anni de *Le Ceneri di Gramsci* (1957).

⁴² P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 825.

⁴³ In questo contributo al mito dell'India è interessante notare che il corvo descrive Gandhi come un esempio da seguire per Totò e Ninetto.

⁴⁴ Il terzo episodio del film *Ro.Go.Pa.G.* (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti), 1963.

una famosa citazione del poema di Pasolini, che Orson Wells declamò nel film *La ricotta*)⁴⁵. Ma c'è di più:

il corvo doveva essere mangiato perché, da parte sua, aveva finito il suo mandato, concluso il suo compito, era, cioè, come si dice, superato; e poi perché, da parte dei suoi due assassini, doveva esserci l'“assimilazione” di quanto di buono – di quel minimo di utile – che egli poteva, durante il suo mandato, aver dato all'umanità [...]»⁴⁶.

Al di là della metafora: Pasolini pensava che il marxismo fosse ormai datato e andasse superato, incorporato e ‘digerito’ da una ‘nuova Preistoria’ (sottoproletaria), dalla forza del ‘Terzo Mondo’, che quindi sarebbe stata in grado di rivisitare, modificare e sovvertire l'eredità dell'ideologia marxista. Forse non è una coincidenza che Pasolini utilizzò qui il termine ‘superato’ in tedesco, (*aufgehoben, überwunden*), richiamando il movimento dialettico di Hegel, di centrale importanza nella filosofia marxista della storia.

In questo senso, si può dire che il corvo (la tesi) deve essere negato (mangiato) per arrivare alla sintesi (la Nuova Preistoria). Tuttavia, Pasolini non credeva veramente in una forma di dialettica classica e, in ogni caso, sicuramente non in una dialettica hegeliana⁴⁷. La sua argomentazione, e anche la sua filosofia della storia, è guidata dalla contraddizione, ma normalmente porta con sé la co-esistenza dell'affermazione e della negazione, o la sopravvivenza di una sola delle due. Nel periodo in cui rielaborava il suo ‘mito delle barbarie’, Pasolini tendeva più verso questa seconda soluzione: il successo della rivoluzione del sottoproletariato, che nasce dalla sfida di eliminare la società corrotta e l'idea di progresso della modernità.

Come scrisse in un famoso passo di *Profezia*⁴⁸:

[...] deponendo l'onestà
delle religioni contadine,
dimenticando l'onore
della malavita,
traendo il candore
dei popoli barbari,
dietro ai loro Ali
dagli Occhi Azzurri [...]»
distruggeranno Roma
e sulle sue rovine
deporranno il germe
della Storia Antica.
Poi col papa e ogni sacramento
Andranno come zingari

⁴⁵ «Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle Chiese, / dalle pale d'altare, dai borghi / dimenticati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli. [...]». Cfr. anche Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 845.

⁴⁶ Id., *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 826.

⁴⁷ Cfr. Id., *Il sogno del Centauro*, cit., pp. 1474-75.

⁴⁸ In *Poesia in forma di rosa*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano 2003, vol. I, pp. 1285-91.

Su verso l'Ovest e il Nord
Con le bandiere rosse
Di Trotzky al vento...⁴⁹.

Nonostante le sue idee e considerazioni fossero cambiate, Pasolini non smise di desiderare queste 'forze del passato' (eccezion fatta, forse, per il periodo post *Abiura della trilogia della vita*, nell'ultimissima fase della sua vita). Questo si può facilmente osservare anche in *Lettere Luterane* dove fece riferimento a Gennariello, un immaginario giovane ragazzo a cui Pasolini s'indirizzava un po' come se fosse 'il corvo' di *Uccellacci e uccellini*: in qualche modo sperava che se non si fosse avverata una rivoluzione del sottoproletariato (descritta in *Profezia*), qualche 'resto del passato' avrebbe quantomeno opposto resistenza alla completa modernizzazione della società. Questa speranza creò più di qualche fraintendimento tra gli intellettuali italiani del suo tempo (di fatto, questi fraintendimenti sono tutt'oggi oggetto di pettegolezzo). In un famoso articolo, poi compreso negli *Scritti Corsari*, Pasolini reagì all'accusa di Italo Calvino, secondo cui egli bramava la vecchia, conservatrice, borghese 'Italietta'. Pasolini chiarì che l'antico mondo italiano di cui sentiva la mancanza non doveva essere inteso come *tradizione*, che è a tutti gli effetti passato e non può essere modificata (concetto che potrebbe essere confuso con una nostalgia *rousseauiana*). Pasolini era alla ricerca di una tradizione 'trans-nazionale', un tipo di cultura che trovò nei quartieri suburbani in tutto il mondo e che era

l'avanzo di una civiltà precedente (o un cumulo di civiltà precedenti tutte molto analoghe fra loro). [...] È questo illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale, sopravvissuto solo fino a solo pochi anni fa, che io rimpiango (non per nulla dimoro, il più a lungo possibile, nei paesi del Terzo mondo, dove esso sopravvive ancora, benché il Terzo Mondo stia anch'esso entrando nell'orbita del cosiddetto Sviluppo).

Gli uomini di questo universo non vivevano un'*età dell'oro*, come non erano coinvolti, se non formalmente con l'Italietta. Essi vivevano quella che Chilianiti ha chiamato *l'età del pane*. Erano cioè consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria esistenza. Mentre è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita [...] ⁵⁰.

Quindi questo è il 'nuovo mito': il mito delle barbarie e del passato, che Pasolini ricostruì dopo i suoi viaggi in India. Per non cadere in fraintendimenti, il mito del passato non dovrebbe essere inteso come tradizionalismo, conservatorismo o come un desiderio utopico del passato. Infatti, qui, la tradizione non è chiusa e finita una volta per tutte; non è fissa o relegata ad un passato fossilizzato. Al contrario, il mito è rinnovato da un aspetto 'creativo', che riunisce, inaspettatamente, elementi comuni in culture differenti.

Ma in che senso, secondo Pasolini, la tradizione è rivoluzionaria e sovversiva? Qui può essere utile pensare alla figura di Gesù Cristo nel film *Il*

⁴⁹ Ivi, p. 1291.

⁵⁰ Id., *Scritti Corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 321.

vangelo secondo Matteo (1964). Da un lato, Pasolini rappresentò Cristo seguendo fedelmente la tradizione (il film vinse alcuni premi assegnati anche dalla Chiesa Cattolica)⁵¹. Dall'altro, però, sottolineò alcuni elementi assolutamente sovversivi nei confronti delle strutture e delle istituzioni, presenti nel vecchio messaggio del Vangelo. Per Pasolini, questi elementi rinnovatori potevano essere ri-scoperti, re-interpretati e ri-attivati dagli spettatori: al fine di recuperare l'attualità di questo Cristo rivoluzionario, trovando nelle sue parole aspetti riconducibili al presente ed anche al futuro. Potremmo leggere sotto questa luce anche la figura di San Francesco d'Assisi in *Uccellacci e uccellini*, o il progetto del film (mai realizzato) su *San Paolo*. Mantenendo i discorsi originali del Santo (come riportati dagli *Atti degli Apostoli*) e tutti i nomi antichi delle persone, delle città e così via, ma ambientandoli nel mondo degli anni Settanta, Pasolini voleva mostrare l'attualità sovversiva e la forza che certi messaggi del passato ancora possedevano nel mondo contemporaneo.

Col filosofo tedesco Ernst Bloch, direi che Pasolini volle riportare alla luce alcune potenzialità *già* presenti nelle antiche culture e tradizioni, ma che *non* erano state *ancora* (*noch-nicht*) attivate⁵². Ecco perché chiamerei questo mito rinnovato il mito di una *tradizione non tradizionale* (che, in risposta a Calvino, Pasolini descrisse anche come la «tradizione dell'età del pane»). In questa tradizione sovversiva, non-tradizionale, Pasolini vide l'unica via possibile per resistere al moderno, iper-consumistico Potere – un potere che per lui rappresentava una spietata dittatura, perché implicava un'assoluta omogeneizzazione delle culture, delle persone e degli stili di vita. Riducendo tutte le differenze ad un'unità, questo potere omogeneizzante era in grado di assorbire le organizzazioni che tentarono di opporvisi 'con la dialettica', come successe, secondo Pasolini, alle rivolte studentesche del '68 in Italia. Per questo motivo, Pasolini pensava che l'unica forza in grado di annientare questa dittatura potesse essere 'la forza del passato'. Perché?

Se assorbita dal potere omogeneizzante, questa 'tradizione del passato' avrebbe cessato di vivere. Per Pasolini una sintesi di questi due elementi era impossibile, o, dal punto di vista del processo dialettico, si trattava di un *aut-aut*: senza compromessi. Credere nell'autenticità del passato; mettere in risalto la sua importanza per la società contemporanea, trovare un valore nelle sue varie culture antiche, un'identità che si sarebbe totalmente persa nel nome dell'omogeneizzato (oggi diremmo: globalizzato) mondo moderno.

Si trattava di un mito per Pasolini, forse di un'utopia. Lo sapeva, lo ammetteva, tanto che scrisse che non era più realistico continuare a crederci. Eppure, non smise di vivere in funzione di esso. Un mondo 'barbarico', preistorico e non modernizzato sarebbe stato anche un mondo povero (una 'età del pane'). Ma l'autore sosteneva spesso che l'idea di povertà come spirito maligno era stata inculcata dalla borghesia. Di fatto, come un 'segugio', Pasolini si mise alla ricerca

⁵¹ Premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma); Premio Lega Cattolica per il Cinema e la Televisione della RFT; Gran premio OCIC, Assisi, 27 settembre 1964.

⁵² In questo ambito, cfr. E. Bloch, *Tendenz Latenz Utopie, Ergänzungsband der Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M. 1978, p. 293.

di un qualcosa di particolare e diverso (se non per sé stesso, quanto meno per la tipologia di mondo che ha sempre desiderato): «perché non è la felicità che conta? Non è per la felicità che si fa la rivoluzione?»⁵³.

Silvia Mazzini, Humboldt Universität, Berlin

✉ mazzinis@gmail.com

⁵³ P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, cit., p. 397.

¶ Sezione Terza

Frammenti di un discorso
amoroso

*Pier Paolo Pasolini
e la Francia*

Testi/3

Pasolini et la «vaccine» de Barthes

Davide Luglio

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 20/09/2015. Accettato il 30/09/2015.

This paper compares Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini, focusing mainly on avant-garde drama. It analyses *Manifesto per un nuovo teatro* by Pasolini and Barthes's works on drama published between the mid 50s and the mid 60s. Similarity and resemblance are highlighted through a careful reading of both these essays.

Il y a bien, volontaire et en partie involontaire, un jeu de renvois entre les œuvres de Barthes et celles de Pasolini, une sorte de dialogue à distance sur lequel la critique a attiré l'attention au cours de ces dernières années. Stefano Casi¹, Antonio Tricomi², Hervé Joubert-Laurencin³, particulièrement, ont souligné l'importance des écrits barthésiens dans l'élaboration de la poétique pasolinienne tant dans le domaine du théâtre que dans celui du cinéma, dans ses aspects linguistiques comme sémiologiques.

C'est du reste Pasolini lui-même qui reconnaît une dette théorique à l'égard de Barthes, non seulement en multipliant dès 1965 les citations du sémiologue français (la première dans *Rital et Raton*, un récit de *Ali aux yeux bleus*) mais aussi en en faisant avec Lucien Goldmann «le plus avancé et extraordinaire représentant de l'essayisme européen»⁴. Barthes semble avoir une attitude différente envers l'œuvre de Pasolini, surtout si l'on ne tient compte que de l'éreintement de *Salò* publié dans *Le Monde* en juin 1976. Mais, comme l'a montré récemment Joubert-Laurencin, les choses sont en réalité bien plus complexes, et on ne peut certes pas parler d'une attirance à sens unique entre les deux auteurs, en raison non seulement de l'admiration que Barthes reconnaît éprouver à l'égard de l'écrivain et cinéaste italien dans une lettre de 1966, mais

¹ Cf. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano 2005, p. 218 et passim.

² Cf. A. Tricomi, *Pasolini: gesto e maniera*, Soveria Mannelli 2005, pp. 96-127.

³ Cf. H. Joubert-Laurencin, *Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens*, in «Studi pasoliniani», 1, 2007, pp. 55-67.

⁴ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, W. Siti et S. De Laude édés., avec un essai de C. Segre, t. I, Milano 2004², p. 1416. Cfr. aussi P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, W. Siti et S. De Laude édés., Milano 1999, p. 1493. Nous traduisons.

aussi des renvois à l'œuvre pasolinienne présents, presque comme un hommage posthume, dans la leçon tenue au Collège de France en 1977-1978⁵. Enfin, en raison de ce qui frappe le plus à la lecture de chacun des deux auteurs, et qui est bien l'essentiel, à savoir une sorte de parcours parallèle des idées, riche de renvois explicites comme de simples consonances.

Aussi, est-ce une petite partie de ce parcours que je voudrais explorer ici afin d'essayer de démontrer que les positions exprimées par Pasolini dans son *Manifeste pour un nouveau théâtre* trouvent d'importantes correspondances dans une série de textes sur le théâtre publiés par Barthes au cours de la décennie qui va du milieu des années 50 à celui des années 60, et qui précèdent donc le manifeste pasolinien. Si l'on tient compte du fait que Pasolini lisait Barthes non seulement en traduction mais aussi dans le texte original, comme le rappelle Jean-Claude Biette⁶ – avec l'aide de ce dernier et en compagnie d'Aprà –, il est aisé de comprendre que ces correspondances sont sans aucun doute encore plus significatives. Elles portent sur les attaques régulièrement lancées par Barthes contre le théâtre d'avant-garde dans une double perspective: politique et linguistique. Mais elles concernent aussi le théâtre grec qu'il envisageait, à la suite des études contemporaines de Jean-Pierre Vernant et de celles, pionnières, de Louis Gernet, comme rite social d'assemblée citoyenne. Et elles concernent enfin, précisément par rapport à un théâtre investi d'une mission citoyenne, la notion même de «théâtre de parole» dont Barthes semble proposer une version embryonnaire dans un texte de 1964 sur le dialogue.

Le *Manifeste pour un nouveau théâtre* part de la constatation que le théâtre est irréformable. Stefano Casi a reconstruit le climat entourant la parution du manifeste et surtout le caractère topique de ses proclamations de refondation: de la recherche d'une forme radicalement nouvelle à la référence au théâtre athénien⁷. Relativement plus originale est la réduction de tout l'univers théâtral à la tension bipolaire entre théâtre «du bavardage» – selon l'expression forgée par Moravia – et théâtre «du Geste ou du Cri». C'est ici qu'apparaît une première affinité avec la critique théâtrale barthésienne sur laquelle il convient de s'arrêter. Dès 1955, dans un texte intitulé *La vaccine de l'avant-garde*, Barthes attaque le théâtre d'avant-garde en ce qu'il est constamment récupéré par la société bourgeoise. Dans ce premier texte anti avant-garde le sémiologue français vise Jean-Louis Barrault, coupable d'avoir cru que l'ennui suscité par *A sleep of prisoners* de Christopher Fry, sifflé de ce fait par un public bourgeois, était le signe de son avant-gardisme. Or, le rejet exprimé par un public bourgeois, explique Barthes, ne peut certes pas être signe d'avant-garde, bien au contraire. Élaborant alors la théorie de la vaccine, Barthes conclut:

⁵ R. Barthes, *Le neutre. Cours au Collège de France* (1977-1978), Paris 2002.

⁶ Cf. *Pasolini cinéaste*, numéro spécial des «Cahiers du cinéma», Paris 1981, p. 57 cit. in H. Joubert-Laurencin, cit., p. 57.

⁷ Cf. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 213-234, en particulier pp. 213-216.

C'est ce non-théâtre que Barrault feint de prendre pour de l'avant-garde, confondant ennui et hermétisme, s'imaginant que sa pièce était sifflée parce que trop audacieuse pour des regards philistins. Le voilà maintenant martyr, vacciné d'avant-garde pour combien de temps. Ceci n'aurait pas beaucoup d'importance si cette vaccine n'était maintenant une opération courante dans l'art conventionnel. On inocule un peu de progrès — tout formel, d'ailleurs — à la tradition, et voilà la tradition immunisée contre le progrès: quelques *signes* d'avant-garde suffisent à châtrer la véritable avant-garde, la révolution profonde des langages et des mythes⁸.

En d'autres termes, la revendication d'avant-garde avancée par Jean-Louis Barrault pour justifier l'insuccès de *Le songe du prisonnier* est une forme d'illusion idéologique, une preuve de la tendance toujours plus répandue au sein de la bourgeoisie à utiliser l'argument de l'avant-garde comme instrument de castration de la véritable avant-garde qui, on le comprend, a une toute autre portée politique. En somme, l'avant-gardisme formel utilisé en termes anti-bourgeois est l'arme imaginée par la bourgeoisie pour maintenir le *statu quo* et en ce sens remplit la fonction de vaccine. A ce stade, la démonstration de Barthes relève de l'argumentaire marxiste classique qui tend à voir dans l'avant-gardisme intellectuel un divertissement pour petits-bourgeois. Mais sa critique se fait beaucoup plus acerbe dans un de ses rares textes des années 1950 intégrés aux *Essais critiques* publiés en 1964. Sous le titre «A l'avant-garde de quel théâtre?», cet article est particulièrement intéressant pour la radicalité de l'attaque qu'il porte contre toute avant-garde au nom de l'engagement politique. La critique, cette fois encore marquée du sceau marxiste, considère les mouvements d'avant-garde comme des parasites de la bourgeoisie, ses compagnons inséparables et sa propriété. Sans bourgeoisie, il ne peut y avoir d'avant-garde et la violence que celle-ci exerce sur celle-là est d'ordre esthétique ou éthique, mais jamais politique, jamais véritablement révolutionnaire. Le terme avant-garde précise Barthes:

Dans son étymologie, ne désigne rien d'autre qu'une portion un peu exubérante, un peu excentrique de l'armée bourgeoise. Tout se passe comme s'il y avait un équilibre secret et profond entre les troupes de l'art conformiste et ses voltigeurs audacieux.

Puis, se réclamant de Lévi-Strauss, il ajoute :

Un phénomène de complémentarité bien connu en sociologie [...] l'auteur d'avant-garde est un peu comme le sorcier des sociétés dites primitives: il *fixe* l'irrégularité pour mieux en purifier la masse sociale [...] L'avant-garde, ce n'est au fond qu'un phénomène cathartique de plus, une sorte de vaccine destinée à inoculer un peu de subjectivité, un peu de liberté sous la croûte des valeurs bourgeoises⁹.

Il arrive toujours un moment où l'élément avant-gardiste est récupéré par l'ordre bourgeois. Quand le langage de l'avant-garde n'est plus inconvenant aux yeux de la bourgeoisie, celle-ci le récupère sans problème et le plie à son usage:

⁸ R. Barthes, *La vaccine de l'avant-garde*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris 2002, pp. 564-565.

⁹ R. Barthes, *A l'avant-garde de quel théâtre?*, in *Œuvres complètes*, cit., t. II, pp. 340-342.

Rimbaud récupéré par Claudel, Cocteau devenu académicien ou le surréalisme repris par le grand cinéma. La vraie menace qui pèse sur l'avant-garde n'est pas la bourgeoisie, explique Barthes. La seule force qui la menace est la conscience politique et celle-ci n'est pas bourgeoise.

Sur un tel plan politique, il existe naturellement une analogie avec le discours pasolinien sur l'avant-garde. Il suffit de penser, si l'on s'en tient au seul manifeste, au discours sur le «théâtre du Geste et du Cri» comme produit culturel anti-bourgeois de la bourgeoisie. Analogie qui existe aussi à un niveau plus profond, celui de la tolérance de l'ordre bourgeois et du système néocapitaliste pour les expressions sociales déviantes, revêtues de cette même valeur cathartique dont parle Barthes en se référant aux sorciers étudiés par Lévi-Strauss. C'est contre cette tolérance intéressée que Pasolini met en garde les Radicaux dans son intervention au congrès de leur parti en 1975, peu avant sa mort. Mais il s'agit là d'une analogie que l'on peut en partie imputer au substrat idéologique marxiste commun à nos deux auteurs.

Sans doute plus marquant, au plan d'une possible influence exercée par le sémiologue français sur Pasolini, est l'autre grand argument utilisé contre l'avant-garde, non plus politique cette fois-ci mais linguistique. Barthes le développe dans un texte de 1961, intitulé *Le Théâtre français d'avant-garde*. Dans sa première partie, l'article reprend l'argumentation des années 1950 en insistant davantage sur l'interdépendance entre théâtre d'avant-garde et public bourgeois ainsi que sur la relativité du caractère subversif de ce théâtre qui, justement parce qu'il met en scène la contestation et le rejet des valeurs de la bourgeoisie, ne peut être vraiment compris et apprécié que par cette dernière, au point de ne pouvoir exister sans elle: «l'avant-garde – ajoute Barthes – est à la merci de son adversaire»¹⁰. Ce préalable étant posé, il passe à l'analyse de l'esthétique du théâtre d'avant-garde, qu'il est possible de ramener essentiellement, écrit-il, à l'œuvre d'Antonin Artaud, ajoutant ensuite une série de considérations qui, comme nous le verrons, prennent immédiatement tout leur sens par rapport au manifeste pasolinien.

Artaud, explique Barthes, a radicalisé l'expérience théâtrale en la transformant en un rite anti-culturel:

La pensée doit s'absorber entièrement dans la physique de l'action dramatique: plus d'intériorité, plus de psychologie, et même, contrairement à ce que le bourgeois pense souvent de l'avant-garde, plus de symbolisme: tout symbole est réel; Artaud en vient à "totémiser" les objets, il veut que son public participe à la matière scénique comme un primitif à une cérémonie rituelle; et ce théâtre de l'anticulture [...] il lui faut évidemment un langage tout aussi libéré: non seulement la parole doit être "poétique" (c'est-à-dire immédiate, dégagée de toute rationalité), mais encore il faut comprendre dans le langage, sans aucune hiérarchie, les cris, les gestes, les bruits et les actes, dont le mélange doit produire sur la scène un carnage général et, pour tout dire, ce «théâtre de la cruauté», qui est devenu la formule la plus célèbre d'Artaud¹¹.

¹⁰ R. Barthes, *Le théâtre français d'avant-garde*, in *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 1096.

¹¹ *Ibid.*, pp. 1096-1097.

Certes, cette esthétique n'a pas été entièrement adoptée par le théâtre d'avant-garde, lequel est rarement allé aussi loin. La conflagration voulue par Artaud s'est souvent transformée en une forme de «défection» insidieuse, étouffée, des valeurs dramatiques traditionnelles», transformant le «théâtre de la cruauté» en un «théâtre du malaise». Mais cela a suffi à faire de la dramaturgie d'avant-garde une dramaturgie substantiellement négative et asociale, et le point de coagulation de cette négativité, de ce désir de destruction, précise Barthes, est le langage humain:

Pour le théâtre d'avant-garde au contraire, la parole est un objet opaque, détaché de son message, se suffisant pour ainsi dire à lui-même, pourvu qu'il vienne provoquer le spectateur et agir physiquement sur lui; en somme, de moyen, le langage devient fin. On peut dire que le théâtre d'avant-garde est essentiellement un *théâtre du langage*, où la parole elle-même est donnée en spectacle. Ce spectacle est évidemment celui d'une provocation. Le théâtre d'avant-garde s'est attaqué aux points les plus socialisés de ce qui est l'institution la plus sociale du monde humain, le langage [...]¹².

Comme le fait à juste titre observer Antoine Compagnon, «avec Brecht, Barthes se fait l'avocat du réalisme politique comme espérance d'un monde nouveau, c'est-à-dire d'un nouveau langage commun, tandis que l'avant-gardisme, jugé nihiliste, est assimilé à l'anarchie en raison de son ressentiment envers la langue»¹³. Barthes reconnaît que l'avant-garde a fourni au théâtre politique des techniques qui lui ont permis de dépasser les conventions dramaturgiques les plus vieillotées et un certain conformisme stylistique. Il n'est donc pas question d'ignorer cet apport positif et de revenir aux formes les plus conventionnelles du théâtre traditionnel. Au contraire, ce que l'on souhaite, conclut Barthes, «c'est qu'à ce langage nouveau le théâtre nouveau sache soumettre des pensées nouveaux, et que la libération du langage théâtral s'accompagne d'une réflexion sur notre monde réel, et non sur un monde vain»¹⁴.

Donc, ainsi que nous le disions, l'analyse barthésienne du théâtre français d'avant-garde présente de nombreux points de contact significatifs, tant conceptuels que lexicaux, avec l'analyse que propose Pasolini dans son manifeste. Et ceci dès la définition même du théâtre d'avant-garde comme «théâtre du Geste et du Cri» et dès sa caractérisation, non seulement comme produit de cette même civilisation bourgeoise qui a donné naissance au théâtre du bavardage, mais aussi pour ce qui le distingue, autrement dit «la haine de la parole».

Comme pour Barthes, pour Pasolini le théâtre d'avant-garde présente trois caractéristiques: a) il s'adresse à des destinataires bourgeois en les impliquant dans sa protestation anti-bourgeoise effrénée et ambiguë; b) il présente ses spectacles en dehors des lieux officiels; c) il rejette la parole, et donc les langues des classes dirigeantes nationales, en faveur d'une parole contrefaite et diabolique ou bien

¹² *Ibid.*, pp. 1098-1099.

¹³ A. Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris 2005, pp. 423-424.

¹⁴ R. Barthes, *Le théâtre français d'avant-garde*, cit., p. 1101.

du pur et simple geste, provocateur, scandaleux, incompréhensible, obscène, rituel.

La raison de tout cela, explique Pasolini, tient à l'hypostatisation, pour la nommer ainsi, du théâtre, dans sa sacralisation en tant que tel qui plonge ses racines dans l'idéologie de la renaissance d'un théâtre primitif, originaire, accompli comme rite propitiatoire ou, mieux, orgiaque. Argument déjà employé par Barthes quand il faisait du théâtre d'Arthaud, qui totémisait les objets en transformant la matière scénique en une primitive cérémonie rituelle, le modèle esthétique du théâtre d'avant-garde.

Quant au théâtre de parole, souhaité par Pasolini, «autrement dit un théâtre qui soit avant tout débat, échange d'idées, combat littéraire et politique», il s'agit d'un théâtre «attentif surtout à la signification et au sens, excluant tout formalisme»¹⁵. Nous trouvons ici ce même refus du formalisme et cette même recherche de contenus, nécessaires à une réflexion sur notre monde et non sur ce monde vain dont parlait Barthes à la fin de son article.

Enfin, le modèle athénien invoqué par Pasolini pour ce théâtre trouve lui aussi une correspondance dans un texte de Barthes de 1965, intitulé simplement *Le Théâtre grec* et publié dans *l'Histoire des spectacles* de la *Pléiade*. La tragédie grecque, écrit Barthes, possède une structure dialectique fondée sur l'alternance de l'action représentée et du commentaire choral qui la suspend régulièrement, obligeant le public à renouveler son implication tant lyrique qu'intellectuelle. La tragédie grecque:

Est toujours triple spectacle: d'un présent (on assiste à la transformation d'un passé en avenir), d'une liberté (que faire?) et d'un sens (la réponse des dieux et des hommes). Telle est la structure du théâtre grec: l'alternance organique de la chose interrogée (l'action, la scène, la parole dramatique) et de l'homme interrogeant (le chœur, le commentaire, la parole lyrique). Et cette structure "suspendue", elle est la distance même qui sépare le monde des questions qu'on lui pose¹⁶.

Il s'agit, ajoute-t-il, non pas d'un théâtre populaire, mais d'un «théâtre civique, théâtre de la cité responsable»¹⁷.

Bien entendu, si le «nouveau théâtre» imaginé par Pasolini n'est ni le rite social de la bourgeoisie, ni le rite théâtral de l'avant-garde, il n'est pas non plus – comme lui-même le précise – le rite politique de l'Athènes d'Aristote. Mais l'analyse du théâtre grec que propose Barthes n'a certes pas pour finalité la réévaluation du rite politique de la Grèce classique. Dans son analyse, cependant, le théâtre grec revêt une valeur symbolique fortement liée à la fonction de la parole, du *logos*, au sein de la *polis*. Le public, extrêmement vaste par rapport à la masse des citoyens, participe à un rite civil et politique qui n'en est pas moins

¹⁵ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in Id., *Saggi sulla letteratura e l'arte*, cit., pp. 2481-2500, § 31.

¹⁶ R. Barthes, *Le théâtre grec*, in *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 728.

¹⁷ *Ibid.*, p. 734.

rite culturel, en tant que spectacle d'un sens construit à travers un jeu dialectique de questions et de réponses impliquant acteurs, chœur et public.

Le théâtre grec est, en somme, ce que l'on peut imaginer de plus proche du modèle dramaturgique préféré de Barthes qui est, comme nous l'évoquons, celui de Brecht. Brecht, explique le sémiologue français dans l'un de ses nombreux articles consacrés au dramaturge allemand, a su dépasser aussi bien les limites du théâtre bourgeois rétrograde que ceux du théâtre progressiste, didactique et prêchi-prêcha en dépit de ses louables intentions politiques. Brecht a su réaliser une authentique synthèse de la rigueur du dessein politique et de la liberté totale de la dramaturgie. Son théâtre amène le spectateur à une plus grande conscience de l'histoire, sans que cela soit le résultat ni d'une persuasion rhétorique ni d'une intimidation sermonneuse, mais bien celui de l'action théâtrale en elle-même. Si l'on a souvent le regret de l'image d'union du théâtre et de la cité que donnaient les Grecs anciens, écrit Barthes, on ferait bien mieux, au lieu de courir derrière cette image désormais irréalisable, de s'occuper de celle, bien plus réelle, que nous propose Brecht.

Et pourtant, c'est précisément sur le caractère exemplaire du théâtre brechtien, réaffirmé encore au milieu des années 1970 dans *Brecht et le discours*¹⁸ (sans doute le texte le plus beau et le plus riche que Barthes ait jamais consacré à Brecht), que la convergence de la pensée théâtrale de nos deux auteurs semble se briser.

«Dans le présent manifeste le nom de Brecht ne sera cité nulle part», écrit Pasolini, et il ajoute, «une chose est sûre: les temps de Brecht sont définitivement révolus»¹⁹. Comment comprendre ce refus proclamé de Brecht et comment l'intégrer dans ce panorama que nous esquissons d'une forte convergence du manifeste pasolinien avec la pensée théâtrale de Brecht?

A bien y regarder, Pasolini ne rejette pas Brecht, il se limite à affirmer que ses temps sont révolus. Quels sont les temps de Brecht? On peut penser, comme le suggère Stefano Casi, que ce sont ceux du théâtre fortement idéologisé, qui ne réussit pas à interagir avec la réalité alors qu'il est précisément besoin d'un témoignage de la complexité et des contradictions du réel, à l'adresse d'un spectateur avec lequel établir un véritable contact de communication. Mais si telle est l'intention de Pasolini, il nous faut alors constater qu'elle ressemble fort à l'exigence formulée par Barthes lorsque, contre le théâtre d'avant-garde et la vanité de son monde, il invoque un nouveau théâtre qui proposerait une réflexion sur le monde réel, impliquant critiquement le public comme il lui semble que réussit à le faire avec une efficacité particulière le théâtre de Brecht dans son interprétation par le Berliner Ensemble.

Et puis Pasolini décrète, certes, que les temps de Brecht sont définitivement révolus, mais il invite, aussitôt après, le spectateur à un dialogue «sur les problèmes posés ou débattus à canon suspendu par le texte». L'expression «à sens suspendu»,

¹⁸ R. Barthes, *Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discoursivité*, in *Œuvres complètes*, cit., t. IV, pp. 783-792.

¹⁹ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., § 1.

dont on sait qu'elle est empruntée à Barthes, est utilisée pour la première fois en 1966, dans un texte intitulé *La fin de l'avant-garde*, pour définir le nouveau mandat de l'écrivain, et est de façon stratégique et provocatrice placée dans le manifeste afin de dire que, justement, le temps de Brecht est révolu mais pas celui de Barthes, pas même du Barthes lecteur de Brecht. D'autant plus que si Brecht inspire à Barthes la théorie du «sens suspendu», ce dernier n'en voit pas moins les limites du théâtre brechtien quand il s'agit d'établir un véritable dialogue avec le public. Ce dont il parle dans un texte initialement écrit pour la revue *Gulliver* fondée par Blanchot, sans y être jamais publié, puis paru en revanche en 1964 dans la revue italienne *Menabò*.

Ce texte, intitulé *Les trois dialogues*²⁰, établit une comparaison entre les dialogues de Platon et le théâtre de Brecht. Les dialogues de Platon, écrit Barthes en reprenant une idée de Koyré, sont des dialogues fictifs en ce sens que Socrate ne conduit pas Ménon, par exemple, vers une forme de conscience. Ménon a plutôt pour fonction de rendre manifeste pour le spectateur du dialogue ce qui ne sera jamais clair pour Ménon, ce dont il ne sera jamais conscient. Ce dialogue fictif, écrit Barthes, correspond parfaitement au projet de Brecht dans *Mère Courage*. Mère Courage est aveugle face au mercantilisme de la guerre. Mais ce qui nous est montré, à nous spectateurs, ce ne sont pas tant les causes mercantiles de la guerre que l'aveuglement de Mère Courage face à elles. Voir un aveugle, voir à travers l'aveugle ce qu'il ne voit pas, voir le *non-voir*, entendre le *non-entendre*, percevoir la chose telle qu'elle n'existe pour un autre, c'est sans doute la forme la plus haute de l'art critique. Mais précisément, c'est un art, la réduction fantasmatique de l'autre, que ce soit un mort comme Ménon ou un rôle comme Mère Courage²¹.

Il y a peut-être cependant une alternative à ce dialogue fictif, ajoute Barthes, et c'est ce que nous pourrions appeler le 'dialogue amébee', car il s'agit d'une alternance de paroles fatalement indépendantes et pourtant reliées entre elles par une forme générale qui les tient ensemble. Un genre de parole qui ne met pas en scène une dialectique fictive – sur le modèle platonicien ou brechtien – mais qui propose le spectacle de paroles qui ne sont pas en relation hiérarchique, où l'une chercherait à convaincre, à persuader l'autre. Au contraire, chacune se reconnaît, se veut, fragment d'un sens à venir. «Dialoguer – écrit Barthes – c'est alors se penser comme élément mobile d'un discours composite dont le sens final n'éclate que par l'effet d'une pure combinatoire»²². Prenant l'exemple de la forme de l'épigramme, il ajoute:

Ni les strophes de l'un, ni les strophes de l'autre ne sont les lieux d'une médiation, elles ne participent pas, par leur contenu, à un sens général qui procéderait de persuasions

²⁰ R. Barthes, *Les trois dialogues*, in *Œuvres complètes*, cit., t. II, pp. 559-562.

²¹ *Ibid.*, p. 561.

²² *Ibid.*

ou de concessions successives [...] chaque message s'accepte comme fragment formel d'un *concours*²³.

Ce qui reste possible en somme, conclut-il, ce qui peut être tenté, c'est la construction de la part de plusieurs personnes, d'un spectacle de la parole dont le sens final serait confié, comme jamais on ne l'a fait, à celui qui le reçoit. C'est dans ce spectacle de la parole, d'une parole 'à sens suspendu', dont le sens transcende les signifiés et devient interrogation du spectateur, que consiste en grande partie, me semble-t-il, le mandat du nouveau théâtre, du théâtre de parole tel qu'imaginé par Pasolini.

Davide Luglio, Université Paris-Sorbonne
✉ davide.luglio@paris-sorbonne.fr

²³ *Ibid.*

Articoli/5

Barthes – Pasolini

Il soggetto amante, o dell'autonomia soggettiva come fedeltà a una passione

Viola Brisolin

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 13/08/2015. Accettato il 26/08/2015.

This article investigates the relations between subjective autonomy and the symbolic order – between the truth of the subject and the dimension of power – in Pasolini's late work, and in particular in the collection of poetry *L'hobby del sonetto*. The latter is read in dialogue with Roland Barthes's *Fragments d'un discours amoureux* and with some psychoanalytic concepts. In this reading the truth of the subject is configured as the truth of the amorous subject: as the lover's stubborn, unyielding attachment to an affective intensity directed toward the beloved. The object of the lover's affection (which could be a person, but also an idea, or a specific cultural domain) is here interpreted as imaginary in the Lacanian sense: as a specular projection of the lover's ego, a form deceptively identical with itself. But what constitutes itself as truth is the attachment that binds the lover to this deception, the obdurate affective intensity focused on the beloved. In this perspective, the risk of losing this attachment is experienced by the subject as the looming disintegration of the subject itself, as its dispersion in the anonymous symbolic order – the dimension of power, described by Pasolini in *Calderón* as «l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna». The comparative methodology adopted, rather than focusing on influences and cultural appropriations, aims instead at creating a dialogue between a number of concepts and their creative expressions on the basis of their affinities, thereby seeking to produce mutual illuminations and open up new avenues of meaning.

Questo saggio si propone di investigare le questioni del rapporto tra l'autonomia soggettiva e l'ordine simbolico, tra la verità del soggetto e l'ordine del potere nell'opera tarda di Pasolini, e in particolare nella raccolta poetica *L'hobby del sonetto*. Quest'ultima è esaminata in un'ottica comparata, a partire da una lettura di *Fragments d'un discours amoureux* di Roland Barthes e in riferimento ad alcuni concetti psicoanalitici. Metodologicamente, non ci si propone di tracciare influenze reciproche o appropriazioni. Si cerca invece di creare un dialogo tra idee e forme espressive sulla base di affinità concettuali nell'intento di creare un

percorso esplorativo delle opere sopra menzionate che offra nuovi punti di vista e stimoli ermeneutici¹.

Roland Barthes, esploratore di sistemi di segni, di linguaggi, dalla letteratura, alla moda, alla cultura pop, alla comunicazione mediatica, si interroga costantemente sulle intersezioni della produzione di senso e dell'ideologia, sull'organizzazione del linguaggio e sulle dinamiche di potere che vi si incarnano. In questo senso nessuna parola e nessun discorso sociale (critico, scientifico, etc.) sono neutrali – essi sono sempre portatori di valori, esprimono un punto di vista specifico, si relazionano secondo dinamiche di forza, e – ciò che è fondamentale – sono sostenuti da specifiche dinamiche psichiche, individuali come collettive.

La stratificazione del linguaggio che rimanda alla stratificazione sociale è già parte della riflessione di Barthes in *Le Degré zéro de l'écriture*. Questa visione del linguaggio diventa tuttavia progressivamente più complessa e claustrofobica. Si arricchisce di riflessioni sulla natura stessa del processo di significazione e sulle dinamiche psichiche – sugli investimenti affettivo-ideologici – che presiedono alla formazione dei significati e della discorsività sociale². Questa visione può essere sintetizzata in ciò che Barthes chiama «logosfera»³: l'universo umano come dimensione discorsiva in cui i vari linguaggi competono per stabilire il proprio temporaneo dominio interpretativo su un reale che non può mai essere conosciuto in quanto tale.

La logosfera è una dimensione caratterizzata da un flusso significante, interpretativo, in continuo movimento, e allo stesso tempo dominata dalla ferrea logica delle sue leggi, alle quali nessun essere parlante e desiderante si può sottrarre⁴. La perentorietà di quest'ordine è configurata in maniera simile alla logica ineluttabile dell'ordine simbolico lacaniano, il grande Altro, a cui tutti veniamo assoggettati nel momento dell'ingresso nel linguaggio e nella socializzazione: in esso l'ineluttabilità della legge che esso rappresenta si accompagna alla natura puramente relazionale dei suoi significanti, senza contenuto positivo ma il

¹ Questo saggio si ispira a e costituisce una rielaborazione di alcuni argomenti trattati in V. Brisolin, *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*, Oxford-Berna 2011. Si ringrazia Peter Lang per l'autorizzazione a riprodurre passaggi e idee già espressi in quest'opera. Per un'analisi dell'influenza di Barthes su Pasolini cfr. A. Tricomi, *Gesto e Maniera*, Soveria Mannelli 2005, e in particolare pp. 104–109. Cfr. anche Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens*, in «Studi Pasoliniani», 1, 2007, pp. 55–67 per un resoconto della breve corrispondenza tra Barthes e Pasolini.

² Cfr. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), in Id., *Œuvres complètes* (OC), volumi I-V, a cura di É. Marty, Paris 2002, vol. I, p. 220. Ho esplorato la traiettoria della riflessione Barthesiana su linguaggio, potere e l'ideologia in *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 50-78. Sulle dinamiche psichiche che sostengono gli atti discorsivi e la produzione di senso, riflessione elaborata in dialogo tra gli altri con Nietzsche e la psicoanalisi, si vedano R. Barthes, *La division des langages* (1973) e *La guerre des langages* (1973), in OC IV, pp. 348-60 e 361-5. Sulla natura claustrofobica, tirannica del processo di significazione si vedano *La mythologie aujourd'hui* (1971), in OC III, pp. 873–876 e *Leçon* (1978), in OC V, p. 431.

³ Id., *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), in OC IV, p. 630.

⁴ Cfr. nota 2.

cui significato si origina in base al rapporto con altri significanti⁵. In Barthes incontriamo numerose espressioni di questa dimensione: proliferazione interpretativa senza barriera di arresto, semiosi infinita dell'Altro testuale in *S/Z*, verità ineludibile dell'inconscio che esplose nella *jouissance* testuale in *Le plaisir du texte*, o legge ineludibile che presiede alla guerra discorsiva della logosfera.

Al contempo, la fissità delle concrezioni ideologiche e la chiusura su se stesso di ogni linguaggio o discorso sociale che aspira al dominio sugli altri e alla sua consistenza interna – cioè all'espulsione stessa dell'alterità – vengono spesso elucidate da Barthes attraverso il concetto dell'immaginario, cioè quella struttura permanente della soggettività che per Lacan si inaugura nel processo di identificazione del bambino con la propria immagine riflessa nello specchio. Alla mancanza di coordinazione e autocontrollo, al senso di frammentarietà corporea di cui fa esperienza il bambino, lo specchio oppone l'immagine di una forma compiuta, unitaria. Inizialmente percepita come quella di un rivale, nell'ansia della minaccia, l'immagine è successivamente riconosciuta gioiosamente come la propria, dando origine a un senso di padronanza e controllo. Io non sono un coacervo frammentario di impulsi e sensazioni, ma una forma definita: così l'ego formandosi disconosce, nell'atto stesso della sua nascita, la precarietà del suo potere, l'illusorietà della sua coerenza, e l'esistenza stessa dell'inconscio⁶.

Barthes scopre queste stesse dinamiche nei processi di formazione dell'ideologia, dell'ortodossia, dello stereotipo, vale a dire di tutti quei discorsi che si solidificano, che si cristallizzano in dogma: l'immaginario non è solo un processo individuale, ma un coagularsi di energie psichiche che sostiene ogni campo di sapere o discorso collettivo che soccombe allo spirito di sistema, all'illusione della sua interna coerenza, e che disconosce la precarietà del proprio dominio su altri campi discorsivi⁷.

Come si colloca dunque il soggetto nel campo di questa discorsività onnipresente e colonizzata da poteri e dinamiche che precedono la sua venuta al mondo? Quale autonomia gli è data in questa prigione del linguaggio, in cui le parole che lo parlano sono fatalmente sempre abitate da altri e organizzate

⁵ A riguardo dell'ordine simbolico cfr. J. Lacan, *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, a cura di J.-A. Miller, Paris 1978 e Id., *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses*, a cura di J.-A. Miller, Paris 1981, p. 48. Roland Barthes fa frequentemente riferimento a testi e termini lacaniani, e si appropria creativamente di concetti come l'Altro e l'immaginario, come vedremo più sotto. Non si tratta qui di stabilire la fedeltà o meno di Barthes a questi concetti, ma piuttosto di evocarli quando possono fare luce sulle dinamiche espresse nei lavori qui discussi. Su Barthes e Lacan si vedano A. Brown, *Roland Barthes: the Figures of Writing*, Oxford 1992 e M. Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes*, University Park PA 2007. Cfr. M. Moriarty, *Roland Barthes*, Cambridge 1991 e C. Coste, *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve d'Asc 1998, a proposito dell'immaginario in Barthes, non solo in relazione a Lacan ma anche a Sartre, e per una serie di considerazioni sulla nozione di *jouissance*.

⁶ Cfr. J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je e L'aggressivité en psychanalyse*, in *Écrits*, Paris 1966, pp. 93-124.

⁷ Cfr. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit., p. 638; Id. *Plaisir/écriture/lecture* (1972), in OC IV, p. 206; Id., *La division des langages*, cit., p. 358; e M. Moriarty, *Roland Barthes*, cit., pp.169-185.

secondo leggi ineludibili? I problemi del linguaggio così centrali nell'opera di Barthes vengono riconfigurati in *Fragments d'un discours amoureux* come elementi del dramma amoroso⁸. Barthes mostra che l'amore è in effetti linguaggio: nel microcosmo dell'amante di *Fragments* si scopre la situazione evocata pocanzi, di conflitto e complicità tra dinamiche simboliche e immaginarie, ma anche – in maniera cruciale – la teoria di un soggetto radicalmente devoto alla *sua* verità.

Chi parla i frammenti del discorso amoroso? Organizzati in ordine alfabetico, cioè secondo la ferrea arbitrarietà dell'ordine simbolico del linguaggio, i frammenti provengono da fonti disparate, formano un sofisticato collage culturale, un intertesto, o un palinsesto, senza origine, in cui si incrociano storie zen, aneddoti personali, riferimenti a testi psicoanalitici, letterari, e filosofici: «pour composer ce sujet amoureux, on a “monté” des morceaux d'origine diverse»⁹, Barthes proclama. La voce dell'amante parla attraverso le voci di disparati predecessori: deprivatizzata, depersonalizzata, la discorsività del soggetto amante è quella di predecessori illustri o anonimi, le sue scenate sono una copia di scenate precedenti, le forme in cui il desiderio, la sofferenza amorosa, la gelosia, si esprimono sono ripetizioni di forme antiche. Finanche nelle sue esperienze più intime il soggetto è mostrato come socialità e linguaggio; anche nell'esperienza più 'privata' e 'autentica', si rivela l'incessante mormorio dell'Altro. Come il soggetto evocato in *S/Z*, l'amante, anonimo e collettivo, sembra avere «la généralité même des stéréotypes»¹⁰. Testo e soggetto si rispecchiano l'uno nella altro, la folla di codici dell'uno rimanda all'anonimato senza origine dell'altro: «Ce “moi” qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l'origine se perd)»¹¹.

Se la soggettività non è altro che prodotto di una rete simbolica, la 'verità' del soggetto non ha altra verità che la fattualità, del resto sempre cangiante, del suo collage psichico-discorsivo: la sua 'verità' altro non è che una particolare configurazione dei frammenti di universo che si trovano a coagularsi nello spazio dell'enunciazione.

Questa depersonalizzazione, questo stato di dispersione nell'Altro mima una sorta di psicosi testuale, simile alla *jouissance* discussa ne *Le plaisir du texte*, smembramento e perdita incontrollabile nei meandri di una polifonia discorsiva che distrugge le certezze illusorie dell'io, dissoluzione della forma in un pulviscolo di codici in continua permutazione. E tuttavia, quello che il soggetto amante propone in *Fragments* è una versione della follia amorosa radicalmente diversa:

Depuis cent ans, la folie (littéraire) est réputée consister en ceci: *Je est un autre*: la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour moi, sujet amoureux, c'est tout

⁸ Cfr. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in OC V, pp. 79 e 111; e C. Martin, *Roland Barthes et l'éthique de la fiction*, New York-Oxford 2003, p. 124.

⁹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 33.

¹⁰ Id., *S/Z* (1970), in OC III, p. 126.

¹¹ *Ibid.*

le contraire: c'est de devenir un *sujet*, de ne pouvoir m'empêcher de l'être, qui me rend fou. *Je ne suis pas un autre*.

E ancora: «Je suis indéfectiblement moi-même, et c'est en cela que je suis fou: je suis fou parce que je *consiste*»¹².

In *Fragments* il movimento centrifugo di depersonalizzazione, l'intertesto di cui si costituisce l'esperienza amorosa, è contrastato dalla spinta centripeta dell'immaginario, qui definito come «*énergie délirante*»¹³, ostinata persistenza di un'ossessione amorosa che produce una forma chiusa su stessa, piega su se stessa una porzione dell'immenso intertesto dei discorsi amorosi fino a ottenerne una monade:

C'est là ma singularité, ma libido est absolument enfermée: je n'habite aucun autre espace que le duel amoureux: pas un atome de dehors, donc pas un atome de grégarité: je suis fou: non que je suis original (ruse grossière de la conformité), mais parce que je suis coupé de toute socialité. Si les autres hommes sont toujours, à des degrés divers, les militants de quelque chose, je ne suis, moi, le soldat de rien, pas même de ma propre folie: je ne socialise pas¹⁴.

L'esterno, piegato su stesso, diventa spazio di pura interiorità, disconnesso dall'universo simbolico di cui è tuttavia parte. Il soggetto amante non crede all'originalità delle proprie parole; la sua autonomia dalla rete testuale di cui è 'composto' non risiede nel coniare un discorso inaudito, originale, che lo collochi, se non altro per un momento, al di là della prigione del linguaggio e delle dinamiche di potere che vi si incarnano. Ciò che rende il discorso amoroso «*hors pouvoir*» è il ripiegamento su se stesso, il rifiuto della relazione sociale. Questo è il paradosso dell'immaginario nell'accezione Barthesiana come viene sviluppata in *Fragments*, la sua ambivalenza irriducibile: mentre nella sua chiusura, nella sua fantasia di autarchia, l'immaginario amoroso mima la chiusura su se stesso del discorso ideologico, del linguaggio di potere, dello stereotipo, allo stesso tempo esso indica la persistenza ostinata di un'intensità individuale che rifiuta la tirannia del simbolico, del grande Altro. L'Altro a cui Barthes allude è configurato, come abbiamo detto, in maniera analoga all'Altro lacaniano, in tutta la sua complessità: l'ordine simbolico, la legge a cui diveniamo assoggettati attraverso i processi di socializzazione e l'acquisizione del linguaggio caratterizzato tanto dalla fissità delle sue norme quanto dalla mutevolezza delle sue correnti. L'Altro è inoltre ciò che eccede i limiti della comprensione, che rifiuta il contenimento imposto dall'io conoscente: non solo dunque l'eccedenza semantico/epistemologica della legge simbolica, ma anche l'inconoscibile di ogni altro individuale, di ogni persona¹⁵.

¹² R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 156.

¹³ Ivi, p. 139.

¹⁴ Ivi, pp. 156-7.

¹⁵ Cfr. J. Lacan, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses*, cit., p. 48 e S. Žižek, *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, London 2002, p. 199.

Il frammento *La dédicace* mette in scena precisamente questo confronto tra la violenza interpretativa – il simbolico in azione – e la violenza dell’immaginario che cerca di circoscrivere e contenere il significato dell’amato. La verità dell’Altro è inarrestabile deriva semiotica, che va contro il desiderio di controllo e contenimento dell’amante: «L’objet que je donne n’est plus tautologique, (je te donne ce que je te donne), il est interprétable; il a un sens (des sens) qui déborde de beaucoup son adresse; j’ai beau écrire ton nom sur mon ouvrage, c’est pour “eux” qu’il a été écrit (les autres, les lecteurs)»¹⁶. Nel frammento *Verité* l’amato è illusoriamente conoscibile solo dall’amato: «moi seul le connais, le fait exister dans sa vérité. Quiconque n’est pas moi le méconnaît»¹⁷. Come l’indicazione a bordo testo allerta il lettore, qui l’amato parla *attraverso* Werther¹⁸, ma l’energia delirante dell’immaginario che si appropria del discorso amoroso altrui riversa in esso un’intensità affettiva che, richiudendolo su se stesso, lo costituisce in forma monadica.

Allo stesso modo, il lutto per la perdita dell’amato è sostenuto da un fantasma di perfetta unione con esso, di completezza e armonica totalità, indisturbata dalle correnti del mondo. Il fantasma, «rêve d’union totale avec l’être aimé», è evocato attraverso la consueta polifonia di riferimenti culturali: Platone, Aristotele, Musil, e Novalis sono convocati nel simposio amoroso a sostenere il desiderio di compiutezza e controllo, «joie sans tache et sans mélange», «repos indivis» e «comblement de la propriété»¹⁹. Ma se l’amato perduto non è mai davvero esistito nei termini evocati dall’amante, ciò che è vera è l’intensità affettiva riversata nella sua immagine, e nel lutto della sua perdita. Nelle parole dell’amante Barthesiano, la relazione alla perdita diventa perversamente tragica: il fantasma è riconosciuto come tale, la consistenza indecomponibile, non interpretabile dell’amato, la sua statica identità, sono riconosciute come un inganno, come una proiezione dell’ego amante. Ma è l’attaccamento a quell’illusione che è vero: «c’est le rapport au leurre qui devient vrai. Pour être dans la vérité, il suffit de m’entêter: un “leurre” affirmé infiniment, envers et contre tout, devient une vérité»²⁰. Non c’è libertà da un ordine a cui si è fatalmente assoggettati; ma l’autonomia del soggetto amoroso è quella di un legame irriducibile e pertinace a un’illusione, perfino a un certo punto riconosciuta come tale, ma accettata come assoluta verità soggettiva precisamente in virtù dell’investimento affettivo riversato in essa.

Nel frammento *L’absent* Barthes compara il desiderio per l’amato assente al desiderio per la verità che un maestro zen cerca di instillare violentemente nel suo allievo:

¹⁶ R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, cit., p. 108.

¹⁷ Ivi, p. 281.

¹⁸ Douglas Crimp fa notare che *Fragments* fa continuamente riferimento a Werther «as if to a manual». Cfr. D. Crimp, *Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others*, in «October», 21, 1982, p. 70.

¹⁹ R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, cit., p. 277.

²⁰ Ivi, p. 282.

Un koan bouddhique dit ceci: “le maître tient la tête du disciple sous l’eau, longtemps, longtemps; peu à peu les bulles se raréfient; au dernier moment, le maître sort le disciple, le ranime: quand tu auras désiré la vérité comme tu a désiré l’air, alors tu saurait ce qu’elle est”. L’absence de l’autre me tient la tête sous l’eau; peu à peu j’étouffe, mon air se raréfie: c’est par cette asphyxie que je reconstitue ma “vérité” et que je prépare l’Intraitable de l’amour²¹.

L’immagine dell’amato diventa fondamentale per l’esistenza stessa del soggetto amoroso: non per la sua intrinseca verità, ma per *la verità dell’intensità affettiva* che essa suscita e che in essa si coagula. L’‘intrattabile’ dell’amore è precisamente questo: il trauma per la perdita di un bene assoluto – indicibile, insignificabile, cioè al di là del linguaggio e dunque protetto dall’altrui appropriazione – mai esistito in quanto tale ma che esiste solo in quanto materializzato dal desiderio dell’amante.

In *La chambre claire* Barthes mette in scena il conflitto tra intensità individuale e generalità anonima usando i termini di *studium* e *punctum* in relazione alla percezione di immagini fotografiche. Mentre *studium* definisce l’aspetto socio-culturale dell’immagine, la dimensione interpretativa applicabile all’immagine fotografica, *punctum* designa l’elemento dell’immagine che resiste all’analisi culturale, all’interpretazione, che mi colpisce per ragioni che eccedono la mia comprensione e che tocca qualcosa in me al di là della mia coscienza: e mi incatena all’unicità del mio desiderio. Non scegliamo il *punctum* dell’immagine fotografica, *siamo scelti*, punti, animati da esso. Barthes evoca a tale proposito la *tuché* lacaniana, altro nome del ‘Reale’: «la Tuché, l’Occasion, la Rencontre, le Réel dans son expression infatigable»²². Allo stesso modo, di tutte le persone che incontriamo solo una risveglia l’intensità dell’ossessione amorosa, solo *quella* mobilita l’energia delirante dell’immaginario e «désigne la spécialité de mon désir»²³.

Il ‘Reale’ lacaniano, concetto mobile e elusivo, è variamente definito da Lacan come l’elemento che «résiste absolument à la symbolisation»²⁴, il nocciolo indicibile attorno al quale l’essere discorsivo del soggetto si dipana, e al quale è ineluttabilmente assoggettato²⁵. Esso è associato all’*objet a*, anelito verso un bene perduto, oggetto creato retrospettivamente dal desiderio al momento dell’ingresso del soggetto nell’ordine simbolico²⁶. È qui che l’immaginario e il traumatico si incrociano nel soggetto amante Barthesiano: il lutto per l’amato assente si nutre dell’immagine, ricostruita retrospettivamente, di una pienezza

²¹ Ivi, p. 45.

²² Id., *La chambre claire* (1980), in OC V, p. 792.

²³ Id., *Fragments d’un discours amoureux*, cit., p. 48.

²⁴ J. Lacan, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, a cura di J.-A. Miller, Paris 1975, p. 80.

²⁵ Id., *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, a cura di J.-A. Miller, Paris 1974, pp. 59 e 226. Lacan usa la parola greca *tuché* per descrivere l’incontro traumatico con il Reale, l’incursione di un elemento indicibile, esterno ai processi di significazione.

²⁶ Cfr., per un’esegesi del concetto dell’*objet a* nelle sue varie permutazioni nel corpus lacaniano, B. Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton 1995, p. 59 e S. Homer, *Jaques Lacan*, London 2005, pp. 87-89.

primordiale perdita, legata a un'esperienza traumatica comune a tutti – l'ingresso nel simbolico e la repressione che l'accompagna – e al contempo assolutamente individuale, che mi lega per sempre alla forma che il destino – la *tuché*, la verità del mio desiderio, risvegliato da questo oggetto e non quello – assume per me.

Nel mettere in scena le dinamiche psichiche del soggetto amoroso, Barthes presenta una visione della soggettività *tout court*: come nota Éric Marty, l'amante è il soggetto, e ciò che *Fragments* propone è «une véritable ontologie concrète»²⁷. In *Fragments* si dispiega il dramma di un soggetto che non può prescindere dal linguaggio e dalle dinamiche che in esso s'inscrivono ma che, allo stesso tempo, si inaugura nella sua autonomia come attaccamento irriducibile a una passione. L'amante incarna la devozione a una soggettività radicale, ostinato legame a un'intensità affettiva, al di fuori della quale il soggetto cessa di esistere nella sua precaria autonomia, e diventa anonima dispersione nei meandri dell'Altro.

Ne *L'hobby del sonetto*, raccolta poetica scritta da Pasolini tra il 1971 e il 1973, viene esplorato il legame che ha unito il regista all'attore Ninetto Davoli, ed emerge, con dolorosa chiarezza, cosa lo spezzarsi di quel legame rappresenta per la configurazione psichica dell'amante²⁸. È in dialogo con *Fragments* e con i concetti elaborati sopra che intendo mostrare come si riveli nei sonetti un soggetto che si costituisce in quanto tale, nella sua autonomia, come intensità affettiva investita in un'immagine – quella di un uomo, ma in questo caso anche di un intero universo culturale – e come la minaccia della sua perdita si configuri come catastrofica dispersione del soggetto nell'ordine del potere.

La totalità del potere neocapitalista, l'onnipresenza dei suoi meccanismi e la sua capacità di assorbire tutto ciò che gli resiste sono elementi costanti nelle opere di Pasolini a partire dalla metà degli anni sessanta. In questo periodo, mentre si cementa in lui una serie di riflessioni maturate negli anni precedenti, egli teorizza una mutazione nelle dinamiche del potere capitalista, associato non più ad apparati apertamente repressivi, ma piuttosto a forme più subdole, pervasive, ed elusive di cooptazione, basate sulla manipolazione del desiderio e radicate, come ho mostrato altrove, in specifiche dinamiche psichiche²⁹.

Realtà sociali e persone che precedentemente avevano costituito per Pasolini la possibilità di un mondo 'altro', preborghese e precapitalistico, e dunque sia la possibilità di autonomia dall'ordine dominante della società sia, di conseguenza, la non-totalità del potere, vengono per Pasolini progressivamente

²⁷ E. Marty, *Présentation*, in OC V, p. 13.

²⁸ P. P. Pasolini, *L'hobby del sonetto* (2003), in Id., *Tutte le Poesie* (TP), volumi I-II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 2003, vol. II. Per ulteriori informazioni sulla raccolta si veda W. Siti, *Note e notizie sui testi*, in TP II, pp. 1743-1748.

²⁹ Si veda V. Brisolin, *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*, cit., specialmente il capitolo 1, per una discussione di questo percorso e su come un dialogo con alcuni concetti psicoanalitici può contribuire ad illuminare alcune delle implicazioni più radicali e pessimiste della visione pasoliniana del potere. Per una lettura in chiave lacaniana di alcune opere di Pasolini cfr. F. Vighi, *Traumatic Encounters in Italian Cinema. Locating the Cinematic Unconscious*, Bristol 2006 e J. Copjec, *Imagine There's no Woman*, Cambridge 2002. Sull'emergere di una nuova teorizzazione di potere in Pasolini a partire dagli anni sessanta cfr. C. Casarino, *Oedipus Exploded: Pasolini and the Myth of Modernisation*, in «October», 59, 1992, pp. 27-47 e Walter Siti, *L'opera rimasta sola*, in TP II, specialmente pp. 1931-2.

a scomparire. Emerge la visione di un potere che sembra coincidere con la totalità stessa della realtà, del simbolico, incorporando leggi e costumi sociali e determinando la vita interiore degli individui, piaceri e desideri, attraverso una superegotica ingiunzione al consumo e al godimento³⁰. È in questo contesto, in cui la possibilità stessa di autonomia per il soggetto si fa sempre più esigua, che *L'hobby del sonetto* appartiene.

Pasolini incontra Davoli nel 1966 sul set de *Il Vangelo secondo Matteo* e da quel momento i due diventano inseparabili. L'amato diventa un elemento cruciale nella costellazione interiore dell'amante: si mobilita nell'«idea di Ninetto» – come Pasolini definisce l'immagine dell'amato nel poema *Il mondo salvato dai ragazzini*³¹ – l'amore per un'intera classe di diseredati. Davoli, che prima dell'incontro con il regista ha sempre vissuto nella dimensione, per Pasolini mitica, al di là della storia, delle periferie romane, diventa il messaggero innocente della grazia e del riso popolari, il simbolo della persistenza tenace di un universo preborghese, incontaminato dalle dinamiche di potere neocapitaliste.

Nel 1971, dunque, quando Davoli annuncia la sua decisione di volere sposare la sua fidanzata, si materializza per Pasolini una tragedia a più livelli: la perdita di un legame esclusivo con l'amato, certo, ma anche lo sgretolarsi definitivo di una visione del popolo, di una speranza di rivoluzione³². Nell'entropia neocapitalista descritta negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane* la coppia eterosessuale è vista come nucleo consumista per eccellenza, cooptata dal potere permissivo e colonizzata nella mente e nel corpo³³. L'indulgere de *L'hobby del sonetto* nel disprezzo, nel risentimento e nella disperazione scatenati dalla percezione della capitolazione dell'amato alla logica conformista delle istituzioni borghesi, deve essere visto nel contesto di questa critica sociale, nell'ambito cioè degli scritti sulla mutazione antropologica dei sottoproletari. In questo senso la raccolta poetica costituisce una delle abiure – riscritture masochistiche, distruttive, che con accanimento retrospettivo devastano ciò che rimane delle sue mitologie precedenti – che Pasolini produce nella prima metà degli anni settanta³⁴.

Per un lungo periodo l'amato aveva rappresentato per l'amante l'elemento che resiste a ogni classificazione, che non rimanda che a se stesso, al di là del

³⁰ Cfr. P. P. Pasolini, *Tetis* (1973), in *Saggi sulla politica e la società* (SPS), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, p. 263. Sul meccanismo del superego come ingiunzione al godimento e per la sua relazione alla legge simbolica cfr. J. Lacan, *Kant avec Sade*, in *Écrits*, cit., pp. 765–90. Vedi anche riferimenti nella nota precedente.

³¹ P. P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Trasumanar e organizzar* (1971), in TP II, p. 45.

³² Cfr. W. Siti, *L'opera rimasta sola*, cit., p. 1936. Cfr. anche A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma 2005, p. 385. Come nota Tricomi, la perdita di Ninetto è configurata per Pasolini come «un'avvisaglia del crollo imminente del suo intero mondo poetico, perché si verifica nell'attimo in cui egli inizia ad avere la percezione sempre più nitida della definitiva eclissi del popolo».

³³ Cfr. P. P. Pasolini, *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti, Cani e Cuore*, in Id., *Scritti Corsari* (1975), in SPS, pp. 372–9, 390–6 e 397–403.

³⁴ Mi riferisco qui all'*Abiura dalla Trilogia della vita* e alle poesie de *La nuova gioventù*. Cfr. riferimenti bibliografici alle note 60 e 61.

simbolico, al di fuori della legge. Come l'amante di *Fragments*, che può solo nominare l'amato attraverso un riferimento che rifiuta ulteriore elaborazione – *Tell*, o *Adorable*³⁵ – così la voce dell'amante ne *L'hobby* rivela:

C'era nel mondo – nessuno lo sapeva –
qualcosa che non aveva prezzo,
ed era unico: non c'era codice né Chiesa
che lo classificasse. Era nel mezzo
della vita e, per confrontarsi, non aveva
che se stesso. Non ebbe, per un pezzo,
nemmeno senso: poi riempì l'intera
mia realtà. Era la tua gaiezza³⁶.

La gaiezza dell'amato, il suo riso, qui evocati nel sonetto 110, uno degli ultimi della raccolta, appaiono ripetutamente nei sonetti 38, 42, 57 e 59. Elemento miracoloso, inesplicabile, incantatore, il riso dell'amato evocato nel sonetto 38 è un riso disincarnato, incontro con la *tuché*, *punctum* che trafigge l'amato. Il cosmo mette vicino all'amante non tanto l'amato, ma «un riso che effonde riso»:

Una mano ha rimestato la profondità
del cosmo
ne ha tirato fuori un riso che effonde
riso, e me l'ha messo vicino³⁷.

Il sonetto introduce inoltre il tema dell'esilio dell'amante dalla comunità e dalle sue istituzioni. Come il riso di Ninetto esisteva in una dimensione non interpretabile, non codificabile, così il legame affettivo che univa i due amanti era localizzato in un limbo a-istituzionale: la loro «fu un'unione non consacrata da niente»³⁸, monade sospesa in una dimensione senza storia, e contrapposta ai legami del «consorzio civile», delle comuni «cose umane»³⁹. È quest'ultima dimensione, quella della comunità e dei suoi legami codificati, delle sue istituzioni, di cui il matrimonio e l'eterosessualità fanno parte, che alla fine distrugge – nella percezione dell'amato – la loro unione e condanna il poeta a una condizione di esclusione permanente.

La sequenza dei sonetti 60-63 propone una riflessione tortuosa e ambigua sull'effetto dell'istituzionalizzazione delle relazioni, e sulla realtà – o illusorietà – dei legami affettivi. La voce dell'amante propone la considerazione che l'istituzione matrimoniale non è che «illusione» ma anche ciò che rende l'amore «reale», cioè socialmente riconosciuto, condiviso, condivisibile. «Il patto con la vita» sembra esigere nient'altro che un vivere nell'«irrealtà», ma allo stesso tempo la benedizione istituzionale inaugura l'ingresso nel consorzio umano: «è ciò che

³⁵ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., pp. 47-50 e 271-274.

³⁶ P. P. Pasolini, *L'hobby del sonetto*, cit., p. 1230.

³⁷ Ivi, p. 1158.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Ivi, p. 1159 e 1181.

benedice un affetto | che lo rende umano»⁴⁰. Al contrario, l'amore di cui fa esperienza l'amante abbandonato non ha esistenza alcuna per il mondo, poiché esso «non ebbe alcuna benedizione». Le «oscure ragioni»⁴¹ da cui ebbe origine non hanno realtà che per l'amante, nello spazio segreto del suo corpo, della sua mente. Vero nell'intensità affettiva estrema riversata nell'oggetto amato, quell'amore appare tuttavia meno reale di «uno stupido anellino»⁴², e l'angoscia per la perdita di quell'oggetto immaginario ha senso solo per l'amante⁴³.

Incontriamo la stessa ambiguità nel determinare ciò che è reale e ciò che è irreali nella tragedia *Calderón*, ispirata da *La vida es sueño* di Calderón de la Barca. Pur non essendo collegata alle vicissitudini che ispirano la composizione de *L'hobby del sonetto*⁴⁴, la tragedia drammatizza l'incompatibilità tra la verità del potere, la logica dell'ordine del mondo, e un'altra verità: quella dell'ostinato attaccamento a un affetto a-sociale, monadico, irrinunciabile. *Calderón* ci invita a considerare se la realtà in cui la protagonista Rosaura si trova imprigionata – stato e famiglia – sia in effetti un sogno; o se il sogno sia invece la dimensione nella quale fa esperienza di un amore impossibile per due uomini che, in due episodi distinti, scopre essere rispettivamente suo padre e suo figlio. Quando avviene veramente il risveglio? Quando Rosaura apprende la verità sull'oggetto incestuoso del suo desiderio? O è la realtà in effetti nient'altro che un incubo da cui Rosaura è momentaneamente esonerata quando ama Pablo e Sigismondo? Basilio, il re, incarnazione della legge simbolica, istruisce Rosaura su ciò che è necessario fare per entrare nell'unica realtà che conta: conformarsi.

Riconosci la tua vita in quella degli altri,
Rosaura, e vedrai che essa sarà VERA.
Abbi gli amori che hanno gli altri, e vedrai
che essi non si distingueranno dalla vita⁴⁵.

Dopo avere abitato la dimensione della follia, della reclusione interiore nella cripta oscura della catatonìa, Rosaura ritorna alla realtà, salutata dal brindisi di Basilio:

Grazie di essere tornata nel lager
dove siamo costretti tutti a vivere
cercando le libertà che possiamo!⁴⁶

Rosaura rientra nella dimensione di una realtà in cui l'ordine simbolico e il potere coincidono. Come Pasolini spiega: «in tutti e tre i suoi risvegli, Rosaura

⁴⁰ Ivi, pp. 1180 e 1182.

⁴¹ Ivi, p. 1183.

⁴² Ivi, p. 1180.

⁴³ Ivi, p. 1182.

⁴⁴ Inizialmente abbozzata nel 1967, *Calderón* viene pubblicata dopo varie riscritture nel 1973. Pasolini discute la genesi dei suoi lavori teatrali in *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (1969; edizione italiana 1983), in SPS, pp. 1380–1.

⁴⁵ Id., *Calderón* (1973), in *Teatro*, a cura di W. Siti e S. de Laude, Milano 2001, p. 677.

⁴⁶ Ivi, pp. 741-2.

si trova in una dimensione occupata interamente dal senso del Potere. Il nostro primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna»⁴⁷. Le parole dell'amante di *Fragments* potrebbero essere quelle di Rosaura: «Je subis la réalité comme un système de pouvoir»⁴⁸.

Nel canzoniere pasoliniano l'intrusione dell'ordine del potere è presentata come causalmente correlata alle azioni dell'amato: egli diviene dunque l'agente del disfacimento della monade amorosa, e accelera contemporaneamente il crollo degli ideali politico-culturali associati ad essa. La mediocrità della vita a cui l'amato è destinato entrando nel matrimonio e negli apparati della società capitalista, e l'orrore che tale vita suscita nell'amante, vengono esplorati nei sonetti 61, 77, 97, 111 e 112. Laddove «l'idea di Ninetto» indicava precedentemente la persistenza di una dimensione mitica, preborghese, di un universo popolare caratterizzato da una sessualità pura e a-morale, il 'nuovo' Ninetto che emerge dai sonetti è la grottesca caricatura del precedente. Descritto come «povero impotente», soggetto ai ricatti morali della futura sposa, l'amato appare ora servile, debole, «incapace di dignità». L'amato viene scoperto capace di un'emozione vile come la gelosia, cosicché l'amante ferito tuona: «quell'amore | non ti glorifica, ma ti umilia»⁴⁹. L'amato tragicamente cessa di rappresentare la possibilità rivoluzionaria del popolo, scegliendo invece un destino di gran lunga meno sublime:

[...] Allegramente
mi dici dei tuoi giri per il libretto dell'Enpals,
e intuisco anche che state vedendo la televisione.
Ricollego questo a una frase su "qualche soldino"
da metter da parte⁵⁰.

Ciò che si rivela nella violenza accusatoria di queste parole non è certo la 'vera' natura di Ninetto, ma la natura dell'immagine dell'amato nella costellazione interiore dell'amante. L'amato non parla mai. Come l'amato dei *Fragments*, lo si può immaginare «défiguré par son mutisme, comme dans ces rêves affreux où telle personne aimée nous apparaît le bas du visage entièrement gommé, privé de sa bouche»⁵¹. Nei film e nelle poesie di Pasolini Ninetto ha un ruolo iconico: simbolizza una serie di valori cruciali al poeta, ma non gli è mai dato di eccedere quel ruolo⁵². Quando l'amato reale in effetti esula dalla forma immaginaria

⁴⁷ Id., *Calderón, in Descrizioni di descrizioni* (1979), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (SLA), volumi I-II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, vol. II, p. 1934. Sulla nozione di potere in Calderón cfr. A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini*, cit., pp. 345-49.

⁴⁸ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 125.

⁴⁹ P. P. Pasolini, *L'hobby del sonetto*, cit., pp. 1208, 1206, e 1207.

⁵⁰ Ivi, p. 1217.

⁵¹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 208.

⁵² Come mostra Robert Gordon, l'utilizzo di 'interprètes fétiches' era pratica ricorrente nel cinema di Pasolini, al fine di connotare «some perceived inherent, iconic quality or meaning». Cfr. R. Gordon, *Pasolini. Forms of Subjectivity*, Oxford 1996, p. 193. L'espressione 'interprètes fétiches' proviene da F. Gérard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles 1981, p. 43; citato in Gordon, p. 193.

imposta su di lui – decide di sposarsi – il fantasma si dissolve, ma subito per riformarsi, pertinace e violento, nel lutto della perdita, e nel ricordo del perduto bene. L'amante non accetta che le azioni dell'amato possano eccedere il costruito erotico-ideologico che ha abitato nella sua mente fino a quel momento. In questa prospettiva il nuovo Ninetto non può che apparire orribile: il sistema che lo contiene è perfettamente coerente, vale a dire, come ogni sistema ideologico, costruito per nullificare tutto ciò che non si adegua alle sue premesse, e sostenuto da un desiderio di annessione e controllo.

L'hobby del sonetto abbonda di questa violenza: misoginia, desiderio di possesso, dolore autodistruttivo e autocommiserazione sono drammatizzati consapevolmente⁵³. «Non si tratta di sesso, lo sapete: | ma di un affetto che come la morte ha mani adunche»⁵⁴: così l'amante descrive il legame che lo unisce all'amato. E descrive se stesso come «abituato | a possedere, a vincere», guidato dalla caparbia dell'egoismo infantile: «ciò che mi piace | lo voglio, come un bambino»⁵⁵. La brutalità di questo desiderio di annessione, la virulenza dell'invettiva contro un amato che rifiuta il contenimento dentro i parametri pensati per lui dall'amante, rivelano precisamente quanto sia alta la posta in gioco: la verità particolare del soggetto. Come nota Walter Siti, «l'impressione è che il rischio che Pasolini sta correndo, di fronte allo sgretolarsi del proprio sistema immaginario, sia quello della perdita dell'io. Della disumanizzazione, appunto»⁵⁶. Anche se l'essere amato è immaginario, cioè ridotto, in un processo di autoinganno dell'amante, a forma sempre uguale a se stessa, ciò che si costituisce in effetti come verità è il legame che unisce l'amante all'inganno, l'irriducibile intensità affettiva riversata in esso. In questa lettura, la minaccia della perdita di tale legame preannuncia la disgregazione stessa dell'autonomia del soggetto, della sua verità particolare, e la sua finale dissoluzione nelle dinamiche anonime dell'ordine simbolico, la dimensione ineludibile del potere: «l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna», e l'unica realtà consentita.

Molto è stato detto sulla natura illusoria e narcisistica della visione pasoliniana del sottoproletariato. «Castello di fantasmi», «variazione fantastica», «fallacia ontologica», «arcadia del sottoproletariato»⁵⁷: frequentemente si è chiamato in causa il valore oggettivo, di verità, di apertura sul reale, di questa visione. In altre parole essa non contribuirebbe a rivelare la verità dell'oggetto che rappresenta, ma sarebbe esclusivamente sintomatica di una situazione interiore

⁵³ I sonetti in cui Pasolini esprime il suo risentimento verso la sposa sono particolarmente indicativi. Cfr. P. P. Pasolini, *L'hobby del sonetto*, cit., pp. 1124, 1139, e 1208.

⁵⁴ *Ivi.*, p. 1131.

⁵⁵ *Ivi.*, p. 1126. Si noti che Pasolini descrive in termini sostanzialmente simili Paolo in *Teorema* e Carlo in *Petrolio*, due personaggi associati alla violenza e alla hubris del potere. Cfr. Id., *Teorema* (1968), in *Romanzi e racconti* (RR), volumi I-II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, vol. II, p. 958: «Paolo è un uomo da sempre abituato al possesso. Egli ha sempre, da tutta la vita (per nascita e per censo) posseduto. Non gli è balenato neanche mai per un istante il sospetto di non possedere».

⁵⁶ W. Siti, *L'opera rimasta sola*, cit., p. 1936.

⁵⁷ R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1982, p. 99; M. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley 1993, p. 261; P. P. Pasolini, *Il volgar'eloquio* (1975), in SLA II, p. 2837.

del poeta. Mentre il discorso pasoliniano sul sottoproletariato e la sua relazione con la cultura popolare non possono essere ridotti a una pura mitologizzazione narcisistica⁵⁸, è precisamente sulla dimensione immaginaria che ci siamo qui focalizzati: ed è da questa, dalla dimensione illusoria dell'immagine, che emerge una verità fondamentale del soggetto: la verità cioè del legame che unisce il soggetto all'immagine, la verità dell'intensità affettiva riversata in essa. In questa prospettiva è irrilevante che il sottoproletariato sia o non sia davvero esistito, in quale misura e in quali aspetti, nei termini proposti da Pasolini, e non è questo il contesto in cui esplorare questa questione. Quello che questa lettura porta alla luce sono invece la natura e la funzione, nell'economia soggettiva e nei rapporti col mondo di quel soggetto, di un attaccamento pertinace e assoluto, e cosa la minaccia della sua dissoluzione possa rappresentare per il soggetto che ne fa esperienza. È quel legame caparbio che ha una valenza oggettiva, cioè che costituisce non solo la verità particolare di quel soggetto, ma anche che esemplifica il dramma di una soggettività lacerata tra l'attaccamento alla propria verità particolare, che ne costituisce l'autonomia, e la necessità di rinegoziare i suoi rapporti col mondo.

Nella distopia orwelliana di *1984*, O'Brian, agente del potere onnisciente del Grande Fratello, dichiara: «we create human nature. Men are infinitely malleable»⁵⁹. E Winston, il dissidente figura centrale del romanzo, capitola – cioè diviene malleabile, creatura completamente assorbita nell'ordine del Grande Fratello – quando, attraverso un ultimo atroce atto di tortura, il suo amore per la compagna Julia viene distrutto. Forzato a tradirla a causa dell'orrore di cui viene minacciato, la violenta rottura di quel legame comporta la dissoluzione della soggettività stessa e della sua autonomia: distrutto quel legame fondamentale, Winston può finalmente essere trasformato in *qualunque* cosa. L'amante di *Fragments* e quello de *L'hobby* vivono, con angosciante consapevolezza, la tragedia di un legame la cui perdita precipiterebbe il soggetto stesso verso una medesima dissoluzione, verso una medesima dispersione nei meandri dell'Altro.

Le contraddizioni e la violenza di tale legame sono esposte impietosamente: l'amante di *Fragments* può dirsi «hors pouvoir», quello de *L'hobby* porsi al di là delle istituzioni e della logica del consorzio umano; e allo stesso tempo entrambi rivelano la propria violenta costrizione dell'amato nei confini di un'immagine, la negazione della sua alterità, il desiderio di controllo e possesso che li anima e che condividono con quel potere da cui si vogliono distanziare. Entrambi, inoltre, incarnano il dilemma di un tale appassionato, tenace, irriducibile legame: se

⁵⁸ Angela Biancofiore insiste – giustamente a mio parere – sul fatto che le rappresentazioni artistiche di Pasolini, il suo lavoro sul linguaggio, come ad esempio nei romanzi romani, e il suo interesse verso varie realtà sociali, non possono essere ridotti a un paradigma di pura autoreferenzialità e narcisismo. Cfr. A. Biancofiore, *Pasolini*, Palermo 2003, pp. 189-90. A proposito dei dialetti e delle realtà sociali espressi in essi cfr. P. P. Pasolini, *Moravia-Pasolini. Dialogo sul romanzo* (1960), in SLA II, p. 2753. In relazione alla realtà sociale, culturale ed economica a cui Pasolini fa riferimento in *Scritti Corsari* e *Lettere luterane* (genocidio culturale, sparizione della cultura popolare, mutazione antropologica, etc.) si veda G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Milano 2005, ad esempio pp. 21, 28 e 30.

⁵⁹ G. Orwell, *Nineteen Eighty Four*, London 2004, p.282.

estirpando l'inevitabile – la sua passione stessa – il soggetto muore a se stesso, alla sua autonomia, il lutto in cui indulge e si consuma, la sofferenza per il perduto bene, sembra non essere meno letale. In *Fragments* la fedeltà assoluta alla propria intensità affettiva porta l'amante al suicidio (Werther)⁶⁰, oppure a esaurirsi in un'entropia narcisistica, contemplando le proprie ferite, nella reclusione monadica che ogni frammento sembra suggerire⁶¹. L'unica alternativa alla 'vera vita' del potere per Rosaura in *Calderón* è il rifugio nella dimensione del sonno, del sogno. Quale alternativa si prospetta per l'amante devastato de *L'hobby* se non una simile regressione nell'immagine del perduto bene, o nella lacerazione furibonda per la sua perdita?

In un'intervista rilasciata a Tommaso Anzoino nel 1970 Pasolini mette polemicamente a confronto la devastazione causata dal neocapitalismo con l'immagine di una società precedente e spiega:

Da che punto del mondo io contesto tutto questo? È chiaro: da un punto del mondo dove urge un desiderio folle di regresso. Ma non c'è progresso senza profondi recuperi del passato, senza mortali nostalgie per le condizioni di vita anteriori: dove si era comunque realizzato l'uomo splendendosi interamente quella cosa sacra che è la vita del corpo⁶².

Un desiderio di regresso verso un'integrità immaginaria del corpo, un'immagine di purezza e pienezza che non esiste che come evocazione fantastica: il lutto culturale qui evocato è ancora una volta affine al lutto scatenato per la perdita dell'amato, in cui si fondono ideale politico ed erotico. Abiurata da un lato – «i giovani e i ragazzi» di un tempo vengono descritti come «immondizia umana» nell'abiura alla *Trilogia della vita*⁶³ – l'immagine del mondo perduto ritorna tuttavia, tenace, come illusione, come sogno, dal quale disancorarsi risulterebbe fatale.

In *Saluto e augurio*, poesia che chiude la raccolta *La nuova gioventù*, altro lavoro di abiure e riscritture del passato, Pasolini si rivolge a un destinatario immaginario, un giovane fascista, e lo implora di difendere la tradizione⁶⁴. Le immagini evocate nella poesia, tuttavia, si riferiscono a un passato che la raccolta e gli scritti coevi di Pasolini dimostrano non esistere più, e forse non essere mai esistito. Il mondo rurale evocato e la sua religiosità sono precisamente ciò di cui Pasolini denuncia ripetutamente la perdita; e «i poveri» sono coloro che Pasolini ha descritto precedentemente come immondizia umana, la loro innocenza smascherata anche retrospettivamente («Il crollo del presente implica anche il crollo del passato»⁶⁵). «Odia quelli che vogliono svegliarsi | e dimenticarsi delle

⁶⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 282

⁶¹ Cfr. T. Mathews, *Literature, Art and the Pursuit of Decay in Twentieth-Century France*, Cambridge 2000, p. 51.

⁶² P. P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Tommaso Anzoino* (1970), in SPS, p. 1656.

⁶³ Id., *Abiura dalla Trilogia della vita in Lettere luterane* (1976), in SPS, p. 601.

⁶⁴ Id., *Saluto e Augurio in La nuova gioventù* (1975), in TP II, pp. 513-18.

⁶⁵ Id., *Abiura dalla Trilogia della vita*, cit., p. 601.

Pasque»⁶⁶, il poeta supplica il suo destinatario: è stato forse tutto un sogno, ma un sogno a cui ancorarsi tenacemente, disperatamente, ultima forma di resistenza prima di venire depersonalizzati, dissolti nel mondo 'reale'. Questo sembra essere il tragico dilemma proposto da Pasolini in questi scritti: o morire a se stessi entrando nell'ordine di un potere anonimo e onnicomprensivo, rinunciando alla verità della propria passione; o estinguersi nell'entropia di un regresso senza scampo, nella contemplazione di un'immagine amata e nel dolore per la sua perdita.

Viola Brisolin

✉ v.brisolin@yahoo.co.uk

⁶⁶Id., *Saluto e Augurio*, cit., p. 515.

Contributi/3

Riformare lo strutturalismo? **Pasolini critico di Lévi-Strauss**

Luca Peloso

Articolo sottoposto a doppia *blind-review*. Ricevuto il 10/05/2015. Accettato il 29/09/2015.

In this paper I suggest to examine Pasolini's critiques to the father of Structural Anthropology, Claude Lévi-Strauss, based on a proposal: to substitute the notion of 'structure' with the term 'process', in order to obliterate the defects of Lévi-Strauss' method, such as the absence of history and values. I point out that Pasolini's arguments for his 'reform' of Structuralism are wrong, because they result from a false comprehension of the notion of 'structure' (and so of the Structuralism itself). Pasolini assumes that marxism – as a science – cannot be overcome, therefore he doesn't see, on one side, the common elements between it and Structural Anthropology; on the other side, the progress inherent Lévi-Strauss' Structuralism, which gives new basis to the scientific debate. Nevertheless, he also gets the weaknesses of Structural Anthropology, like its difficulty to understand cultural systems that are different from traditional societies.

Premessa

Il presente contributo non si propone di indagare le innumerevoli sfaccettature del rapporto che lega, per ragioni storiche e tematiche, Pasolini a Lévi-Strauss; è, piuttosto, il tentativo di mettere a fuoco, a partire sia da un approccio comparativo generale, sia da alcuni appunti pasoliniani rivolti al padre dell'antropologia strutturale, le ragioni di un'affinità e insieme di uno scarto di prospettiva tra i due. Del resto, la «sfacciata improntitudine culturale»¹ del primo ci dispensa dall'addentrarci nelle minuzie dello specialismo disciplinare: è assodato che la conoscenza pasoliniana di Lévi-Strauss (ma più in generale della linguistica, della filosofia e dell'antropologia) è imprecisa e lacunosa². Se questo tuttavia ci solleva dal compito di fornire controprove relative a una presunta sistematica coesione delle sue proposte teoriche (l'unica cosa sistematica in Pasolini è il suo fiero anticonformismo), d'altro canto ci sollecita quantomeno a prendere atto, sulla base di un'irrefutabile consonanza con il grande antropologo

¹ W. Siti, *L'opera rimasta sola*, in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Milano 2009, II, p. 1900.

² Ivi, pp. 1899-1946.

(in parte metodologica, in parte 'elettiva'), del suo sacrosanto diritto a 'dire la propria' sulle questioni culturali del tempo (come la nuova scienza antropologica, per l'appunto); ci costringe insomma a prenderlo sul serio, anche quando l'urgenza di esprimersi non si radica in una competenza di settore (è il caso dello strutturalismo, di cui Pasolini può vantare poco più che un'infarinatura); agire diversamente sarebbe negargli la capacità di dar voce, magari con strumenti inadeguati, ad istanze plausibili, ad intuizioni fondate, ad un presentimento in cerca di una forma. Per questo l'accostamento dei due autori in questione non ci pare fuori luogo; tanto più che le rispettive opere – a tratti incompatibili, eppure sempre comparabili – vengono da noi convocate, a partire dalle critiche di uno all'altro, in tutta la loro magmatica, palpitante vitalità (è un'altra qualità innegabile dello scrittore italiano, quella di individuare prontamente cuore, mente e nervi – magari scoperti – di un'opera o di un ragionamento).

La nostra tesi è che Pasolini adduca a sostegno delle sue proposte di 'riforma' dello strutturalismo, nonché delle sue chiose all'antropologia strutturale (o strutturalismo antropologico, come preferisce chiamarlo) una serie di argomenti ora discutibili nel merito, ora errati nella sostanza; e che tuttavia attraverso tali affondi egli colga alcuni punti deboli dell'impianto lévi-straussiano, che ne porti allo scoperto alcune 'oggettive' debolezze. Insomma, Pasolini avrebbe torto nel merito, ma per valide ragioni. O, se si preferisce, le sue obiezioni reclamerebbero argomenti migliori, più solidi, più rigorosi: ciononostante esse rimangono e sono in parte giustificate.

Si delinea così una disamina che da parte nostra comporta sia un rifiuto, cioè una presa di distanza da un attacco frontale inefficace, sia un elogio, consistente nel dar voce alla sagacia tutta pasoliniana (davvero sorprendente in un pensatore 'impuro') a cogliere, in ogni opera e a prescindere dal luogo testuale, ciò che vi è di più sensibile e vivo. Tale operazione, lungi dall'essere un'incursione di natura archeologica o un esercizio di sterile erudizione, è tanto più utile in quanto consente – ed è questo un altro grande merito di Pasolini – di ritrovare alcune caratteristiche tipiche della 'via italiana' al pensiero (antropologico, filosofico ecc.) contrapposte, nella fattispecie, a quella francese.

1. Pasolini, la cultura francese e gli strutturalisti

Il legame di Pasolini con lo strutturalismo è contraddittorio (come ogni cosa che riguardi il poeta), e costituisce il capitolo di un più ampio discorso sul suo rapporto con la cultura francese. Un rapporto quest'ultimo, piuttosto complesso: perché nonostante egli rivendichi fino all'ultimo il suo amore per la Francia (e quindi il suo debito con essa, così importante per la sua formazione, i suoi interessi, il suo modo d'intendere l'impegno), la sua produzione non è concepibile in alcun modo come filiazione o allineamento (si pensi, per quanto riguarda la sua generazione, alla matrice voltairiana della scrittura di Italo Calvino), quanto piuttosto come rapporto di natura affettiva. Un

rapporto esclusivo: per quanto, infatti, dichiararsi di ammirare la letteratura russa (Dostoevskij è un riferimento costante, quasi un oggetto di venerazione), del mondo da cui questa sorge non conosce la lingua né la cultura; discorso analogo va fatto per la cultura tedesca, di cui Pasolini era sostanzialmente digiuno (e qui la distanza rispetto al profilo di un contemporaneo come Franco Fortini è abissale). D'altra parte i suoi 'scambi' con la cultura anglosassone si limitano spesso a riferimenti ovvi (Shakespeare), così come, per quanto riguarda quella ispanica, a lontane infatuazioni giovanili (Machado). Insomma, la componente europea della cultura pasoliniana è innanzitutto francese («considero la Francia il centro della mia cultura», afferma in uno dei suoi dialoghi coi lettori in *Vie nuove* nel 1965)³. Uno studio che si voglia esaustivo su un simile argomento occuperebbe da solo un volume, per cui ci limitiamo qui a menzionare – a guisa di esempi – il ricorso a Rimbaud come modello poetico, da una parte; l'avversione per Céline e all'*Addio a Parigi*, capitale di una nazione «che le forze del mondo abbandonano»⁴, dall'altra. Del resto, è lo strutturalismo stesso ad essere l'anticamera di alcune polemiche che riflettono le sue riserve per la cultura francese del tempo; polemiche che richiamano il suo confronto, per più di un aspetto esemplare, con Lévi-Strauss.

Ci ricorda Deleuze che lo strutturalismo è identificato non da un programma scientifico o da un manifesto redatto a più mani, bensì dalle creazioni singolari di un gruppo di intellettuali operanti nei domini più diversi⁵. È fin troppo facile notare come l'eterogeneità degli ambiti coinvolti (semiologia, antropologia, storia delle idee, marxismo) si attagli perfettamente alla «bulimia intellettuale» di Pasolini⁶. Meno scontato è il modo in cui i singoli strutturalisti 'abitano' (percorrono e influenzano) la sua opera. Per quanto riguarda, infatti, gli autori elencati da Deleuze (Jakobson, Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Althusser, Barthes), notiamo che solo Barthes e – appunto – Lévi-Strauss figurano come interlocutori veri e propri del poeta. Jakobson è poco più che un'autorità cui ricorrere in scorribande occasionali in territori come la linguistica⁷ o la semiologia del cinema⁸, talora riprendendo addirittura parole d'ordine o concetti già citati in altre occasioni, peraltro così basilari che odorano di scarsa dimestichezza con i testi in cui compaiono⁹; Foucault è a malapena un'ombra (l'unica volta che Pasolini lo nomina è per dire che non ha ancora letto *Le parole e le cose*¹⁰ – particolare curioso, se si considera quanto hanno in comune, sul piano biografico e intellettuale, i due); Lacan figura in qualità di maestro da omaggiare, più orecchiato che letto¹¹; Althusser è un grande assente (il che suona non meno sorprendente di Foucault). È Barthes che di tutti resta il più amato e citato: l'unico per cui ogni

³ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano 2009, p. 1062.

⁴ Id., *Tutte le poesie*, I, Milano 2009, p. 1361.

⁵ Cfr. G. Deleuze, *Lo strutturalismo*, Milano 2004, p. 11.

⁶ L'espressione è di Walter Siti (Cfr. W. Siti, *L'opera rimasta sola*, cit., p. 1899).

⁷ Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1491-3.

⁸ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano 2008, pp. 1422, 1550, 1615, 1945.

⁹ Ivi, pp. 1598, 1604, 2819.

¹⁰ Ivi, p. 3129.

¹¹ Ivi, p. 2029, 2052; P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 385.

rimando consultivo all'opera pasoliniana è pleonastico – eppure proprio qui è il problema (come spesso accade nel poeta, quando ama smisuratamente un autore: non un solo riferimento polemico, una benché minima riserva, quando tira in ballo Roland Barthes; quest'ultimo compare sempre come destinatario di un elogio a un suo libro da poco pubblicato, a un'intuizione che ha ottenuto conferme, al conio di strumenti che hanno fatto scuola). In altre parole – per usare un'espressione dello stesso Pasolini¹² – Barthes è un 'intellettuale fratello': non si dà confronto con lui se non nei termini di una comune sensibilità o della convergenza di idee.

2. Le critiche pasoliniane all'antropologia strutturale

Con Lévi-Strauss è diverso, poiché gli elementi in comune e le differenze sono ugualmente numerosi. Per quanto riguarda le affinità, rileviamo che ad entrambi vanno strette le maglie dei confini disciplinari: l'uno li travalica per tutta la sua carriera, passando dalla letteratura al cinema, dalla poesia al saggio, dal giornalismo al teatro; l'altro, pur rimanendo nell'alveo delle discipline etnoantropologiche, arricchisce le proprie riflessioni con contributi provenienti da scienze quali matematica, cibernetica, biologia, genetica, psicoanalisi. Inoltre, benché Lévi-Strauss rimanga legato all'ambiente accademico e agli studi specialistici (da cui Pasolini notoriamente rifugge), numerosi e costanti sono gli indizi che testimoniano della volontà di uscire da forme di scrittura codificate e di allargare il proprio pubblico: da questo punto di vista, *Tristi Tropici* è un felice connubio di grande letteratura e divulgazione, come segni altrettanto chiari sono i tanti passi della *Mitologica* in cui l'autore abbandona la sequenzialità paratattica in favore di un periodare arioso piuttosto inusitato nella pubblicistica scientifica (in senso stretto). Ancora, è comune la diffidenza nei confronti della filosofia tradizionale, così come l'avversione per l'hegelismo¹³. Non va infine dimenticato che per un intellettuale marxista la tentazione del rimando a Lévi-Strauss doveva risultare particolarmente allettante, dato il rapporto privilegiato che l'antropologia strutturale rivendica nei confronti del marxismo¹⁴.

Ciononostante, due affermazioni di Pasolini rimettono in discussione la convergenza con Lévi-Strauss. Una la troviamo nelle conversazioni con Jon Halliday, dove a un certo punto, incalzato dall'intervistatore, lo scrittore afferma perentoriamente di essere «in pieno disaccordo con gli strutturalisti francesi»¹⁵;

¹² A proposito di Allen Ginsberg, definito in *Poeta delle ceneri* «poeta fratello». (Cfr. P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, Milano 2010).

¹³ Benché nel caso di Pasolini istintiva, mentre in Lévi-Strauss ponderata: si confrontino i celebri versi della poesia Callas, dove si legge «la tesi/e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco/ la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico,/ ma reale» (P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 262), con le accurate risposte alle accuse di hegelismo presenti ne *Lo sguardo da lontano* (Cfr. C. Lévi-Strauss, *Lo sguardo da lontano*, Milano 2010, pp. 112-115).

¹⁴ E di cui *Tristi Tropici*, sul versante letterario, costituisce il modello (Cfr. C. Lévi-Strauss, *Tristi Tropici*, Milano 2011, pp. 49-50).

¹⁵ Ivi, p. 1389.

la seconda la troviamo in *Empirismo eretico*, dove sostiene di non poter essere strutturalista *in quanto italiano*: come tale privo di ogni certezza sociale, immerso in una realtà i cui tratti sono precari ad ogni livello, dalle sedimentazioni foniche e grammaticali della lingua, alle strutture sociali, a suo dire ibride, sovrapposte, eternamente cangianti¹⁶; osservazione a cui segue una precisazione fondamentale: «per tutte queste ragioni non posso e non potrò mai rinunciare a una tentazione dovuta al desiderio di portare ordine nel magma delle cose, e non di accontentarmi di saperne la geometria (ossia non ho e non avrò mai altra alternativa che il marxismo)»¹⁷. Si tratta dunque di risalire alle ragioni profonde della divergenza, che è insieme teorica e ideologica, con la corrente di pensiero di cui Lévi-Strauss incarna l'ortodossia.

Il primo indizio di un rapporto per così dire 'sbilanciato' tra i due studiosi viene dal celebre scritto postumo dal titolo *Che fare col buon selvaggio?*¹⁸, un testo significativo e appassionato, dove Pasolini sostiene che il 'buon selvaggio', lungi dall'essere espressione di una realtà sepolta negli anfratti più oscuri del Secolo dei Lumi, esiste, e corrisponde a un archetipo umano, a una tipologia comportamentale estranea alla cosiddetta dignità virile della borghesia occidentale imperniata sulla figura paterna. Pasolini mette in evidenza il fatto che a fronte dell'assenza di virilità nel 'buon selvaggio' (coincidente in buona sostanza con gli uomini di alcune popolazioni africane, come i Masai o i Denka), l'uomo occidentale avrebbe adottato, in seguito al tentativo fallito di negarne l'esistenza,

due misure: da una parte l'integrazione reciproca tra la cultura per eccellenza (la nostra) e la cultura (ammessa) del "buon selvaggio"; dall'altra parte il riconoscimento oggettivo di quest'ultima cultura come un "insieme" esaustivo una volta per sempre della totalità, in strutture *immodificabili* (Lévi-Strauss). Il trionfalismo della Negritudine (con Senghor che ne sventolava il vessillo) era il centro della prima soluzione; nella seconda soluzione si celebrava il nuovo cinismo noetico¹⁹.

Non è qui in discussione il merito della tesi (per molti versi ineccepibile), ma l'uso del pensiero lévi-straussiano a suo sostegno. Un uso illegittimo, in quanto non solo attribuisce ad esso caratteri non suoi, anzi con esso incompatibili, ma in quanto lo rende complice di un'operazione che da sempre ha inteso contrastare. Cominciamo dal primo aspetto: la chiave del passo è nell'aggettivo «immodificabili», associato alla concezione lévi-straussiana della struttura. Pasolini si sbaglia: le strutture in Lévi-Strauss non sono mai immodificabili (vedremo nel dettaglio il perché). Inoltre, è altrettanto arbitrario ricondurre il suddetto pensiero al 'nuovo cinismo noetico' (a meno che non si specifichi che tale cinismo è un effetto imprevisto, dovuto a un uso distorto della vulgata strutturale – cosa che Pasolini non fa): qualunque cosa si pensi dell'antropologia

¹⁶ Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1336-7.

¹⁷ Ivi, p. 1337.

¹⁸ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 217-22.

¹⁹ Ivi, p. 217 cors. nostro.

strutturale, la posizione di Lévi-Strauss in proposito è inequivocabile almeno dal '52, quando in *Razza e storia* afferma che:

la tolleranza non è una posizione contemplativa [...]. È un atteggiamento dinamico [...]. La diversità delle culture umane è dietro di noi, attorno a noi e davanti a noi. La sola esigenza che possiamo far valere nei suoi confronti (creatrice per ogni individuo dei doveri corrispondenti) è che essa si realizzi in forme ciascuna delle quali sia un contributo alla maggior generosità delle altre²⁰.

Altro che 'cinismo noetico'! Imbalsamare il pensiero selvaggio ad uso e consumo dell'Occidente, addomesticare la sua diversità, rendendo in tal modo inoffensivo il suo 'scandalo', è l'ultima cosa che si può imputare al maestro francese: del resto, non si vede come si possa ricondurre Lévi-Strauss al razzismo borghese o all'impeto colonialista (fosse anche indirettamente, suo malgrado), dato che la sua prospettiva teorica e pratica deriva dalla tesi secondo la quale «la mente dell'uomo è dovunque una e identica, ed ha le medesime capacità»²¹, il che è l'opposto del razzismo. Eppure non si tratta di una leggerezza: allo scrittore quell'aggettivo non è scappato, egli non ha alcun dubbio sulla sua comprensione del concetto di struttura e del sistema che vi si appaia; allo stesso modo, la sua lettura del nuovo indirizzo antropologico come alfiere del nuovo ordine mondiale è rivendicata e perentoria, consustanziale al suo fraintendimento.

La prova ci arriva da altri due testi: il primo è uno degli *Scritti Corsari*, dove si afferma che

è inconcepibile uno studio come quello dedicato da Lévi-Strauss ad alcuni piccoli popoli selvaggi – isolati e puri – per il popolo di Napoli, per esempio. L'impurezza delle "strutture" della cultura popolare napoletana è fatta per scoraggiare uno strutturalista, che, evidentemente, non ama la storia con la sua confusione. Una volta che egli abbia identificato le "strutture" di una società nella loro perfezione, egli ha esaurito la sua sete di riordinamento del conoscibile. A nessuna perfezione possono essere ricondotte le "strutture", appunto, della cultura popolare napoletana²².

Le frasi in corsivo contengono un'impresione e un errore, e sono tutt'uno con le affermazioni precedenti (da cui risulta che lo strutturalista non ama la storia perché le sue strutture sono 'pure' e 'immodificabili' – il che avalla la tesi semplicistica per cui la storia è caos e la struttura è ordine – laddove è lo stesso Lévi-Strauss a sottolineare come si possa praticare una storiografia strutturale). Che lo strutturalista non ami la storia è semplicemente falso: l'opera di Lévi-Strauss pullula di confutazioni al riguardo, dagli scritti giovanili a quelli più recenti²³.

²⁰ C. Lévi-Strauss, *Razza e storia*, Torino 2002, p. 49.

²¹ Id., *Mito e significato*, Milano 2011, p. 151.

²² P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 469 cors. nostro.

²³ Prima di affrontare la questione analiticamente, dandole lo spazio che merita, si consideri ad esempio questa dichiarazione, da Lévi-Strauss rilasciata nel 2004: «la storia offre un interesse intrinseco per l'antropologo perché moltiplica nella dimensione del tempo la varietà delle esperienze sociali che l'antropologia chiede allo spazio di fornirle» (C. Lévi-Strauss, *Dentro il pensiero selvaggio. L'antropologo e i filosofi*, Milano 2013, p. 47).

L'imprecisione consiste invece nel non accorgersi della contraddizione insita nell'interpretare le strutture come intrinsecamente 'pure', fisse, concluse per definizione, da un lato; e addebitare alla storia – che, situata su di un altro piano, risponde ad altre logiche – il motivo di tale 'impurità', dall'altro. Inoltre non si può vedere nella struttura un ordine immacolato di relazioni, e poi sostenere che essa non si attaglia a una società composta (l'imbarazzo, del resto, è sottolineato dal continuo ricorso alle virgolette); nel primo caso, infatti, ci si riferisce a una nozione teorica (culturale), nel secondo a una situazione pratica (sociale): se la struttura è 'pura' (perché puro, asettico, *more geometrico* è lo strutturalismo), essa lo è sempre, a prescindere dall'oggetto (la società particolare) cui si riferisce; inoltre, se le strutture sono 'pure' in quanto strumenti di lavoro, dispositivi troppo perfettamente congegnati, perché vedere nella cultura la somma di strutture di per sé impure? L'errore di fondo di Pasolini consiste nel non distinguere, sul piano operativo, la società dalla cultura – distinzione in Lévi-Strauss cristallina²⁴. Pasolini dunque proietta l'entropia sociale (che egli meccanicamente fa risalire alla storia) sulla cultura, il cui ordine non sarebbe intelligibile. Ma il punto non è l'impurità o meno del modello-struttura: il punto è che, per quanto composta o eterogenea, una cultura è *sempre* intellegibile, nella misura in cui è definibile come sistema generale di rapporti o insieme strutturato di relazioni (così pensa Lévi-Strauss); è la società che tende a frantumare le strutture soggiacenti, non le diverse strutture che, sovrapponendosi in seguito a vicissitudini storico-politiche, si confondono ibridandosi (come sembra credere Pasolini). La struttura, in quanto *interna e profonda*, è comunque più o meno definita; non può essere 'confusa', in tal caso non è una struttura ma un epifenomeno. La stratificazione del corpo sociale è questione indipendente dalla differenza tra strutture; la comparazione di società diverse non equivale all'accostamento di strutture culturali: tra le due c'è una discontinuità (uomo-uomo nella società, uomo-mondo nella cultura). Pasolini sembra ignorarlo.

Prendiamo ora in esame la terza fonte, cruciale, quella contenente la parola definitiva sullo strutturalismo: si tratta di un estratto dalla sezione *Dal laboratorio di Empirismo eretico*. Partiamo innanzitutto dall'appellativo riservato a Lévi-Strauss, relativo alla contiguità tra l'opzione strutturalista e il nuovo ordine borghese (che si risolverebbe nel 'cinismo noetico' di cui abbiamo parlato²⁵). Leggiamo che Lévi-Strauss sarebbe il «poeta dei bassi salari»²⁶. L'espressione compare in una nota ed è preceduto dall'invito – ironico ma non troppo – a considerare quanto seguirà come il parto di un «marxista fanatico»²⁷. Pasolini rimprovera ai linguisti operanti nell'Europa industrializzata il «fatale razzismo della borghesia, *di ogni*

²⁴ «La cultura consiste dell'insieme di relazioni che gli esseri umani di una data civiltà intrattengono col mondo; una società consiste più particolarmente delle relazioni che gli stessi esseri umani intrattengono l'uno con l'altro. La cultura produce ordine [...]. La società, grandi quantità di disordine» (C. Lévi-Strauss, *Anthropology confronts the problems of the modern world*, Cambridge-London 2013, p. 74; trad. nostra).

²⁵ Vedi Supra.

²⁶ P. P. Pasolini, *Saggi sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 1319.

²⁷ Ivi, p. 1318.

borghese»²⁸ che spinge a considerare le lingue esclusivamente orali con pietistica condiscendenza, o con l'atteggiamento del collezionista di reperti. Dopodiché aggiunge:

ora le grandi borghesie europee, ossia le grandi industrie europee, hanno cambiato radicalmente il rapporto con questi "puri parlanti": essi li adoperano come immigrati, per tenere bassi i salari, Lilla e Colonia, Parigi e Londra, sono piene di "parlanti" italiani, greci, spagnoli, algerini, marocchini, negri: che aumentano immensamente di numero ogni anno. Il loro basso salario è una delle ragioni della rinascita capitalistica. Quali saranno i risultati, in linguistica, di questo nuovo rapporto politico? *Intanto, abbiamo tutta l'antropologia strutturalistica; in questo Lévi-Strauss è il poeta dei bassi salari [...]*²⁹.

Qui Pasolini è vittima di un riflesso genuinamente marxiano (si tratta di vedere fino a che punto giustificabile, anziché – come siamo propensi a ritenere – manierato): come Marx rimproverava alla filosofia tradizionale il sostrato borghese, Pasolini rimprovera alla linguistica la sua connivenza col potere (borghese); in questo, forte del convincimento che la scienza, come la storia, la fanno i vincitori, mentre ai subalterni tocca il ruolo delle cavie o degli schiavi. L'opinione è legittima; non si può dire altrettanto del riferimento a Lévi-Strauss. Si consideri l'accusa: come la linguistica ottocentesca sarebbe il risultato meccanico di precisi rapporti di forze, l'antropologia strutturale sarebbe il corrispettivo scientifico del neocapitalismo. Ieri i linguisti erano i 'colonizzatori' delle lingue orali, oggi l'antropologo sarebbe il 'cantore' della manodopera a basso costo: al di là cioè dei proclami sulla pari dignità delle culture, egli si presterebbe a legittimare la rapacità della nuova industria – che non può permettersi di rinunciare a manodopera straniera (e quindi rinuncia al razzismo 'aperto', un tempo necessario) – con argomenti di riconosciuta fondatezza, che alle classi dominanti servono per giustificare culturalmente un dominio mascherato da tolleranza (necessaria oggi alle esigenze economiche degli oppressori). Innanzitutto questo ragionamento presuppone che le scienze, a differenza dell'arte, non siano il risultato di un ugualmente lento e faticoso approdo, bensì meri prodotti di cause, entrambi (prodotti e cause) da intendere in senso deterministico (quello stesso determinismo, peraltro, che viene combattuto da Pasolini in campo sociale³⁰). Inoltre, lo stesso Lévi-Strauss ha più volte ricordato come il marxismo non sia affatto incompatibile con altre forme di sapere, religioso o scientifico, che in alcuni casi «fanno la stessa cosa a un livello diverso»³¹: ne deriva che l'emancipazione dallo sfruttamento è compatibile con forme di conoscenza apparentemente 'non militante' o 'attiva'; in secondo luogo, l'antropologo conosce bene i rischi di quella forma di conformismo tipica

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ivi, pp. 1318-9 cors. nostro.

³⁰ Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1715.

³¹ Espressione con cui Lévi-Strauss allude alla possibile compresenza di critica marxista e critica buddhista (C. Lévi-Strauss, *Tristi Tropici*, cit., p. 354).

dell'anticonformismo di massa, figlio di un pensiero tutto ideologico³²; infine, ha dimostrato di essere consapevole del fatto che le lotte operaie in alcuni casi finiscono per asservire il modello di sviluppo che le ha originate³³. Da ultimo, Pasolini rifiuta di considerare che in molti casi la vitalità di una cultura deriva anche (se non soprattutto) dalla sua tendenza a imporsi in qualche misura sulle altre³⁴.

Ma torniamo all'antropologia strutturale come allineamento alle esigenze della nuova borghesia. Dello stesso saggio riportiamo una selezione in due brani contenenti i passi da noi ritenuti più pertinenti, relativi allo strutturalismo nella versione di Lévi-Strauss:

Lo strutturalismo antropologico [...] rappresenta alla perfezione il momento del pensiero occidentale nei paesi di capitalismo avanzato *che sembra superare il marxismo per qualcosa di nuovo*, ed estremamente teso, nel suo vecchio «intellettualismo, idealismo e nominalismo» di cui Lévi-Strauss è accusato da Gurvitch. [...] La sua accusa a Lévi-Strauss è giusta: ma egli oppone a Lévi-Strauss una nozione ontologica e quindi irrazionalistico-empirica della società. [...] E ha ancora ragione (sembra, a un italiano come me) Gurvitch quando parla della «pericolosa tentazione» in Lévi-Strauss «consistente nel sostituire alla struttura, che è reale, il suo tipo». Ma non è una pericolosa tentazione, è proprio la filosofia di Lévi-Strauss! [...] Ecco perché io tenderei piuttosto ad accettare le critiche mosse a Lévi-Strauss dai sociologi americani, e la loro esigenza a eliminare il pericolo del “formalismo strutturale”, la sua metastoricità, studiata nel “tipo” di struttura [...] puntando tutto sul moto della realtà: ossia della definizione implacabile e accanita della struttura come «strutturazione, destrutturazione e ristrutturazione» (di cui benissimo parla il Gurvitch) – ossia della definizione della struttura come processo³⁵.

E ancora:

Quello che noi viviamo soprattutto è la tensione epistemologica della nozione di strutturalismo. I filosofi (come, per la sua cultura e la sua *forma mentis* Lévi-Strauss)

³² «Il razzismo si è reso colpevole di crimini così mostruosi che oggi si tende a schierarsi automaticamente dalla parte opposta, e a ragione. Ma un antirazzismo semplicistico finisce per dare più armi al razzismo di quanto non si pensi, perché tenta di negare cose evidenti e di buon senso» (C. Lévi-Strauss, *Cristi di oscure speranze*, Roma 2008, pp. 35-6). Un'ottima risposta – indiretta ma efficace – all'accusa pasoliniana sopra riferita.

³³ Quello che Pasolini concepisce come risultato meccanico di nuovi rapporti politici, è visto da Lévi-Strauss – in modo più sottile e convincente proprio perché ‘strutturale’ – come conseguenza dell'eccessiva uniformità sociale causata dalla lotta operaia, che ha spinto le società occidentali a cercare nuovi scarti differenziali, da cui il colonialismo e l'imperialismo. Questi dunque nascono precisamente a causa del fatto che le società occidentali non sono egualitarie e meccaniche come quelle tradizionali: hanno perciò bisogno di creare entropia. Nel caso non riescano a riprodurla al loro interno, la creano all'esterno (cfr. C. Lévi-Strauss, *Primitivi e civilizzati. Conversazioni con Georges Charbonnier*, Milano 1997, pp. 39-41).

³⁴ «Perché una cultura sia veramente se stessa e produca qualcosa, essa e i suoi membri devono essere convinti della propria originalità e persino, in una certa misura, della propria superiorità rispetto agli altri» (C. Lévi-Strauss, *Mito e significato*, cit., p. 151). È la storia a dirci che lo splendore della cultura moderna europea – letteraria, musicale, pittorica, filosofica – coincide temporalmente con i massacri dell'epoca coloniale e della fase imperialistica, come lo schiavismo africano e il genocidio degli amerindi.

³⁵ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1337-9.

ne vivono la tensione epistemologica nella monovalenza postulata da un razionalismo di tipo statico, ossia nella verticalità della struttura, nel suo coincidere potenziale con l'essenza. [...] Nei suoi momenti divenuti magari ingiustamente i più tipici, lo strutturalismo si presenta come una specie di "geometria del magma", per cui il magma non può essere conosciuto che nella sua proiezione geometrica. Ma, sia il poeta, che non si accontenta di un atto conoscitivo, ma vuol fare esperienza diretta del magma, standoci dentro, vivendo all'interno, – sia il marxista che non si accontenta di conoscere e descrivere una geometria della "realtà che è", ma vuole apportarvi l'ordine, sia nella conoscenza che nell'azione – si ribellano all'ondata di formalismo e di empirismo della grande rinascita europea neocapitalistica. E il loro problema è riempire di valori gli schemi della "struttura come processo"; non certo dei valori della "filosofia ingenua" di cui parlava Lévi-Strauss, ma naturalmente dei valori dell'ideologia marxista, in quanto colui che vive in "modo peculiare la temporalità" ossia il processo, è la stessa identica persona che esercita dall'esterno la sua osservazione: è cioè il protagonista della lotta di classe – se si tratta di strutture politiche – il cui sguardo rivoluzionario è critico anche nel vivere un'esperienza irriducibile: è lo sguardo cioè della coscienza di classe. Processo e meta-processo in questa coscienza rivoluzionaria avvengono contemporaneamente³⁶.

Siamo di fronte a una *summa* del pensiero pasoliniano sullo strutturalismo, dove da un lato si compendiano momenti già evocati (la 'metastoricità' del metodo strutturale e la sua trasfigurazione in un'ottica marxista), e dall'altro prende forma sia un attacco all'antropologia strutturale sia un profilo *sui generis* del suo fondatore. Possiamo individuare sostanzialmente tre critiche, secondo cui lo strutturalismo: 1) ignora la storia, motore e scaturigine di ogni emancipazione umana; 2) non è portatore di valori, ragione per cui la nozione di struttura va sostituita con quella di processo, che può includerli; 3) si risolve in un razionalismo filosofico vecchia maniera, sterile e astratto: l'antropologia di Lévi-Strauss sarebbe in realtà una filosofia.

Cominciamo dal primo punto, tenendo presente che le tre critiche si richiamano l'una all'altra, per cui non verranno analizzate separatamente: la loro confutazione ragionata instaura pressoché naturalmente un 'sistema di echi' trasversale ai rispettivi ambiti.

La struttura non è fissa, immutabile o metastorica. Se la ricerca delle strutture interviene solo dopo l'osservazione dell'esistente (fase etnografica), e si risolve nel reperimento di quegli elementi stabili e parziali che fungano da piattaforma al confronto e alla classificazione³⁷, è chiaro che tale 'stabilità' non equivale a 'immutabilità': Lévi-Strauss afferma chiaramente che non si può stabilire a priori cosa è struttura e cosa non lo è³⁸ (il che squalifica immediatamente l'obiezione pasoliniana sulla purezza 'asettica' delle strutture lévi-straussiane come 'tipi' astratti e irreali³⁹: esse sono piuttosto modelli costruiti sulla base della realtà empirica senza ridursi ad essa)⁴⁰. Le strutture si fanno e si disfano continuamente proprio

³⁶ Ivi, pp. 1341-2.

³⁷ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, cit., p. 360.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Per una descrizione esaustiva del metodo lévi-straussiano si veda la celebre esposizione presente nel primo capitolo de *Il totemismo oggi* (cfr. C. Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, Milano 2010, p. 18).

⁴⁰ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, cit., p. 311.

in quanto 'sistemi' e 'processi' formati a partire da una costitutiva dissimmetria: dal loro assestamento progressivo nascono i miti e cambia la società. Insomma, non c'è alcuna ragione di contrapporre il processo alla struttura. Quest'ultima, come sistema di relazioni soggiacente ogni usanza o istituzione⁴¹, è in perpetua trasformazione poiché cambia o si arricchisce per superare uno squilibrio che si ripropone su un altro piano⁴². Non è data una volta per tutte, come pensa Pasolini: è in perenne tensione con le possibilità di combinazione dei suoi tratti, le quali una volta realizzate si riverberano sull'intero sistema riconfigurando ogni singolo elemento⁴³. Ancora, ogni struttura è – hjelmslevianamente – coerente, esauriente e semplice (che è diverso da 'elementare')⁴⁴. È aperta, nella misura in cui lascia sempre spazio per nuove definizioni⁴⁵. La staticità contemplativa da Pasolini imputata alla 'filosofia ingenua' di Lévi-Strauss è contraddetta dal fatto che per quest'ultimo ogni trasformazione è parte di un gruppo le cui proprietà sono talmente interconnesse, che qualsivoglia modificazione consente di prevedere come reagirà il modello⁴⁶: per cui quando Pasolini nelle *Lettere luterane* afferma che «la prima qualità di ogni scienza è quella di essere profetica», riferendosi al marxismo⁴⁷, non vuol vedere che la componente previsionale è non solo presente, ma ineliminabile anche in Lévi-Strauss. E se è vero che negli scritti di quest'ultimo si legge che «il principio fondamentale è che il concetto di struttura sociale non si riferisce alla realtà empirica, ma ai modelli costruiti in base a essa»⁴⁸, per cui si può affermare che Pasolini ha qualche ragione nel riprendere l'accusa di Gurvitch sul tipo che sostituisce la realtà, è pur vero che sbaglia nel ritenere che 'realtà' e 'reale' coincidano: la struttura non è meno reale solo perché è virtuale: questo non significa che coincida con la realtà materiale⁴⁹ (il che significa che Pasolini non ha colto la vera novità dello strutturalismo, il suo aver inaugurato una 'terza via' oltre l'idealismo e l'empirismo, oltre l'oggetto e la sua immagine⁵⁰): insomma, proprio Pasolini, che rinfaccia agli strutturalisti (francesi) un razionalismo filosofico vecchia maniera, è prigioniero del più

⁴¹ Ivi, p. 33.

⁴² Id., *Le origini delle buone maniere a tavola*, Milano 2010, p. 439.

⁴³ Id., *Antropologia strutturale*, cit., p. 311-2.

⁴⁴ Coerenza, esaustività e semplicità sono appunto i criteri del principio empirico enunciato da Hjelmslev, autore che Lévi-Strauss conosce bene e che tuttavia Pasolini gli contrappone (cfr. C. Lévi-Strauss, *Parole date. Le lezioni al Collège de France e all'École des hautes études*, Torino 1992, p. 250; P. P. Pasolini, *Saggi sull'arte e la letteratura*, cit., 1339).

⁴⁵ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Lo sguardo da lontano*, cit., p. 114.

⁴⁶ Id., *Antropologia strutturale*, cit., p. 312.

⁴⁷ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 657.

⁴⁸ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, cit., p. 311.

⁴⁹ Nonostante Lévi-Strauss si affretti a puntualizzare che «è il pensiero strutturale a difendere oggi i colori del materialismo» (Id., *Il crudo e il cotto*, cit., p. 48). È la diretta conseguenza del 'dogma' dell'inscindibilità di dimensione materiale e vita spirituale, aspetto questo che trova d'accordo Pasolini, per cui la carne è «forma dello spirito» (P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 569).

⁵⁰ Giulio Sapelli non a caso titola la prima parte del suo *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini, L'immagine della struttura sociale* (G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Milano 2005, pp. 1-36). In Pasolini la virtualità attiva della struttura rimane ignorata, non compresa.

scontato schema relativo a quella tradizione: la rigida separazione dualistica per cui i fenomeni non escono dalla dialettica tra reale e immaginario, ignorando il simbolico (o meglio: concependo il simbolico come 'proprietà' dell'immaginario collettivo, concezione propria di Jung, con cui gli strutturalisti polemizzano sin dall'inizio). Altro equivoco: per Lévi-Strauss il significato non è in nessun caso intrinseco (com'è talvolta per Pasolini⁵¹) ma sempre spaziale, relativo, di posizione⁵²: la stessa dimensione temporale interviene solo per rendere palese ciò che è già stato risolto topologicamente⁵³. Per Pasolini invece è il tempo che precede 'ontologicamente' lo spazio: il sacro è associato innanzitutto al tempo, richiama incondizionatamente ritmi e fasi cicliche, cioè – di nuovo – l'ordine temporale: che è anche il motivo per cui il pasolinismo è indissociabile dalla *nostalgia*, da intendere come distanza incolmabile, materializzazione della perdita, tempo irrimediabilmente passato; mentre Lévi-Strauss rimanda, persino quando la protagonista è la memoria – cioè l'autobiografia (*Tristi Tropici, Saudades do Brasil*) – a un blocco di spazio-tempo in cui la geografia dei luoghi non è mai in secondo piano: al contrario, è sempre da un processo di collocazione-localizzazione che s'innescia il processo conoscitivo, da una contestualizzazione ambientale rigorosa e definita in cui l'esperienza dei sensi non si perde, riacquistando la forza dimenticata (non perduta!) dei suoi supporti. In Lévi-Strauss quindi prevale la *malinconia* come lontananza innanzitutto geografica, distanza fisica dai luoghi⁵⁴. L'insieme costituente una cultura non è per lui,

⁵¹ Il quale parla, in *Gennariello*, di «linguaggio delle cose», 'assoluto' in quanto il sentimento che vi si lega trascende la storicità da cui muove – di nuovo la dimensione esistenziale, in Pasolini inseparabile da quella conoscitiva (cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 571-80).

⁵² Cfr. C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, cit., p. 84-5.

⁵³ Id., *Le origini delle buone maniere a tavola*, cit., p. 169.

⁵⁴ Leggiamo nell'incipit di *Saudades do Brasil*: «Il creosoto di cui, prima di partire per una spedizione, impregnavo i bauli per proteggerli dalle termiti e dalla muffa: ne colgo ancora l'odore quando dischiudo i miei taccuini. Quasi impercettibile dopo più di mezzo secolo, questa traccia mi rende tuttavia immediatamente presenti le savane e le foreste del Brasile centrale, componente indissociabile da altri odori, umani, animali e vegetali, e anche da suoni e da colori. Per quanto possa essersi ormai affievolito, quell'odore, per me profumo, è la cosa in sé, una parte sempre reale di quel che ho vissuto» (C. Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil. Immagini dai Tristi Tropici*, Milano 2003, p. 9). Questo estratto, da solo, può essere assunto come paradigma di una serie di differenze: dove emerge ad esempio la presenza concreta, reale di una sensazione forte, letteralmente svincolata dal tempo (per quanto «quasi impercettibile dopo più di mezzo secolo»), contrapposta alla dimensione della perdita che caratterizza tutti gli scritti pasoliniani della maturità, dove nemmeno un'esperienza vitale può più restituire, se non fuggacemente o in modo effimero, la forza della presenza originaria e perdurante di cui parla Lévi-Strauss. Il tempo in Pasolini ha dissolto tutto fuorché il dolore del ricordo che irrompe; il tempo in Lévi-Strauss non può annichilire ciò che è reso nuovamente presente: in questo caso è la dolcezza, non la violenza, a prevalere. Inutile dire, una volta di più, che tali poetiche (anche letterarie) hanno radici esistenziali che non potrebbero essere più diverse: il culto della giovinezza (con relativa mitologia del corpo e dello slancio vitale) proprio di Pasolini: il dolce, quieto disincanto di Lévi-Strauss di fronte alla vecchiaia che avanza; il terrore del primo dinanzi al tempo che degrada corpi e sensi, nonché il furore disperato con cui vi si oppone; il malinconico distacco del secondo che lo accetta, senza pathos né disperazione alcuna. «Alla mia lontana gioventù invio un saluto amichevole e nostalgico», così termina *Saudades*: un'affermazione 'conciliante' inconcepibile in Pasolini, cui Lévi-Strauss rimproverebbe di voler «tutto o niente», come scrive

come vorrebbe Pasolini, «esaustivo una volta per sempre della totalità»⁵⁵, perché oggettivo non significa scolpito nel marmo della struttura; significa determinato su di un piano che è separato da quello storico, ‘fissato’ eppure cangiante proprio perché esperibile solo nel divenire⁵⁶. Riconoscere una cultura significa concepire scientemente l’insieme conchiuso (non rigido) dei suoi tratti, garantendole, per il fatto stesso di esistere, pari dignità rispetto ad ogni altra (che poi è il motivo per cui, per sua stessa ammissione, Pasolini ammira Lévi-Strauss)⁵⁷. Non significa ‘imbalsamarlo’ ad eterna memoria: l’antropologo non è un archeologo (almeno non primariamente). Inoltre, l’impressione è che Pasolini confonda la struttura col sincronico (quando non con la cultura *sic et simpliciter*), e la storia col diacronico, contrapponendoli e alternandoli: mentre Lévi-Strauss, che pure non si stanca di illustrare le distinzioni sincronia/diacronia, storia/struttura, fonetica/grammatica, individuale/collettivo non si esime neppure dall’analizzare i casi in cui un elemento può essere reperito in una categoria *prima facie* estranea (l’elemento diacronico e quello grammaticale, ad esempio, possono esserci nell’individuale come nel collettivo)⁵⁸. Tale mancanza di rigore (non solo lessicale) impedisce a Pasolini di comprendere che non esistono, come egli crede, strutture ‘pure’ – cui corrisponderebbe la chiarezza di contorni propria delle società isolate – e altre ‘impure’; esistono, al limite, realtà ibride e altre più ‘compatte’, il che tuttavia non si ripercuote sulle strutture in se stesse, ma eventualmente sul loro grado di intellegibilità. Non si può prima accusare Lévi-Strauss di formalismo e rinfacciargli poi l’‘impurità’ delle strutture in società particolari, vale a dire il non poter essere forme ‘pure’: se le strutture sono in quanto tali inconsce (profonde) e formali, non si vede perché dovrebbero essere ‘impure’ (cioè qualcosa di diverso da una morfologia definita). Osserviamo poi che Pasolini non distingue tra strutture elementari e strutture complesse⁵⁹, il che gli garantirebbe di rimediare alla confusione tra sistemi caratterizzati da classificazioni immediate (ad esempio gli atomi di parentela a partire dalla proibizione dell’incesto) e altri in cui la classificazione è mediata da determinazioni esterne al sistema considerato (per restare sull’esempio della parentela, l’intervento di meccanismi economici o psicologici); mancanza che sembra essere alla base della convinzione pasoliniana per cui processi eterogenei di significazione, sedimentandosi e sovrapponendosi, darebbero vita a sistemi culturali la cui caoticità è sinonimo di storia non ‘lineare’ (non è anche in questo senso che possiamo leggere la definizione dello strutturalismo come «geometria del magma»?).

Lo strutturalismo non nega la storia: Lévi-Strauss si è curato di prevenire quest’accusa sin dai suoi primi scritti. L’introduzione ad *Antropologia strutturale*

ne *Il crudo e il cotto* a proposito dei metafisici. Il sottosuolo di un discorso sul tempo e lo spazio come coordinate tematiche nei due autori in esame, parte inevitabilmente da qui.

⁵⁵ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 217

⁵⁶ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Dal miele alle ceneri*, Milano 2008, p. 381.

⁵⁷ Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 821-2.

⁵⁸ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Elogio dell’antropologia*, Torino 2008, p. 26.

⁵⁹ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, Milano 2003, pp. 591-612; E. Comba, *Introduzione a Lévi-Strauss*, Roma-Bari 2000, pp. 56-62.

è interamente dedicata al rapporto tra antropologia e storiografia (o tra struttura e storia), esposta con chiarezza dapprima nel suo nucleo problematico («se le nostre scienze tengono conto della dimensione diacronica dei fenomeni [...] sono incapaci di farne la storia; se invece cercano di lavorare alla maniera dello storico, si lasciano sfuggire la dimensione del tempo»⁶⁰) e infine nei rispettivi procedimenti («la storia organizza i suoi dati in base alle espressioni coscienti, l'etnologia in base alle condizioni inconsce, della vita sociale»⁶¹). Dove è perfettamente chiaro che il fatto che operino su piani distinti non comporta la loro incompatibilità: tanto è vero che Lévi-Strauss le definisce complementari⁶². Apprendiamo, infatti, che le esigenze dello storico e quelle dell'etnografo sono le stesse: il primo può avvalersi delle ricerche sul campo del secondo, laddove queste si protraggano con una certa continuità nel tempo, mentre l'antropologo può intervenire laddove concernano diverse regioni, e quindi diverse pratiche: ecco perché si può dire che la differenza fondamentale tra antropologia e storia non è né di oggetto, né, in senso stretto, di scopo, ma di prospettiva⁶³. Perché allora Pasolini pensa la storia come del tutto antitetica alla struttura? Abbiamo visto che egli ritiene, sbagliando, che le strutture siano fisse e immutabili. Ma c'è dell'altro. Pasolini imputa allo strutturalismo la sua mancanza di valori, gli unici – a suo avviso – in grado di far evolvere la struttura, grazie ai quali è possibile introdurre la dimensione del tempo. In questo modo pensiero teoretico e 'momento' etico-politico dovrebbero incontrarsi. Eppure non si vede quali debbano essere questi valori, se non quelli operanti nel mondo sociale indagato – che solo può fornire i parametri per misurarlo –: parametri eminentemente contestuali e locali, *non* universali e globali (come il marxismo ritiene essere i suoi). Ora, dato che Pasolini rimprovera a Lévi-Strauss di voler sostituire alla realtà il suo tipo, cioè uno schema, un'astrazione partorita in laboratorio, vediamo che quest'accusa gli si ritorce contro. Che senso può avere 'riempire' la struttura con i «valori dell'ideologia marxista», se questi sono totalmente estranei alle culture in questione? Non è un'operazione altrettanto 'colonialista' e arbitraria quanto l'industrializzazione capitalistica? Non è questa – per parafrasare l'accusa di Pasolini – una sostituzione della realtà con un 'tipo' (peraltro culturalmente improprio) di quella realtà? Si dirà: l'internazionalizzazione del sistema di produzione capitalistico ha 'internazionalizzato' anche le categorie marxiane (da cui l'accusa a Lévi-Strauss d'incarnare la giustificazione intellettuale del neocapitalismo). Il punto è che Lévi-Strauss, quando parla di diversità delle culture da preservare, si riferisce soprattutto a quelle società e a quelle popolazioni rimaste sostanzialmente fuori (magari ancora per poco) dal grande gioco dell'economia globale e della civiltà moderna, quelle non ancora sotteraneamente compromesse: è a partire da queste – non dai 'puri parlanti' sulla strada dell'assimilazione al nuovo ordine economico – che matura il suo concetto di tolleranza come resistenza all'omologazione, per cui è del tutto insensato attribuirgli una qualche complicità con la rinascita

⁶⁰ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, cit., p. 15.

⁶¹ Ivi, p. 31.

⁶² Ivi, pp. 34-8; Id., *Le origini delle buone maniere a tavola*, cit., p. 385.

⁶³ Id., *Antropologia strutturale*, cit., p. 30-1.

capitalistica: da questo punto di vista Lévi-Strauss è antimoderno almeno quanto Pasolini⁶⁴. La differenza è che mentre Pasolini è un marxista senza partito (ma con due 'Chiese', Cristo e Marx⁶⁵), e in virtù di una concezione egemonica dell'intellettuale parla per altri (operai, contadini, sottoproletari, in una parola i subalterni), convinto che l'emancipazione sia un processo che dall'individuo (l'intellettuale) si può estendere, in un primo tempo nella coscienza e poi nella materia, alla collettività – a fronte di questa concezione, Lévi-Strauss non rappresenta che se stesso, convinto com'è che in un'era sempre più globalizzata ogni programma d'azione non possa che prendere forma all'interno della sfera individuale («la diversità delle culture umane è [...] creatrice per ogni individuo dei doveri corrispondenti»⁶⁶): è un intellettuale senza partito e di nessuna Chiesa (se si vuole ne ha fondata una). È convinto, a ragione, che nel momento in cui si esamina un universo socio-culturale distinto e non ancora estinto, non si diano 'valori' se non interni al contesto che li ha prodotti. Considerare universali valori particolari (compresi quelli marxisti), per poi estenderli a coloro che non sono ancora stati intaccati dal male che quegli stessi valori combattono, significa pretendere di fornire il rimedio prima ancora che venga contratta la malattia, ovvero far morire una cultura due volte: la prima con un modello di sviluppo rapace, la seconda con un (supposto) rimedio che è l'altra faccia di quel modello. Nell'era del neocapitalismo, alla supposta *universalità* delle categorie del marxista l'antropologo strutturale oppone l'accertata validità *particolare* (collettiva e locale) di un insieme preliminarmente definito.

È pur vero che Lévi-Strauss ne *Le origini delle buone maniere a tavola* oppone il metodo storico – il quale accetta l'ipotesi «che i miti possano contenere motivi gratuiti e privi di significato»⁶⁷ (da cui la confusione magmatica di cui parla Pasolini, da intendere al contrario come compresenza di funzionalità e 'gratuità' dei fatti sociali in un insieme culturale, a seconda del livello esaminato) – a quello strutturale, che interpreta la significazione come relazione tra termini⁶⁸ per cui nessun particolare va perduto⁶⁹ (da cui la struttura come 'categoria vuota' del pensiero, spazio virtuale, forma derivante dall'ordito di connessioni oppositive sistematiche che Pasolini si ostina a fraintendere come concrete e incrostate di particolari, confondendo la struttura con i contenuti che vi concregono superficialmente), e il senso deriva dai rapporti dinanzi ai quali l'analisi si esercita mettendo a nudo le proprie stesse operazioni. Ma tale differenza non è dell'ordine dell'inconciliabilità: sollecita piuttosto (anzi presuppone) un'integrazione, che

⁶⁴ Riguardo la critica sistematica delle presunte acquisizioni della modernità in Lévi-Strauss, cfr. U. Fabietti, *Moderno, ultramoderno, antimoderno*, in W. Kaltenbacher, *Simposio Lévi-Strauss. Uno sguardo dall'oggi*, Milano 2014, pp. 39-48.

⁶⁵ Cfr. R. Carnero, *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Milano 2010, pp. 29-57.

⁶⁶ C. Lévi-Strauss, *Razza e storia*, cit., p. 49.

⁶⁷ Id., *Le origini delle buone maniere a tavola*, cit., p. 353.

⁶⁸ Id., *La potière jalouse*, Paris 2005, p. 268.

⁶⁹ «La regola fondamentale dell'analisi strutturale [...] vuole che ogni dettaglio, per quanto insignificante, riempia una funzione» (C. Lévi-Strauss, *Histoire de Lynx*, Paris 2004, p. 85; trad. nostra).

sfocia nella ricostruzione di un passato (stavolta sì) immutabile di cui si colgono le fasi evolutive, e la storia di un presente il cui segreto è impenetrabile con le sole informazioni disponibili – cioè i dati raccolti dall'etnografo⁷⁰. Ma è tempo ora di passare all'ultima accusa, la più sostanziale, che Pasolini fa allo strutturalismo.

Egli si riferisce più volte al pensiero di Lévi-Strauss come a una «filosofia»⁷¹, per giunta «ingenua»⁷², un «razionalismo francese vecchia maniera»⁷³, colpevole di aver postulato quella «monovalenza della realtà»⁷⁴ di cui i «filosofi (come, per la sua cultura e la sua *forma mentis* Lévi-Strauss)»⁷⁵ vivono la tensione epistemologica. Pasolini dovrebbe sapere che è almeno dal '55, cioè dai tempi di *Tristi Tropici*, che Lévi-Strauss sostiene di essere divenuto antropologo per il desiderio di uscire dalla filosofia (accademica o speculativa che fosse)⁷⁶, affermazione che compare a più riprese in tutta la sua opera⁷⁷, anche negli anni precedenti la datazione del saggio pasoliniano⁷⁸. Dovrebbe sapere che alla dialettica, che egli meccanicamente riconduce al marxismo (in opposizione al razionalismo statico dei filosofi), Lévi-Strauss ha dedicato un saggio intero⁷⁹, da cui peraltro traspare – come del resto a più riprese sia in *Antropologia strutturale* sia in *Tristi Tropici* – una certa confidenza con i testi marxiani, e una documentata consonanza, frutto di un'affinità più scientifica che 'elettiva' (ennesima differenza tra i due). Sarebbe tenuto a sapere che l'opposizione ragionata alla fenomenologia e all'esistenzialismo (cui Pasolini viceversa rimane legato)⁸⁰ coincide col suo giudizio riguardo il pensiero filosofico moderno e contemporaneo (quantomeno dall'idealismo tedesco in poi). Dovrebbe sapere che il procedimento dell'antropologo strutturale è precisamente inverso a

⁷⁰ Id., *Antropologia strutturale*, cit., p. 15.

⁷¹ P. P. Pasolini, *Saggi sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 1338.

⁷² Ivi, p. 1341.

⁷³ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano 2009, 1389-90.

⁷⁴ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p. 1341.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Tristi Tropici*, Milano 2011, pp. 43-51.

⁷⁷ «Non sto cercando di formulare una filosofia, e neppure una teoria» (C. Lévi-Strauss, *Mito e significato*, cit., p. 144); «le digressioni filosofiche occupano uno spazio molto ristretto nella mia opera e io accordo loro troppa poca importanza per essermi preoccupato di condurle con rigore» (Id., *Dentro il pensiero selvaggio. L'antropologo e i filosofi*, cit., p. 39); «[...] queste opinioni, che non hanno nulla di filosofico, ci vengono imposte dalla pratica etnografica più concreta, e davanti ad ogni problema particolare» (Id., *Lo sguardo da lontano*, cit., pp. 114-5). E così via.

⁷⁸ Si veda ad esempio *Il crudo e il cotto* (Id., *Il crudo e il cotto*, cit. pp. 24-30).

⁷⁹ Dal titolo *Storia e dialettica*, appunto (in C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano 2010, pp. 267-90). Pasolini puntualmente non l'ha letto, come risulta dalla sua copia personale: «a consultare i pochi libri rimasti nella biblioteca di Pasolini, si resta colpiti da un particolare [...]; molti volumi, di quelli che lui cita e utilizza spesso, sono fittamente annotati e accanitamente sottolineati nelle prime pagine – poi c'è una piegatura diagonale all'angolo superiore, di quelle che si dicono "orecchie", e al di là il libro è assolutamente intonso. Nel Pensiero selvaggio di Lévi-Strauss, per esempio, le sottolineature si fermano a p. 47 [...]» (W. Siti, *L'opera rimasta sola*, cit., p. 1900). Un altro saggio importante – questa volta in *Antropologia strutturale* – smen-tisce nuovamente Pasolini: quello intitolato *Struttura e dialettica*, in cui tra l'altro si legge: «la dialettica strutturale non contraddice quindi il determinismo storico: anzi lo esige e gli fornisce un nuovo strumento» (C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, cit., p. 270).

⁸⁰ Cfr. il saggio *In margine all'esistenzialismo* (P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 29-32).

quello del filosofo⁸¹. Sarebbe tenuto a conoscere le opinioni di Lévi-Strauss sulle principali correnti della filosofia, ritenuta «condannata a meno che non accetti di diventare riflessione sul sapere scientifico»⁸². L'avversione di Lévi-Strauss per la filosofia non è quindi incidentale, fa tutt'uno con la sua pratica di studioso e le sue riflessioni; è connaturata all'impostazione di base delle sue ricerche:

Spero proprio di non dare neppure l'impressione che il mio lavoro sia una filosofia. Nel mio caso non si tratta sicuramente di questo. Certo, ho avuto una formazione filosofica e non posso impedirmi di dare a volte un'occhiata al mio lavoro e di domandarmi, un po' filosoficamente, in che modo lo si possa considerare. Ma per me questo non è affatto importante. L'essenziale è arrivare a districare problemi che sono concreti da ogni punto di vista⁸³.

Una dichiarazione che, insieme agli altri passi citati in nota, destituisce di ogni fondamento le insinuazioni pasoliniane, tanto più che Pasolini riporta gli argomenti di Gurvitch (condividendoli) senza minimamente accennare alla risposta di Lévi-Strauss a quegli stessi argomenti⁸⁴ (il che induce a pensare che si sia imbattuto nel primo testo sociologico di una qualche rilevanza sullo strutturalismo e ne abbia sposato le tesi acriticamente, curandosi poi d'indirizzarle su una 'pista' marxiana). Anche il rilievo sull'apparente superamento del marxismo è malsicuro; nella sua foga di equiparare formalismo ed empirismo come risultati meccanici della rinascita neocapitalistica, per di più complici (l'antropologia che diventa ancella dell'industria) Pasolini equivoca l'operazione di Lévi-Strauss, scambiando un genuino rispetto della diversità per un colpevole rifiuto ad intervenire attivamente⁸⁵ nella lotta di classe, dove peraltro se è chiaro chi sono gli oppressi, non è chiaro, al di là dei proclami,

⁸¹ «A differenza del filosofo, l'etnologo non si sente costretto ad assumere come principio di riflessione le condizioni d'esercizio del suo proprio pensiero, o di una scienza che è quella della sua società e del suo tempo, allo scopo di estendere queste constatazioni locali a un intelletto la cui universalità non potrà essere che ipotetica e virtuale. Preoccupato dagli stessi problemi, egli adotta un procedimento che, sotto due rispetti, è l'inverso di quello del filosofo. All'ipotesi di un intelletto universale l'etnologo preferisce l'osservazione empirica di intelletti collettivi le cui proprietà[...] gli sono rese manifeste da innumerevoli sistemi concreti di rappresentazioni. E poiché per lui [...] questi sistemi rappresentano tutta la gamma delle variazioni possibili in seno a un genere, egli sceglie quelli la cui divergenza gli sembra più accentuata, nella speranza che le regole metodiche che gli si imporranno per tradurre questi sistemi nei termini del suo proprio sistema e viceversa, metteranno a nudo una rete di costrizioni fondamentali e comuni [...]» (C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, cit., p. 26). E ancora, in *Primitivi e civilizzati*, a un Georges Charbonnier che lo incalza, Lévi-Strauss risponde: «Lei mi sta ponendo dei grandi problemi filosofici; ma se l'etnologo si lasciasse dominare da simili problemi, smetterebbe di fare l'etnologo per dedicarsi alla filosofia. Il suo ruolo è invece più modesto e consiste nel delimitare un settore, e cioè l'insieme dei fenomeni culturali» (C. Lévi-Strauss, *Primitivi e civilizzati*, cit., p. 126).

⁸² C. Lévi-Strauss, *L'uomo nudo*, Milano 2008, p. 605. È questo l'ennesimo elemento che lo contrappone a Pasolini, il quale all'opposto si batte per la più assoluta autonomia delle scienze umane e per un ritorno ai valori propri della cultura umanistica.

⁸³ Id., *Cristi di oscure speranze*, cit., p. 25-6.

⁸⁴ Cfr. *Appendice al capitolo XV* (C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, pp. 357-74).

⁸⁵ Attivamente? E come? Attraverso la lotta armata? Il sabotaggio? La guerriglia? Pasolini non lo dice.

quale alternativa reale si fornisce loro convertendoli al marxismo – e soprattutto quale alternativa sistemica hanno, oltre a un rifiuto incondizionato che li condanna alla marginalità o alla morte. Nel tacciare d'ingenuità Lévi-Strauss Pasolini cade dunque vittima del suo stesso accanimento ideologico, che gli impedisce di constatare come non si possa chiedere all'antropologia di fare ciò che in quanto scienza – benché 'profetica' – non può fare (come ad esempio fornire un prontuario al rivoluzionario). La scienza deve fare scienza: nel farlo, è di per sé 'rivoluzionaria' se prescrive la tolleranza come frutto del pensiero critico in generale, e di opposizione ai dettami neocapitalistici in particolare (in questo senso come in altri l'antropologia strutturale è, piaccia o non piaccia, un'autentica 'scienza umana'). È curioso che Pasolini si lasci sfuggire l'occasione di attaccare senza colpi bassi Lévi-Strauss, accusarlo cioè di neopositivismo, il quale se non coincide con la sua concezione dell'antropologia ne è certo una componente massiccia, o quantomeno una vena sotterranea: ma ripensandoci non stupisce, perché non esiste scienza più 'positiva' del marxismo stesso, che pervaso com'è dalla certezza della sua verità come scienza, non può non desiderare di verificare la bontà dei suoi strumenti, cioè la misura della loro validità relativa (materialismo storico). Da questo punto di vista esso è più scienziato (più 'statico', dogmatico) di ogni possibile strutturalismo. Senza contare che Pasolini sconta un'ulteriore incoerenza, perché si preclude di ottenere il potere necessario all'applicazione degli strumenti con cui modellare la realtà post-capitalistica, per cui se da un lato reclama il diritto di intervenire attivamente sull'ordine, abbattendo (almeno nelle intenzioni) il neocapitalismo, dall'altro pretende di denunciare l'anarchia disumana di ogni potere. Possiamo dire, quindi, che già in questo saggio del '65 è prefigurata la disperazione come esito in certo modo 'scontato' della parabola pasoliniana. Si consideri infatti la sua posizione dal punto di vista strategico: non ho altra scelta che il marxismo, afferma Pasolini, l'unica vera scienza in grado di fornire le risposte adeguate. L'antropologia strutturale tuttavia dispone di strumenti pratici la cui validità rimane perlopiù un fatto privato, nel senso che l'agire dell'antropologo strutturalista come cittadino non discende da una o un'altra sfumatura teorica: la tolleranza e la tutela della diversità sono dogmi intangibili. Così non è per il (neo)marxista pasoliniano, sicuro solo della necessità etica dell'abbattimento del regime neocapitalistico e persuaso teleologicamente dell'intrinseco valore (storico) dei suoi strumenti; ma che al tempo stesso si nega – in virtù del rifiuto a detenere il potere necessario ad applicare quegli stessi strumenti – la possibilità stessa di agire, cioè di costruire qualcosa *dopo*. Il suo itinerario polemico finisce così per essere ben più statico di ogni razionalismo volto a contemplare la 'realtà-che-è', per riprendere la formula con cui egli accusa Lévi-Strauss. Perché non si dà palingenesi reale, nella teoria prima ancora che nella pratica, a partire da una posizione puramente contrappositiva. Quale intervento è praticabile, se si predica la vanità di ogni opzione? Che senso può avere la trasfigurazione poetica dei subalterni, se non è un preludio a un'azione 'ragionevole'? Che 'scelta' può essere il marxismo, se non fornisce altro che dei simulacri di valori anacronistici, quei valori dell'ideologia

marxista con cui Pasolini pretende di 'informare' la struttura, 'facendo' in tal modo la storia? Cos'hanno in comune i valori pre-moderni legati alla sacralità del pensiero selvaggio, con la componente teistica⁸⁶ del marxismo, cresciuto nella chimera di una scienza indubitabile e trionfante? Come ci si può richiamare ai valori premoderni, vantarne la nostalgia, ritenendo dall'altra parte di sostituirli con i valori moderni del marxismo? L'errore di Pasolini consiste nel credere che tale 'sostituzione' di valori comporti per ciò stesso una redenzione antropologica: come se l'impegno contro il neocapitalismo implichi per ciò stesso, nel caso di un esito vittorioso, un'umanità migliore. In altri termini, Pasolini interpreta (gramscianamente) il piano antropologico come eminentemente politico, come categoria-sintesi in grado di comprendere la realtà, senza tenere conto che esso è sociale e/o culturale nel suo significato originario, cioè prepolitico (e quindi anche pre-marxiano o pre-marxista).

In questo contesto, ogni analisi che chiami in causa, come fa Pasolini, la lotta di classe, nonché il ruolo del sapere antropologico come materiale da sussumere nella coscienza di classe «il cui sguardo è critico anche nel vivere un'esperienza irriducibile»⁸⁷, è puro baloccamento ideologico: si risolve cioè in un inutile appello a generiche parole d'ordine. Il punto cruciale è che se alcune istanze di emancipazione persistono nel marxismo, esse vanno cercate non in contrapposizione all'antropologia strutturale, bensì in un'ottica comparativa, di dialogo con quest'ultima, che per molti versi lo supera⁸⁸.

3. Tracce di un'opera incompiuta. Conclusioni

Sarebbe tuttavia ingiusto limitarsi alla constatazione di un fraintendimento, di un insieme di sviste e leggerezze, insomma di una sostanziale mancanza di dimestichezza da parte di Pasolini con i principali dispositivi dell'antropologia strutturale (che pure, come abbiamo dimostrato, è innegabile). Perché ciò che vi è di più interessante nello scrittore di Casarsa (e non solo relativamente a quest'ambito) è proprio la capacità di cogliere, in un autore o in un'opera,

⁸⁶ Secondo Bertrand Russell, nonostante la professione di ateismo, certe affermazioni marxiane si spiegano solo come teismo di segno opposto. Il marxismo come religione: l'uomo contro Dio è un nuovo dio (Cfr. B. Russell, *Storia della filosofia occidentale*, Milano 2005). Da cui l'umanesimo, pervasivo in Gramsci come in Pasolini; del tutto assente in Lévi-Strauss, la cui prospettiva è radicalmente anti-umanistica.

⁸⁷ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1342.

⁸⁸ Mi sono occupato di questi temi, sostenendo una tesi diametralmente opposta a quella pasoliniana, in *Sebag e noi. Note a Marxismo e strutturalismo*, cui mi permetto di rinviare (L. Peloso, *Sebag e noi. Note a Marxismo e strutturalismo*, in «Janus. Quaderni del Circolo Glossematico», XIII, 2014, pp. 101-10). Se è vero dunque, con le parole di Guido Santato, che in Pasolini «la fuga dall'etnocentrismo e dall'eurocentrismo – motivo cui non sono estranee suggestioni da Lévi-Strauss [...] – è in realtà una fuga dal presente storico della civiltà neocapitalistica e borghese verso un mondo ancora incontaminato e selvaggio» (G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Roma 2012, p. 283), è pur vero che tali suggestioni, peraltro meramente letterarie e 'impressionistiche', vengono declinate esclusivamente in chiave polemica e politica, senza conoscere un adeguato sviluppo sul piano delle conseguenze storiche, scientifiche ed ecologiche.

debolezze d'impianto, incoerenze sospette, zone d'ombra involontariamente occultate; tutti elementi che studiosi ben più qualificati di lui faticherebbero non poco a portare alla luce, e che Pasolini riesce invece a rischiarare con la sola forza della sua 'impudenza'.

È singolare e caratteristico che negli stessi luoghi dell'*opus* pasoliniano di cui abbiamo rilevato di volta in volta pressapochismo, impreparazione e inconsistenza, s'insinuino spunti preziosi per una critica fondata e niente affatto manieristica del pensiero antropologico di Lévi-Strauss – tracce che hanno poi conosciuto uno sviluppo, e quindi hanno in qualche misura confermato alcune intuizioni, anche a distanza di anni; che in tutti i casi sono avvenute a prescindere da Pasolini, e che tuttavia ne hanno provato la fondatezza (benché per esteso, in profondità e con argomenti di gran lunga migliori)... arrivando in un caso, come vedremo, a costituire – in quella che è una singolare consonanza a posteriori – una proposta di riforma in seno all'antropologia stessa.

Se riprendiamo il filo da dove siamo partiti, precisamente dal brano degli *Scritti corsari* che attribuisce all'antropologo francese la paternità di strutture 'pure'⁸⁹ (l'altra faccia dell'immodificabilità di cui parla lo scritto sul 'buon selvaggio')⁹⁰, notiamo che s'insinua un tema apparentemente secondario, il quale s'intreccia con quello da noi trattato nei paragrafi precedenti da un'altra angolazione:

è veramente un peccato che De Martino anziché occuparsi della cultura popolare della Lucania non si sia occupato della cultura popolare di Napoli. Del resto nessun etnologo o antropologo si è mai occupato, con la stessa precisione e assolutezza scientifica usata per le culture popolari contadine, delle culture popolari urbane. È inconcepibile uno studio come quello dedicato da Lévi-Strauss ad alcuni piccoli popoli selvaggi – isolati e puri – per il popolo di Napoli, per esempio⁹¹.

Nonostante le conclusioni illustrate nel prosieguo del passo siano – l'abbiamo visto – arbitrarie, si tratta di un'osservazione importantissima almeno per tre ragioni: innanzitutto coglie, in anticipo, una delle possibili linee di ricerca sul campo, l'antropologia urbana, che oggi siamo abituati a considerare un ambito autonomo, un settore specifico nella vasta area delle discipline demotno-antropologiche (per l'appunto). Pasolini intuisce che l'antropologia ha l'occasione di fare di necessità virtù, rispondendo all'estinzione progressiva e inarrestabile delle società tradizionali – indagate da Lévi-Strauss come dai suoi precursori – con l'esigenza di ottenere risultati volgendo lo sguardo altrove, e precisamente là dove fino a ieri l'antropologo non guardava, in quanto – è lo stesso Lévi-Strauss a dirlo – l'antropologo sceglie di partire dai sistemi culturali la cui divergenza in termini di trasformazioni sia il più accentuata possibile rispetto alla sua⁹². Questo comporta un corollario, che rivela il limite della stessa antropologia

⁸⁹ Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 469.

⁹⁰ Ivi, p. 217.

⁹¹ Ivi, p. 469.

⁹² Cfr. nota 86.

culturale (specie nella sua versione strutturale): l'antropologo, essendo obbligato a ridurre la divergenza massima tra sistemi culturali (che va sparendo nell'era dell'omologazione planetaria), non si trova più a integrare i modelli relativi alla gamma di 'lontane' trasformazioni possibili con strutture di cui conosce bene anche le superfici (i fatti culturali della società da cui proviene), ma a studiare insieme concreti che celano sistemi di rappresentazioni la cui alterità non è 'assoluta' rispetto a quelli della sua società di provenienza (assumibile come del tutto 'relativa' in rapporto alla sua perché incommensurabile, misurata cioè con parametri e valori del tutto diversi; 'relativa' proprio in quanto 'assolutamente altra'). Tali insiemi sono continuamente tangenti, secanti, talora sovrapposti ai sistemi le cui trame egli, partendo per una destinazione lontana, abitualmente si lascia alle spalle per poi ritrovarsi immerso dopo la spedizione. Difficile non pensare al motto «l'antropologia comincia a casa propria» con cui Malinowski riassume i compiti della scienza moderna – ma in una chiave diversa da quella del funzionalista, che la intende come parola d'ordine generale applicabile al proprio contesto nazionale. Qui esso assume un significato più preciso: l'antropologia smette di essere indagine sulla somiglianza come caso particolare della diversità (Lévi-Strauss)⁹³, per diventare studio delle differenze interne a un sistema dove i flussi prevalgono sulle trasformazioni, dove quindi la diversità non è riconducibile a schemi di determinazioni oppostive ma a slittamenti di significato (che come tali riguardano le incrinature, le pieghe, le discontinuità interne a *un* sistema rarefatto, anziché il confronto di due compatti)⁹⁴.

Terzo, e in conseguenza di ciò, Pasolini indirettamente ci spinge a porre un quesito cui l'antropologia culturale non ha risposto: cosa fare quando 'l'altro', anziché essere lontano, è intorno a noi, nel nostro paese, nel nostro quartiere? Quando l'antropologo, anziché sottoporre «alla prova di esperienze sociali irriducibili alla sua le proprie tradizioni e credenze, facendo l'autopsia alla propria società»⁹⁵, è sottoposto come chiunque altro ad esperienze sociali vicine (nello spazio se non nelle coordinate) alla sua? Come rendere conto di questa alterità, come studiare questa diversità relativa (e magari onnipresente, come può essere il caso napoletano citato da Pasolini), per nulla irriducibile al proprio essere? Cosa 'tutelare', che tipo di diversità preservare quando essa – per quanto metaforicamente – ci 'assedia'? Pasolini in questo ha avuto ragione: l'antropologia strutturale non è in grado di rispondere esaurientemente alle sfide di una società le cui componenti, per quanto difformi, sono in ogni aspetto 'convertibili' nella nostra esperienza sociale e quotidiana (una società peraltro ch'è in tutto e per tutto quella odierna). E non lo è nella misura in cui i suoi sistemi di classificazione, esclusivamente oppositivi, non riescono a far presa su

⁹³ Cfr. C. Lévi-Strauss, *L'uomo nudo*, cit., p. 32.

⁹⁴ Esigenza cui peraltro si è cercato di corrispondere anche nell'antropologia 'classica' (il ricercatore lontano da casa propria), seppur d'area esclusivamente britannica: si pensi al metodo regionale-strutturale di Alan Barnard (A. Barnard, *Hunters and Herders of Southern Africa*, Cambridge 1992).

⁹⁵ R. Caillois, C. Lévi-Strauss, *Diogene coricato. Una polemica su civiltà e barbarie*, Milano 2004, p. 102.

di una gamma di determinazioni in cui a prevalere non è la polarità; dove non è la somiglianza ad essere un caso particolare della differenza, come vuole Lévi-Strauss, ma (quantomeno per assurdo) il contrario. L'antropologo strutturale, laddove si attenga pedissequamente alle istruzioni del suo maestro, è destinato a perdere di vista i cambiamenti che avvengono davanti ai suoi occhi, nella società da cui proviene, e si trova prima o poi nella condizione paradossale di vedere sfarinarsi come sabbia tra le mani il materiale che, ad altre latitudini prima, e nel suo laboratorio poi, è riuscito a compattare, sicuro dei suoi dispositivi classificatori – tutto questo mentre è giunto a sottrarre al caos e all'incomprensibilità sistemi culturali propri di una società che non è la sua!

Il riferimento a De Martino è in questo contesto decisivo: facendo il suo nome (benché rammaricandosi che abbia imboccato la via in un certo senso meno rischiosa, la cultura popolare contadina anziché urbana), Pasolini rivendica una specificità della tradizione antropologica italiana, come approccio all'impurità dell'esistente (non delle strutture!), che può fornire un contributo non trascurabile, in un momento storico dove la diversità 'pura', palese, incolmabile, va sparendo in favore di un reiterato e sempre più irrefutabile contatto con l'altro. Da questo punto di vista la società italiana, frutto di un passato che non presenta sostanziali analogie con la storia di altri paesi europei (il che sul piano civile le è stato perlopiù d'intralcio), diventa suo malgrado un caso 'di scuola', perché in alcuni casi circoscritti ma sempre determinati ha presentato, e continua a presentare, forme di convivenza in cui la traducibilità dei linguaggi e delle esperienze è un fatto, prima ancora che un'ipotesi. Riteniamo che sia questo, e non l'eterodossia del suo marxismo, a fornire all'empirismo pasoliniano un'autentica e stimolante impronta 'eretica': la quale in tal modo non deriva dalla proposta di riforma dello strutturalismo in chiave poetica (fare esperienza del magma) e marxista (rivoltare il magma con coscienza rivoluzionaria), bensì dal presentire ed evocare, per quanto vagamente, nuovi percorsi dopo che altri più esperti battistrada hanno indicato la via. I suoi si configurano come scarti rispetto a strade maestre (si badi: scarti, non scorciatoie), proposte talvolta improbabili e talvolta folgoranti pur non essendo in senso stretto 'originali'.

Ripensiamo ai suoi appunti sullo strutturalismo francese: abbiamo già detto come egli confessi l'impossibilità di essere strutturalista in quanto italiano, parte cioè di una realtà (è proprio il caso di dirlo) irriducibile ad altre, non 'ordinata' e 'monolitica' come il corpo sociale francese, poco confacente alla 'presa' di categorie come struttura, che pure egli non comprende sino in fondo – consideriamo ora questi appunti insieme alla polemica intorno alla figura dell'intellettuale laico parigino come alfiere-prototipo del borghese occidentale, altezzoso e saccente, esemplarmente razzista⁹⁶, più simile (aggiungiamo noi) a Voltaire che a Rousseau; pensiamo anche, al di là della sua proposta – sul piano teorico ed epistemologico infondata, lo abbiamo visto, ma il punto qui è un altro – di incorporare nello strutturalismo i valori che gli fanno difetto⁹⁷: avremo un

⁹⁶ Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1062.

⁹⁷ Ivi, pp. 1389-90.

coacervo personale ma rappresentativo di quella vocazione civile che è una delle cifre della via italiana al pensiero antropologico, che nasce non come esigenza (Lévi-Strauss) o 'scelta' (Sebag) di soppressione del caos in favore dell'ordine (anche sociale), bensì a partire dal riconoscimento del carattere contraddittorio-conflittuale della realtà (del magma, direbbe Pasolini). Ecco allora che ciò che in sede conoscitiva appare debole, in sede polemica (o se si preferisce etico-politica in senso ampio) diventa addirittura proficuo per la ricerca (posto che si attenui il manicheismo 'meccanicista' di alcuni schemi pasoliniani).

Non è tutto. Nel far suo un intervento di Roumequère del 1959, c'è un particolare che salta agli occhi (benché il merito di Pasolini si limiti al fatto di farlo suo): nel brano in questione si legge che «bisogna reinserire la nozione di struttura in una prospettiva di epistemologia genetica e storica»⁹⁸. La parola chiave non è 'storica' (sul perché la meta-storicità dello strutturalismo sia un pregiudizio ci siamo soffermati a lungo), ma «genetica»: ed è vero che Pasolini, prigioniero della contrapposizione storia *vs* struttura, non ci si sofferma: l'indizio tuttavia c'è, parla chiaro e Pasolini gli dà voce. È come se egli, per bocca di Roumequère e senza conoscenze né strumenti adeguati per formularlo (è poi il motivo per cui gli lascia tanto spazio), sentisse il bisogno di andar oltre quello che Lévi-Strauss in *Dal miele alle ceneri* definisce un prerequisito dello strutturalismo: «l'inclinarsi davanti alla potenza e all'inermità dell'evento»⁹⁹. Spiace indulgere al luogo comune (giustamente osteggiato dalla critica pasoliniana più avveduta) che riduce la figura polivalente dello scrittore, nel periodo che va dal '68 alla sua morte, al ruolo di provocatore e profeta¹⁰⁰: qui però – e per la verità non solo qui – fa capolino un'istanza che trova oggi, quarant'anni dopo, un'adeguata articolazione, e precisamente in quell'ambito socio-antropologico di cui Lévi-Strauss è stato sovrano: ci riferiamo al progetto di emendare il dogma del dato simbolico come realtà da presupporre senza discutere, al pari del linguaggio¹⁰¹, per dare vita a quella genesi del pensiero simbolico che, è vero, viene oggi declinata in senso opposto a quello pasoliniano (che da marxista guarda all'avvenire in termini escatologici), cioè verso un passato umano su cui far luce¹⁰²; ma che è ad esso concorde nel combattere l'arrestarsi dinanzi al simbolismo in tutte le sue forme (miti, riti, pratiche), indipendentemente dall'esito cui pervengono (nel

⁹⁸ Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1339.

⁹⁹ C. Lévi-Strauss, *Dal miele alle ceneri*, cit., p. 518.

¹⁰⁰ Cfr. P. Bellocchio, *Disperatamente italiano*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. XIII.

¹⁰¹ La formulazione più netta in proposito si trova in un saggio del '47, *La sociologia francese*, dove Lévi-Strauss afferma: «la sociologia non può spiegare la genesi del pensiero simbolico, lo deve assumere come dato» (C. Lévi-Strauss, *La sociologia francese*, Milano-Udine 2013, p. 55). Sulla centralità del linguaggio articolato Lévi-Strauss insiste continuamente (su tutti C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano 2002); il tema del linguaggio come dato intrascendibile, enigma-interrogativo primario, «vero problema», «vexata quaestio per eccellenza» e dunque chiave di volta per la spiegazione di ogni fenomeno umano, è esposto con la massima chiarezza in *Primitivi e civilizzati* (cfr. C. Lévi-Strauss, *Primitivi e civilizzati*, cit., pp. 126-8).

¹⁰² Cfr. a tal proposito le ultime, fondamentali opere di Alan Barnard (A. Barnard, *Anthropology of the human origins*, Cambridge 2011; Id., *Genesis of symbolic thought*, Cambridge 2012).

caso dell'antropologia britannica, ad ipotesi più accreditate; nel caso pasoliniano, al mistero dell'essere come ierofania).

Se quindi ha ancora un senso rileggere il Pasolini saggista, è perché in lui abita un demone irrequieto, inesausto e onnivoro, che pur a partire da oggettive mancanze cerca spazi per le proprie ragioni, riuscendo talvolta ad aprire uno squarcio sulla materia in cui si immerge; giungendo, nel caso di Lévi-Strauss, a perforare un piano d'immanenza senza spiragli e intravedere quelli che più tardi, e in modo sistematico, sono stati riconosciuti come limiti 'oggettivi' persino da chi vi si è accostato con empatia¹⁰³.

Se di genio pasoliniano in quest'ambito si può parlare, esso va stanato a partire da quella singolare eterogenesi dei fini per cui egli, muovendo da una scarsa conoscenza di alcuni paradigmi scientifici, da letture episodiche e prevedibili entusiasmi, giunge sorprendentemente a intravedere feritoie, spiragli, tracce ancora da sviluppare, percorsi che si limita a segnalare e la cui praticabilità è affidata al lettore. L'atto di interrogare la sua eredità intellettuale ci pare dunque giocarsi, a quarant'anni dalla sua tragica morte, sul terreno dell'incompiutezza non ancora compiutamente scandagliata.

Luca Peloso, Università degli studi dell'Insubria
✉ luca.peloso.85@gmail.com

¹⁰³ Si vedano gli esempi, estremi ma proprio per questo complementari, del biografo Patrick Wilcken (P. Wilcken, *Il poeta nel laboratorio. Vita di Claude Lévi-Strauss*, Milano 2013) e del saggista Sergio Moravia (S. Moravia, *Ragione strutturale e universi di senso. Saggio sul pensiero di Claude Lévi-Strauss*, Firenze 2004): appassionato ma non servile il primo, polemicissimo il secondo, entrambi – al di là delle numerose differenze – sono la prova di come alcuni limiti del pensiero lévi-straussiano siano stati evidenziati prima di tutto dal tempo, che erodendo alcune vecchie, troppo parentorie formulazioni, ha pregiudicato la tenuta di alcuni pilastri dell'antropologia strutturale, in precedenza ritenuti solidi.

Contributi/4

Searching for fireflies

Georges Didi-Huberman and the Re-assessment of Pasolini's Legacy

Alison Smith

Articolo sottoposto a doppia *blind-review*. Ricevuto il 17/08/2015. Accettato il 01/10/2015.

For a long while the vocabulary of 'Pasolini corsaro' has been part of contemporary political debate, but often in the service of a deeply pessimistic reading of the possibilities of progressive politics. Within the last decade however, a current of more varied references to Pasolini has also appeared. A turning-point was the publication in France in 2009 of Georges Didi-Huberman's essay *Survivance des lucioles*. A particular characteristic of this turn to Pasolini is that it looks beyond the polemical journalism of the 1970s to find contemporary resonance in earlier texts. This essay will concentrate on two texts by Didi-Huberman and on the further elaboration of the concept of 'firefly-resistance' to be found in Howard Caygill's *On Resistance* (2013). Caygill's analysis of resistance movements will also serve to indicate other Pasolinian themes which are detectable in contemporary or near contemporary debate, and in light of these we will compare Didi-Huberman's conclusions with other revisitations of Pasolini in search of a new class-politics, particularly the radical re-reading of *Accattone* offered by Fabio Vighi in 2003. In examining these texts we hope to show how the political Pasolini can be revitalised by tempering the dark prophecies of the Corsaro texts with some glimmers of surviving light from earlier battles.

“On ne saurait exiger de celui-ci quelque chose qu'il n'a jamais promis [...]
La valeur générale [...] résulte d'une lecture et, donc, d'une interprétation [...];
elle n'engage que la responsabilité de notre propre construction”

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*

Introduction

For a long while the vocabulary of 'Pasolini corsaro' has been part of contemporary political debate, in Italy and beyond; from the use of 'Palazzo' as regular journalistic shorthand for the political establishment, to the lines written in defence of the policemen of Valle Giulia which resurface truncated, castrated and traduced in every debate about policing, to the largely self-evident employment of phrases like 'anthropological change' when discussing the social

and cultural developments of the past forty, or thirty, or twenty years. Even in its most sympathetic and reflective form, much of this redeployment has been in the surface of a deeply pessimistic reading of the possibilities of progressive politics in the contemporary world, a tendency well exemplified by many of the contributions to the 2005 Special Edition of the French journal *Lignes*.

Within the last decade however, and to some extent in response to this, a current of more varied references to Pasolini has also appeared in that part of left-wing political philosophy which is actively seeking a viable way to resist an increasingly pessimistic consensus. Although this has been sporadically true throughout the 2000s, a turning-point, at least in terms of visibility, was the publication in France in 2009 of Georges Didi-Huberman's essay *Survivance des lucioles*¹. While Didi-Huberman develops his political thought to some extent against the *Scritti corsari*, (although even more explicitly against the use made of them by others), he also finds in them his founding metaphor, and his essay reaches back into Pasolini's earlier work in order to formulate his resistance to the impotence of apocalyptic pessimism. Didi-Huberman's essay was much discussed in the months following its publication: it offered an attractive, even an inspiring, vocabulary in which to conceptualise the new forms of political activism then developing around, for example, the Indignados and the Occupy movement². When in 2013 the British political philosopher Howard Caygill offers significant space to Pasolini in his book *On Resistance*³, his discussion is profoundly informed by Didi-Huberman's reading, even when he turns to different texts and slightly different conclusions: indeed the mechanics of Didi-Huberman's firefly metaphor enter into Caygill's complex discussion of forms of resistance even outside his passages on Pasolini, and to trace it through the book is to discover connections with Pasolini's work in some less obvious quarters, which offer inspiring openings for other uses of his texts. Didi-Huberman returned to Pasolini in 2012 from a slightly different angle, in the course of

¹ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris 2009. The Italian translation appeared the following year: G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, tr. C. Tartarini, Torino 2010: the title chosen interestingly reduces the direct polemical contrast with Pasolini's famous article. A Portuguese version, *Sobrevivência dos vagalumes*, was published in Brazil in June 2011 (Belo Horizonte). The Spanish version (tr. J. Calotrava Escobar) appeared in January 2012 as *Supervivencia de las luciérnagas*, (Madrid), and a German translation was published in October of that year (*Überleben der Glühwürmchen*, Munich 2012). There has been no English translation to date.

² The first edition of Stéphane Hessel's bestselling tract *Indignez-vous* appeared on 21 October 2010. Hessel certainly makes no reference to either Didi-Huberman or Pasolini, but the French newspaper *Libération* did not hesitate to invoke the 'firefly' metaphor to discuss the demonstrations of that year, always with reference to Pasolini but clearly with Didi-Huberman's use of the term in mind. See G. Lefort, *Le Masque des lucioles, le visage de l'année*, «Libération», 30 décembre, 2011. http://www.liberation.fr/culture/2011/12/30/le-masque-des-lucioles-le-visage-de-l-annee_784891. The book's immediate influence can be read for example in G. Lavaudant, 2009, *année cynique*, «Libération» 30 décembre, 2009. http://www.liberation.fr/politiques/2009/12/30/profits-faineants-et-crocs-de-boucher_601704.

³ H. Caygill, *On Resistance*, London 2013.

his ongoing project on the politics of the image, *L'Oeil de l'histoire*⁴. The fourth volume in this series, *Peuples exposés, peuples figurants*⁵, which is concerned with the representation of *people(s)* in political art, devotes more space to Pasolini than to any other individual artist. This analysis, conceived partly in response to Gilles Deleuze's observation in *L'Image-mouvement* that in modern cinema «le peuple manque»⁶, finds in Pasolini's films indications of a 'new class-consciousness' which re-positions the resistant or even revolutionary subject for a new era. If the model developed in *Survivance des lucioles* persists in this text in illuminating but arguably limiting ways, it remains perhaps the most visible example of another field in which a re-examination of Pasolini has proved stimulating.

A particular characteristic of this turn to Pasolini in a context of *resistance* is that it looks beyond the polemical journalism of the 1970s to find contemporary resonance in earlier texts: Didi-Huberman's work is particularly noteworthy in that it theorises this non-linear approach in terms of a philosophy of history as montage. It also assumes unequivocally its selective approach, engaging in critical dialogue with certain exemplary texts rather than adopting them as precursors or prototypes, and using Pasolini as a resource for political invention rather than analysing his work for its own sake. The inspiration may come from earlier texts, but these writers' conclusions and constructions are their own responsibility.

The result is to give Pasolini's writing renewed dynamic force as a political and philosophical resource. This essay will concentrate primarily on Didi-Huberman's two texts and the picture of Pasolini as an artist of resistance which develops from them and from the further elaboration of the concept of 'firefly-resistance' to be found in Howard Caygill's important book. Caygill's analysis of resistance movements will also serve to indicate other Pasolinian themes which are detectable in contemporary or near contemporary debate, and in light of these we will compare Didi-Huberman's conclusions in *Peuples exposés* with other revisitations of Pasolini as possible source of a new class-politics, particularly the radical re-reading of *Accattone* as a text for the modern age offered by Fabio Vighi in 2003⁷. In examining these texts we hope to show how the political Pasolini can be revitalised by tempering the dark prophecies of the Corsaro texts with some glimmers of surviving light from earlier battles.

1. *Survivance des lucioles*: the philosophy of the firefly

The title *Survivance des lucioles* is a double declaration of allegiance, a conceptual knot tying Didi-Huberman's text closely not only to Pasolini and his fireflies, but also to the German art-historian Aby Warburg, to whose concept of

⁴ Published by Editions de Minuit from 2009 (*Quand les images prennent position: L'Oeil de l'histoire 1*) to 2015 (*Passés cités par JLG: L'Oeil de l'histoire 5*). *Survivance des lucioles* was apparently an offshoot of this project.

⁵ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants: L'Oeil de l'histoire 4*, Paris 2012.

⁶ G. Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris 1985, p. 282.

⁷ F. Vighi, *Pasolini and Exclusion: Zizek, Agamben and the Modern Sub-Proletariat*, «Theory, Culture and Society», 20, 5, 2003, pp. 99-121.

Nachleben (translated as *survivance*) Didi-Huberman dedicated a major book in 2002⁸. The implications are, therefore, more complex than a mere contradiction of Pasolini's report of the fireflies' disappearance, just as the book's relationship to Pasolini's thought is much closer and more intricate than a simple rejection of the despairing finality of texts such as the *Articolo delle lucciole* or the *Abiura della Trilogia della vita*. The two quotations which Didi-Huberman sets as epigraphs to the text indicate something of this complexity: rather than the 'lucciole', he selects lines from two of Pasolini's best-known poems, *La Resistenza e la sua luce*⁹ and *Supplica a mia madre*¹⁰, both published in the early 60s, precisely the period to which Pasolini would later date the disappearance of the fireflies. Their enigmatic conjunction on the title-page provide a succinct commentary on the arguments to come: from *La Resistenza* comes the metaphor of light which will be fundamental to Didi-Huberman's interpretation of the role of 'fireflies'¹¹; while the five lines of *Supplica a mia madre*, re-framed in this context, are startlingly transformed from a statement of personal devotion to a precociously *corsaro* text in which finality is immediately contradicted by 'survivance', Susanna Colussi/Pasolini re-imagined as a (still-living) firefly, threatened with disappearance, who must be *begged* to survive.

The presence of Pasolini in Didi-Huberman's text is thus from the start a re-framing, which mixes references from different times and contexts to produce an unexpectedly renewed meaning. And the fireflies with which Didi-Huberman opens his analysis are not the famous lost memories of 1974, but living fireflies described in a letter to Franco Farolfi in 1941. There's a certain heretical defiance in giving equal weight to a personal letter written by a nineteen-year-old to a friend, in countermeasure to one of the most famous commentaries of a respected intellectual distilling thirty years of poetic and social criticism. Such is the liberty, however, which Didi-Huberman enjoys by virtue of the fact that he is not assessing Pasolini's political conclusions but creating his own. The book is an elaboration of a concept of 'fireflies' as a metaphor for a viable political/poetic activism against the odds of the times: an image borrowed from Pasolini but elaborated in the course of the book in relation to the writings of Walter Benjamin, Jacques Derrida, Georges Bataille or René Char, among others, not to mention Giorgio Agamben with whose then most recent work, *Il Regno e la gloria*¹², the text is in constant polemical opposition.

Although reviewers of the work were apt to describe it as opposing both Agamben and the later Pasolini, the position of these two authors in relation to

⁸ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

⁹ P. P. Pasolini, *La Religione del mio tempo* (1961), in Id., *Bestemmia: Tutte le poesie, vol. 1*, Torino 1999, pp. 471-3. All indications suggest that the lines were written in the late 50s.

¹⁰ P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* (1964), in Id., *Bestemmia*, cit., vol. 2, pp. 640-1.

¹¹ Didi-Huberman makes no further explicit use of this text, but its relevance to his entire book is evident. Howard Caygill develops it into a core text for understanding the complexity of Pasolini's attitude to resistance.

¹² G. Agamben, *Il Regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Torino 2009.

the book's *modus operandi* is in fact quite different. From the third part of the book on, Didi-Huberman engages systematically with Agamben's text, elucidating its arguments and confronting them with his own criticisms, for the most part founded on an equally systematic textual engagement with Walter Benjamin as a mutual explicit reference. Pasolini's most prominent role, especially in the earlier part of the book, is as a source of quotations and images, which are briefly explained, then brought into contact with other texts and images, Agamben's and Benjamin's included. The cross-references are often implicit, or constructed by Didi-Huberman himself. In other words, Pasolini's vivid and visionary writing is used by Didi-Huberman as material for *montage*, and re-ordered according to the internal affinities which Didi-Huberman perceives between words and images produced at different times and for different intentions. Such an approach, while certainly not ignoring the chronological imperative which for example places the «discouragement with the Italian people» expressed in 1975 after the combative in submission of the popular audience in *Che cosa sono le nuvole* (p. 87), nonetheless refuses to accept this as the only possible direction of travel through the texts. Montage, or more explicitly *re-montage*, is in fact a vital principle for Didi-Huberman's understanding of a politically vital use of history: all four volumes of *L'Oeil de l'histoire* could be described as essays on various projects for creatively 're-cutting' the (visual) historical text. «On ne tranchera dans le paradoxe de l'histoire [...] qu'à réexposer toute chose en procédant au remontage du temps perdus tels qu'ils "surgissent à l'instant du danger"»¹³.

In bringing together two texts, produced over thirty years apart, in which the same Pier Paolo Pasolini finds himself drawn to talk about fireflies, and in bringing these texts in their turn into contact with entomological data on the insects' life and habits, with 'human fireflies' («êtres luminescents, dansants, erratiques, insaisissables et résistants comme tells»¹⁴) in Pasolini's films, with metaphors of light in Dante, or with a text of 1981 in which the photographer Denis Roche describes an encounter with fireflies six years after their supposed 'disappearance', Didi-Huberman generates a 'firefly-concept' (or, as he might prefer to put it, a firefly-*figura*): a small, uncertain, but at the same time extremely active, erotically dynamic light-in-darkness which contrasts with the unwavering bright searchlights of a system of power. This flickering, dancing light, reduced in 1974 to «un ricordo, abbastanza straziante, del passato»¹⁵, is then aligned with Pasolini's declaration in 1975 that, just as the fireflies had disappeared, «non ci sono più esseri umani, ci sono strane macchine che sbattono l'una contro l'altra»¹⁶, and the firefly-figure becomes a certain version of humanity: «aux yeux de Pasolini [...] rien d'autre que l'humanité par excellence, l'humanité

¹³ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, cit., p. 33.

¹⁴ Id., *Survivance des lucioles*, cit., p. 19.

¹⁵ P. P. Pasolini, 1 febbraio 1975. L'articolo delle lucciole, pp. 128-134 in Id., *Scritti Corsari*, Milano 2001, p. 129.

¹⁶ *Ma io continuo a dirvi che siamo tutti in pericolo* (1 nov. 1975), pp. 290-299 in P. P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di M. Gulinucci, Roma 1995, p. 294.

réduite à sa plus simple puissance de nous faire signe dans la nuit»¹⁷. By a further extension, still explicitly Pasolinian, the «signs in the night» are then offered to be read as «la *culture*, où Pasolini jusque-là reconnaissait une pratique [...] de *résistance*»¹⁸. Didi-Huberman's fireflies are, in all aspects of their metaphorical definition, drawn from Pasolini's texts, interpretations and images – but they are also, it should not be forgotten, his own: it is his re-montage which creates the figure in all its range.

When the metaphor is brought back into contact with its winged original, however, the Pasolinian *disappearance* becomes problematic. Denis Roche saw fireflies in Italy in 1981, and Didi-Huberman himself in 1986, so the announcement of their vanishing was premature. Besides, when Roche watched his fireflies 'disappear', they had clearly not plunged into extinction, but only moved on. Can this literal survival be carried back into the metaphor by Didi-Huberman's textual montage and shored up philosophically?

Didi-Huberman's strategy for doing so lies firstly in the vital notion of *survivances* – parcels of the past which resurface, actively, in the present: «ayant disparu[es] à un point de l'histoire; étant réapparu[es] bien plus tard, à un moment où, peut-être, on ne l'attendait plus; ayant, par conséquent, survécu dans les limbes encore mal définies d'une "mémoire collective"»¹⁹. A *survivance* is «la façon dont l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une lueur, un éclat, une constellation»²⁰. Fireflies today are at once, as Pasolini described them, a *ricordo del passato*, a personal memory of the past, and, at times, a present phenomenon, «anachronique et atopique [...] pourtant à l'ordre du jour»²¹: thus, in the full sense of Didi-Huberman's definition, a *survivance*, cultural as well as biological. Didi-Huberman then reverses this proposition in order to arrive at his founding metaphor: a *survivance* is, by definition, a firefly. The two concepts become merged in a sudden resistant light which takes its energy from its anomalous status in the time of linear history: the spark generated when the past encounters the present. The Pasolini of the early 60s, points out Didi-Huberman, understood very well the potential of *survivances*, as is proved by the «prise de position efficace, perturbatrice, inventive, joyeuse, sur les rapports entre l'histoire [...] et le présent»²² represented by *La Ricotta*, in which the Director declares himself so unequivocally a «Forza del Passato».

It is in these terms, and with this example, that Didi-Huberman rejects the *Articolo delle lucciole* most directly: «Comment peut-on déclarer la mort des survivances?»²³. Although he acknowledges Pasolini's position in 1975 at this point with bitter and unambiguous regret: «ce qui avait disparu en lui

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, cit., p. 25.

¹⁸ Ivi, p. 35.

¹⁹ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, cit., p. 67.

²⁰ Id., *Survivance des lucioles*, cit., p. 51.

²¹ Ivi, p. 42.

²² Ivi, p. 54.

²³ Ivi, p. 54.

était la capacité de voir»²⁴, the regret is personal rather than philosophical: this change in vision was unfortunate for the man, but has no necessary theoretical precedence. The fact of turning Pasolini's own past work into the foundation of his counterargument thus cannot but lead the reader to the obvious conclusion: Pasolini's own 'autrefois', dismissed by its author as irrevocably outdated, here comes into contact, as it were in ricochet from the unyielding pessimism of the *Articolo delle lucciole*, with the 'Maintenant' in which we read *Survivances des lucioles*. Didi-Huberman's evidence, against Pasolini's pessimism, of the living resistance of paradigms from the past is thus the Pasolini of *La Ricotta*, of *Accattone* and *La Luce della Resistenza*, even the teenager of 1941 – Pasolini himself is Didi-Huberman's most prominent firefly! The resistant force of these texts, far from being annihilated by subsequent re-assessments, can be re-ignited by this *remontage* which offers a salutary temporal collision but refuses to submit to the dictates of a linear history which would restrict any continuation of Pasolini's thought into the present to a projection, 'tested and approved', of the direction in which it was developing in 1975.

For if the 'survivance' strikes a spark from past and present, the gist of the rest of the essay is that the 're-montage' which generates it also implicates a possible future. The 'firefly' which Didi-Huberman encourages us to seek is also conceived as a 'projectile' – a 'boule de feu' – capable of briefly and transiently transgressing the 'horizon' of a radiant, or crushing, authoritarian or apocalyptic light. In developing this argument Didi-Huberman's primary apocalyptic target is Agamben rather than Pasolini, and the images – the 'boule de feu' and others – which further enrich the firefly-figure owe most of their inspiration to Walter Benjamin – a founding influence on Didi-Huberman and Agamben alike. We will set them out briefly here, however, because it is essential to understand the full political implications which Didi-Huberman gives to 'firefly-moments', and because the metaphor has been so systematically associated with Pasolini in subsequent references to this text. Thus, moments of *survivance* are associated with Benjamin's fleeting images of messianic redemption which are able to «franchir l'horizon des constructions totalitaires»²⁵. Didi-Huberman also emphasises, against Agamben (and, incidentally, the *Articolo delle lucciole*), how Benjamin's declarations of finitude are always formulated as process: a falling value or a tendency to disappear, a descending trajectory converging on but never quite crossing the apocalyptic line at which disappearance becomes total. Processes which are developing can to some extent be acted upon, and Didi-Huberman emphasises particularly Benjamin's suggestion that we may «organiser le pessimisme» dans le monde historique en découvrant un «espace d'images» au creux même de «notre conduite» politique²⁶. In this gloss on Benjamin, fleeting images, in «leur immanence fondamentale»²⁷, offer a resource with which to resist apparently inevitable, predictable, projectable decline. They may, indeed, have

²⁴ Ivi, p. 55.

²⁵ Ivi, p. 101. Emphasis original.

²⁶ Ivi, p. 110.

²⁷ *Ibid.*

the power to radically surprise us by unprogrammed movement: this time the resonant metaphor which Didi-Huberman adds to his developing firefly-figure is from Lucretius, who describes the moment when «un atome bifurque légèrement de sa trajectoire parallèle pour qu'il entre en collision avec les autres, d'où naîtra un monde»²⁸. 'Organising pessimism' involves an ever-vigilant alertness to such instants of collision, an ability to seize the opportunities they offer and to perceive the worlds they open as they diverge from the linear projections of history. They may appear at any moment, and flicker only for an infinitesimal time, offering «Une "porte étroite" messianique que recèle "chaque seconde" de temps investi par la pensée»²⁹, a door no sooner open than it's closed. Thus Didi-Huberman employs his reading of Benjamin in order to project into the future the potential of the 'firefly-words', 'firefly-images', or 'firefly-moments' that he had previously seen as an encounter of past and present: «les "images-lucioles" peuvent être regardées, non seulement comme des *témoignages*, mais encore comme des prophéties, des *prévisions* quant à l'histoire politique en devenir»³⁰. They are not necessarily previsions of a radiant future, or even of a bearable one, but announcements of the non-inevitability of loss and destruction, with «leur faculté de faire apparaître le désir comme l'indestructible par excellence»³¹.

Didi-Huberman himself makes barely any mention of Pasolini in the last part of the book, and it has not been difficult for certain scholars of the Italian's work to argue that he detaches Pasolini from his re-organisation of resources too soon, and underestimates the latter's sensibility to *survivances* and to resistances³². Nonetheless reaction to the book indicates that for almost all readers it established an organic connection between Pasolini's writing and Didi-Huberman's; the fireflies of resistance which it evokes tend to be attributed to both, in an amalgam which may be strictly inexact but which has certainly contributed to re-inventing Pasolini as a dynamic referent.

2. Howard Caygill: Pasolini between past and future

It is a metaphor which reappears with particular resonance in Howard Caygill's *On Resistance* (2013), a reasoned history of the notion of resistance³³

²⁸ Ivi, p. 106.

²⁹ Ivi, p. 100. There is an irresistible echo here of the Pasolinian formulation «*Trasumanar e organizzar*». Although this is not the place to follow it up, it should be remembered that Didi-Huberman is not alone in associating Pasolini with Walter Benjamin: see for example A. Sichera, *La Consegnà del figlio: Poesia in forma di rosa di Pasolini*, Lecce 1997. More recently Alain Naze has offered a fascinating elaboration of the connections suggested by Didi-Huberman here, see A. Naze, *Ni liquidation, ni restauration de l'aura. Benjamin, Pasolini et le cinéma*, «Appareil», 2009. <http://appareil.revues.org/711> Consulted 1/8/15.

³⁰ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, cit., p. 119.

³¹ Ivi, p. 133.

³² See for example A. Ricciardi, *Pasolini for the Future*, «*Californian Italian Studies*», 2, 1, 2011, <https://escholarship.org/uc/item/8v81z3sg>.

³³ «One of the most important and enduring expressions of twentieth-century political imagination and one ever more important in the struggles of the present century». H. Caygill, *On Resistance*, cit, p. 6.

by an eminent British political philosopher, which gives Pasolini a significant place among the examples it deals with. In his passage on Pasolini Caygill shows himself to have been considerably influenced by *Survivances des lucioles*, but he does not merely reproduce Didi-Huberman's analysis. Caygill's work is of interest here because of the political significance it gives to Pasolinian texts within a very wide frame of reference: although his reading is original and detailed it is not produced primarily for the benefit of specialists but as one version among others of a political concept in constant development. Equally interesting, however, is to trace the firefly-metaphor, to which Caygill gives great prominence in certain contexts, independently of its direct association with Pasolini: as we shall see, a re-montage of Caygill's work on those terms can lead us to some very intriguing political associations.

In his discussion of Pasolini, however, Caygill begins by distancing himself from Didi-Huberman's critique, accusing him of underestimating Pasolini's «commitment to resistance»³⁴. He offers as rapid evidence an overview of Pasolini's work, emphasising themes rather than linear developments: for example his interest in Gandhi, the importance of «bare life»³⁵, or the 'Socratic' dialogue the writer engaged with the *polis*. Caygill's first few paragraphs thus constitute a rapid catalogue of possible directions not followed, implicitly emphasising how selective is the approach that he eventually chooses to elaborate.

No doubt the selection is motivated in part by Pasolini's position in the book. The section on his work comes at the end of a chapter dedicated to different theorisations of resistance to 'total domination', mostly understood as historical Fascisms: Pasolini thus shares a chapter with Gramsci, Benjamin, the French Resistance, and Agamben, a philosophical context very comparable to Didi-Huberman's. By placing Pasolini at the *end* of this chapter, which is also the last dealing with 'historical' resistance movements and theories, Caygill frames him apocalyptically; the title of the section devoted to him, *Salò and the End of Resistance* seems decisive – and predictable, even as Caygill's combative opening contests this finality and predictability. Although Caygill's judgement of Pasolini's significance does sometimes revert to a traditionally pessimistic one, his reading of the texts is both wider and more complex than the section-title might suggest. After all, its position at the end of the 'historical' section of the book also gives it the vital role of transition to Caygill's final chapter, which deals with the contemporary, with change and with development.

The most fundamental feature of Pasolinian resistance, for Caygill, is that it is a «predicament»³⁶, a complex and difficult position rather than an action or series of actions. Resistance is a place to be rather than a thing to do, and its parameters must be constantly negotiated and re-thought, never taken for granted. By definition, therefore, it is dynamic and in development, and

³⁴ Ivi, p. 165.

³⁵ Caygill even claims (p. 166) that Pasolini preceded Agamben in the use of the term *homo sacer* in its modern context: he gives no reference however and I have been unable to locate the quote.

³⁶ Ivi, p. 169.

it makes no sense in those terms to decree its 'end': the process of negotiation which Caygill sees in Pasolini is sometimes radical enough however to involve a turn against itself, a 'resistance to resistance' whenever the concept seems to be solidifying into obvious forms. This argument is first elaborated through an extremely detailed, line-by-line analysis of the poem *La resistenza e la sua luce*³⁷, tracing how the unfading 'pure' light in the enthusiastic first part is shown in the second to be an illusion, an «incerta alba» which needs to be *thought*, not simply experienced. The reading is a compelling³⁸ development of Didi-Huberman's conception of total domination – be it by Fascism, capitalist neo-fascism, or a messianic perfect state – as pure and un-nuanced light in which fireflies become invisible: superimposing one argument on the other we extract the idea that 'resistance' conceived too idealistically or considered only as a form [*stile*], however wondrous an experience it may seem, becomes static and potentially oppressive and risks suffocating its most vital sparks, when it cannot be met with question or contradiction. *La Resistenza e la sua luce* ends with a tentative resolution in communist orthodoxy, but Caygill posits that the process of the poem itself renders almost inevitable that this too will be temporary.

It is in the (flickering) light of this analysis that Caygill then turns to ask, What can be done with the later Pasolini? Has he «abandoned» this active ambivalence in favour of «renunciation»³⁹, as Didi-Huberman would have it? Rather than following Didi-Huberman's strategy of «restoring the fireflies against Pasolini himself»⁴⁰, Caygill prefers to seek in *Salò* evidence that Pasolini's resistance is still a dynamic process, not a static abandonment. Observing that the firefly strategy – seeking out and valorising «moments of “firefly” intensity» within the film – is likely to be as futile in this context as those moments themselves are represented to be⁴¹, Caygill instead considers the idea that *Salò* itself represents a re-think of every element of Pasolini's prior resistant position(s). Against «a society of consumerism where desires themselves have become measurable and predictable objects of exchange»⁴², resistance 'by firefly' (understood here as a small, erotic spark) may have little impact, but resistance itself is as necessary as ever. Despite wishing to «dare[...] l'intera Montedison per una lucciola»⁴³, therefore, Pasolini's response is neither abandonment nor renunciation, but a determination, voiced in his last interview, to find forms of resistance effective in the here and now. «I pochi che hanno fatto la storia sono quelli che hanno detto di no»⁴⁴, he told Furio

³⁷ In P. P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., pp. 472-3.

³⁸ Even if Caygill erroneously assumes the subject to be a child in the first part, the mistake proves revealing in representing its excitement as «childish».

³⁹ H. Caygill, *On Resistance*, cit., p. 169.

⁴⁰ *Ivi*, p. 170.

⁴¹ The Didi-Huberman of *Peuples exposés*, as we shall see, is rather more sanguine about the effectiveness of such moments.

⁴² H. Caygill, *On Resistance*, p. 171.

⁴³ P. P. Pasolini, *1 febbraio 1975. L'articolo delle lucciole*, pp. 128-134, in Id., *Scritti corsari*, Milano 2001, p. 134.

⁴⁴ P. P. Pasolini, *Ma io continuo a dirvi che siamo tutti in pericolo* (1975), in Id., *Interviste corsare*, cit.

Colombo, but in order to say an effective no it is important not to, in his words, «prend[ere] l'orario ferroviario dell'anno scorso»⁴⁵. Caygill's conclusion is that *Salò* itself, in its aggressively unpleasurable existence, is a new act of resistance: the film testifies that the resistant predicament can still (just) be negotiated, albeit by «a *via negationis* which said no to everything except the unescapable fact that this negation was being staged in a resistant work of art»⁴⁶. Pasolini thus represents to the last a projection towards an unknown future resistance⁴⁷, and is an evidently logical choice as the last example of 'historical' resistance and as the bridge towards contemporary reformulations.

Unfortunately, when Caygill refers back to Pasolini from the chapter on the contemporary it is to lodge him, with Guy Debord, in the camp of the angry pessimists in order to throw contrasting light on the more forward-looking stance of Debord's colleague Raoul Vaneigem. Caygill thus finally espouses Didi-Huberman's assessment of the essential negativity of Pasolini's final position: certainly it indicates the urgency of finding new forms for sombre times, but it does not offer an indication of what those new forms might be. Caygill does not concur with Didi-Huberman in an attempt to resurrect the fireflies: in fact, he definitively abandons that metaphor in his final chapter⁴⁸. He has, however, found good use for it in other parts of the book, and I would like to make a small digression to hunt fireflies among Caygill's varied collection of resistances, a digression which yields interesting results.

3. Firefly Resistances: from Lenin to the Zapatistas

For Caygill, the firefly image is firstly Leninist. Discussing Lenin's distinction between 'resistance' and 'revolution', it takes form in his text unbidden, and leads the writer straight to Didi-Huberman:

The spontaneous beginnings of resistance are flickerings of a consciousness that emerges from the reactive and defensive postures of riot and sabotage. For Lenin these flashes of resistance [...] were 'more in the nature of outbursts of desperation and vengeance than of *struggle*' [...] Against Lenin's resolution of the flashes of resistance into the blazing light of revolutionary class-consciousness, subsequent Marxism (Benjamin, Bensaïd) has seen in the flashes and intermittencies of resistance an index of its messianic, irruptive character. Indeed, we shall see that for Georges Didi-Huberman

⁴⁵ Ivi, 294.

⁴⁶ H. Caygill, *On Resistance*, cit., p. 174

⁴⁷ For another strong defence of this thesis, which relates Pasolini's stance closely to Walter Benjamin's, see A. Naze, *Ni liquidation, ni restauration de l'aura. Benjamin, Pasolini et le cinéma*, cit.

⁴⁸ It is still active however in contemporary debate on modes of resistance. For example as I was writing this article, *Libération* published an opinion-piece entitled *Penser le fragile et l'incertain en vue d'une société vive* [O. Frérot, L. Gwiazdzinski, «Libération», 29 juillet 2015, p. 22]. Neither Pasolini, nor Didi-Huberman, nor the firefly-metaphor was explicitly mentioned in it, but its declaration of the importance of the «nouvelles formes de mobilisation. Sur la Toile et dans les rues. Entre désobéissance, résistance et mobilisation citoyenne, [...] plastiques, malléables, et en transformation continue» uses a recognisably 'firefly-friendly' vocabulary and enters into this current of thought at least in its defence of transience.

in *Survivance des lucioles*, the flashes of resistance in the night of history are all we can have⁴⁹.

A few pages later, contrasting Lenin's approach to revolution with Rosa Luxemburg's, he once again mobilises Didi-Huberman's contrast between the immanent spontaneous and the great light on the horizon. The metaphor is so closely associated with Lenin's thought as to be implicitly attributed to him, and it is slightly surprising to find that, at least in the text which is Caygill's primary reference (*What is to be done?*), Lenin himself does not use it at all, beyond the passing reference to «flashes of consciousness»⁵⁰ which Caygill quotes. In fact he tends to reject metaphors of light with disapproval. The association of Didi-Huberman's firefly-figure to the kind of spontaneous resistance of which Lenin disapproved is thus Caygill's own contribution, and makes of Pasolini, tendentially, an anti-Leninist including in his nuancing of the 'pure light' in the poem which Caygill explores.

Apart from this direct reference, we find the firefly image once more in Caygill's text, in the writings of the Mexican Zapatista movement⁵¹. The Zapatistas are singled out in *On Resistance* in that they are the subject of detailed discussion on two separate occasions, first in the chapter on *Resistant Subjectivities* which still reads its subjects in the context of history⁵², then, in the final chapter, as potential callers to a resistant future⁵³. Caygill obviously considers their writings of considerable significance. It is therefore of interest to note that, while Caygill makes no association between them and Pasolini other than through the presence of the 'dancing stars', two other aspects of their texts to which he gives considerable space resonate immediately to anyone familiar with Pasolini's work, in ways which we will have reason to return to later when seeking readings of Pasolini in search of a new class-solidarity.

Firstly, there is the self-description of themselves as «the resistant dead», a phrase to which Caygill gives such importance that it figures as the title to his first section dealing with the movement. To quote one early use of this trope:

'Dying to Live' says 'enough' to the life of death – death from curable diseases, from poverty – accepting in its place the death in life of a resistant: [...] «We are ready

⁴⁹ H. Caygill, *On Resistance*, cit., p. 45.

⁵⁰ V. I. Lenin, *What Is to be Done?* (1902), Letchworth, undated, p. 32. These three words are quoted by Caygill p. 45: otherwise, the darkness/ light metaphor is elaborated around rather than with quotes from the text. It is true that *Iskra*, the title of the journal Lenin wrote for at this time, means 'spark': but Caygill does not mention this implicit valorisation of the spontaneous 'flash'. One must also of course accept that metaphors may be lost in translation, but there seems little evidence of this.

⁵¹ A similar image of resistance as transient light (albeit in the violent form of a thunderbolt) appears, and is glossed, in Clausewitz who is one of Caygill's fundamental authors. All these instances, including Didi-Huberman's, are associated by Caygill to Nietzschean metaphors – an intriguing association which offers space for a challenging re-montage of Caygill's resistant history, although we do not have space to pursue it here.

⁵² H. Caygill, *On Resistance*, cit., pp. 122-128.

⁵³ Ivi, pp. 183-6.

to die, 150 000 more if necessary, so that our people may awaken from this dream of deceit that holds us hostage»⁵⁴.

Caygill glosses this in terms of liberty: «The sense of no longer being hostage to life releases the resistant from the passive death in life or “reactionary suicide” of the vanquished Hegelian slave, but without re-entering the life-and-death struggle of the master and slave [...] By affirming death, by saying “enough”, the resistant is no longer hostage to the useless death in life and assumes the dignity of a resistant life without fear of death»⁵⁵. Clearly we are very close indeed to Pasolini’s radical definition of liberty in 1970: «Dopo averci ben pensato ho capito che questa parola misteriosa non significa altro, infine, nel fondo di ogni fondo, che ... “libertà di scegliere la morte”. E ciò, non c’è dubbio, è scandaloso, perché vivere è un dovere»⁵⁶.

Secondly, there is the list of those for whom the Zapatista movement speaks: «Behind our masks is the face of all excluded women/ Of all the forgotten indigenous/ Of all the persecuted homosexuals/ Of all the despised youth/ Of all the beaten migrants/ Of all those imprisoned for their words and thoughts/ Of all the humiliated workers/ Of all those dead from neglect./ Of all the simple and ordinary men and women/ Who don’t count/ Who aren’t seen/ Who are nameless/ Who have no tomorrow [...]»⁵⁷. The verse form invites an almost seamless edit: «diversità, mitezza e impotente violenza: /gli Ebrei, ... i Negri ... ogni umanità bandita»⁵⁸. Caygill describes this stance as a «Nietzschean strategy of becoming no one in order to become everyone»⁵⁹; a search for a ‘universal subject’ taken out of the realm of theory to attempt to negotiate a problematic place in practical action.

4. A new class-solidarity: representing the people in Didi-Huberman and others

If Caygill does not register either of these passages as connecting to Pasolini, the problems and the political potential of Pasolini’s identification with the excluded have certainly been recognised by others, and in 2003 Fabio Vighi brought them powerfully into contact with the radical definition of liberty in *Il Cinema impopolare*. We will return to Vighi’s extremely rich article at the end of this section. But for Didi-Huberman too Pasolini’s significance for the 21st-century is fundamentally connected with his engagement with «les peuples»,

⁵⁴ Subcomandante Marcos, *Dying in Order to Live*, in J. Ponce de León, *Our Word is Our Weapon: Selected Writings*, New York 2001, p. 17. Quoted in H. Caygill, *On Resistance*, cit., p. 126.

⁵⁵ H. Caygill, *On Resistance*, cit., p. 128.

⁵⁶ P. P. Pasolini, *Il Cinema impopolare*, (1970), pp. 269-276, in Id., *Empirismo eretico*, Torino 2000, p. 269.

⁵⁷ Subcomandante Marcos, *Opening Remarks at the First Intercontinental Encuentro for Humanity and Against Neoliberalism*, pp. 101-107, in J. Ponce de León, *Our Word is Our Weapon: Selected Writings*, cit., p. 104. Quoted in H. Caygill, *On Resistance*, cit., pp. 184-5.

⁵⁸ P. P. Pasolini, *La realtà*, pp. 649-665, in Id., *Bestemmia: Tutte le poesie*, cit., p. 657.

⁵⁹ H. Caygill, *On Resistance*, cit., p. 184.

anonymous, powerless individuals in their subjectivity and in their community. This is the subject of *L'Oeil de l'histoire 4: Peuples exposés, peuples figurants*, a book which, as part of the vast research project which is *L'Oeil de l'histoire*, represents Didi-Huberman's principal interest in Pasolini inasmuch as his work contributes to the wider thesis which Didi-Huberman has been developing throughout the current decade.

L'Oeil de l'histoire attacks many different problems of representation and understanding, but its fourth part is concerned with the notion of human community, human individuality, human solidarity, and the ethics of representing human individuals in their individual and collective subjectivity. It is a knotty problem, which Didi-Huberman unfolds around the four words of his opening sentence: «les peuples sont exposés»⁶⁰. Who exactly is meant by 'les peuples', and in which of the multiple senses of the word is their 'exposition' most significant? 'Exposé', in French, can mean 'shown' or 'exhibited', and hence visible, but potentially in a very alienating way; it can mean presented in depth, with a view to clear understanding, as in the 'exposé' of a problem; or it can mean exposed to danger, or even disappearance – hence to inevitable invisibility. *L'Oeil de l'image*, as is evident from its title, is a search for a politics of visibility; disappearance is to be combated at all costs:

On aimerait bien, “âge des médias” aidant, que cette proposition veuille dire: les peuples sont plus visibles les uns aux autres qu'ils ne l'ont jamais été. Les peuples ne sont-ils pas l'objet de tous les documentaires, de tous les tourisimes, de tous les marchés commerciaux, de toutes les télé-réalités possibles et imaginables? On aimerait aussi pouvoir signifier, avec cette phrase, que les peuples sont aujourd'hui mieux «représentés» qu'autrefois, “victoire des démocraties” aidant. Et pourtant il ne s'agit, ni plus ni moins, que du contraire exactement: les peuples sont *exposés* en ce qu'ils sont justement menacés dans leur représentation – politique, esthétique –, voire, comme cela arrive trop souvent, dans leur existence même. Les peuples sont toujours *exposés à disparaître*. [...] Comment faire pour que les peuples s'exposent à eux-mêmes et non pas à leur disparition?⁶¹

The analogy is evident: we are dealing here with another avatar of the fireflies, in fact with that interpretation of them as «l'humanité par excellence» which Didi-Huberman had evoked in *Survivance*. At this point the question is not one of resistance except in the most basic sense in which it can be equated with survival, but in the final passages of the book which are devoted precisely to Pasolini, resistance-survival gears up into something more active and defiant.

What Didi-Huberman is seeking in *Peuples exposés* is a way to render visible a human reality which is simultaneously individual and part of a community, specific and representative, anonymous and universally significant. The search is fundamentally political: in fact it could be argued to be the *sine qua non* for any meaningful progressive politics. Gilles Deleuze, one of Didi-Huberman's great influences, had declared in 1985 that, as far as the modern cinema was

⁶⁰ G. Didi-Huberman, *L'Oeil de l'histoire 2: Peuples exposés, peuples figurants*, cit., p. 11.

⁶¹ *Ivi*, p. 11.

concerned, «le peuple n'existe plus, ou pas encore ... le peuple manque»⁶². In this circumstance, he continues:

Il faut que l'art, particulièrement l'art cinématographique, participe à cette tâche: non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple. Au moment où le maître, le colonisateur proclament "il n'y a jamais eu de peuple ici", le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer⁶³.

Peuples exposés in general, and the passages on Pasolini in particular, are an explicit attempt to respond to this challenge. True to his ethic of *survivances*, Didi-Huberman declines to espouse Deleuze's *fait accompli*, or – essentially – to dismiss the present relevance of earlier production 're-edited'. (Deleuze offers Eisenstein as an example of a 'pre-modern' film-maker who represented 'le peuple' in unanimous consent to a political moment: Didi-Huberman cites details of Eisenstein's work as exemplary in their attention to 'les peuples', the anonymous individuals who make up his crowds in their power and movement. For the former, *Potemkin* represents 'last year's train timetable' and its strategies belong to an irrecoverable past; for the latter, its images are part of the search for a present and future). But *Peuples exposés* is driven by the desire to identify a political art for peoples *en devenir*: or rather, adopting the phrase used by Agamben, 'communities to come' (the plural is essential). And Pasolini figures here in conclusive pride of place: as the final example⁶⁴, the closest Didi-Huberman can find to exemplary. In the 63 pages devoted to him many of the themes of the book are summarised.

This is not the apocalyptic Pasolini of *Survivance des lucioles*, although traces of the arguments of the earlier book are very apparent, and its conclusion returns to the need for 'firefly-representations', moments of resistant defiance produced by striking a spark from past and present. Here Didi-Huberman is concerned less with concepts than with representations, and it is Pasolini's contribution *as a visual artist* which interests him. He thus turns to the film-maker, not to the writer, and primarily to the early film-maker: *Accattone*, *La Ricotta* and *Vangelo* rather than the Trilogy or *Salò*.

What makes this cinema exemplary in Didi-Huberman's eyes is its politics and poetics of 'figurants' ('extras' in English), the non-professional proletarians of cinema, stereotypically 'human props', and yet individuals, neither wholly integrated in the pattern of the story nor entirely possessed by the world of cinema (as non-professionals, their lives take place in the vast world off-set). Didi-Huberman reminds us that the word 'figurants' contains 'figura', a vital (Auerbachian) concept for Pasolini and also for himself as art-historian. It is

⁶² G. Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, cit., p. 282.

⁶³ Ivi, p. 283.

⁶⁴ Apart from the epilogue which offers a close reading of a 2009 film by the Chinese director Wang Bing, which brings the arguments in the rest of the book into a context as near as possible contemporary.

as 'figura' that represented reality acquires not only visibility as documentary realism but also poetic significance and emotional engagement. The gist of Didi-Huberman's discussion of Pasolini's work is to show how and for what purpose the *figurant* becomes a *figura*, representing not only him or herself as individual but the condition of those peoples who have not yet vanished, but who are certainly exposed to danger.

The figurative strategies which he identifies as ensuring this complex significance relate to contact and contrast, an argument which soon develops into an emphasis on conflict. While he gives predictable importance to Pasolini's close-ups and his intense, physical attention to the presence of the most anonymous subjects, to his «"passion prédominante" [...], *l'amour de l'autre en tant que semblable*»⁶⁵ (which does not exclude desire, on the contrary), this does not develop into a Levinasian encounter with the Other but into an analytical position: «la "douloureuse douceur" du poète-enfant [...] devient *colère de la raison*»⁶⁶ through a constant representation of clashes and confrontation. Didi-Huberman, unsurprisingly, makes of Pasolini a great montagist, and of montage an access route *par excellence* to understanding (this, after all, is the theme of *L'Oeil de l'Histoire* in its entirety), through the confrontations which it engineers, within shots, between shots, and between image and sound.

Conflict is both a figurative strategy and an essential insight for honestly engaging with the precarious survival of marginal populations, where the pattern of confrontation sits ill with schematic or dogmatic assumptions. «L' "action" est à la fois globale et locale: son champ global est celui des *peuples* affrontés [...], son champ local est celui des corps affrontés et de leurs désirs toujours singuliers»⁶⁷; and the two fields of action are not necessarily in harmony, as we see, for example, in the interactions between the *figurants* in *La Ricotta*. Pasolini's use of contrasting montage is thus a means to represent a spiky, inconvenient human reality («une *mise en conflit des formes* dont l'enjeu politique n'est autre, justement, que la *mise en forme des conflits* où les peuples se trouvent impliqués»⁶⁸). While at the same time insisting upon the positive importance, the vitality and the emotional force which must be invested in this very intractability. The confrontations which Didi-Huberman is describing here are not the blind clashes of «strane macchine che sbattono l'una contro l'altra»⁶⁹. They pose challenges and strike sparks: «si faire du cinéma n'est rien d'autre que de composer un poème d'action, alors celui-ci ne fera rien d'autre que *faire danser les conflits*, c'est-à-dire exposer l'affrontement en tant que dialectique du désir et forme ultime de la beauté»⁷⁰. And particularly significant as a «mise en conflit des formes/ mise en forme des conflits» is the *creative anachronism*, for example that generated by the inseparable mixture of

⁶⁵ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés*, cit., pp. 204-5

⁶⁶ Ivi, p. 207.

⁶⁷ Ivi, p. 182.

⁶⁸ Ivi, p. 184.

⁶⁹ P. P. Pasolini, *Ma io continuo a dirvi che siamo tutti in pericolo*, in Id., *Interviste corsare*, cit., p. 294. Quoted, in French, by Didi-Huberman in *Peuples exposés*, p. 211.

⁷⁰ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés*, cit., p. 187.

religious art of the past and ragged Roman present in the tableaux of *La Ricotta* (a film which quite literally places the *figurant* at its sacred centre).

Thus we return to that vital feature of the firefly-image of the previous book: its transgression of linear time in a flash of insight which unites past and future. Introduced as a strategy to ensure to the *figurant* their value as *figura*, the superposition of different times soon develops into something much more important to Didi-Huberman: the *survivance* as resistance, as declaration of the people's continued presence against all the odds of the present time. With the previous book already in the public domain, Didi-Huberman's theoretical justification for concentrating on the early texts against Pasolini's own abjurations has been made clear. He can now unequivocally endorse Pasolini's work as a disseminator and purveyor of such defiant, and difficult, anachronisms: for example in the temporal tangle of antiquity, archetype, immediacy and revolutionary future which is *Vangelo*, in which Susanna Pasolini's mourning gestures belong to the Biblical story, to the continuous past of a peasant tradition documented by Ernesto de Martino, to her own past⁷¹ and to the most immediate present. In the end, it is once again through *survivances* that Didi-Huberman arrives at a political art for communities to come: the past for him must enter into any gesture of defiance against present danger: «toute décision politique concernant l'exposition des peuples se prendrait au moment même où la *survivance* (un symptôme) se fait *résistance* (un enjeu)»⁷². The raised fist of defiance of the young man in *Salò*, which Didi-Huberman firmly declines to dismiss as futile, thus becomes a «*défi de la douleur*» in which the representative individual – *figura* or *exemple* – can proclaim their existence as part of a future community.

The conclusion is not as optimistic as at first glance it may appear: Didi-Huberman gives the 'douleur' equal force with the 'défi', and any future community the films may contribute to inventing is still at risk, its becoming will not be easy. A rather similar conclusion is reached by Alain Naze regarding the effect of the close-ups of *figurants* in *Il Fiore delle mille e una notte*: on the one hand these image-encounters, unmistakable *survivances*, «aboutirai[en]t à une sorte de résurgence de l'aura, au beau milieu du film»⁷³: on the other, their present predicament leads to a salutary shattering of any aura of sacred reverie: «leur regard plongé dans la caméra rompt le fil du récit [...], les visages nous regardant apparaissant dans leur réalité corporelle prosaïque, misérable. Une réponse à ces regards bouleversants devient alors possible à travers cet *éveil*»⁷⁴.

Here, however, Naze touches on something essential which seems to me neglected in *Peuples exposés*, at least in its discussion of Pasolini: the matter of response. In the development of this new collective subject, where are *we*?

⁷¹ According to Hervé Joubert-Laurencin, quoting Ninetto Davoli, Pasolini asked her to remember her reaction to Guido's death for this scene. H. Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris 1995, p. 103-4.

⁷² G. Didi-Huberman, *Peuples exposés*, cit., p. 229.

⁷³ A. Naze, *Ni liquidation, ni restauration de l'aura. Benjamin, Pasolini et le cinéma*, para 20.

⁷⁴ Ivi, para 22.

And, for that matter, where is Pasolini? «Si Pasolini a pour projet d'*exposer les peuples*, il doit s'*exposer à eux*»⁷⁵, Didi-Huberman points out, but for most of the discussion, and even the conclusion, artist and subject are separate: 'he' shows and 'they' are shown, while 'we', who watch the films or read the texts, are doubly distanced, observing at one remove with a largely impotent desire to participate⁷⁶. Pasolini's own conception, as set out in *Il cinema impopolare*, which Didi-Huberman quotes, is more radical: «il momento della lotta, quella in cui si muore, è al fronte»⁷⁷. This is not, or not only, a matter of exposure *to* the people, however much risk this latter confrontation may involve. The fight in question, in *Il cinema impopolare* is *with* and *for* the people, not (yet) identified in any way with 'the enemy'. It is a fight to the death, an absolute exposure, and it is a fight which engages the audience along with the artist, provided of course that it is a committed audience: «Lo spettatore è colui che comprende, che simpatizza, che ama, che si appassiona. *Tale spettatore è altrettanto scandaloso che l'autore*»⁷⁸. Audience and artist alike have accepted the 'freedom to choose death' with which the article opens, even if the audience's exposure is less absolute: they (we) may be *with* the artist, or, at a small distance, 'enjoying another's liberty', allowing the artist to be free *for* us, accepting the responsibility of understanding and transmitting the artist's action: «lo reinser[ire] nel parlabile»⁷⁹. The political art of the coming community, as conceptualised in *Il cinema impopolare*, brings artist, audience and marginalised peoples together on the frontline, indistinguishable in their exposure and their necessary commitment.

It is at this point that we may return to Fabio Vighi's 2003 article *Pasolini and Exclusion: Zizek, Agamben and the Modern Sub-Proletariat*⁸⁰, which goes perhaps further than any other text – certainly further than Didi-Huberman – in locating the *position* which Pasolini's work demands of a would-be contemporary political subject. His article, although centred particularly on *Accattone*, conjugates the two aspects of Pasolinian thought which we saw echoed in Caygill's account of the Zapatista movement: displacement of the centre towards the excluded margin, and an identification of subjective – and artistic – liberty with the ability to choose death. It is the latter, in Vighi's analysis, which ensures the revolutionary potential of the former. A Pasolinian position in fact goes well beyond a «defence of the excluded as underprivileged», to embrace «his determination to refer to the excluded as the universal human beings»⁸¹ too fundamental to be dismissed either as a lost primitive nobility nor as one difference among others. Pasolini's identification with the sub-proletariat of the 60s, and later with *ogni umanità bandita*, is, Vighi argues, a 'bet' – almost a Pascalian bet – that its 'indigestibility'

⁷⁵ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés*, cit., p. 198

⁷⁶ Id., *Survivances des lucioles* offers the reader a more active position, since it demands that the elusive firefly-moments be both sought and responded to.

⁷⁷ P. P. Pasolini, *Il Cinema impopolare*, cit., p. 274.

⁷⁸ Ivi, p. 271. Emphasis original.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ F. Vighi, *Pasolini and Exclusion: Zizek, Agamben and the Modern Sub-Proletariat*, cit., pp. 99-121.

⁸¹ Ivi, p. 103.

by the current social order is so radical as to have the potential to fracture that social order: it is a form of the Lacanian ‘real’, a void at the heart of the social structure, a ‘hard kernel’ of inaccessibility⁸². To seek a position within it is to accept that there can be no resolution to the search: one cannot exist in the real any more than in the black hole at the heart of a vortex. Thus a Pasolinian political position must be radically unstable, but this need not be problematic, it simply reflects an «understanding of life as an endless process of change rather than as a static structure»⁸³. Accattone becomes the representative or universal subject – the *symptom*, in Vighi’s terms, borrowed from Žizek, but one could also consider Agamben’s ‘example’ or Didi-Huberman’s *figura* –, inasmuch as he is *not* contented and fully integrated even in his own marginal social space. «Accattone’s “sacredness” does not designate a condition of positive fullness outside the social contract, the ideal status of the modern-day *bon sauvage*, but, quite differently, the non-symbolizable fracture constitutive of both subjectivity and the socio-symbolic network»⁸⁴; and in the realisation that he is *neither* fully realised by the slum existence he lives in *nor* integrable into the world of work, «Accattone chooses freedom as “*libertà di scegliere la morte*”»⁸⁵. The political artist, his committed audience, and the people who must be represented as the community to come are thus identified, interchangeably, as those who share this desperately unstable position at the front-line, constantly at the edge of the void. «The emergence of social antagonism, or, in more appropriately political terms, class struggle»⁸⁶ depends, according to Vighi, on this position and this commitment.

Conclusion

Georges Didi-Huberman’s engagement with Pasolini has offered a particularly fruitful re-assessment of the potential uses which can be made of his legacy, not only because the ‘firefly-figure’ developed in *Survivances des lucioles* has proved to be a genuinely inspiring image for re-formulating a concept of resistance, but because the process of elaborating it has provided a theoretical underpinning for re-explorations of the films and texts of the 50s and 60s which Pasolini himself considered superseded, at least politically, but which when *re-edited* into the current context may offer unsuspected points of resistant light. This opens the way for a redeployment of Pasolini in political theory outside the now rather tired field of lament for neo-capitalist hegemony, and also for a selective re-use of texts as and when they seem promising for a progressive politics, in the lucid understanding that they offer a resource for interpretation

⁸² Another author who associates the Lacanian real with Pasolini’s work in search of a possible revolutionary position is Alain Badiou: A. Badiou, *A la recherche du réel perdu*, Paris 2015. His formulation seems to us however to be less satisfactory than Vighi’s, and his readings of Pasolini’s texts (*Le Ceneri di Gramsci* and *Vittoria*) rely on some contextual misunderstandings.

⁸³ F. Vighi, *Pasolini and Exclusion: Žizek, Agamben and the Modern Sub-Proletariat*, cit., p. 119.

⁸⁴ Ivi, p. 117.

⁸⁵ Ivi, p. 113.

⁸⁶ Ivi, p. 118.

and not a seal of authoritative approval. The majority of the texts considered here were not primarily written as Pasolinian exegesis, and all accept responsibility that the conclusions they draw from their readings are their own. They are, as we have seen, notably dynamic, emphasising a conception of political action as a constantly changing response to an unstable, but always dangerous, status quo. What constants there are relate to Pasolini's commitment to marginality, not as a potentially stable alternative establishment but precisely because of its instability: it is on the frontline, at the point where the tolerance of the social structure fails, that a point of revolutionary potential, but also of simple human need, demands attention and offers a desperate spark of hope.

Alison Smith, Liverpool University
✉ alismith@liverpool.ac.uk

¶ Sezione Quarta

Rifrazioni di ricezioni

*Eredità e presenza
di Pier Paolo Pasolini
nel discorso critico*

Interviste/3

Perché 'piccante'?

Su corpo, scrittura e sessualità in Pier Paolo Pasolini

Intervista a Marco Belpoliti

a cura di Antonio Lucci

Starting from Pasolini's cultural-critical works, the aim of this interview is to discuss three different topics: body, writing and sexuality. Through a deep analysis will be examined the pasolinian heritage, the biopolitics and the relationship between Pasolini and Calvino.

Sia nella seconda ristampa di Settanta, del 2010, che in Pasolini in salsa piccante, dello stesso anno, Lei insiste sul tema della corporeità pasoliniana, un locus classico. Pur nella classicità, però, questo locus tende sempre a trovarsi tra due estremi (estremi che furono anche, eminentemente, pasoliniani): lo scandalo e il fraintendimento. Mi spiego meglio: Lei sostiene la necessità – ad esempio negli Scritti Corsari – di riportare alle loro radici genuinamente estetiche (o forse, bisognerebbe dire oggi, biopolitiche) le analisi sociali e politiche pasoliniane, senza però cadere nell'errore di una critica 'lombrosiana'. Come pensa sia possibile?

Ho riletto di recente le interviste che Pasolini ha rilasciato ai giornali tra il 1955 e il 1975; sono quasi un'ottantina e mi sono accorto della attenzione che Pasolini pone progressivamente ai corpi, a partire dagli anni Sessanta. La celebre espressione «gettare il proprio corpo nella lotta» vi compare solo nel 1967, dopo il viaggio negli Stati Uniti, e Pasolini la assume come propria a partire da un motto americano dei giovani contestatori da cui la trae. Ovviamente è una frase in tutto e per tutto di Pasolini, perché il tema del corpo è centrale sin da subito in lui, a partire dalle poesie friulane. Ma c'è ancora come una paratia, qualcosa che separa il riferimento al corpo e invece l'«ideologia», cui Pasolini si riferisce: il cristianesimo venato di paganesimo delle radici friulane, il comunismo messianico delle lotte contadine all'epoca del Lodo De Gasperi, il marxismo del Partito comunista, il paganesimo delle plebi del sottoproletariato urbano. Il corpo è assunto dentro

un contesto ancora ideologico; si percepisce benissimo che è il motore primo del suo dire, ma è ancora avvolto da un discorso altro, direi 'alto'. Poi accade la denuncia per atti osceni in luogo pubblico e la fuga a Roma. L'arrivo nella Capitale libera Pasolini dalla ideologia comunista e messianica, e anche da quel residuo di cristianesimo delle origini che aveva, e che pure troveremo nel *Vangelo*. Cos'è accaduto? Prima di tutto un dato biografico: l'omosessualità, l'amore per i ragazzi, può essere vissuto direttamente senza mediazioni ideologiche (Narciso, Cristo, Marx, ecc.). Viene in primo piano. In Pasolini non si può mai separare l'opera dalla vita, anche se il problema di comprendere la relazione tra le due resta complesso, non facile. Forse quando lei accenna a una critica lombrosiana allude a quello... Ma come procedere quando si parla di un uomo, di un poeta, un narratore e un regista che ha identificato se stesso con la sua opera e la sua opera con il proprio corpo? Bisogna operare per separazioni sottili, per strati, ma guardando da distante, non troppo, ma abbastanza, gli strati sono tutti incollati gli uni sugli altri. A partire dalla sua particolare omosessualità. L'estetica è un'etica in lui – e credo in tutti gli scrittori che identificano estetica ed etica. Bisognerebbe spiegare meglio cosa intendo con estetica; per far prima dovrei dire: la percezione della bellezza, l'eros nel suo dispiegarsi più fisico, il che significa nel suo essere desiderio e passione. Non c'è un eguale di PPP nella nostra letteratura. Anche Testori, che gli è vicino come afflato, aspira a questo, ma poi resta impigliato nel senso di colpa cattolico, scivola nella religione, pur essendo un grande scrittore, non ha la grandezza eroica di Pasolini. Da dove gli deriva questa grandezza? Da essere un autore eminentemente politico. Nelle interviste che ho riletto questa estate c'è una straordinaria serie di passaggi in dialoghi con giornalisti o con il pubblico dedicati a marxismo e cristianesimo. All'inizio degli anni Sessanta Pasolini dice chiaramente che sta rischiando di essere un autore degli anni Cinquanta, anni straordinari certo, ma ora finiti. Si sente in crisi nel passaggio dall'impegno al post-impegno nel momento del boom economico. Annusa l'aria, capisce cosa sta succedendo nella società italiana; per quanto viva prevalentemente a Roma, capisce che è finita un'epoca in tutto il Paese. Siamo oramai dentro il periodo dell'impetuoso sviluppo economico, l'Italia è cambiata. Passa al cinema, perché i romanzi non gli servono più, non vuole restare indietro. Terminata l'epopea della Resistenza, si va verso la svolta del centrosinistra. Ci saranno i fatti di Genova e Reggio Emilia del luglio 1960, il governo Tambroni, eppure tutto sta cambiando. Lui è l'unico, forse con Calvino, che ha capito che non si può più fare lo scrittore e il poeta come dieci anni prima. Cambia rotta. Comincia a girare i film. Lo fa da scrittore politico, così com'è politico il suo cinema. I corpi arrivano sullo schermo. Questo è il cambiamento fondamentale. I corpi dei ragazzi, dei giovani che ama, ora sono lì, davanti a lui. Il cinema è la lingua della realtà espressa mediante la realtà stessa. La formula di Pasolini irrisa dapprima dai semiologi, poi ripresa da Gilles Deleuze, è l'indice di un cambiamento in corso. Nelle interviste comincia intorno al 1966 a parlare dei giovani, parla di loro in modo ossessivo per un decennio sino alla morte nel 1975. Parla di questo perché lo intervistano, ma scrive di questo sui giornali,

dappertutto, e per questo lo intervistano: si fanno ripetere le cose già dette. Gli *Scritti corsari* sono la testimonianza di questo spostamento. Ed è un problema che riguarda direttamente lui, il suo corpo, anche il suo invecchiare; un bel problema a un certo punto. L'ha capito benissimo Nico Naldini, suo cugino e biografo, anche lui omosessuale. L'estetica è quella dei corpi giovani, l'etica è ethos, costume, e il costume con il boom è cambiato, come la forma dell'Italia.

In una delle Sue recensioni-appendici a Settanta, dedicata agli Scritti Corsari, sostiene la tesi che, in Pasolini, vi sia un cambiamento radicale di prospettiva interpretativa, tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, per quanto riguarda l'analisi dei fenomeni sociali. Se la prima prospettiva era «tutta focalizzata sul linguaggio» (p. 399), la seconda sarebbe «visiva», con l'attenzione «posta sul comportamento, cioè sui gesti e sui corpi» (ivi). A cosa riconduce questo decisivo cambiamento?

Il linguaggio è stato per Pasolini sino al 1957-58 il corpo stesso della realtà; la realtà si dà nel linguaggio, attraverso il linguaggio; è la sua semiologia da autodidatta, da lettore dei semiologi francesi, di studioso geniale perché senza una teoria, aperto al gusto del rischio intellettuale. La poesia domina in quanto corpo, linguaggio dei corpi e corpo lei stessa. Poi qualcosa cambia. Prima c'è il periodo dei due romanzi e del terzo abbozzato; con *Ragazzi di vita* si avvicina di più ai corpi; li conosce, li ama, li frequenta, ci ha fatto l'amore. Li ha rappresentati nel linguaggio, ora li vede anche come immagine. Il visivo è sempre stato potente in lui, ma dal linguaggio visivo passa al visivo-visivo del cinema, e poi anche pittorico (le foto di scena della *Ricotta* sono straordinarie, con il libro sul Manierismo di Briganti davanti come un manuale da imitare). Si mette a dipingere. PPP riscrive sempre se stesso in modo retroattivo, non è facile cogliere il vero sviluppo del suo pensiero, perché ricopre con strati di parole e idee le cose già dette: è un autore retroattivo; e poi pratica un anacronismo molto attivo. Non si può dire che ci sia un prima e un poi, c'è un poi che condiziona retroattivamente il prima. A comandarlo è il desiderio. Dopo il 1967 il tema del corpo s'impone in modo coattivo in lui. Una sofferenza d'amore, ed erotica insieme. Dice ad Arbasino quella celebre frase nell'intervista del 1963, poi pubblicata in *Sessanta posizioni* (1971): «L'Italia è un corpo stupendo, ma dovunque lo tocchi o lo guardi vedi, attorcigliate, le spire viscide di un serpente, l'altra Italia. Come si può fare l'amore con un corpo tutto avvolto da un serpente? Così comincia la castità». Cosa sarebbe questa castità? Che non va più con i ragazzi? Certo non si può ridurre l'eros pasoliniano a questo, alle sue scorazzate notturne, di cui poi parlerà in un articolo rivolto a Calvino, ma non se ne può neppure prescindere. Ci sono studi sul sacro in Pasolini, ma poco o nulla sul suo eros: erotica delle parole ed erotica del linguaggio. Omosessualità e anche pederastia, parola che non si può pronunciare nei suoi riguardi, ma che, come ha detto più volte Arbasino, è una delle questioni importanti. Sono tutti argomenti che sollevano molte polemiche, ma che se si vuole capire Pasolini non si possono evitare. Provi a leggere le pagine che gli dedica Arbasino nei suoi *Ritratti italiani*

usciti lo scorso anno. Sono pagine già scritte e riscritte, ma c'è molto di questi temi e detti da uno che non è pruriginoso o politicamente corretto come Arbasino. Il cambio di passo avviene con la fine del suo rapporto con i ragazzini delle borgate, la fine dell'innocenza e delle loro belle nuche, come scrive in *Scritti corsari*. Da scrittore politico diventa scrittore erotico, un erotismo che si fa etica e che lo spinge a descrivere impietosamente la mutazione antropologica italiana: del paesaggio – il corpo dell'Italia – e dei corpi dei ragazzi – i corpi che ama e anela. Scrittore politico perché scrittore erotico. Nel Novecento è uno dei pochi, insieme a Saba, che però è un moderato, che si maschera e nasconde. PPP si espone, si esibisce. A quando uno studio su questo Eros potente e narcisistico, assoluto e terribile?

Personalmente concordo con la Sua provocatoria affermazione – posta nelle primissime pagine del Suo Pasolini in salsa piccante – per cui di Pasolini «ora ci viene sovente offerto un santino quasi fosse – e per tanti magari lo è – il Padre Pio della sinistra» (p. 13). Per emanciparsi da questa visione Lei propone una lettura (in linea con molte delle linee interpretative di Walter Siti) che vede un Pasolini come 'tutto' artistico, che vada ricondotto alla sua eroticità, sensualità, sessualità e omosessualità. Ritiene possibile una simile lettura di Pasolini senza scadere nel biografismo, nell'attenzione quasi scandalistica per la vita – questa nostra compagna clandestina, come la definiva Guy Debord, quasi a rivendicarne la necessità del segreto –?

Non so cosa sia il biografismo. Intende la narrazione della sua vita? E come si fa a prescindere? Ci vuole un grande scrittore, un uomo sottile e fine, ma anche ardimentoso, per avventurarsi in quelle zone dove biografia e opera si toccano, si sovrappongono e si oppongono anche. Senza la sua biografia PPP non sarebbe PPP. Non credo che sia un 'tutto' artistico. Non so bene cosa intenda lei con 'artistico'. Pasolini non ha mai voluto fare della sua vita un'opera d'arte. Non era D'Annunzio. Non era un fascista o un proto-fascista. Era un uomo amoroso. Lo sa che uno dei capitoli più straordinari della descrizione della sua personalità intima sarebbe l'analisi della sua voce? Quella vocina che abita quel corpo magro e ossuto. La voce in Pasolini è una cosa straordinaria. Questo è uno degli aspetti più straordinari del suo eros. Ne ha scritto qualcuno, ma senza perforare il tema. Del resto, se parliamo della voce di Carmelo Bene, altro corpo erotico, perché non dovremmo parlare della voce di Pasolini? Lì c'è il marchio della sua infanzia, della sua gentilezza, c'è anche il suo furore di adolescente, il Cristo morto dei primi versi. Parla così l'eros? Tutto un territorio da esplorare. A volte ascoltando le vecchie registrazioni dei suoi interventi penso che è una voce di ventriloquo, ma forse è solo una impressione.... Il corpo che contiene quella voce, che la fa uscire, cos'è? Sono tutte domande cui non ho risposte e forse non ha neppure senso farsele. Però...

In linea con la precedente domanda, in parte riformulandola, in parte riorganizzandola: è possibile una lettura 'biopolitica' di Pasolini? Che sia tanto equidistante da una volontà scandalistica quanto da una vis riduzionistica che legga PPP come, in un certo qual senso, un 'nostalgico' con venature di nichilismo (come finisce col fare, ad esempio, Georges Didi-Hubermann)?

Sono persuaso che quella della 'biopolitica' sia diventata una formuletta valida per ogni occasione. Non che non esista la questione, come ha dimostrato Foucault, ma racchiudere tante cose diverse dentro una formula come questa è un bel rischio. La realtà continua ad apparirci multiforme e diversa, non riducibile ai nostri schemi. Pasolini voleva scandalizzare, nel senso evangelico del termine. Essere una pietra d'inciampo. Inciampava lui stesso in se stesso, e perché non avrebbero dovuto farlo gli altri? Cerca lo scandalo perché cerca la lotta, da un certo punto in poi, dopo la fuga a Roma, dopo le esperienze nel cinema come sceneggiatore, dopo l'incontro con le borgate. Dopo i film e le denunce continue. La persecuzione cui è stato sottoposto da fascisti, dai magistrati, dalla Chiesa; dai benpensanti e dai democristiani. Non è un nostalgico, perché non si è mai evoluto verso il futuro. Rimasto attaccato al suo presente, che è poi è diventato il nostro passato. Lui è coerente con se stesso fino all'estremo. Che poi sia un reazionario politicamente, non è un problema. Ma un reazionario particolare. Non è un cattolico reazionario e neppure un fascista. È un antifascista, non c'è dubbio. Marxista eretico? Ma di quale eresia? Nichilista? Forse, ma anche qui bisogna intendersi. Ha il senso della nullificazione delle cose, ma è anche un credente, religioso, a modo suo. Crede nell'eros, nella poesia. Come possiamo definirlo? Difficile.

Più volte ha attirato l'attenzione su un'interessante nota critica di Pasolini a Calvino, in cui il primo invitava il secondo a non dimenticare di «avere un cuore». La frase era pronunciata da Pasolini per rivendicare la necessità di cambiare – potremmo dire – paradigma logico nel criticare il Potere. Se nell'epoca dell'irrazionalismo e del fascismo, infatti, ammetteva PPP, era necessaria una critica di impostazione razionalista e illuminista, che Calvino aveva condiviso, oggi era necessaria una critica di senso opposto. Avendo il Potere assunto l'uso degli strumenti della fredda razionalità calcolatrice, bisognava rivendicare 'il cuore': un certo legame con il sacro, con la vita, con il sentimento. Lei, da esperto di Calvino quanto di Pasolini, come legge questo scambio? Trova fondata l'idea di Pasolini? E per restare in tema, nel suo bagaglio ermeneutico trova più spazio la 'leggerezza' di Calvino o l'ostinata disperazione pasoliniana?

Trovo che servano entrambe. Non scelgo tra loro, mi lascio libero di decidere di volta in volta. Non credo che la disperazione pasoliniana sia una chiave praticabile da molti, se non da lui stesso, mentre la leggerezza calviniana è una proposta praticabile da tanti, anche se non da tutti. Eppure non possiamo fare senza PPP. Calvino è un illuminista critico, Pasolini un viscerale erotico.

Questioni di temperamento. La biografia non spiega tutto, ma senza notizie biografiche ne sapremmo meno su questi autori e sulle loro opere. Anche di Calvino non esiste una vera biografia; tantissimi libri sulla sua opera, ma niente o quasi sulla sua biografia umana e intellettuale. In Calvino l'eros eterosessuale ha una grande importanza, quasi come l'eros omoerotico di Pasolini. Che l'Illuminismo non servisse più tanto lo avevano scritto Adorno e Horkheimer dopo la loro permanenza in America e la loro opera, *Dialettica dell'illuminismo*, è lì a spiegarlo. Sade con Kant, come dirà Lacan. Pasolini non diceva qualcosa di nuovo, ma è il modo con cui lo dice che importa, contano le sue parole e che sono dirette non ai filosofi o ai suoi amici-nemici letterati, ma a tutti, a tutti gli uomini di buona volontà. Nel suo assolutismo parlava a tutti, non a una nicchia di eletti. Diceva parole che potevano essere comprese. Parlava in speciale modo agli elettori del Partito Comunista, partito per cui votava, partito popolare, ma parlava anche ai cattolici di sinistra. Non si preoccupava troppo di scandalizzare. Anche Calvino parla a tutti, ma, come è evidente leggendolo o ascoltandolo, il suo tono è ben diverso. Non usa la corda erotica, ma quella razionale. Il loro rapporto è ancora tutto da scrivere, così come la loro diversità o complementarietà. Ci vuole molta pazienza, sottigliezza, forza d'animo e disponibilità all'ascolto per scrivere del loro rapporto, e anche bisogna aver vissuto con cuore puro e impuro allo stesso tempo. Molto vissuto, perché Pasolini non è autore da capire solo con la mente o con gli strumenti critici, ma con il corpo; e anche Calvino non è facile comprenderlo, non basta leggerlo e rileggerlo, bisogna entrare nella sua mente, nella mente che ha in mente. La sua è una apparente freddezza, al calor bianco.

Antonio Lucci, Humboldt Universität, Berlin
✉ luciant@hu-berlin.de

Marco Belpoliti, Università di Bergamo
✉ marco.belpoliti@unibg.it

Articoli/6

Il Gramsci di Pasolini*

Pasquale Voza

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 13/08/2015. Accettato il 09/09/2015.

Gramsci appears in the work of Pasolini at different levels. A first level is 'ideal', ethical: is the 'leopardian Gramsci', 'pure heroic thought', characterized also by the stigmata of 'rigour' (as in *The Ashes of Gramsci*). A second level is given by Gramsci's reflection on the social question of language, a topic which Pasolini's special attention towards the problems of dialect and Italian language refers to in different but constant ways. Finally, it should be noted the keen interest that Pasolini showed, around the mid-Sixties, for the language of Gramsci, for his 'writing and thinking', especially the one expressed in the *Letters from prison*, a work in which, according to Pasolini, the Sardinian thinker succeeded in making 'irrationalism and exercise of reason' coincide.

1. Il 'rigore' di Gramsci

La presenza di Gramsci nel complesso della ricerca di Pasolini, dalla fine degli anni Quaranta sino alle considerazioni e agli spunti degli ultimi giorni precedenti la sua morte e raccolti poi in *Volgar' eloquio*, registra una pluralità di livelli che, se pur si presentano spesso intrecciati, sono tuttavia, al tempo stesso, ben rilevabili e distinguibili.

Si può parlare innanzitutto di un livello 'ideale', 'etico', 'estetico': *Le ceneri di Gramsci* sono naturalmente il luogo in cui tale livello trova la sua più piena centralità. Lo stesso Pasolini, quando, nel suo scritto del 1957, *La libertà stilistica*, dichiarava che «sul Croce amato e odiato, sul Gobetti, su qualsiasi altro, domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci» e precisava trattarsi «del Gramsci "carcerato", tanto più libero quanto più segregato dal mondo, fuori dal mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a *puro ed eroico pensiero*»¹, ebbene di fatto riassumeva il Gramsci del *suo* poemetto, senza far riferimento

* Questo testo è frutto di una parziale riproposizione e rielaborazione di un saggio contenuto nel mio volume *Gramsci e la «continua crisi»*, Roma 2008.

¹ P. P. Pasolini, *La libertà stilistica*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, vol. 1, pp. 1236-7 (corsivo mio).

tuttavia ai termini di quel «dramma irrisolto» che egli li metteva in scena (come dirò più avanti).

Tale figura di un Gramsci leopardiano, nella misura in cui veniva assunta ideologicamente, di per sé, non poteva non suscitare una varietà di obiezioni e di ripulse, spesso anche dure e radicali: si potrebbe citare per tutte la posizione di Asor Rosa, che nel suo *Scrittori e popolo*, nella sua denuncia e demistificazione ideologico-valutativa del *populismo*, inteso come una sorta di *costante* della cultura italiana tra Otto e Novecento, definì in termini volutamente irridenti il Gramsci pasoliniano delle *Ceneri* «una Silvia marxistizzata»².

A ben guardare, l'idealizzazione di Gramsci, presente nel poemetto, è sempre – per così dire – funzionale all'incontro/scontro, o meglio al rapporto tensivo, tra la figura del pensatore sardo e l'io-Pasolini. L'autore si richiama subito, dopo i primi versi, al fascino eroico e solitario di un «giovane» speciale, tanto più eroico quanto più solitario:

Tu giovane, in quel maggio in cui l'errore
era ancora vita, in quel maggio italiano
che alla vita aggiungeva almeno ardore,
quanto meno sventato e impuramente sano
dei nostri padri – non padre, ma umile
fratello – già con la tua magra mano
delineavi l'ideale che illumina
(ma non per noi: tu, morto, e noi
Morti ugualmente, con te, nell'umido
giardino) questo silenzio.

Più avanti, Pasolini, indicando «l'urna» di Gramsci, ornata da «due gerani», «diversamente rossi», nel cimitero degli Inglesi, sottolinea in un certo modo la 'diversità' del *prigioniero*, dell'autore delle «supreme pagine» dei *Quaderni* («li tu stai, bandito e con dura eleganza/non cattolica, elencato tra estranei/morti...»). Ora, non c'è dubbio che qui – come è stato osservato – si possa parlare di un «diffuso *transfert* poetico», attraverso cui Gramsci diventa l'«ideale *partner* di un rapporto di confidenza e di confessione, di un violento sdoppiamento dell'io»; e che si possa affermare che Pasolini si pone di fronte a Gramsci quasi come di fronte «al simulacro di un fanciullo, di una esistenza mancata»³. Tuttavia, io credo si tratti di un *transfert* intimamente e volutamente ambiguo e contraddittorio, di una identificazione proiettiva contrappuntata al suo interno da una sottile forma di distanziamento o di estraneità. Il Gramsci leopardiano, disincarnato e incorporeo, ridotto a «puro eroico pensiero», non può essere sentito e proposto da Pasolini *tout court* come un suo doppio, se non – per così dire – come un doppio 'asimmetrico' e particolare.

È per questo, in verità, che il lettore delle *Ceneri* non avverte come improvvisi, come improvvisamente antitetici, i versi nei quali Pasolini ad un certo punto oppone al «rigore» di Gramsci l'«oscuro scandalo» della sua coscienza,

² A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma 1969, p. 397.

³ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza 1980, p. 168.

lo scandalo della contraddizione («Eppure senza il tuo rigore, sussisto/perché non scelgo. Vivo nel non volere/del tramontato dopoguerra: amando/il mondo che odio – nella sua miseria/sprezzante e perso – per un oscuro scandalo/della coscienza»). Di contro al rigore, alla coerenza, al potere di direzione generale della *politica*, incarnato dalla figura di Gramsci, Pasolini affermava lo stigma della contraddizione, dell'antitesi come valore fondativo della poesia, dotata in quanto tale della capacità non di superare, bensì di fissare e sublimare le «opposizioni inconciliabili» proprie del moto della realtà nella 'squisitezza' estetica, nella immobilità iconica della *iunctura* ossimorica.

Questa *situazione* radicale di dialogo impossibile, di «dramma irrisolto», di crisi, era delineata da Pasolini come una situazione intrinsecamente produttiva di poesia: giacché – com'egli diceva – non la poesia è in crisi, ma «la crisi è in poesia». Tutto ciò venne ritradotto, tuttavia, in termini più immediatamente ideologici, per cui le *Ceneri di Gramsci* divennero subito un libro «mitico»: un libro, cioè, in cui «si esprimevano tipicamente le resistenze dell'intellettuale borghese di fronte all'organizzazione di classe»⁴.

2. Il nesso Gramsci-Contini

Com'è noto, per indicare il *proprium* del metodo critico di Pasolini e della sua visione storico-culturale-letteraria è stata adoperata la formula di «gramsci-continismo», autorizzata, in un certo senso, dallo stesso autore delle *Ceneri*, che dichiarò esplicitamente: «Considero (io praticamente non crociano) due i miei maestri: Gianfranco Contini e Gramsci»⁵. Secondo Mengaldo, la formula alludeva sostanzialmente ad «una sovrapposizione o sintesi di istanze gramsciane, e più genericamente democratico-marxiste, e di suggestioni della stilistica: di Contini specialmente, [...] e poi anche di Devoto, Spitzer, Auerbach ecc. (e naturalmente di Longhi)»⁶.

Andrebbe precisato, a mio avviso, che sarebbe più proprio parlare *solo* di istanze gramsciane che non invece genericamente di istanze democratico-marxiste, dal momento che contro queste ultime, comunque declinate nella cultura italiana della sinistra marxista 'ufficiale' nel corso degli anni Cinquanta, Pasolini sviluppò criticamente un atteggiamento assai polemico (di cui l'accusa inequivoca di 'prospettivismo' ideologico non fu che l'aspetto più evidente e perentorio).

Ora, se guardiamo alle due ampie ricerche e raccolte pasoliniane dei primi anni Cinquanta, vale a dire *Poesia dialettale del Novecento* del '52 e *Canzoniere italiano* del '55, non c'è dubbio che la presenza di Gramsci è molto più rilevabile nella seconda rispetto alla prima.

⁴ W. Siti, *Oltre il nostro accanito difenderla*, in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Torino 1981, p. 171.

⁵ E. F. Accrocca, *Dieci domande a Pasolini*, in «La fiera letteraria», 30 giugno 1957.

⁶ P. V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, in «Revue des études italiennes», 2-3, 1981, p. 154.

Nel testo introduttivo del '55, intitolato *Un secolo di studi sulla poesia popolare*, Pasolini incrociava, in modi senza dubbio complessi e significativi, il pensiero di Gramsci, pur sottolineando le differenze di fondo tra i suoi interessi per la poesia e la letteratura popolare e l'attenzione riservata dal pensatore sardo a tali questioni. Intanto egli – come è stato osservato – ricavava da Croce la netta distinzione tra poesia popolare creata da poeti colti, che secondo Pasolini nella loro elaborazione formale avevano teso generalmente a dar vita o ad una linea «macaronica» o a una «squisita», e poesia popolare prodotta invece da individui e gruppi realmente popolari, che avevano teso a far proprie forme culturali e moduli stilistici di livello alto. Sicché, se si voleva parlare di poesia propriamente prodotta dal popolo, essa doveva considerarsi quella di carattere folclorico, che però interessava «meglio l'etnologo che il letterato»⁷.

Molto importante in particolare è un punto: laddove Pasolini, facendo riferimento alla scarsa fortuna della poesia popolare nel Novecento italiano, dallo «Jahier al 1945», motivava tale scarsità, da un lato, con il «pericolo dell'estetizzamento e del sentimentalismo implicito nella malintesa categoria crociana della semplicità», dall'altro, con la «coazione antipopolare e antiregionale del fascismo»⁸. E, per quanto riguardava il primo argomento, l'autore delle *Ceneri* accostava tale pericolo a un pericolo più generale, contenuto nell'estetica crociana *tout court*, così come lo aveva delineato e argomentato nei *Quaderni Gramsci*, quando aveva scritto che «l'estetica del Croce ha determinato molte degenerazioni artistiche», e soprattutto quando aveva precisato: «e non è poi vero che ciò sia avvenuto sempre contro le intenzioni e lo spirito dell'estetica crociana stessa; per molte degenerazioni, sì, ma non per tutte, e specialmente per questa fondamentale, dell'«individualismo» artistico espressivo antistorico (o antisociale o anti-nazionalepopolare)» (Q 1686-7).

Pasolini qui toccava e, a suo modo, sia pur parzialmente, coglieva un aspetto assai rilevante della riflessione gramsciana su Croce e sul suo pensiero estetico. Il pensatore sardo, dunque, considerava «l'«individualismo» artistico espressivo antistorico» come una conseguenza-degenerazione connaturata all'impianto di fondo dell'estetica crociana. Si può dire – credo – che in generale egli si sottraeva alla 'tentazione' di una mera valutazione teorico-metodologica di quell'impianto, ma, al tempo stesso, non ne affrontava (se non per cenni e approssimazioni) una diretta, organica critica all'altezza del suo complessivo Anti-Croce e della sua lotta teorico-politica contro il primato idealistico dell'*etico-politico*: anche se poi la prospettiva, che Gramsci – come sappiamo – delineava della «lotta per una nuova cultura» come terreno di crescita di una «nuova arte» intendeva rappresentare in qualche modo una risposta 'politica' alle conseguenze e ai rischi connessi con la teoria crociana dell'arte come «intuizione lirica pura» (così come, molto più decisamente, si potrebbe dire, la nozione di «nazionale-popolare» alla radice non intendeva configurarsi come la pronunzia positiva e costruttiva di una

⁷ C. Segre, *Prefazione* a P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Torino 1985, p. VI.

⁸ P. P. Pasolini, *La poesia popolare italiana*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. 1, p. 878.

prospettiva culturale futura e meno che mai di una nuova poetica letteraria, ma si proponeva piuttosto come lotta critica contro «la funzione cosmopolitica degli intellettuali italiani» e, in connessione con ciò, contro l'endemico limite «economico-corporativo» della storia italiana⁹).

Ora si deve dire anche che Pasolini riconosceva dei momenti in cui Gramsci sembrava, sia pure appena, sfiorare la questione della letteratura popolare in termini vicini all'interesse di fondo che il poeta-scrittore aveva posto al centro della sua indagine. Ma, a suo avviso, si trattava pur sempre, semmai, di letteratura popolareggiante, non popolare: «per es. il *Guerin Meschino* e i *Reali di Francia*, i “cantastorie” siciliani e le gare poetiche sarde». Quel che più preme rilevare, tuttavia, è che per Pasolini l'attenzione gramsciana a tale questione era comunque sempre «in funzione di quel suo concetto di letteratura popolare-nazionale, che informa l'intera sua opera, come *direzione polemica e teorica di essa*»¹⁰.

Qui davvero l'autore delle *Ceneri di Gramsci* mostrava singolarmente di cogliere, a suo modo, il carattere non precettistico, ma appunto polemico-teorico della nozione gramsciana di «popolare-nazionale». Dico *singolarmente*, perché intanto non doveva essere un caso se Pasolini adoperava sempre l'espressione gramsciana reale e non quella diffusa pressoché sistematicamente nei dibattiti politico-culturali e letterari degli anni Cinquanta (nazional-popolare), che, come ha osservato Maria Bianca Luporini, «implica lo spostamento di accento semantico che privilegia il secondo termine (popolare) rispetto al primo, e rappresenta una infelice quanto sintomatica deformazione del paritetico abbinamento “nazionale-popolare” che è la forma usata sempre da Gramsci»¹¹.

Inoltre Pasolini, pur affermando che presumibilmente Gramsci non doveva conoscere le «opere scientifiche e tecniche sulla poesia popolare» (dal Nigra al D'Ancona, al Barbi ecc.), sottolineava con ammirazione la «formidabile scheda», il passo del Quaderno 5, in cui Gramsci, facendo propria la distinzione dei canti popolari formulata dal Rubieri («i canti composti dal popolo e per il popolo»; «quelli composti per il popolo ma non dal popolo»; «quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire»: Q 679), affermava poi che in sostanza tutti i canti popolari si potevano e si dovevano ridurre all'ultima categoria, dal momento che «ciò

⁹ Sulla fortuna della nozione di 'nazionale-popolare' nella cultura italiana e sui suoi usi, in varia guisa, *precettistici* cfr., tra gli altri, G. Guglielmi, *Gramsci e la letteratura*, in Id., *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, Bologna 1976; A. Leone de Castris, *Il nazionale-popolare*, in Id., *Gramsci rimosso*, Roma 1997; e, in particolare, L. Durante, *Nazionale-popolare*, in F. Frosini, G. Liguori, *Le parole di Gramsci*, Roma 2004; M. B. Luporini, *Alle origini del “nazionale-popolare”*, in G. Baratta, A. Catone, *Antonio Gramsci e il “progresso intellettuale di massa”*, Milano 1995.

¹⁰ P. P. Pasolini, *La poesia popolare italiana*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 880.

¹¹ M. B. Luporini, *Alle origini del “nazionale-popolare”*, cit., p. 47. Andrebbe precisato che, fermo restando il carattere paritetico dell'abbinamento dei due aggettivi, in Gramsci – come è stato lucidamente rilevato da Lea Durante – «più frequente di nazionale-popolare è l'uso di popolare-nazionale», ma che, a conferma del peculiare valore *critico* di quei due abbinamenti, «più frequente di entrambi è “non popolare-nazionale”» (L. Durante, *Nazionale-popolare*, cit., p. 160).

che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale», e dal momento che, infine, «in ciò e solo in ciò è da ricercare la “collettività” del canto popolare, e del popolo stesso» (Q 679-80).

Tuttavia, l'ammirazione non impediva a Pasolini di lasciar trasparire in qualche modo una distanza dal senso profondo della riflessione gramsciana, ovvero una sua sottile, ma indubitabile, distorsione. Egli si dichiarava convinto che, se anche Gramsci avesse conosciuto meglio il problema della poesia popolare «nei suoi termini tradizionali e tecnici» (al di là del «buon Rubieri»), e avesse posseduto una più vasta e soprattutto diretta conoscenza di testi popolari, non ne avrebbe tratto comunque motivi di «reale e profondo interesse»: utili cioè ad una «funzione polemica rivoluzionaria», aggiungendo che invece «osservazioni storiche e oggettive avrebbe potuto schedarne a centinaia, tanto il problema si presenta come tipico alla sua aggressione ideologica della realtà storica». Come si vede, Pasolini qui distingueva – e dissociava – la riflessione gramsciana tra due livelli: il livello della «funzione polemica rivoluzionaria» e quello dell'«aggressione ideologica della realtà storica». Egli così finiva col mettere in crisi l'interezza e l'unità di quella che poco prima aveva chiamato la «direzione polemica e teorica» dell'opera di Gramsci, e inoltre, con la formulazione del secondo livello, finiva coll'accomunare Gramsci alla cosiddetta «critica ideologica» propria della politica culturale del versante comunista di quegli anni, contro cui egli tanto andava polemizzando, *anche* vivendo e impiegando il *suo* Gramsci in maniera diversa da quello che si poteva considerare il gramscismo vigente.

Non a caso Pasolini concludeva la sua rassegna introduttiva sottolineando la carenza di «studi marxisti post-gramsciani sull'argomento», che provava, a suo avviso, la «mancanza di interesse immediato» nei confronti della poesia popolare, la quale doveva pur sempre considerarsi il «prodotto [...] di un popolo non moderno», di un popolo che, pur con tutto il suo «ritardo», rientrava comunque nella «sfera ideologica della società ufficiale». Qui la distanza di Pasolini, sia pure in forme e misure diverse, e da Gramsci e dal gramscismo è lasciata sullo sfondo, implicita ma, al tempo stesso, evidente: essa chiama in causa la distanza tra un interesse avvertito come ideologico-politico o 'rivoluzionario' e un interesse lirico-antropologico, quale è quello che connota la passione filologico-culturale e poetica dell'autore delle *Ceneri di Gramsci*, della sua peculiare e, per così dire, fondativa attenzione al canto popolare, dai primi *ciants* friulani ai canti dell'Italia meridionale (nel poemetto *Canto popolare* Pasolini scriveva: «Ragazzo del popolo che canti qui a Rebibbia sulla fradicia riva / dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti / è vero, cantando, l'antica, la festiva / sventatezza dei semplici [...] Nella tua incoscienza è la coscienza / che in te la storia vuole...»).

Il canto popolare era il canto del popolo, di un popolo inteso – al tempo di *Ragazzi di vita* – come «un grande selvaggio nel seno della società» (secondo la citazione da Tolstoj apposta in apertura dell'episodio che dà il titolo all'intero romanzo): inteso come il deposito di una animalità-sacralità estranea alla storia

e ai suoi ritmi lineari, e pur capace, dal passato, di parlare al futuro. Qui Pasolini si rendeva conto che, ancor prima che agli studi marxisti post-gramsciani, la nozione del «grande selvaggio nel seno della società» era radicalmente assente nello stesso pensiero di Gramsci. Si potrebbe far riferimento, a tal proposito, al Quaderno 25, intitolato *Ai margini della storia (Storia dei gruppi sociali subalterni)*, nel quale il pensatore sardo, nell'indicare uno dei «criteri metodici» con cui affrontare le questioni annunciate nel titolo, affermava che «le classi subalterne, per definizione, non sono unificate e non possono unificarsi finché non possono diventare “Stato”: la loro storia, pertanto, è intrecciata a quella della società civile, è una funzione “disgregata” e discontinua della storia della società civile e, per questo tramite, della storia degli Stati o gruppi di Stati» (Q 2288).

3. Lo ‘sperimentalismo’: Pascoli e Gramsci

Ora, se si guarda al celebre saggio critico su Pascoli, apparso nel '55 nel primo numero di *Officina*, non c'è dubbio che esso si possa considerare, in un certo senso, «uno degli interventi in cui la stilistica di Pasolini dà miglior prova di sé e s'intreccia in modo più stimolante con la componente metodologica “gramsciana”»¹²: ciò soprattutto perché qui Pasolini non incrociava, si potrebbe dire non sfiorava, l'*alterità* delle ragioni ultime della riflessione gramsciana, ma si serviva, appunto, ‘metodologicamente’, di taluni passaggi di storia della cultura e degli intellettuali dei *Quaderni* per dare un più efficace nutrimento o supporto alla propria indagine stilistica. Ad esempio, nell'affermare che «il “pluralismo” pascoliano (il suo sperimentalismo anti-tradizionalistico, le sue prove di “parlato” e “prosaico”, le sue tonalità sentimentali e umanitarie al posto della casistica sensuale-religiosa petrarchesca) è di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico, o, per intenderci meglio, verbale» e che «la figura umana e letteraria del Pascoli risulta dunque soltanto una variante moderna, o borghese nel senso moderno, dell'archetipo italiano...», Pasolini si vale sapientemente di una citazione gramsciana: «Gli intellettuali concepiscono la letteratura come una “professione” a sé, che dovrebbe “rendere” anche quando non si produce nulla immediatamente e dovrebbe dar diritto a una pensione» (Q 707).

Ma è nel saggio del '57, *La confusione degli stili*, che Pasolini adoperava, più decisamente che altrove, la riflessione gramsciana in funzione polemica nei confronti dell'«innovatore “neorealistico”» e del dibattito teorico connesso col progetto di «una produzione letteraria nazionale-popolare». L'autore delle *Ceneri di Gramsci* partiva dall'affermazione secondo cui lo scrittore neorealista era connotato da una immedicabile tendenza «anti-sperimentale», come se la sua visione etica, letteraria, la sua tensione conoscitiva non fossero partecipi «di nessun problema (se non di un finalismo sociale), di nessun dolore, di nessun dubbio». In questa incapacità, in questa non volontà di «restare dentro l'inferno / con la marmorea volontà di capirlo» (come scriveva Pasolini nel poemetto

¹² P. V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, cit., p.172.

Picasso), nella conseguente tendenza, invece, a prefigurare un futuro senza crisi e scissione (una sorta di *salute* coatta), si annidava fatalmente, per così dire, la simmetrica tendenza a «riadattare un materiale linguistico superato e spesso marcescente». La lingua che lo scrittore neorealista ricercava finiva allora per coincidere – osservava Pasolini – con «l'italiano insomma della piccola borghesia che va al potere, della burocrazia». E qui Pasolini si valeva, a fini fortemente polemici, quasi irridenti, di una citazione gramsciana: «Forse si potrebbe trovare che la grande massa della paccottiglia letteraria è dovuta a burocrati» (Q 571).

Ma soprattutto a Pasolini premeva osservare che Gramsci, nell'accennare ai problemi linguistici in relazione alla questione della letteratura nazionale-popolare, non aveva mai assunto posizioni normative, ma si era sempre mantenuto «su una posizione oggettiva, problematica, possibilistica, con atteggiamenti di vera larghezza filologica».

Nel primo passo che egli citava, Gramsci segnala come questione interessante, tutta da interrogare criticamente, la presenza di due filoni letterari nel Cinquecento italiano: «È interessante notare questo doppio filone nel Cinquecento: uno veramente nazionale-popolare (nei dialetti, ma anche in latino) legato alla novellistica precedente, espressione della borghesia, e l'altro aulico, cortigiano, anazionale, che però è portato sugli scudi dai retori» (Q 633). Per l'animatore di *Officina*, per il teorico del «neo-sperimentalismo», assumeva un valore notevole il fatto che Gramsci riconoscesse la presenza di un filone cinquecentesco «veramente nazionale-popolare» sia nell'ambito dei dialetti che nell'ambito del latino; così come era importante che Gramsci segnalasse il dibattito sviluppatosi tra «manzoniani e classicisti» sulla questione della lingua come un dibattito capace di lasciare «tracce nella cultura moderna» («anche se non molto grandi», precisa per la verità Gramsci: ma Pasolini ometteva questa precisazione). Da ciò Pasolini ricavava la ferma convinzione che nella visione gramsciana fossero considerati utilizzabili in eguale misura, ai fini della creazione di una letteratura nazionale-popolare, i mezzi linguistici più diversi: «mezzi vivissimi, fin troppo vivi (i dialetti), mezzi defunti e riesumati (il latino), mezzi velleitari in funzione eteronoma (il manzonianesimo), mezzi velleitari in funzione strettamente letteraria (il classicismo)»¹³. Soprattutto Pasolini riteneva essenziale precisare che per Gramsci tale utilizzabilità non era affidata a scelte casuali o individuali, ma prendeva corpo e si definiva entro un ambito più generale, di volta in volta storicamente determinato. Perciò citava il passo in cui l'autore dei *Quaderni* afferma che «ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi» (Q 2346).

¹³ P. P. Pasolini, *La confusione degli stili*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. 1, p. 1073.

4. *Le Lettere dal carcere: «irrazionalismo e esercizio della ragione»*

Ma, nel rapporto di Pasolini con Gramsci, c'è uno scritto assai importante della metà degli anni Sessanta, *Dal laboratorio* (con il sottotitolo *Appunti en poète per una linguistica marxista*), in cui Pasolini iniziava la sua trattazione, occupandosi del formarsi della lingua di Gramsci, dalle pagine giovanili ai *Quaderni*, alle *Lettere*. Qui si può dire che su questo terreno, più che su qualsiasi altro, egli giungesse a parlare di un *suo* particolare Gramsci, nella misura in cui finiva per sussumerlo all'interno di alcune ragioni fondanti della sua poetica e della sua scrittura. Pasolini all'inizio metteva l'accento sulla presenza nel giovane Gramsci, pur votato a suo avviso alla «razionalità», di una «espressività enfatica», legata all'uso di un italiano letterario. Se si escludeva qualche intensità, qualche vibrazione del «tipico irrazionalismo vociano», la lingua giovanile di Gramsci, dal '14 al '19, si poteva definire, secondo Pasolini, «tutta umanistica sul “versante” romantico»: questo perché verosimilmente quell'umanesimo era una diretta e tumultuosa 'traduzione' dell'umanitarismo proto-socialista, il quale – osservava Pasolini – si offriva come «la più immediata ascendenza linguistica cui Gramsci poteva ragionevolmente guardare».

È il linguaggio della scienza, cioè «un linguaggio (soprattutto in quegli anni) non italiano» che fa venir meno «l'enfasi espressivo-umanitaria» del Gramsci degli anni giovanili: in particolare, con l'*Ordine Nuovo*, cioè con la prima, vera maturazione di un pensiero gramsciano originale, la lingua del pensatore sardo comincia a diventare «prima possibile, poi in qualche modo assoluta»¹⁴.

Pasolini (con accenti che potevano evocare in qualche modo la figura di Gobetti) sottolineava, in particolare, come Gramsci avesse vinto l'astrattezza, «l'irrazionalità» della lingua letteraria della borghesia nazionale post-unitaria attraverso un vero e proprio « tirocinio di razionalità », «lungo e quasi religioso».

Ora, questa *assolutezza* della lingua gramsciana era tanto più notevole, secondo Pasolini, quanto più essa era raggiunta ad onta della 'bruttezza' di quella stessa lingua, puristicamente e astrattamente considerata: cioè di una lingua «umiliata dal grigiore manualistico, dal gergo politico, dalla lingua delle traduzioni, da un incancellabile fondo professionale e francesizzante». Inoltre, tale *assolutezza* non era garantita una volta per tutte: se pur di rado, essa veniva inquinata in una certa misura dal ripresentarsi di qualche momento dell'antica enfasi e irrazionalità. Ma è a questo punto che Pasolini segnalava quello che per lui era davvero il risultato più alto, quasi 'miracoloso', della lingua di Gramsci, della sua scrittura-pensiero: «Solo nelle lettere dal carcere, verso la fine della vita, egli riesce a far coincidere irrazionalismo e esercizio della ragione»¹⁵.

In Pasolini la coincidenza di irrazionalismo ed esercizio della ragione era, dichiaratamente, il cuore sia della sua poetica letteraria tra *Officina* e *Le Ceneri di Gramsci* sia, complessivamente, della sua infaticabile attività di critico, a partire

¹⁴ P. P. Pasolini, *Dal laboratorio*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. 1, pp. 1308-9.

¹⁵ Ivi, p. 1310.

dall'originale fruizione ed elaborazione degli stimoli provenienti dalla *Stilkritik* di Spitzer.

Pasolini precisava che l'irrazionalismo che egli vedeva magistralmente fuso con l'esercizio della ragione era ben distante dall'irrazionalismo di altra specie, qua e là ricorrente nella scrittura gramsciana: un irrazionalismo che, nutrito di «impeto sentimentale» o di «rabbia polemica», contornava o accompagnava talvolta, come spia di una «insufficienza ideologica», la tensione razionale del pensiero politico dell'autore dei *Quaderni*. Con questa precisazione o distinzione, in verità, Pasolini mostrava di non cogliere un connotato intimo dello stile gramsciano, quel «sarcasmo appassionato» che il pensatore sardo additava, «nel caso dell'azione storico-politica», come «l'elemento stilistico adeguato», come «l'atteggiamento caratteristico del distacco-comprensione», precisando che nei fondatori della filosofia della prassi «si trova l'espressione più alta, eticamente ed esteticamente» di tale sarcasmo appassionato (Q 2300).

L'irrazionalismo profondo che, quasi con commozione, Pasolini scorgeva nelle *Lettere dal carcere*, aveva il fascino del mistero e della «“poeticità naturale” della vita». È un passo che va riportato nella sua interezza:

Si tratta, piuttosto, verso la fine della sua vita, di dar voce di racconto o evocazione anche a fatti più umili e casuali della vita, a quel tanto di misterioso e di irrazionale che ogni vita ha in abbondanza, e che è la “poeticità naturale della vita”. Allora l'abitudine razionalistica che ha dominato la lingua senza tenerne conto, a contatto con quell'elemento irrazionale dominato (non più una mancanza di nessi o un vuoto della ragione, ma un mistero che la ragione riconosce) si colora di una pateticità, che chissà per quale miracolosa osmosi o ricambio inconscio che avviene nella profondità di una lingua, fa pensare a certi passi patetici, ma lucidi, e sempre tenuti bassi, di Umberto Saba:

No, il comunismo non oscurerà la bellezza e la grazia!¹⁶

Dopo il Gramsci leopardiano, delineato come «puro eroico pensiero», qui Pasolini disegnava un Gramsci ancor più *suo*: un Gramsci capace di dare ascolto e voce, pur dentro una tenacissima «abitudine razionalistica», alla radicalità antropologica della vita, al fascino drammatico del suo irrazionalismo. Se nel poemetto *Le Ceneri di Gramsci* Pasolini si rivolgeva alla figura del pensatore sardo quasi sfidando il suo «rigore» («Mi chiederai tu, morto disadorno, / d'abbandonare questa disperata / passione di essere nel mondo?»), ora, a metà degli anni Sessanta, egli, che già si era dichiarato una «forza del Passato», aggirantesi ormai, «più moderno di ogni moderno», a «cercare fratelli che non sono più», mostrava di sentire come fratello il Gramsci scrittore delle *Lettere*, al punto da designare, forzando in qualche modo i versi di Saba, il comunismo 'segreto' di quella scrittura come un comunismo speciale che aveva il dono di «non oscurare la bellezza e la grazia».

È singolare constatare come questa presenza 'fraterna' di Gramsci resista o sopravviva, sia pure rapsodicamente, nell'ultimo decennio di Pasolini, nel quale

¹⁶ P. P. Pasolini, *Dal laboratorio*, cit., p. 1310.

il poeta, attraverso una sempre più nevrotica meta-scrittura (vale a dire una scrittura sulla impossibilità della scrittura), andava molecolarmente scorgendo e registrando la formidabile pervasività, simile a quella di un cancro, del Potere consumistico e l'avanzare dei processi di 'colonizzazione' della vita, nel tempo dell'«universo orrendo» della modernità neo-capitalistica. Oltre l'immagine di Gramsci come possibile grande guida del viaggio 'dantesco' della *Divina Mimesis* (a cui egli andò lavorando – va ricordato – dal '63 in poi, fino all'ultimo), sono riscontrabili riferimenti al pensatore sardo nell'ambito della scrittura critico-letteraria e saggistica di Pasolini. Penso, ad esempio, ad un articolo del 3 gennaio 1975, in cui il poeta ritornava ad accostare con forza Contini a Gramsci, la grande tensione filologico-letteraria del primo alla riflessione teorico-politica e storico-culturale del secondo: «risulta chiaro ciò che è stupefacentemente vero, cioè che il solo critico italiano i cui problemi siano stati i problemi letterari di Gramsci è Contini: “scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili”, dunque»¹⁷. Pasolini tuttavia non intendeva conferire alcun carattere perentorio e/o generico a questa sua affermazione, e allora precisava che «il trattamento di *tutti* i problemi gramsciani eseguito da Contini avviene in un universo parallelo, ma remoto, nonché altrettanto potentemente suggestivo»; infine aggiungeva che tutto ciò (la peculiarità di quel trattamento) implicava «una grande forza d'animo» e insieme presupponeva «una possibile integrabilità» (termine, quest'ultimo, che sembra evocare la nozione gramsciana di «traducibilità»).

Ma vorrei soprattutto riferirmi ad un testo, intitolato *Volgar' eloquio*, pubblicato postumo, che riproduce un dibattito tenuto da Pasolini con alcuni studenti e professori il 21 ottobre 1975 (dunque, a pochi giorni dalla morte). Nel *pathos* polemico della discussione, Pasolini si rivolgeva contro chi, adoperando Gramsci come autorità, lo accusava, con meccanico riduttivismo, di una visione nostalgico-reazionaria del passato. Egli «urlava» che non era vero sia che «prendere posizione per una cultura popolare» fosse in sé reazionario sia che Gramsci potesse essere considerato estraneo o indifferente a questo ordine di problemi:

Gramsci era per loro, era per quella cultura, avrebbe voluto la sopravvivenza di quelle culture, perché quelle culture erano gli operai, erano i proletari, erano i sottoproletari, erano i contadini, e non voleva la loro distruzione, è chiaro, voleva che le loro culture entrassero dialetticamente in rapporto con la grande cultura borghese in cui lui stesso, come Engels, si era formato ed era assolutamente contrario al loro genocidio¹⁸.

Si può dire conclusivamente che, passando dal livido prometeismo della sua 'superstite' metascrittura letteraria propria degli ultimi anni alla coeva riflessione saggistica o anche al coevo dibattito e confronto dialogico, Pasolini

¹⁷ P. P. Pasolini, *Gianfranco Contini, La letteratura italiana, tomo IV: Otto-Novecento*; Alberto Arbasino, *Specchio delle mie brame*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. 2, p. 2204.

¹⁸ P. P. Pasolini, *Volgar' eloquio*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. 2, p. 2845.

incontrò sempre, fino alla fine, la 'fratellanza' non ingiallita di Gramsci, della sua sottile, grande guida.

Pasquale Voza, Università di Bari

✉ pasquale.voza@uniba.it

Articoli/7

«L'arco trionfale di una sconfitta»: Pasolini tra vitalismo e ideologia

Marco Gatto

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 23/08/2015. Accettato il 20/09/2015.

The article reflects on Pasolini inheritance, suppling the coordinates for a critical review of his work. By using Fortini, de Castris and other critics' reflections, the author mantains the thesis for which Pasolini's work can be read insisting on the contraddiction between vitalism and ideology which emerges form it.

1. Attraverso Fortini

Nel definire il suo rapporto con Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini parlava di 'attraversamento': non nel senso, del resto comune, di 'passaggio tra' o di necessario corpo a corpo dialettico con le posizioni di un compagno di strada, quanto in quello di «reciproco intoppo, contraddizione, ostacolo. Non 'avverso' ma 'di traverso'». Si trattava, scriveva ancora Fortini, di dar conto di una peculiarità pasoliniana, che anche Leonardo Sciascia avrebbe icasticamente ripreso: «Aveva torto e non avevo ragione» – a certificare non tanto una distanza incolmabile tra i due grandi protagonisti della cultura letteraria novecentesca, quanto una relazione molto più sottile, un conflitto fra intelligenze che non poteva ridursi a scontro ideologico, e che farà dire a Fortini che no, non si trattava di «ostilità, ma di inconciliabilità»¹. E in cosa consistesse questo morbido contrapporsi, al cui fondo giaceva una contraddizione insanabile, lo spiega con chiarezza la quasi totalità delle riflessioni che l'autore di *Verifica dei poteri* ha dedicato a Pasolini: quest'ultimo è, per Fortini, un autore esterno alla battaglia per il comunismo, un pedagogo non educato alla nettezza di pensiero, un critico incapace di distinguere l'ideologia dalla passione, un sistema di credenze dall'exasperazione di un moralismo a volte umorale, perché la sua vocazione non è quella dell'intellettuale capace di restituire, anzitutto sul piano della proposta personale e della gestione psichica del suo agire, un senso di parzialità alla sua

¹ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino 1993, pp. XIV, VII e XV.

opera, o di limitare le tensioni titaniche di quest'ultima, quanto quella di dirsi al mondo poeta, di rappresentarsi come la vittima – non compiaciuta, si badi – di un sistema che ha ucciso la poesia e che non può accettare, senza che essa non vi si subordini o adatti, l'eccedenza della letteratura. Se Fortini è il teorico di una 'lotta mentale' – per riprendere il titolo di un libro di Romano Luperini² – i cui valori siano anzitutto incarnati dal senso del limite e dalla scelta di un «ordine di qualità»³, garanti ambedue di un vivere collettivo in cui le pulsioni egoistiche e debordanti siano governate dall'istituto della civiltà – sulla scorta di una lezione che appare, a onore del vero, più freudiana che marxiana –, Pasolini non può concepire la lotta solo e unicamente quale esperienza 'a freddo', quale manomissione teorica della realtà; egli ha bisogno del corpo, di concretare la sua azione di autore nei termini di presenza fisica, come tratto distintivo di una personalità letteraria priva di limiti, che cioè, secondo l'occasione, sa farsi – pur nel crisma unitario dell'autorialità – poeta, regista, pubblico commentatore, persuasore, pedagogo, e infine ancora *scrittore*⁴. Risiede in questo *caos*, e nel suo fondo anarchico, la ragione della disapprovazione di Fortini.

Piergiorgio Bellocchio ha scritto che la vocazione pasoliniana ad assumersi responsabilità etico-politiche, pubbliche, collettive, a farsi educatore sociale, si scontrava con «una altrettanto forte e profonda refrattarietà alla politica»⁵. Sembrerà un'affermazione paradossale, anche in ragione dell'immagine-feticcio che di Pasolini il mercato culturale offre quotidianamente. Ma in realtà la posizione di Bellocchio assume un punto di vista del tutto condivisibile perché evidenzia con forza la contraddizione entro cui l'opera intera del poeta friulano andò configurandosi. È un punto di vista, se vogliamo, fortiniano. Perché, dietro le accuse di un mancato approfondimento storico-politico e di un difetto di aggiornamento degli strumenti intellettuali, di una mancanza di nettezza teorica, sta l'idea – comune a chi critica il poeta delle *Ceneri* da un punto di vista sinceramente materialistico o di ascendenza marxista – che il «discorso politico di Pasolini sia *intraducibile*, proprio perché il suo significato e valore primario consistono nella contestazione radicale della teoria (anche marxista) degli scienziati e della prassi dei politici»⁶. Eppure, questo giudizio rischia di apparire pretestuoso o di instaurare una fiducia eccessiva nella politica: direi, anzi, che nella sua giustizia esso conferma l'intuizione pasoliniana, del tutto immaginativa e priva di edificazione intellettuale, di un lavoro culturale capace di esibire le difficoltà stesse della teoria di tradursi in discorso politico.

A quest'altezza, le accuse di apoliticità o di non-apoliticità, se non cadono, forse diventano residuali rispetto al vero problema che la *mostruosa* opera in

² R. Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Roma 1986.

³ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 47.

⁴ I libri di Antonio Tricomi illustrano perfettamente questo luogo critico dell'opera pasoliniana: cfr. *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore e il suo laboratorio*, Roma 2005 e Id., *Pasolini: gesto e maniera*, Soveria Mannelli 2005.

⁵ P. Bellocchio, *Disperatamente italiano*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, p. XVII.

⁶ Ivi, p. XXXIV.

movimento di Pasolini sembra proiettare: vale a dire, quello dell'incapacità, che fu della sinistra italiana, di far propri gli strumenti di pensiero elaborati da Gramsci, strumenti capaci di rielaborare in modo assai originale il rapporto tra teoria e prassi nel nome di una politica culturale che fosse primariamente politica in senso lato e costruzione dell'egemonia in senso stretto. L'affidamento sensistico alla vita, il sensualismo corporeo, il piacere di promuoversi edonisticamente, l'ambizione a presentarsi come poeta sempre e comunque: si tratta, forse, di limiti oggettivi, ma soprattutto di dettagli problematici che restituiscono un orizzonte di senso – comune a tutta la sinistra culturale del Novecento, almeno fino agli anni Settanta e fino alla dissoluzione del paradigma moderno – per cui il valore ultimo della battaglia politica, per gli scrittori, restava la Poesia più che la Politica, più l'eliso della letteratura che il terreno della lotta, più il crocianesimo che il gramscismo. E io credo che da questo limite non sia indenne lo stesso Fortini, che pure al valore-Poesia – anche sulla scorta di non celato messianismo – accorda non poche credenziali salvifiche; e che siano ampiamente responsabili di tale deriva culturalista e nichilista proprio coloro i quali, come Alberto Asor Rosa, scorgevano nella letteratura una manifestazione culturale appannaggio esclusivo della borghesia, definendo inutile qualsiasi tentativo di penetrazione del sapere nei ceti popolari o subalterni.

Viene pertanto da chiedersi se Pasolini, a conti fatti, non abbia guadagnato, rispetto al limite generale della sinistra culturale italiana, una posizione irriducibile e individuale, o persino extraterritoriale. Sta forse proprio nella sua spregiudicatezza e nel suo intellettualismo d'occasione, nella sua emotività e nei suoi slanci, una consapevolezza del carattere sempre dinamico e dialettico del sapere, e al tempo stesso una genuinità che gli permette – anche quando sbaglia clamorosamente – di riprendersi, di virare il discorso verso una restituzione coerente delle proprie posizioni. Pasolini, senza possederli, gestisce in modo ammirevole campi del sapere che a breve sarebbero rientrati nel calderone iperspecialistico dei dibattiti teorici; sembra essere consapevole del carattere del tutto transitorio delle posizioni intellettuali; eppure, sa bene che esse debbano fondarsi su criteri, cardini, valori – valori che, per Pasolini, restano quelli giovanili del cattolicesimo piccolo-borghese, poi convertito in un sensualistico pauperismo borgatario e terzomondista; del ripudio cripto-anarchico del nesso violenza-potere; e della Poesia come fine ultimo, come scaturigine del discorso intellettuale e come risolutivo destinatario: valori, pertanto, eternizzanti ed estetizzanti, che sembrano porsi in antitesi alla militanza, e che Pasolini – direbbe Fortini – confonde con l'assunzione di un ordine ideologico e normativo. Anche quando parla agli operai, l'autore di *Ragazzi di vita* non disdegna «la complessità discorsiva e la pesantezza intrinseca di concetti per nulla familiari al lettore comune»⁷, proprio perché ambisce a tenere avvinti il rigore dell'intellettuale-umanista (e, spesso, del filologo) e il gramscismo del persuasore permanente. In questa direzione, non sono tanto i saggi di *Passione e ideologia* a designare

⁷B. Pischredda, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino 2011, p. 25.

una posa intellettuale a metà tra umanesimo e militanza, quanto quelli, ben più politici, di *Empirismo eretico* o di *Descrizioni di descrizioni*.

Come ha notato Antonio Tricomi, l'opera di Pasolini – un'opera *mancata*, cioè incapace di darci il capolavoro definitivo, bensì sempre in costruzione o in evoluzione, sempre *irrisolta* per costituzione – vive alla luce di un paradosso che, solo al fondo, si fa contraddizione, e vegeta su una coabitazione di amore per la letteratura e rifiuto d'essa che, soltanto in ultima analisi, appare come una formazione psichica d'ordine sadomasochistico. «L'arte – scrive Tricomi – è per lui, al contempo, l'espressione più autentica e la più triste e violenta falsificazione sia della realtà sia dell'animo e delle intenzioni di un autore»; «quell'ideologo anarchico e populista, quell'individuo appassionato e irrisolto, eternamente in cerca di un'irraggiungibile ormai franta totalità in grado di riassorbire il suo caso singolare; quel pedagogo eretico che è Pasolini, è sempre combattuto tra odio e amore per la sua eccentricità, spinta a svilirla e bisogno di esaltarla». E dunque la sua opera sarà l'esito di una freudiana formazione di compromesso «tra un'ossessione vitalistica e un'inclinazione autopunitiva»: all'aspirazione d'essere depositario ed erede di una tradizione letteraria per forza di cose borghese, per forza di cose di casta, e alla tensione totalizzante che lo spinge a scrivere testi che abbiano una parvenza di chiusura, una loro natura definitiva, si affianca la pulsione ad aggredire e violentare con spirito sadico la letteratura, «quasi essa meriti solo l'astio feroce che si riserva a ciò che non si reputa altro che menzogna»⁸.

Ecco perché la *problematica* esposta da Pasolini appare del tutto diversa – e non è necessariamente un valore, questa diversità – rispetto a quella di una sinistra intellettuale – *Officina* in primis, come ha mostrato Gian Carlo Ferretti – incapace di elaborare un lessico culturale pienamente gramsciano, o comunque di fuoriuscire dalle logiche nazionali dello storicismo crociano o dell'ideale risorgimentale-manzoniano. La diagnosi di Ferretti sulla superficialità politica del gruppo di redattori bolognesi – per i quali, scrive lo studioso, «Gramsci e la società uscita dalla Resistenza e il marxismo» erano da intendersi «più come metafore di una compromissione con la realtà, che come autentici punti di riferimento ideali»⁹ – viene confermata dallo spirito con cui uno dei protagonisti di quella stagione, vicino, come altri, a Pasolini, rievocava, a posteriori, il problema di un decadimento dei valori resistenziali e di una letteratura che sapesse dirsi civile: Angelo Romanò, nel suo *Discorso degli anni Cinquanta*, poteva affermare che il reale proposito di quella stagione fosse, del resto, quello «di cercare un riferimento fuori dell'universo estetico, senza però strumentalizzare la letteratura, senza rinunciare a considerarla un valore»¹⁰. Insomma, lo sforzo di comprensione della realtà si risolveva in un ritorno alle lettere, in una nostalgia dietro cui si nascondeva un vuoto di analisi.

⁸ A. Tricomi, *Il corpo offeso della letteratura* (2005), in Id., *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Massa 2011, pp. 291 e 294.

⁹ G. C. Ferretti, *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino 1975, p. 57.

¹⁰ A. Romanò, *Discorso degli anni Cinquanta*, Milano 1965, p. 214.

Il caso di Pasolini è, almeno da questa prospettiva, diverso: egli mai rinuncia a mettere sotto scacco la letteratura, denunciandone la connivenza, la falsità, la complementarità neutrale a un sistema culturale reificato. Il recupero del valore-letteratura appare sullo sfondo: c'è, è innegabile, ma viene costantemente aggirato, dissimulato, sepolto.

In un articolo del 1959, rivolto ai sodali di *Officina*, dal titolo curioso, *Marxisants*, Pasolini, con la solita disordinata lungimiranza, sembra persino anticipare le accuse di populismo che Asor Rosa gli rivolgerà, poco più di un lustro dopo, in *Scrittori e popolo*, e postulare una rottura definitiva con l'anarchico vuoto di teoria che informava la rivista bolognese. È semplicemente un lampo teorico, un'esca intellettuale lanciata ai compagni di rivista. Il «campo ideologico» in cui ci si colloca, quello di un neocapitalismo – egli scrive – che «va assorbendo degli strati di proletari progrediti e riconquistando degli strati di borghesia progressista», impone che si rinunci al misticismo e all'ipocrisia della 'cultura', impone – ecco l'immediato ritrarsi in una posizione politica per nulla definita – un non meglio identificato marxismo primevo, puro, delle origini. Al letterato e ai redattori di *Officina* è suggerito un cambio di marcia: è necessario, dice Pasolini, «gettare i fondamenti di una nuova metodologia» che sostituisca «l'attuale eclettismo seppure nient'affatto qualunquistico»: e sappiamo come l'esperienza bolognese si risolva semplicemente in un aggiornamento in chiave sperimentalista di moduli tecnico-formali ritenuti vetusti; ai poeti e ai narratori consiglia «una riassunzione del sottoproletariato come oggetto di letteratura per strade diverse che non siano il vecchio populismo e il documentarismo»: e sarà *Accattone* – un film, non un romanzo – la risposta personale a questa sollecitazione. Pasolini incalza: «È un dato di fatto: noi scriviamo per la borghesia; il colloquio avviene con essa: colloquio angoscioso perché essa non risponde: agisce, rifiuta, impone». E questa dichiarazione, al solito spiattellata a voce alta, quasi un'invocazione, prefigura un orizzonte di pensiero in cui la letteratura, ormai resasi funzione del capitale, è concepita nel suo progressivo annettersi a una concezione metastorica, spirituale, persino sacerdotale, che ne sancisce la separazione voluttuosa dal mondo delle cose, e alla quale lo scrittore militante non può, non deve aderire. Ma tale visione, che chiamerebbe il teorico a un approfondimento almeno sociologico, si risolve in un semplice ammonimento che in sé comunica uno spirito di conservazione umanistica e riflette una concezione del letterato come espressione superiore della società: bisognerà convincere il lettore – il lettore immerso nel flusso capitalistico – «che lo scrittore non è uno specialista, un tecnico di stile, non è un deputato al sacerdozio, una guida di comportamento etico come concrezione storica del flusso vitale a un modulo»: bensì si tratta di qualcosa o qualcuno che «è in lui stesso, nell'uomo pratico e produttore, il meglio di lui, e quindi, in definitiva, lui, nell'atto di pensare, lui uomo»¹¹.

¹¹ P. P. Pasolini, *Marxisants* (1955), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 86, 89 e 91.

2. L'onore del vinto

Al centro della riflessione di Fortini attorno al poeta friuliano sta l'accusa di narcisismo, di disposizione al farsi piacere, di eccessivo presenzialismo. Pasolini è privo di rigore ideologico: il suo rapido spostarsi da un tema all'altro appare, agli occhi di Fortini, come il segno di un contrasto non risolto, e dunque inservibile alla lotta politica. L'autore di *Dieci inverni* attribuisce a Pasolini i limiti di *Officina* e di una stagione culturale caratterizzata da una «mescolanza di ideologismo e di psicologismo» e dall'«assenza di una posizione *pratica*», ma, di contro, ne condivide, almeno in qualche misura, l'afflato umanistico e la polemica contro lo specialismo. E tuttavia, ciò che Fortini rimprovera a Pasolini è qualcosa che contrasta logicamente con la posa autoriale scelta dal polemista corsaro: la mancanza di un ordine e di una disciplina, un marxismo professato solo moralmente, la riluttanza a sondare criticamente i contributi più originali delle filosofie materialiste, l'incuranza nei confronti della dialettica. Le stesse ragioni, in qualche misura, spingono Fortini ad allontanarsi dall'esperimento di *Officina* e a cercare una strada che sarà, per larga parte del tragitto, solitaria. Discutendo della dissoluzione del gruppo bolognese qualche decennio più tardi, il poeta e critico toscano così si pronuncerà su Pasolini: «Il suo *forcing* intellettuale di allora gli dette l'illusione di poter correre sulla cavalcatura che gli veniva offerta dall'industria culturale. E, troppo tardi per poterne prendere una rivale non sofisticata, seppe che quell'industria gli componeva intorno una scena perché vi recitasse, in eccessiva buona fede, la parte della vittima e dell'inventore inesausto»¹².

È un giudizio duro, severo. Lo si accetti o meno, comunica la verità di Fortini, una visione del mondo e dell'attività letteraria opposta (e nello stesso tempo complementare) a quella di Pasolini. E si comprende perché, di quest'ultimo, Fortini non tollerasse l'inesauribile capacità di spendersi in più direzioni, frutto, del resto, di una «corrispondenza, evidente tanto nei suoi libri quanto nei suoi film, di *pastiche* stilistico e *pastiche* ideologico»¹³: chi rifugge la teoria, ossia un orientamento di senso costante, chi non possiede un ordine mentale, una disciplina cui rifarsi, chi obbedisce solo al debordare delle proprie pulsioni estetiche, o politiche, rischia di ricadere nelle logiche di un capitalismo culturale che, promettendone e garantendone l'esistenza sul piano pubblico, ne nega, di fatto, e sul piano del sapere, qualsiasi forma di efficacia. Non deve stupire che Fortini indichi in D'Annunzio il modello-intellettuale in cui Pasolini, involontariamente, va a specchiarsi: letterato necessario alle istituzioni nella misura in cui a esse si oppone, «*per Pasolini il mutamento è la manifestazione medesima della immobilità*», di un appetito decadente e quietistico, volto, almeno nelle ultime sue prove di poeta e di regista, a una «contemplazione affascinata della disseminazione del proprio corpo»¹⁴.

¹² F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., pp. 135 e 138.

¹³ A. Tricomi, *Poligrafie* (2003), in Id., *In corso d'opera*, cit., p. 61.

¹⁴ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., pp. 17 e 153.

Insomma, manca a Pasolini, si sarebbe detto un tempo, il momento dell'analisi o dell'identificazione temporanea con l'oggetto delle sue polemiche: cosicché la sua azione, dice Fortini, si risolve in una «un'antitesi senza dialettica»¹⁵. È una definizione felice. Perché segnala l'esistenza di una possibilità dialettica insita nelle scelte di Pasolini, e rimasta inespressa, taciuta. E, del resto, oltre a esserne il censore e a riconoscerne i limiti ideologici, Fortini è anche il primo a compiere una battaglia di demitologizzazione del personaggio-Pasolini, esortando a una rilettura della sua opera che lasci emergere l'inconscio politico delle scelte poetiche, il carattere di classe di certe posizioni. D'altro canto, Fortini sa bene che una tale cognizione dell'opera presuppone un moto analitico capace di collegare criticamente la propria posizione in campo all'intera storia della sinistra culturale del Dopoguerra.

Forse dobbiamo ad Arcangelo Leone de Castris una possibile ricostruzione politica di quel nesso tra vitalismo e ideologia che trattiene Pasolini al di qua di quella cognizione teorica di stampo dialettico e marxista cui si richiama Fortini¹⁶. Del resto, a quest'ultimo e alle sue prove poetiche Pasolini obiettava l'esclusione della fantasia e della vita, un rigore eccessivamente razionale che lo conduceva a concepire il lavoro poetico nei termini di assorbimento, «depauperazione o riduzione»¹⁷. Se in Fortini l'inconscio politico del testo ha una sua funzione organizzativa – resta, da inconscio, nella sede del non-detto e del rimosso –, in Pasolini non ha ragione d'essere, perché a farla da padrona è una logica di esposizione generosa del materiale, un lasciarsi andare spregiudicato: è la credenza nella sacralità del momento poetico a trascinare Pasolini sul piano della pura immanenza; in Fortini, la sacralità, al contrario, è conquistata a posteriori, con l'intervento della ragione, con la costruzione di una forma perfetta – perfetta quanto brechtianamente straniata dal caos del mondo.

Per De Castris, il mantenimento di un'inconciliabilità tra pulsione vitale e necessaria ideologia nella proposta letteraria e culturale di Pasolini «tende a risolversi [...] nella ricerca di uno spazio nuovo e di forme nuove per un ruolo che tuttavia non può collocarsi se non all'interno di una idea di letteratura sostanzialmente conservativa». Vale a dire che, nella misura in cui Pasolini non può che candidarsi a poeta e non può che subordinare la propria attività alla credenza estetizzante del valore-Poesia, il presupposto inespresso, o forse aggirato, di una tale vocazione a *sfregiare* la letteratura per poterne auspicare la salvezza sia, a conti fatti, la preservazione di un'essenza che si vuole originariamente pura, l'idea di una pre-politica autonomia della sfera poetica e, al netto degli idealismi umanistici, di una diversità non meglio specificata del poeta. Se questo è il meccanismo, anche e soprattutto psichico, che regola il rapporto di Pasolini con la poesia, allora si comprende, a parere di De Castris, il carattere al fondo regressivo o restaurativo di un'esperienza intellettuale che, almeno in

¹⁵ Ivi, p. 186.

¹⁶ A. L. de Castris, *L'esperienza di Pasolini, tra "poesia" e "storia"* (1986), in Id., *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Roma 1997.

¹⁷ P. P. Pasolini, *I destini generali* (1958), in *Passione e ideologia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. 1, p. 1210.

superficie, appare persino velleitaria o oltranzista. Se Pasolini si trattiene su un terreno di «scelta non compiuta» – la famosa antitesi priva di dialettica –, è tale conservazione, o il ritenersi, con un grado di consapevolezza che tocca vette altissime, irrimediabilmente borghese perché poeta, ad attivare l'«assolutizzazione di una funzione privata e compensatoria (la capacità consolatoria della poesia risarcisce la disperazione dell'anticonformismo)» e a «rendere produttivamente impossibile, nell'intellettuale borghese, l'uscita da sé, il velleitario passaggio al partito della classe operaia»¹⁸.

Il punto – al quale Fortini non può approdare – è che lo scandalo della contraddizione ontologica e politica evocato da Pasolini ha la forza di presentarsi ed esibirsi come problema, come nodo cruciale dell'intera storia della sinistra culturale del Dopoguerra – di quella sinistra che, parimenti nelle sue istanze ancora crociate e nelle spinte nietzscheano-operaistiche, non ha saputo fuoriuscire da una logica (antigramsciana e pre-politica) di autonomizzazione essenzialistica della cultura, vietandosi così di porre all'ordine del giorno una riflessione su come l'arte, e dunque anche la letteratura, fosse diventata, per effetto dell'*american way of life*, un'articolazione del capitalismo consumistico. L'importanza di Pasolini non sta dunque nell'aver diagnosticato una mutazione antropologica o un cambio epocale di paradigma, quanto nell'aver spiattellato, esibendo la sua contraddizione di poeta, un problema politico che era già sintomo di sconfitta per la sinistra italiana e per i suoi intellettuali. La sua attualità non risiede nella raffigurazione del poeta-martire o della vittima (seppure, cercata e persino tematizzata in chiave apocalittica), quanto nell'esposizione dello scandalo in un mondo che aveva neutralizzato qualsiasi forma di scandalosità, consegnando al pubblico, scrive ancora De Castris, «una testimonianza assai significativa della irreformabilità e della irrecuperabilità “rivoluzionaria” dei valori fondamentali della cultura borghese»¹⁹.

Per quanto il suo marxismo fosse più un vestito da indossare che un'ideologia consapevole, Pasolini ha però potuto offrire tale lezione sul fronte dell'impegno intellettuale proprio perché autore non pago di una facile collocazione nelle teche della cultura novecentesca. La debordante capacità di dialogo con interlocutori differenti ha generato le oltre ventimila pagine della sua opera: un attivismo senza sosta che si spiega solo se si resta fedeli a quella dialettica irrisolta tra vitalismo e ideologia, che ha fatto, di Pasolini, un vincente tra i vinti, o, comunque sia, per riprendere la formula di Fortini, «*l'arco trionfale di una sconfitta*»²⁰.

Il motivo per cui non sia possibile oggi riesumare la posizione di Pasolini – nonostante i tanti, grotteschi emuli – riposa nella contraddittorietà che informa la sua attività di poeta, saggista, polemista, e che sostanzialmente richiama alla mente un orizzonte pre-politico in cui la letteratura e i letterati risultano comunque preservati e valorizzati. Lo ha detto bene De Castris: il paradosso pasoliniano consiste nell'essersi costruito sull'esistenza di «una premessa di valore

¹⁸ A. L. de Castris, *L'esperienza di Pasolini, tra "poesia" e "storia"*, cit., pp. 28 e 29.

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 18.

che non può conoscere impregiudicatamente i valori attivi della realtà, e non può trasformare, e deve nonostante tutto conservare e immobilizzare l'Ordine cui appartiene, e deve per tutto questo odiare ogni movimento che minaccia l'alterità, l'autonomia ontologica dei valori, la separazione istituzionalizzata, la difesa del passato che rifiuta la lotta per un ordine nuovo». Ebbene, continua il critico pugliese, «questa innocente apologia della diversità del poeta, e più complessivamente della funzione separata della cultura, tutto questo esprime [...] il *continuum* ideologico che a vari livelli di elaborazione attraversa tutta la storia degli intellettuali del Novecento»²¹. Della cui storia Pasolini sembra essere stato uno degli ultimi anelli, prima che altre ragioni epocali impedissero di tenere aperto un discorso critico sulla rappresentazione degli intellettuali e sulla loro collocazione.

Il tema dell'autonomia della cultura si salda al tradimento di una prospettiva gramsciana. Tralasciando il riferimento poetico obbligato alle *Ceneri* – e il dato della lettera materiale, per il quale Pasolini, nell'espone il suo dramma di poeta borghese, sceglie di parlare sulla tomba del teorico dell'andata al popolo –, è proprio Gramsci ad aver restituito agli intellettuali del Dopoguerra, seppure nella frammentarietà di un'opera che non aveva conosciuto una sua sistematizzazione critica (che verrà, per opera di Valentino Gerratana, solo nel 1975, l'anno della morte di Pasolini), il senso di un'intrapresa pedagogico-culturale che mirava non già all'esaltazione del poeta quanto al lavoro sulle condizioni politiche di nascita di un paritario alfabeto culturale entro cui la poesia potesse avere una funzione.

L'inservibilità odierna del modello-Pasolini dovrebbe insomma partire da una riconsiderazione della lezione tradita di Gramsci. Non si tratta di dimenticare Pasolini, ma di capire a un tempo sia le ragioni di un suo assorbimento mediatico nel network spettacolare del consumismo, sia le condizioni e le prospettive di riallestimento di un lavoro intellettuale che non sia pago delle nuove e differenti pose a cui l'autonomia culturale si è commisurata. E ciò vuol dire anzitutto interrogarsi sulla possibilità di una critica della cultura – magari capace di muoversi tra le frontiere dei diversi saperi – che sappia decostruire dall'interno quel mondo culturale (di cui la critica stessa è già parte) che è articolazione massima di un sistema di servaggio e subordinazione più ampio. Le capacità di assorbimento della critica sono divenute più raffinate di quanto lo fossero ai tempi di Pasolini, che, in fondo, recitando il ruolo del martire e ambendo a diventare il cancro del sistema, ottenne, come ricorda Tricomi, un riconoscimento in linea col suo arcaico e profondo cattolicesimo (per citare quel gioiello per gli occhi che è *La ricotta*), con la sua mai sopita credenza nel valore eterno della poesia: «la propria investitura a *figura cristologica*»²².

In tutta onestà: abbiamo bisogno, oggi, di martiri?

²¹ A. L. de Castris, *L'esperienza di Pasolini, tra "poesia" e "storia"*, cit., p. 49.

²² A. Tricomi, *Il corpo offeso della letteratura*, cit., p. 332.

3. Congedo

Per questi e altri motivi, di fronte all'usuale domanda su cosa avrebbe detto o fatto Pasolini se non fosse stato barbaramente ucciso, se avesse assistito all'assassinio della democrazia in Italia o avesse scritto sulle condizioni politiche della nostra contemporaneità, è forse lecito rispondere con la poesia di un suo erede ideale, Dario Bellezza. Si intitola *Congedo* e porta la data del 1988²³:

Pasolini Ginsberg Sandro Penna
e quanti altri ebbero maestri
Kavafis Leopardi Baudelaire
eccomi a voi ignaro e deluso
affondare il bisturi della poesia
sopra il mio corpo lasso:

tutto è perduto, il mondo lascio
indifferente ad altri, canto
una canzone per pochi eletti
che si raccolgono intorno
al mio pianto: ho sbancato

la vita fuggendo mi ha lasciato
qui desolato e incapace di
procedere; una volta
sapevo ancora combattere
con le armi della dialettica
una battaglia celestiale.
Spreco di aggettivi oggi mi basta
per rimanere fermo su un letto
fra tepore e consiglio di vittorie
future da combattersi mai:
la poesia persino fu liquidata
al suo congedo definitivo:
non resta che piangere un pianto
senza lacrime, ditelo al nemico.

Marco Gatto, Università della Calabria
✉ marco.gatto@unical.it

²³ D. Bellezza, *Congedo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di R. Deidier, Milano 2015, p. 544.

Articoli/8

Aleturgie di aleturgie

Note all'irregolarità inattuale di Pasolini

Riccardo Antoniani

Articolo sottoposto a *peer review*. Ricevuto il 15/10/2015 accettato il 17/10/2015.

By focusing on Pasolini's late 'corsair' journalistic production as well as the unfinished and posthumous novel *Petrolio*, the contribute investigates the *Poet of Ashes* legacy within the current Italian cultural and political discourse. The corpus of Pasolini's intuitions on the early Seventies Italian society is here analysed from a nietzschean 'unfashionable' angle and corroborated with a number of recent juridical and journalistic findings. From such a perspective and by recurring to Schmitt's notion of 'irregularity' and Agamben's counter-dispositif of 'minor biopolitic', Pasolini's extreme poetic of resistance together with its implicit performativity are presented in the light of Foucault's paradigm of 'cynic alethurgy'.

“Una visione apocalittica, certamente, la mia.
Ma se accanto ad essa e all'angoscia che
la produce, non vi fosse in me un elemento di ottimismo,
il pensiero cioè che esiste la possibilità di lottare
contro tutto questo, semplicemente non sarei qui, tra voi, a parlare”
P. P. Pasolini alla *Festa dell'Unità* di Milano, estate 1974

“Ma perché so che battendo sempre sullo stesso chiodo
può persino crollare una casa [...] Un grande esempio
ce lo dà la storia. Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale.
I santi, gli eremiti, ma anche gli intellettuali. I pochi che
hanno fatto la storia sono quelli che hanno detto di no [...]
Il rifiuto per funzionare deve essere grande, non piccolo, totale,
non su questo o quel punto, 'assurdo' non di buon senso”
Pasolini a Furio Colombo, 01/11/1975

Negli ormai quarant'anni trascorsi dalla notte all'Idroscalo di Ostia e a ridosso dell'archiviazione con cui la Procura di Roma – pur contribuendo significativamente a sostanziarne le dinamiche – ha registrato l'impossibilità di

produrre una verità giudiziaria, il corpo insepolto del *Poeta delle Ceneri* è stato più volte oggetto di contenziosi ed omaggi in seno alla cultura e alla politica italiana «spesso discutibili ed inutili» finendo così «con ricevere più atti d'amore, non sempre disinteressati, che seri contributi allo studio della sua opera e della sua vita»¹ al punto che, a distanza di vent'anni, suonano ancora attuali le parole con cui Enzo Golino, coniano l'infelice espressione *Premiato Pasolinificio spa*, fotografò i tanti fenomeni commemorativi che partecipano a quelli che l'antipasoliniano Edoardo Sanguineti tacciò essere «riti dei tuoi fedeli, reliquie per altari folclorici riconsacrati»²:

sul vuoto che Pasolini ha lasciato permane la difficoltà di cancellarne l'ombra, e più si tenta di cancellarla più essa si proietta nella realtà che stiamo vivendo [...] Una continua altalena fra uccisione perpetua e il richiamo in vita sulla spinta di pulsioni quasi medianiche, tanto la sua voce postuma s'impone. E s'interroghi onestamente chi crede che tutto ciò sia soltanto l'insulso spaccio di una memoria contesa³.

Di fatto, ancor oggi l'opera pasoliniana conosce quella stessa ambiguità poetica cui è implicita una sintesi dell'inconciliabile propria all'ossimoro, la figura retorica sotto la cui egida non a caso diversi critici hanno indicato lo svolgersi della poetica e insieme del magistero intellettuale dello scrittore corsaro. Il progressivo successo con cui di volta in volta i suoi lavori furono accolti fu proporzionale a un crescente accanimento pubblicitario e giudiziario, quest'ultimo sovente promosso da «l'iniziativa congiunta del ministero dell'Interno e del servizio informazioni della Presidenza del consiglio»⁴. Due modalità persecutorie che si rivelarono funzionali a delinearne il profilo di «controtipo morale, di proscritto» e che contribuirono significativamente, per quanto indirettamente, all'assemblaggio di quel dispositivo – qui inteso nell'accezione foucaultiana di «insieme eterogeneo» che incarna «una funzione strategica dominante» atta «in un momento storico determinato a rispondere ad un'urgenza»⁵ – il cui meccanismo estremo fu simbolicamente la «licenza di uccidere»⁶ a ragione della quale si consumò l'agguato fatale in cui perse la vita il poeta, lì «dove l'acqua di Tevere s'insala»⁷. Così come le circostanze tutt'oggi non chiarite dell'omicidio fanno sì che per la morte di Pasolini non si sia ancora giunti in seno alla società italiana «a quel punto terminale in cui si può considerare estinta l'elaborazione del lutto»⁸, parimenti la suggestiva commistione tra opera e

¹ G. Santato, *Pasolini. L'opera*, Vicenza 1980, p. 322.

² E. Sanguineti, *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979*, Milano 1980, p. 120.

³ E. Golino, *Tra lucciole e palazzo - Il mito di Pasolini dentro la realtà*, Palermo 1995, p. 68.

⁴ S. Rodotà, *Il processo. In memoria di Pier Paolo Pasolini*, in Id., *La vita e le regole*, Milano 2006, p. 287.

⁵ M. Foucault, *Le jeu de Foucault*, in Id., *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris 2001, p. 299. Traduzione dell'Autore.

⁶ T. De Mauro, *La stampa italiana e Pasolini*, in L. Betti, *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione e morte*, Milano 1977, p. 275.

⁷ Dante, *Purgatorio*, v. 101.

⁸ E. Golino, *Tra lucciole e palazzo*, cit., p. 68.

vita che apparentemente la contraddistinse continua ad essere, in ultima istanza, motivo di un'inesauribile esigenza antropofagica cui spesso non è estranea una persecuzione massmediatica altrettanto spregiudicata di quella riservatagli in vita e che ha finito per inaugurare quella spettacolarizzazione del tragico a cui risulta sempre più avvezza, negli ultimi decenni, la stampa italiana e che appunto nel «giorno in cui sono uscite le foto tremende ed inutili di Pasolini col torace schiacciato dall'auto»⁹ troverebbe il principio di una prassi tanto irresponsabile quanto irrispettosa.

Le ragioni sottostanti a questa disputa per la quale il corpo del poeta così come il *corpus* delle sue opere – di volta in volta strumentali e strumentalizzati – a favore o scapito dell'agenda culturale e politica italiana – seguitano a far parlare di sé, trovano forse un fondamento se derubricate dal mercificio dell'attualità italica per essere ascritti invece all'ambito di un'inattualità. Un'inattualità che sembra loro implicita e qui intesa non tanto nei termini di uno scibile proprio a un passato evocato per interrogare le categorie del presente, ma nella nietzschiana accezione di una summa di sapienti intuizioni e della loro relativa organizzazione prepotentemente attuali e perciò silenziate dalle cronache odierne proprio perché in grado di minarne quei processi di normalizzazione propri alle sue autorappresentazioni. E sebbene quest'inattualità corra talvolta il rischio di essere elevata a cifra del valore artistico della produzione pasoliniana a scapito di quei lavori che ne risultano apparentemente privi, le opere del periodo 'corsaro' – il giornalismo del triennio '73-'75, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e il romanzo incompiuto *Petrolino* o *Vas* – sono più volte assurte alle cronache giudiziarie e politiche, tributando ed inverando quella capacità analitica non priva di una visionaria lucidità e sintesi poetica che sin dalle loro apparizione le hanno caratterizzate ed accompagnate, non senza riaccendere antiche polemiche e provocarne di nuove.

La più recente riguarda nella fattispecie il romanzo a cui Pasolini lavorò negli ultimi tre anni di vita: concepito come «romanzo molto politico [...] sulla società dei consumi, una società che finisce con il vendere gli uomini e col consumare se stessa»¹⁰, la narrazione verte sulla carriera di un funzionario dell'ENI a cui fa sinotticamente da sfondo un'esegesi micrologica della mutazione antropologica e delle trame politico-finanziarie dell'Italia a lui contemporanea, spaziando dall'omicidio di Mattei fino all'industrializzazione forzata alla quale fu implicita quella stagione delle stragi cui tutt'oggi la magistratura italiana non riesce ad attribuire i mandanti. Indicando nell'ENI degli anni '60 e '70 un *topos* del potere italiano che funzionava come 'contenitore' destinato all'importazione e imposizione di politiche economiche, Pasolini coglieva il nodo nevralgico di un sistema di potere tanto aggressivo quanto riservato organizzatosi sotto l'egida dell'allora Presidente Eugenio Cefis¹¹. Inaspettatamente, il poeta aveva fornito un quadro analitico utile «non solo per comprendere l'Italia degli anni che vanno

⁹ C. Augias, «L'Unità», 30/08/1995.

¹⁰ Confidenza di Pasolini al suo traduttore svedese Arne Lundgren, raccolta in *Ultimo incontro con Pasolini*, in «Gotenborgsposten», 07/11/1975.

¹¹ Rimando al mio articolo *Misteri di un capitano*, in «La Domenica del Sole24Ore», 01/06/2014.

dalla Resistenza alla fine del decennio settanta del Novecento, ma anche per intendere il senso ultimo e vero dello scontro che si sta ancora oggi consumando sotto i nostri occhi nell'anello del potere che tiene unite economia e politica»¹². Spostando l'orizzonte delle proprie analisi verso l'economia politica, Pasolini aveva intuito con largo anticipo che lo scarto tra l'economia e la politica andava progressivamente assoggettandosi e assottigliandosi a favore dell'economia e dei suoi nuovi cicli produttivi¹³.

Dalla sua pubblicazione, *Vas* ha conosciuto un destino altrettanto extra-letterario delle vicende in esso trattate. È stato dapprima acquisito agli atti di un'inchiesta giudiziaria relativa alla morte di Mattei condotta dall'allora Sostituto Procuratore pavese Vincenzo Calia nella seconda metà degli anni '90 e successivamente, nel 2010, è stato richiamato in causa da Marcello Dell'Utri alla vigilia della XXIII Mostra del Libro Antico di Milano, quando l'allora Senatore forzista paventò l'ipotesi di poter esporre un capitolo di *Petrolio* ritenuto mancante – *Lampi su ENI*¹⁴ – offertogli, qualche giorno prima, da un venditore rimasto anonimo e che alla fine non venne mai esibito.

Ciononostante, al tentativo di sciogliere l'insieme delle varie trame del potere e di tradurre nel presente le intuizioni che l'autore aveva organizzato in *Vas* è stato rimproverato d'appiattare anzi Pasolini a mera icona cristologica di intellettuale martirizzato, così purgandolo della *vis* scandalosa che si vorrebbe implicita alla sua sessualità. In questo senso un recente saggio di Marco Belpoliti e le invettive che Pierluigi Battista¹⁵ ha mosso dallo stesso quotidiano di via Solferino in cui Pasolini inaugurò il proprio giornalismo corsaro non registrano le bennettiane confutazioni che Georges Didi-Huberman consegnò in *Come le lucciole*¹⁶, ma al contrario rinnovano miopemente quanto Indro Montanelli insisteva a scrivere: «Questa morte come è stato accertato dalla polizia e dalla magistratura è perfettamente in carattere con la sua vita e soltanto dei campioni di malafede possono avanzare su di essa dei dubbi e gabellarla come un *martirio*»¹⁷.

Quel «filo di Arianna nel labirinto della vita»¹⁸, l'erotica affezione con cui Pasolini investiva il reale, rimase invariata anche quando il poeta nel 1973 principiava la sua collaborazione col *Corsera* di Piero Ottone, dalle cui colonne, solo e isolato, conduceva una rovente requisitoria contro il 'Palazzo' e il 'Nuovo Potere', contro quell'Italia democristiana del progresso sciolto da un effettivo sviluppo, dal passato adulterato ed annullato dall'omologazione,

¹² G. Sapelli, *Il disegno di Eugenio Cefis*, in «Corriere Economia», 5/06/2006.

¹³ Si rimanda il lettore allo scambio epistolare tra Pasolini e Gianni Scalia in P. P. Pasolini, *Lettere - Tomo II*, Torino 1986, pp. 748-749.

¹⁴ Sulla questione di alcune sezioni mancanti all'ultimo romanzo pasoliniano, su cui gli eredi non sono fra loro concordi, si rimanda all'articolo della cugina Graziella Chiaricossi Cerami, *Non c'è nessun capitolo scomparso*, in «La Domenica del Sole24Ore», 15/06/2014.

¹⁵ Rispettivamente M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Parma 2010 e P. Battista, «Corriere della Sera», 27/7/2009 e «Corriere della Sera», 10/04/12.

¹⁶ Sembra all'Autore di questo contributo che il saggio dell'iconologo francese riprenda indirettamente una serie di problematiche sollevate da Oliver Bennett in *Pessimismo culturale*, Bologna 2003.

¹⁷ I. Montanelli, «Corriere della Sera», 25/10/1995.

¹⁸ A. Moravia, *Ma cosa aveva in mente?*, in «L'Espresso», 09/11/1975.

ridotto a uno stato «più volte paragonato alle macerie del '45»¹⁹. Le accuse pronunciate erano autentiche filippiche ma «la sua violenza era quella di un innamorato [...] La nostra letteratura conosce pochi scrittori innamorati, come Pasolini lo fu, dell'Italia intera, della sua cultura, del suo paesaggio, della sua gente»²⁰. E accanto all'amore vi fu sempre il sacro. Dalla *Ricotta* a *Teorema*, il cinema pasoliniano – funzionando come trasposizione della realtà *attraverso* la realtà – fu un'instancabile investigazione e codificazione della sacertà. Osava nominare il sacro nel momento stesso in cui la cultura italiana, in cuore alla sua stessa tradizione popolare, smarriva la sacralità. In un Paese irreversibilmente adattatosi alla propria degradazione, smascherava con l'ingenuità dello scandalo il non avvertire la mancanza del sacro come mancanza: «Sono scandaloso, lo sono nella misura in cui tendo una corda, anzi un cordone ombelicale, tra il sacro e il profano»²¹.

Ridurre nuovamente l'*affaire* pasoliniano alla mera questione della sessualità sembra allora un'operazione quantomeno forviante, allorché lo stesso autore in un'intervista del 1969 accusava:

non c'è dubbio che a questa messa al bando abbia contribuito la mia omofilia, che mi è stata imputata per tutta la vita come un marchio d'ignominia particolarmente emblematico nel caso che rappresento: il suggello stesso di un abominio umano da cui sarei segnato, e che condannerebbe tutto ciò che io sono, la mia sensibilità, la mia immaginazione, il mio lavoro, la totalità dei miei sentimenti e delle mie azioni a non essere altro se non un camuffamento di questo peccato fondamentale [...] Non è tanto l'omosessuale che hanno sempre condannato, quanto lo scrittore su cui non ha fatto presa l'omosessualità come mezzo di pressione, di ricatto perché rientri nei ranghi. In realtà lo scandalo è sorto non solo dal fatto che non tacevo la mia omofilia, ma anche dal fatto che non tacevo nulla.

Pasolini fu provocatorio su ogni versante della sua produzione: «scandalizzare è un diritto, essere scandalizzati un piacere e chi rifiuta il piacere di essere scandalizzato è un moralista»²². Lo intuì appieno Carmelo Bene – l'amico 'osceno' che indirizzò al cinema con l'*Edipo* – quando affermò che

fu in ogni senso un corruttore. Corruttore del comune sentimento e del costume sociale. Quasi come Genet, non si limitò a teorizzare il dissenso ma – vocazione congenita – precipitò se stesso in una pratica violenta e scandalosa, apparentemente in contrasto con il suo moralismo anti-capitalista e anti-marxista, vivendo sino in fondo questa straordinaria energia distruttiva e soprattutto comprensiva della propria autocorruzione²³.

¹⁹ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano 1999, p. 672.

²⁰ E. Siciliano, *Il mio corpo nella lotta*, in «Corriere della Sera», 22/10/1992.

²¹ *Ibid.*

²² P. P. Pasolini intervistato da Philippe Bouvard per *Dix de der* 31/11/1975 .

²³ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano 1999, pp. 177-178 .

Quest'attitudine corruttiva è stata il motivo di una persecuzione giudiziaria pluriennale. Pasolini fu accusato d'un ingente campionario di trasgressioni cui seguirono una serie di procedimenti che quasi mai si conclusero con una condanna definitiva. «Bersaglio facile e mai rassegnato [...] non lasciandosi mai intimidire da un'imputazione di oscenità, da una condanna, da una faticosa o contrastata assoluzione di un suo libro o di un suo film»²⁴, Pasolini – ha osservato Rodotà – imparò presto a rialzare ogni volta la posta in gioco:

l'opera successiva era puntualmente più oscena, intollerabile, della precedente, provocava nuove denunce, innescava nuovi procedimenti giudiziari. Mai si accontentava di quello che era già riuscito a strappare ai giudici, obbligati a spostare più avanti le frontiere del pudore, fissandole in modo un po' meno rispettoso dell'uomo medio e un po' più rispettoso delle pretese della libertà. [...] Pasolini impara a conoscere bene questi meccanismi. Non è certo un caso che, quando deciderà di attaccare frontalmente gli uomini del regime democristiano, chiederà per essi un processo, non una condanna²⁵.

Da perenne accusato, Pasolini si fece a sua volta censore: gettando «il proprio corpo nella lotta»²⁶ inaugurò quella svolta corsara caratterizzata da un'indistricabile saldatura tra parola ed azione. I caratteri performativi di quest'estrema poetica, sommandosi alle precedenti interpretazioni della sua attività d'intellettuale che di volta in volta si sono evidenziate – corruttore anche nel senso di 'falsificatore della moneta', la *mise à nu* come pratica subita ed esibita davanti alla legge nonché l'esercizio scandaloso e rischioso del *vrai dire* – ben si ascrivono a quella traiettoria aleturgica delineata da Foucault negli ultimi corsi tenuti al Collège de France nei termini di *parresia cinica*²⁷. Se infatti quel 'Nuovo Potere' che nel triennio '73-'75 Pasolini andava denunciando trova una sua più precisa formulazione teoretica nella nozione di biopolitica²⁸, la sua militanza corsara coniuga in sé i caratteri di un'agambeniana *biopolitica minore*²⁹: una pratica resistenziale in cui l'individuo, soggiogato dalla coercizione sagittale del potere biopolitico che ne mutua la *βίος* ('*vita quam vivimus*') in *ζωή* ('*vita qua vivimus*'), rielabora – rivendicandola – una *βίος* nel perimetro circoscritto della *ζωή*. Ed è nell'ambito di questa biopolitica minore o, ricorrendo a Gilles Deleuze, di una *politica del minorare*, ossia

²⁴ S. Rodotà, *Il processo*, cit., p. 269.

²⁵ Ivi, pp. 270-272.

²⁶ P. P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, Milano 2010, p. 59.

²⁷ M. Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*, Paris 2009, in particolare le lezioni del 29 febbraio nonché del 14 e 21 marzo. Si legga a tale proposito quanto scritto da E. Siciliano in *Vita di Pasolini*, Firenze 1995, p. 491: «Pasolini affermava di sapere: era questo un modo di far politica – era, si correggeva, il modo del "coraggio intellettuale della verità"». Sul tema della *parresia* in Pasolini si rimanda inoltre all'ottimo *Pasolini e il rischio della parola* di Carla Benedetti in Id., *Il tradimento dei critici*, Torino 2002, pp. 122-134.

²⁸ Si legga in questo senso *Les matins gris de la tolérance* in M. Foucault, *Dits et écrits II*, cit., pp. 269-271 e il saggio seminale di Roberto Esposito *Varco IV – L'insostenibile*, in Id., *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino 2011, pp. 192-206.

²⁹ G. Agamben, *Une biopolitique mineure*, in «Vacarme», 10, inverno 2000, pp. 10-18.

l'imporre un trattamento minore o di minorazione, per sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma³⁰

che s'ascrive l'accezione di *impurità* coniata dalla Benedetti³¹ e che sembra svolgersi sotto la duchampiana egida di una letteratura che s'interroga sulla possibilità di un romanzo che non sia un romanzo e, consequenzialmente, di *impurità* una ricusazione serrata ai crismi dell'allora nascente industria culturale e la sua implicita addomesticazione al Nuovo Potere. In questo senso la benedettiana nozione di letteratura impura si configura lungo tre assi: il rifiuto d'uno stile e quindi della convenzionalità implicita al gioco letterario; l'infrazione dei tabù relativi al messaggio politico, erotico ed etico; infine, la commistione di codici e di materiali extra-letterari. A tale impurità sembra lecito affiancare la nozione d'irregolarità così formulata nel 1963 da Carl Schmitt nella celebre *Teoria del partigiano* quale categoria integrante alla *Politische Theologie* del 1922 in cui sostanzialmente l'autore estende, radicalizzandola, l'opposizione amico-nemico quale criterio di riconoscimento del concetto di politico e quindi di un moderno *vóμος* della terra. Difatti, la figura del partigiano è caratterizzata dall'infrazione del premoderno *Jus publicum europeum*, rispondendo egli a prerogative che non contemplan l'inquadramento gerarchico, dei contrassegni visibilmente fissi e tantomeno un armamento apertamente esibito ma, al contrario, essendo contraddistinto da un'inedita cifra tellurica che si sostanzia in un mimetismo animato da un impegno squisitamente politico e da un'azione celere e mutevole spesso suffragata dal fattore sorpresa.

Non sembra essere un'operazione azzardata ricorrere, ai fini delle riflessioni sino a qui sviluppate, a tale nozione d'irregolarità, giacché teoricamente sviluppata dall'insigne giurista tedesco proprio a partire da una serie di testi letterari che spaziano dalla traduzione di Celan dei *Feuillets d'Hypnose* di René Char a *Der Waldgang* di Ernest Jünger e ancor più dallo stirneriano *Der Einzige und sein Eigentum* fino a Bruno Bauer e Karl Marx anonimi artefici de *Die Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel, den Atheisten und Antichristen. Ein Ultimatum*: tutti autori non a caso definiti da Schmitt come «partigiani dello spirito del mondo [...] anche se non pensano minimamente d'impugnare un'arma»³².

Corsaro, come ha scritto Rovatti³³, ha difatti una duplice valenza, perché se da un lato implica la nozione di misto, ossia il ricorso a un'eterogeneità di stili e contenuti, dall'altro richiama una trasgressiva impertinenza e irregolarità che piuttosto che indebolire il discorso, al contrario ne garantiscono la tenuta. Ed è appunto in questa commistione tipicamente pasoliniana che *verità* e *sapere* si uniscono in un binomio inscindibile:

³⁰ C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata 2002, p. 91.

³¹ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Torino 1998, pp. 9-23.

³² C. Schmitt, *Teoria del partigiano*, Milano 2005, p. 139 e pp. 165-169.

³³ P.A. Rovatti, *Che cos'è uno scritto corsaro*, in «aut aut», 345, Marzo 2011, pp. 60-68.

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 l'arbitrarietà, la follia e il mistero³⁴.

Una prima cifra di cosa il poeta sapesse l'ha data l'ex Sen. Pellegrino quando ricopriva la carica di Presidente della *Commissione bicamerale d'inchiesta sul terrorismo* (1988/2001): «una cosa è certa, Pasolini era arrivato quasi in tempo reale laddove la Commissione, oggi, è giunta dopo anni e anni di ricerche»³⁵. Con la pubblicazione nel 1992 di *Petrolio* le analisi accusatorie di Pasolini assunsero un diverso spessore: le intuizioni corsare furono allora completate da quei nomi e ed eventi a loro legati – sebbene romanzati – che per un'autocensura dettata dall'etica giornalistica – «so ma non ho le prove» – non volle scrivere negli articoli del *Corsera*. I capi d'accusa che rivolgeva alla classe politica ed industriale d'allora erano funzionali alla celebrazione di un processo penale che avesse il valore di una sintesi storica, atta a generare una nuova coscienza politica; avrebbe cioè dimostrato ai cittadini italiani una rischiosa sostituzione in atto tra democrazia sostanziale e un regime democratico puramente formale operata dall'azione desertificante del Neocapitalismo: ovvero sia un sistema di relazioni mondato da quelle resistenze implicite alla mediazione politica e svincolato dagli istituti deputati alle sue rappresentanze, i cui oneri sempre più insistentemente il mercato finanziario ci rimprovera. Nell'ottica pasoliniana, lo stragismo era allora strumentale a una metamorfizzazione neocapitalistica delle istituzioni fungendo da agente assestante: aveva presagito che il terrorismo – dapprima l'eversione neofascista, l'estremismo brigatista poi, dovutamente indirizzato negli obbiettivi e manipolato nei risultati – non era mai stato l'eccezione alla regola ma la regola di un costante stato d'eccezione.

Negli anni della Prima Repubblica, Cefis fu tra i principali fautori di quest'anomalia che a più riprese adulterò la prassi democratica italiana³⁶ e non stupisce che il sospetto nutrito dall'ex On. Massimo Teodori e dal ex Sen. Sergio Flamigni³⁷ nell'ambito dei lavori della Commissione P2 dei primi anni '80 – ovvero sia che l'allora Clausewitz della chimica italiana avesse gestito la loggia deviata prima di ritirarsi improvvisamente dalla scena pubblica – trovasse una conferma in una velina del SISMI rinvenuta da Calia negli Archivi di Forte Braschi. La sua ascesa, non solo manageriale, fu proporzionale a un esercizio tanto segreto quanto aggressivo del potere e che spaziava dalle intercettazioni illegali

³⁴ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 363.

³⁵ G. Pellegrino, G. Fasanella, C. Sestieri, *Segreto di Stato. La verità da Gladio al caso Moro*, Torino 2000, p. 68.

³⁶ Rimando nuovamente il Lettore al mio articolo *Misteri di un capitano*, in «La Domenica del Sole24Ore», 01/06/2014.

³⁷ Riferito *ad vocem* all'Autore dall'ex Sen. Flamigni. In merito all'ex On. Teodori, si legga Id., *P2: la controistoria*, Milano 1982.

delle telefonate dei nemici e ancor più degli amici³⁸ all'uso spregiudicato che grazie alle sue entrate fece dei servizi segreti, dal finanziamento dell'eversione neofascista³⁹, all'incetta dei maggiori quotidiani nazionali che nel giro in pochi anni realizzò⁴⁰, fino al progetto d'un putsch che avrebbe visto in Amintore Fanfani il De Gaulle italiano e se stesso nel ruolo di un Pompidou, così precludendo una prospettiva governativa del PCI, il cui elettorato in quegli anni andava crescendo di elezione in elezione⁴¹. Pasolini aveva intuito il rischio imminente di tale svolta presidenzialistico-tecnocratica nell'intervento⁴² tenuto nel '72 da Cefis a un pubblico di militari, testo che insieme ad altri due discorsi ciclostilati, annotati a mano e mai pronunciati venne fatto pervenire a Pasolini dallo psicanalista milanese Elvio Fachinelli alla fine del settembre del '74 e che l'intellettuale corsaro intendeva incorporare in *Vas*, a cerniera tra i suoi due blocchi narrativi. Nei pochi mesi che lo separavano dalla notte all'Idroscalo, in uno «stato di grazia» in cui «ogni prospettiva nostalgica sembrava sparita dalle [sue] parole» e «stava per realizzarsi il vero cangiamento della sua vita, assai più radicale di quello che era stato darsi al cinema»⁴³, il poeta indagò con la dovizia filologica che gli era propria le parole del manager, progressivamente investendolo di un ruolo che di *Appunto* in *Appunto* diveniva sempre più centrale nelle pagine del suo romanzo e di articolo in articolo sempre più rilevante nelle sue requisitorie giornalistiche.

Ritrovatosi catapultato in quello che doveva rivelarsi lo scontro intestino al capitalismo italiano forse più violento della storia repubblicana, ne aveva poeticamente inteso gli attori in gioco e politicamente compreso le rispettive strategie, quando nelle pagine di *Petrolio* aveva segnato gli assi Andreotti/Monti

³⁸ A. Statera, *Oltre il giardino*, in «La Repubblica», 20/3/2000. Circostanza confermata all'Autore *ad vocem* dal Prof. Francesco Forte, Vicepresidente dell'ENI dal 1971 al 1975.

³⁹ Circostanze, quest'ultime due, confermate *ad vocem* all'Autore dall'ex Gen. Gianadelio Maletti, capo – all'epoca dei fatti qui rubricati – del Reparto D del SID.

⁴⁰ G. Catalano, *Il mattinale*, in «L'Espresso», 31, 14 Agosto 1974, pp. 6-13.

⁴¹ D. Speroni, *Quando Cefis mise gli occhi su Prodi*, in «Il Corriere della Sera», 3/7/2006. In merito del colpo di stato che Cefis stava organizzando prima di lasciare l'Italia nel 1977 esistono alcune testimonianze e tracce. Tra le più interessanti, sebbene non esaustiva, si riporta quella resa da Steve Pieczenik, l'esperto inviato in gran segreto dal Dipartimento di Stato statunitense a Cossiga durante il sequestro Moro: «La prima volta che misi piede negli uffici all'unità di crisi ebbi l'impressione di ritrovarmi nel quartier generale del Duce [...] avevo di fronte a me, tra l'élite dirigente, dei dinosauri del periodo mussoliniano e dei loro cloni [...] mi avevano spiegato che i fascisti provenienti dagli organi di sicurezza dello stato avevano tentato qualche mese prima un colpo di stato», In E. Amara, *Abbiamo ucciso Aldo Moro*, Roma 2008, pp. 104-105.

⁴² «È notevole che una delle più appassionante analisi sull'ineluttabilità della multinazionalizzazione dell'economia capitalistica nel suo complesso sia stata operata da un famoso manager pubblico-privato italiano di fronte a un uditorio di militari» in F. Battistelli, *Armi: nuovo modello di sviluppo?*, Torino 1980, p. 253n. È utile ricordare che questo discorso, letto all'Accademia Militare di Modena dove già fu cadetto, come molti altri pronunciati da Cefis negli anni della Montedison, vennero tracciati se non addirittura redatti da Giuseppe Lanzavecchia su indicazione di Gianfranco Miglio, fine esegeta di C. Schmitt nonché a lungo teorico e promotore di soluzioni relative alla gestione dello stato che scavalcassero la Carta costituzionale a favore di uno schema istituzionale neofeudale (si pensi al contributo che apportò in questo senso alla Lega Nord) secondo una visione tecnocratica grazie alla quale – come si legge nel discorso cefisiano – la grande impresa va a colmare, rimpiazzandolo, lo svuotamento politico nazionale.

⁴³ Piero Ottone *ad vocem* all'Autore.

e Fanfani/Cefis e investito quest'ultimo di una serie di correità che dall'omicidio di Mattei alla 'strategia della tensione' arrivavano a quel «tentato golpe più oscuro d'Italia»⁴⁴.

Quanto allora l'insieme delle intuizioni e dei saperi consegnati da Pasolini permanga inattuale è dimostrato dalla cronaca politica degli ultimi anni e di questi ultimi mesi, in cui considerevole porzione della società civile italiana registra, non senza considerevoli perplessità relative alle riforme istituzionali, come l'odierno governo di sinistra si adagi sulla tentazione – da sempre avanzata dalla destra berlusconiana – di una riforma della carta costituzionale in senso presidenzialista, così concludendosi la parabola di cui Ottone scrisse nel 2009:

[Cefis] diceva in giro [...] che i giornali gli servivano per fare favori agli uomini politici, nell'interesse di Montedison, ma non mi pare che lo sviluppo della chimica in Italia fosse la sua prima aspirazione. E che cos'era la P2, questa associazione segreta alla quale aderirono personaggi delle Forze Armate, diplomatici, alti funzionari dello Stato, uomini politici, giornalisti (tra i quali il mio successore alla direzione del Corriere), e di cui lo stesso Cefis faceva parte? In uno Stato che funzionava male, governato da una classe politica inefficiente, uomini di potere agivano in segreto. Per migliorarne il funzionamento? Aspiravano soltanto a una riforma per rafforzare l'esecutivo, secondo il modello gollista? O volevano instaurare una dittatura, anche disposti a uccidere per conseguire i loro obiettivi? La partenza improvvisa di Cefis dall'Italia, quando abbandonò tutto, fu misteriosa anch'essa.[...]Ci sono voluti trent'anni, ma il golpe bianco è quasi compiuto. Con Berlusconi tre volte premier, con record di longevità governativa, che aspira al Quirinale ed è indicato proprio da Gelli come erede prediletto. Il golpe è stato realizzato senza eserciti e senza divise. Dopo la morte di Falcone e Borsellino e dopo gli attentati mafiosi del 1993 si è compiuta la svolta politica che ha cancellato la Dc, il Psi e i partiti laici minori, e ha aperto la strada alla Seconda Repubblica, con la discesa in campo di Berlusconi, in un'Italia letteralmente ipnotizzata dall'imperio mediatico televisivo [...] E queste non sono ipotesi. Sono certezze⁴⁵.

Riccardo Antoniani, Université Paris 4 Sorbonne - Università degli Studi di Padova
✉ riccardoantoniani@gmail.com

⁴⁴ S. Limiti nell'Introduzione a J. Hepburn, *Il complotto - La controinchiesta segreta dei Kennedy sull'omicidio di JFK*, Roma 2012, p. 34. Si legga anche F. Tamburini, *Misteri d'Italia*, Milano 1996, p. 144.

⁴⁵ P. Ottone, *Il profondo nero dei misteri d'Italia*, in «La Repubblica», 14/3/2009.

Contributi/5

Una storia impossibile

La ricezione di Pasolini nella letteratura italiana del XXI secolo

Matteo Bianchi

Articolo sottoposto a doppia *blind-review*. Ricevuto il 18/08/2015. Accettato il 30/09/2015.

Focusing on contemporary writers and critics, this essay investigates Pasolini's problematic inheritance within the Italian literature. I shall show that, in fact, no contemporary Italian writer had, nor could, accept this inheritance. With this, I also show the problematic relation between Pasolini and the last generation of Italian writers.

“Siamo poeti
vogliateci bene da vivi di più,
da morti di meno
che tanto non lo sapremo”
Vivian Lamarque

La morte di Pasolini può essere considerata un vero e proprio spartiacque, non solo dal punto di vista letterario ma soprattutto storico. Dopo quella tragica notte all'Idroscalo, nei venticinque anni successivi l'Italia è stata teatro di alcuni eventi fondamentali: il movimento del '77 a Bologna, gli anni di piombo con l'assassinio Moro, gli anni Ottanta, gli anni del cosiddetto 'riflusso', che hanno visto l'ascesa economico-imprenditoriale di Silvio Berlusconi e quella politica di Bettino Craxi, il 1989 con il crollo del Muro di Berlino e la conseguente fine delle grandi narrazioni ideologiche, le stragi di Capaci e di via Amelio nel 1992, Mani Pulite e l'assassinio di Carlo Giuliani il 20 luglio del 2001 al G8 di Genova.

Nonostante i tanti anni passati e gli innumerevoli avvenimenti accaduti, Pasolini continua, nella sua fantasmagoricità, ad avere un potere di seduzione unico, ed è ancora un corpo scomodo con cui dobbiamo tutti fare i conti. Quando

cade l'anniversario della sua morte, si organizzano importanti convegni, tavole rotonde, seminari, corsi universitari per discutere della sua eredità e di quello che ne resta. Non poteva non uscire l'argomento a quarant'anni dalla morte dello scrittore, poeta, saggista e regista bolognese. In questo caso, riprendendo la teoria coniata dalla Scuola di Costanza alla fine degli anni Sessanta, vorrei provare a rispondere alla domanda teorica (o forse retorica?) sulla ricezione di Pasolini negli anni Zero e Dieci del XXI secolo, su cosa è vivo e cosa è morto dell'autore in campo letterario, e su che cosa si è tramandato di esso nella memoria culturale. Insomma, quello che vorrei tentare di fare è una ricerca archeologica, per capire se nella letteratura esista una sorta di pasolinismo.

Sono convinto che alla domanda sulla ricezione di Pasolini nel XXI secolo si debba rispondere in modo negativo. La ricezione pasoliniana può essere raccontata solo in forma di sottrazione, unicamente scrivendo la storia della sua impossibilità, questo per una serie di motivi.

Pasolini è un prodotto di una cultura resistenziale e post-resistenziale che in Italia ha perso il suo potere evocativo alla fine degli anni Settanta, ed è definitivamente tramontata con l'uscita nel 1991 del libro dello storico Claudio Pavone *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Da questo punto di vista sono particolarmente attinenti le parole che Calvino scrisse nella prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*:

Quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale [...] ma l'accento che vi mettevamo era quello d'una spavalda allegria [...] Questo ci tocca oggi, soprattutto [ripensando a quei tempi]: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre riflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico [...] ci si strappava le parole di bocca [...] ci muovevamo in un multicolore universo di storie¹.

Usciti dalla guerra, questi autori si trovarono in una situazione unica: avere la possibilità di ricostruire il canone letterario italiano. Situazione completamente diversa per gli scrittori di oggi che sono nati e vivono, citando Francesco Pecoraro, *in tempo di pace*. In molte delle interviste che rilasciano, questi giovani scrittori pongono l'accento sul problema per cui si sentono legati ad una tradizione, per raggiungere la quale mancano gli anelli intermedi e i passaggi di testimone. Inoltre sono consapevoli di non aver vissuto nessun 8 settembre o 25 aprile, e di essere quindi alla costante ricerca del proprio 'trauma senza evento'. Si pensi ad esempio alla raccolta di racconti *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, uscita nel 2004, curata da Christian Raimo e Nicola Lagioia. I due autori chiedevano a loro coetanei di immaginare un racconto che entrasse a far parte di un libro di «letteratura civile», per riflettere su cosa era successo in Italia negli ultimi dieci anni. Per questo motivo, per molti di questi scrittori, si dovrebbe parlare di «scrittura dell'emergenza» più che di «scrittura dell'estremo», come invece Daniele

¹ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano 1993, p. VI.

Giglioli definisce la letteratura del XXI secolo². L'introduzione alla raccolta è una testimonianza di questa poetica dell'emergenza:

Avevamo sviluppato una visione del mondo che ci palleggiavamo di continuo e ci stavamo convincendo di essere capitati insieme nell'occhio di quel ciclone (o di quel riciclo) che era lo spirito sfranto dei tempi. E seppure dovevamo soccombervi, *seppure non eravamo testimoni né partecipi di nessun 25 aprile o 8 settembre*, seppure gli ideali per cui combattevano le migliori menti della nostra generazione erano un contratto a tempo indeterminato e la normalità dei cicli circadiani, seppure avremmo fatto volentieri a meno di ricordarli, i nomi di quei ministri che ogni sera in televisione sbagliavano la pronuncia dell'inglese, le addizioni a due cifre, le minime cognizioni di geografia e storia recente; ecco, seppure il contesto invitasse al rifiuto assoluto o alla narcolessia, avevamo una responsabilità: raccontarlo questo tempo³.

Completamente diversa la situazione di Pasolini, la cui opera, con la costante sul mondo edipico e adolescenziale del Friuli, non può essere slegata dalla morte del fratello Guido a Porzùs per mano di partigiani titini. Pasolini, come gli intellettuali che hanno avuto un ruolo preminente all'interno dell'ambiente culturale italiano dal secondo dopoguerra in poi, sono i cosiddetti «Figli della Resistenza»⁴. Il poeta bolognese fa parte della categoria degli intellettuali-legislatori che nel XXI secolo sono stati sostituiti dagli «intellettuali di servizio», come sono stati definiti da Antonio Pascale gli uomini di cultura.

Pasolini ha fatto della sua vita la propria opera, autoproclamandosi *vittima sacrificale* per denunciare l'Italia neocapitalista del boom economico. Per questo motivo si deve considerare Pasolini come un vero e proprio *unicum* nella storia della letteratura italiana, perché è passato da essere garante della sua opera ad esserne l'incarnazione completa, creando così una 'letteratura corporale' che si scrive direttamente sul corpo del poeta. Walter Siti ha spiegato che l'opera pasoliniana non può essere divisa dalla sua vita, perché sotto i suoi scritti ci sono le sue tracce viventi.

La sua opera, e quindi la sua vita, non potevano assolutamente andare avanti senza l'identificazione di un nemico, senza denunce e critiche, pena una sorta di cortocircuito nella sua attività e nella vita stessa. Questo paradosso in Pasolini è stato acutamente messo in luce da Furio Colombo, che, intervistando il poeta il pomeriggio prima della sua morte, gli fece notare come non gli sarebbe rimasto nulla se avesse eliminato tutto il suo pubblico, compresi i detrattori che comunque consumano il suo prodotto commerciale.

Bisogna poi dire che Pasolini, nonostante la sua indole da pedagogo, non aveva alcuna intenzione di essere maestro di nessuno, se non di se stesso. Basti pensare al capolavoro *Uccellacci e uccellini*, in particolare ad una scena da questo punto di vista paradigmatica. Affamato ed esausto a causa del cammino e dei discorsi del Corvo, Totò si avvicina a questo e, con gesto tenero e affettuoso, lo

² D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata 2011.

³ C. Raimo, N. Lagioia, *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, Roma 2004, p. 8.

⁴ A. Tricomi, *Nessuna militanza, nessun compiacimento*, Giulianova 2014, p. 197.

strozza. Ma il Corvo del resto lo aveva previsto, secondo una frase del filologo Giorgio Pasquali, da lui stesso citata: «i maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante». Come Totò, anche Pasolini ha operato una sorta di cannibalismo intellettuale, sono del resto note a tutti le sue interpretazioni soggettive e strumentali delle opere e del pensiero di Gianfranco Contini e Antonio Gramsci. Pasolini, da lettore onnivoro e rapinatore di libri qual era, prendeva dai testi solo quello che poteva servirgli in modo irrazionale e passionale.

Credo che l'unica soluzione per superare questa scomodità di Pasolini sia di mangiarlo in salsa piccante⁵. Oppure mi vengono in mente le parole dello scrittore argentino Alan Pauls pronunciate durante una tavola rotonda dedicata a Roberto Bolaño, tenutasi nel 2008 in occasione del Festival Internazionale di Letteratura di Buenos Aires:

Quando Roberto Bolaño scrive *I detective selvaggi*, quello che fa è dire a Fuentes, a Garcia Marquez, a Vargas Llosa: «Voi credevate di avere scritto i grandi romanzi latinoamericani? Ebbene, vi siete sbagliati, questo è il grande romanzo latinoamericano». E mi pare che qui ci sia come il momento “teppistico” di Bolaño⁶.

Quello che dovrebbero fare gli scrittori italiani degli anni Zero e Dieci è proprio questo atto teppistico verso scrittori più anziani e più affermati. Del resto, come ha scritto il critico letterario Harold Bloom: i grandi scrittori sono ex figli ribelli che, scesi in agone contro i padri, hanno vinto l'ansia dell'influenza affrancandosene.

Non è un caso che alcuni scrittori, nati negli anni Settanta, abbiano cominciato a ironizzare sul poeta bolognese per esorcizzarlo, per liberarsi dalla sua soffocante aura. Penso, ad esempio, ad *Addio, Monti* di Michele Masneri, in particolare ad uno dei suoi personaggi, Roberto, un immobiliare che sfrutta il mito di Pasolini per gonfiare le quotazioni delle periferie romane:

“Certo. Una sera ci convocano nel famoso loft al Pigneto che adesso fingono di non ricordare; che è stato poi il punto di partenza della scalata immobiliare di Roberto. Loro all'epoca tutti entusiasti, e come descrizione va benissimo quella solita pasoliniana d'epoca: ‘Erano giorni stupendi, in cui l'estate ardeva ancora purissima, appena svuotata un po' dentro, dalla sua furia. Via Fanfulla da Lodi, in mezzo al Pigneto, con le casupole basse, i muretti screpolati, era di una granulosa grandiosità, nella sua estrema piccolezza; una povera, umile, sconosciuta stradetta, perduta sotto il sole, in una Roma che non era Roma'; e ‘tutt'intorno s'alzavano impalcature e casamenti in costruzione, e grandi prati, depositi di rottami, terreni fabbricabili”.

“Certo Pasolini testimonial immobiliare del Pigneto chi l'avrebbe detto. Marketing del territorio, avevamo anche un professore che lo insegnava seriamente, ti ricordi?”. “Roberto l'ha applicato in pieno [...]”⁷.

Oppure al racconto di Christian Raimo *Calvino contro Pasolini* che, facendo il verso al saggio di Carla Benedetti *Pasolini contro Calvino*, parla di uno studente

⁵ M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Parma 2010.

⁶ R. Bolaño, *L'ultima conversazione*, Roma 2014, p. 107.

⁷ A. Masneri, *Addio, Monti*, Roma 2014, pp. 31-32.

universitario precario che ospita nel suo piccolo appartamento Calvino, scrittore fuggito a Cuba dopo aver pubblicato un unico libro, *Il sentiero dei nidi di ragno*, che ha sempre un pezzo di hashish in mano e la testa piena di pensieri ostili contro il capo dell'editoria nazionale, tale Pier Paolo Pasolini:

Con Pier Paolo Pasolini, Calvino si era conosciuto di persona quando era in Italia, ma – seppure erano passati eoni – aveva ancora il dente avvelenato: “È diventato una checca cicciona conformista”. Continuava a credere nella sua buona fede, ma era anche convinto che ormai rappresentasse l'espressione più evidente dei cattivi compromessi tra politica e cultura. “Ha sparso tutti gli amici suoi nei ruoli di potere, da ormai vent'anni. Quel buzzurro di Sergio Citti alla Rai, quella vaccona di Laura Betti al Premio Strega, e anche quel povero ragazzo di Ninetto Davoli a fare il presidente di Cinecittà ...” [...] finalmente un'anima pura, qualcuno che aveva il coraggio di attaccare “quella buffonata della Grande Mutazione Antropologica”. La Grande Mutazione Antropologica era come Pasolini aveva chiamato il suo *new deal*, il progetto rifondativo della cultura di sinistra in Italia di cui lui era il bardo e insieme il catalizzatore quotidiano di milioni di lire provenienti dal Ministero della Cultura e compagnia. “Non hanno l'animo di impegnarsi sulla scrittura, per questo si sono dati all'impegno politico. Sono diventati funzionari. Se le sono fumate, le ceneri di Gramsci”⁸.

Altro punto che rende difficile una ricezione di Pasolini nel XXI secolo è la sua idea per la quale la letteratura avrebbe potuto resistere contro il mondo e modificarlo. Ma già il romanzo *Petrolio*, uscito postumo nel 1992, contraddice tale teoria: il romanzo, atto di accusa sulle stragi degli anni Sessanta e Settanta, esce nell'anno dell'ennesimo romanzo delle stragi, ossia la morte di Falcone e Borsellino. Ancora prima di uscire l'opera risultava inattuale, rendeva chiara, soprattutto, l'assoluta impossibilità di un'eredità pasoliniana e, in particolare, di un'idea di letteratura che implicasse la modificazione radicale della realtà.

Lo scrittore barese Nicola Lagioia ironizza sul concetto di letteratura come forza preponderante per modificare la realtà:

Se la civiltà ai cui valori l'Occidente aveva realmente cercato di educarsi a partire dalla fine del Settecento era ridotta a un fantasma, altrettanto fantasmatici (o comunque, non sufficientemente autentici) sono stati i tentativi di ripristinarla su un piano che non fosse solo ideale. Si tratta di ectoplasmi che producono opposti assai tangibili. In questo modo, fantasmatico il comunismo sovietico rispetto a Marx. Fantasmatico il libero mercato rispetto alla democrazia. Fantasmatico, alla lunga, il Sessantotto rispetto a un cambiamento che non fosse solo quello pur non irrilevante dei costumi (ridotti a consumi in pochi decenni). Reale per qualche attimo, ma fantasmatica nell'elaborazione della propria eredità, la Resistenza. Fantasmatiche le socialdemocrazie nella pretesa di saper proteggere la fiaccola del progresso. Fantasmatica in Europa e in Italia, stringendo sempre di più il cerchio, la società intellettuale nei suoi tentativi (eroici ma insufficienti, più spesso tragicomici) di arginare il diluvio. Ci sarebbe stato bisogno di un San Francesco, e invece abbiamo avuto solo un Fortini e un Pasolini⁹.

Quindi la vera domanda da porsi, provando a darne anche una risposta, non è tanto capire se esista o meno la ricezione di Pasolini nella letteratura, ma

⁸ C. Raimo, *Le persone, soltanto le persone*, Roma 2014, p. 99.

⁹ N. Lagioia, *I tempi migliori (i tempi peggiori)*, in A. Tricomi, *Nessuna militanza, nessun compiacimento*, cit., p. 11.

se è ancora possibile una letteratura di impegno oltre Pasolini, se sia possibile fare impegno in letteratura senza far riferimento a Pasolini. La risposta, a mio modesto parere, è assolutamente positiva e vorrei tentare di giustificarla.

La parola fondamentale di questo discorso, oltre a impegno, è esperienza. Gli scrittori nati negli anni Settanta sono protagonisti di quella che Antonio Scurati ha definito, riprendendo un concetto caro a Walter Benjamin, che ne aveva parlato subito dopo la tragedia delle trincee della prima guerra mondiale, la «letteratura dell'inesperienza», ossia gli scrittori che scrivono al tempo della televisione¹⁰. In questo modo sembra tracciarsi un confine ben definito tra una letteratura impegnata, possibile però solo per chi ha vissuto la cosiddetta era delle ideologie, e una letteratura del disimpegno che, giocoforza, è obbligato a scrivere chi non ha vissuto l'epoca della cosiddetta appartenenza. In realtà, è proprio a partire da questa marginalità sottolineata da Agamben nel suo pamphlet *Che cos'è il contemporaneo?*¹¹, che è possibile affermare come sia del tutto erronea questa dicotomia. Proprio per questo sguardo obliquo e marginale, che vuole mostrare il lato oscuro della vita e parlare degli esseri umani senza aver alcuna pretesa di modificare la realtà, per diversa letteratura degli anni Zero e Dieci del XXI secolo si può parlare a ragione di un ritorno all'impegno, che però si discosta totalmente dalla forma di impegno pasoliniana. Basti pensare ad autori come Giorgio Vasta, Christian Raimo, Antonio Pascale, Tommaso Pincio e Nicola Lagioia. Questi autori si discostano dal postmodernismo italiano, molto escapistico, citazionista e disimpegnato – si pensi ad esempio ad Alberto Arbasino, Giorgio Manganelli e Umberto Eco, in particolare la sua postilla a *Il nome della rosa* – e fanno loro il postmodernismo americano, che non si è allontanato dalla contemporaneità, ma che ha voluto fare i conti fino in fondo con essa. È lo stesso Lagioia che parla delle sue fonti narrative in un'intervista:

[...] Non ho fatto altro che essere figlio del mio tempo. Le cosiddette tematiche del postmoderno, più che ricalcate, andrebbero semmai approfondite, indagate con altri mezzi e altri stili, questo sì, ma il campo da gioco rimane lo stesso in cui si muovono Žižek e Baudrillard, DeLillo, Houellebecq, Dick, Easton Ellis, Roth [...] Il che non significa non mantenere un ponte saldissimo con la tradizione¹².

La tradizione a cui questi autori fanno riferimento è, in particolare, quella della letteratura degli anni Novanta. Lagioia fa riferimento ad alcuni autori che si opponevano a quelli che il collettivo Wu Ming in *New Italian Epic* ha definito «postmodernismi da quattro soldi», penso a Carlo d'Amicis, che insieme a Lagioia può essere considerato «scrittore della questione meridionale», Antonio Moresco e Aldo Nove¹³.

¹⁰ Cfr. A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano 2006.

¹¹ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma 2008, pp. 8-9.

¹² A. Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma 2014, p. 213.

¹³ T. Scarpa, *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*:

http://www.ilprimoamore.com/old/testi/TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf

Le parole di Lagioia mettono in luce un altro problema rilevante per gli scrittori italiani nati negli anni Settanta: il rapporto con i padri, con i modelli e, più in generale con la tradizione. I narratori nati dopo gli anni Sessanta hanno sicuramente una formazione più extraletteraria e non italo-centrica. Per costruire il proprio immaginario narrativo hanno fatto affidamento alla musica, al fumetto, al cinema e alla letteratura straniera, in particolare la letteratura nordamericana, penso a Truman Capote, Bret Easton Ellis, Don DeLillo e il Philip Roth della trilogia politica. Ha ragione Roberto Palumbo Mosca quando scrive che la popolarità e l'influenza di Foster Wallace esemplificano perfettamente il declino del modello dei padri in favore di quello dei fratelli maggiori¹⁴.

Oltre allo sguardo obliquo e marginale, gli scrittori degli anni Dieci fanno della lingua e dello stile il loro impegno, nella consapevolezza che *engagement* significhi avere una lingua e uno stile complessi e articolati. La loro lingua e scrittura è sempre in lotta e in antitesi con il linguaggio del potere. Mentre il secondo punta alla persuasione tramite slogan, il primo mira a una qualche verità attraverso dubbi, quesiti e ambiguità. Così per restituire la realtà, la letteratura deve operare una torsione linguistica su di essa, deve modificarla con i propri strumenti, per renderla letterariamente efficace. Questi autori, mentre scrivono, fanno una ricca ricerca linguistica. In questo modo raccontano la complessità del contemporaneo, avvicinandosi ad autori contemporanei come Walter Siti, in particolare il Siti di *Troppi paradisi*, e lo stesso Roberto Bolaño. Da una parte c'è l'idea dell'impegno come rappresentazione della realtà ai fini della sua trasformazione in senso etico e civile, il cui massimo esponente fu Pier Paolo Pasolini; dall'altra esiste l'affermazione di un impegno che sta solo nella prassi della scrittura, che viene ripresa da Lagioia e da molti scrittori degli anni Zero e Dieci, basti qui ricordare le emblematiche parole di Antonio Pascale:

La vera resistenza oggi è nello stile, nella capacità di creare uno stile non colluso con quello che si vuole contestare. Ripeto da sempre l'esempio del monumento delle Fosse Ardeatine. Se la Repubblica italiana è fondata sull'antifascismo (e sono d'accordo) allora non si possono usare i crismi che hanno dato forza al fascismo. Per questo gli architetti che realizzarono il monumento (Fiorentini in testa) rifiutarono il linguaggio del fascismo, dunque niente marmo, niente capitelli, niente fronzoli, niente di tutto quello che potesse ricordare quello schifo che eravamo stati. Ma non bastava dire: siamo stati orribilmente fascisti, bisognava dimostrare che un diverso stile di vita era possibile: ecco il monumento delle Fosse Ardeatine. Oggi è un'epoca di dichiarazioni d'amore e di lotta, dunque, basta riesumare parole forti per prendersi gli applausi. Sarebbe il caso di dimostrare invece di dichiarare¹⁵.

Questo significa che si deve dimenticare Pasolini? Assolutamente no, mangiarlo in salsa piccante con un atto teppistico significa farlo proprio, assimilare la sua lezione, ma vuol dire anche liberarlo e liberarci noi stessi da lui. È

¹⁴ R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, Roma 2014, p. 219.

¹⁵ R. Donnarumma, G. Policastro, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», 57, pp. 9-25, qui p. 21.

importante ricordare che molti sono gli autori italiani degli anni Zero e Dieci del XXI secolo che sono coinvolti, sanno quale sia la loro responsabilità di scrittori, e hanno sfatato questo tabù dell'impegno rifacendosi ad autori postmoderni, come Foster Wallace, Capote, Marias, Sebald, DeLillo, Roth e Bernhard. Questi scrittori stanno scrivendo la loro personale storia, anzi meglio dire controstoria, d'Italia mostrandoci come sia possibile un impegno in chiave postmoderna.

Matteo Bianchi, Università di Bergamo

✉ matteo.bianchi@unibg.it

Articoli/9

Linguaggio e vita: Pier Paolo Pasolini

Vinícius Nicastro Honesko

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 20/08/2015. Accettato il 03/11/2015.

The present essay intends to investigate some relations between literature and life in Pier Paolo Pasolini. From the reading of some of his texts – from the beginning of the forties until the end of the sixties –, it presents how the dimension of mystery crosses the experience of language made by Pasolini. It proposes that the discussions about mono- or multilingualism in the Italian tradition are somehow in the center of this kind of experience intended by Pasolini, although in Pasolini this is more than just an option between two choices: the experience of language is as much an aesthetic as an ethical problem to the poet. It observes that this kind of experience is the fundamental condition to fuse life and scripture in an indiscernible amalgam. At last, it analyses – with the theoretical support of Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Maurice Blanchot among others – how the *mystery* of language survives from Pasolini's work about Pascoli (in the forties) until his texts about the cinematographic language (in the sixties).

Nel piccolo documentario *Pier Paolo Pasolini: cultura e società*, diretto da Carlo Di Carlo nel 1967, la figura di Pasolini è in 'primo piano'. Il film comincia nelle *borgate* romane: si vedono i bambini che giocano, le donne che lavorano, i *ragazzi di vita* che fumano e ammazzano il tempo *désouvrés*, e le macerie al margine della città eterna. Dopo un lungo primo piano su uno di questi giovani – che insistentemente guarda la macchina da presa –, vediamo Pasolini a casa sua, circondato dai suoi libri. Da questo punto in poi il documentario diventa un monologo di Pasolini, e già le prime frasi del poeta fanno pensare a un interessante rapporto letteratura/vita/azione: «La storia della mia vita è la storia dei miei libri. I miei libri eccoli qua; quindi su questo divano c'è tutta la mia vita, praticamente».

Pasolini fonde – o confonde – la propria vita con la *vita* dei suoi libri; in altre parole, vita e letteratura (vita e scrittura) si trasformano in un amalgama inseparabile che, però, appare nel documentario con l'immagine di Pasolini che indica il divano pieno di libri e dice: «qui, su questo divano, c'è tutta la mia vita». Questo distanziamento, cioè, un qualcuno che osserva la propria vita da

fuori, affermando però, per ossimoro, di stare lì, ci rimanda a questioni da molto tempo presenti nella tradizione italiana, soprattutto a tutto ciò che riguarda la *vita* di un uomo di lettere – coloro che mettono la propria vita nella poesia, nella letteratura. Il problema, tra l'altro, risale ancora di più indietro nel tempo, già ai reconditi inizi della cosiddetta tradizione occidentale, cioè al momento in cui Aristotele parla del «vivente che ha il linguaggio» (il *zoon logon echon*), in altri termini, alla conquista della parola da parte del vivente uomo.

È noto come ciò ci sia stato tramandato senza beneficio d'inventario dalla tradizione cristiana. Una rielaborazione di tale questione nel cuore dei dibattiti ecclesiastici (la dottrina della Trinità, la dimora del Verbo nel Padre, insomma, il nesso costitutivo tra parola e vita) prende come punto di partenza il prologo del Vangelo di Giovanni, cioè il verbo che si fa carne – la vita che nasce nella parola e da questa si fa intima. Questa tradizione rielaborata, per così dire, percorre una lunga traiettoria (e eccede i limiti di questo testo). Tuttavia, qualche interessante accenno deve essere introdotto perché si possa pensare la posizione pasoliniana (qui, emblematicamente, presa a partire dall'intervista, ma che fa parte anche del percorso intellettuale – e vitale – del poeta).

Fondamentale per le nostre analisi è il cambiamento interpretativo della relazione parola/vita, nell'ambito della poesia, che i *trovatori provenzali*, influenzati dai dibattiti teologici a quel punto già costituiti, provano. La retorica antica segnava una distinzione tra *ratio iudicanti* (che, come correzione dei discorsi, appunto, ha una lunga discendenza negli studi giuridici) e *ratio inveniendi* (la tecnica che assicurava al poeta l'accesso alla parola, al luogo della parola – *topos*, dunque, *topica* – e che, poi, diventa parte della mnemotecnica dell'oratore). Quest'ultima, come arte poetica, subisce un cambiamento dalle discussioni sul prologo del Vangelo di Giovanni e dei suoi riflessi nella teologia, soprattutto dall'interpretazione agostiniana dell'*inventio* come un incontro con quello che si cerca. Così come le descrizioni dei processi gnoseologici dei libri VIII a XV della *Trinità* (in cui si cercano nell'anima dell'uomo analogie per comprendere il mistero divino), la *ratio inveniendi* degli antichi, toccata da questa lettura agostiniana, è mossa da un *appetitus*, in un incrocio tra amore (il *desiderio* proprio all'uomo), parola e conoscenza. Questi sono i primi movimenti che faranno sì – nella nuova esperienza poetica che comincia a prendere forza nel XII secolo – che la *ratio inveniendi* classica diventi la *razo di trobar*. Su questo scrive Giorgio Agamben:

La nuova esperienza della parola, che è qui in questione, risale decisamente al di là dell'*inventio* classica: i trovatori non vogliono rammentare argomenti già consegnati a un *topos*, ma vogliono piuttosto far esperienza dell'evento stesso di linguaggio come *topos* originale, che ha luogo in una indisvicinabile prossimità di amore, parola e conoscenza. La *razo*, che sta a fondamento della poesia e ne costituisce quello che i poeti chiamano il dettato (*dictamen*), non è, dunque, né un evento biografico né un evento linguistico, ma, per così dire, una zona di indifferenza fra vissuto e poetato, un "vivere la parola" come inesauribile esperienza amorosa. *Amor* è il nome che i trovatori

danno a questa esperienza della dimora della parola nel principio e amore è, pertanto, per essi, la *razo de trobar* per eccellenza¹.

La questione della *vita* nella *lingua*, oppure, del vivere la parola come esperienza amorosa, sembra essere il tono che guadagna netti contorni già da Dante, per cui la vita può, in un certo senso, essere *compresa* come *fabula* (una vita-nella-parola; o, come dice Eduardo Sterzi, per il caso di Dante, è «come se ele, ao escrever seus poemas, escrevesse também a si mesmo como um ser a um só tempo interno e externo ao poema»²). Il poeta prova, in un lavoro unico, l'unità della propria vita con la parola; in altri termini, poiché il poeta *risolve* la propria vita nel linguaggio, non c'è, per lui, scissione. Così, nell'apertura della *Vita Nuova* Dante dice:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sentenza³.

In un certo senso, nella *Vita Nuova* non è possibile decidere tra il vissuto e il poetato, «tra il *libro* della memoria (in cui è scritta la rubrica *Incipit vita nova*) e il *libello* della memoria, in cui il poeta trascrive ciò che il lettore leggerà»⁴. Non si tratta, però, di una fusione dell'individuo psicosomatico con la sua parola poetica (come in un idiosincratico modello romantico in cui la poesia sarebbe *ipsis literis* e immediatamente biografia, cioè, sussumendo la poesia nella vita dell'autore), né di una scrupolosa separazione tra vita e opera⁵, ma dell'esibizione di un *medio* che è la lingua.

È certo che una tale prospettiva – mi riferisco allo Stilnovismo – di una *vita* (umana) che si risolve nel *linguaggio* pare, in un certo senso, rovesciata nei canoni biografici moderni. Tuttavia, l'affermazione di Pasolini nel film di Carlo di Carlo punta in un'altra direzione: Pasolini sa che si costituisce come Pasolini soltanto tramite il suo lanciarsi nel linguaggio (e non per caso tutto il suo percorso di 'semiologo' degli anni Sessanta è relazionato con la ricerca costante di un linguaggio della vita, una «lingua viva della realtà»). È fondamentale notare che già all'inizio del suo itinerario come *uomo di lettere* la problematica della lingua è al centro delle sue domande. Nella lettera al professor Carlo Calcaterra, con la quale gli chiede di essere relatore della sua tesi di laurea, è possibile vedere un Pasolini *amante* della tradizione dantesca e, chiaramente, anche un qualcuno che vuole gettare la vita nel linguaggio (cioè, qualcuno che intende una *vita etica*).

¹ G. Agamben, *Categorie Italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma-Bari 2010, p. 76.

² E. Sterzi, *Dante: um poeta extremamente autobiográfico. Entrevista com Eduardo Sterzi com André Dick*. Disponibile in: www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1941&secao=264. «Come se, scrivendo le sue poesie, scrivesse anche se stesso come un essere al contempo interno ed esterno al poema».

³ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, Milano 1952, p. 7.

⁴ G. Agamben, *Categorie Italiane*, cit., p. 80.

⁵ Ivi, pp. 87-88.

Nella lettera, spiegando i motivi per cui ha perso la sua prima tesi (sulla pittura), Pasolini illustra le ragioni del suo aver scelto Giovanni Pascoli per la nuova tesi:

Il Pascoli è un poeta a cui mi sento legato quasi da una fraternità umana, e, per questo, benché non sempre accetti la sua risoluzione formale, e anzi, in qualche periodo della mia vita l'abbia assai criticata, l'ho sempre letto e molto assimilato. La sua lettura, insomma, ha avuto sempre per me un valore di studio della tecnica della poesia, studio quasi privato e segreto, in cui tutte le mie facoltà critiche stavano all'erta tese unicamente a cogliere gli affetti risolti in linguaggio, e a scartare quelli meramente autobiografici. Cosa, del resto, che nel Pascoli è relativamente facile. Era perciò un lavoro che io facevo leggermente, quasi con lietezza. Era quasi, per me, una facile dimostrazione dei miei postulati. Ma alla base di tutto questo stava il "Fanciullino", cioè la poetica pascoliana, laddove si fa più chiara e quasi di una commovente modernità: vi trovo una straordinaria risoluzione, che non so fino a che punto sia giustificabile criticamente, e cioè una specie di conciliazione dell'autonomia dell'arte (afferzata con tanto ardore dalla critica moderna), con una sua moralità umana che non esclude un fine utilitario, o, comunque, quasi estraneo alla poesia. Mi riferisco soprattutto al passo: "(La poesia) è quella che migliora e rigenera l'umanità, escludendone non di proposito il male, ma naturalmente l'impoetico. Ora si trova a mano a mano che impoetico è ciò che la morale riconosce cattivo e ciò che l'estetica proclama brutto". E ancora in *L'era nuova*: "Ricordo un punto sul quale si esercita la poesia: la infinta piccolezza nostra a confronto della infinita grandezza e moltitudine degli astri [...] Tuttavia [...] quella spaventevole proporzione non è ancora entrata nella nostra coscienza [...] Perché, se fosse entrata, se avesse pervaso il nostro essere cosciente, noi saremmo più buoni". Così mi spiegavo con grande chiarezza il passaggio pascoliano dall'autobiografia alla poesia, e, con pari facilità, perdonavo al poeta tutta la sua zavorra umana, che tanto spesso egli non era capace di contenere nel grembo segreto della memoria. E ritrovavo i suoi risultati più umani appunto nella sua poesia più pura. Per tutto questo da molto tempo volgevo nella mente l'idea non tanto di uno studio sul Pascoli, quanto di una scelta, che fosse tutta mia e il più possibile giustificata criticamente, della poesia pascoliana. La mia tesi, dunque, non vorrebbe essere altro che la giustificazione per una mia antologia di quella lirica; e, poi, un commento alle poesie e ai luoghi scelti. Il mio titolo potrebbe dunque essere *Prolegomeni a un'antologia della lirica pascoliana*. Le sembra accettabile?⁶

Pascoli, pertanto, è il punto di riferimento di una riflessione di un giovane Pasolini angosciato dai confronti bellici, dall'allontanamento dal *milieu* intellettuale che gli era fondamentale, dalla necessità viscerale di poetare, ma anche da un Pasolini che, insieme a questo (un ossimoro, pertanto), godeva le delizie della vita arcaica della campagna friulana, ritenendo che quegli anni fossero i migliori della sua vita (*La meglio gioventù*) e che voleva riflettere sull'autonomia dell'arte impossibile (cioè, connessa a una moralità, a una prassi, insomma, a un'etica).

La decisione di fare un'antologia e un commento a Pascoli fu presa giusto nel momento in cui Pasolini, a Casarsa, comincia a dedicarsi alla lingua friulana (nello specifico, al casarsense). In quei giorni viene fondata l'*Academiuta de lengua furlana* e inizia lo *Stroligùt di cà da l'aga*, nel quale sono pubblicate traduzioni e poesie in dialetto friulano. È questo il momento in cui Pasolini arriva alla

⁶ P. P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, Torino 1993, pp. 219-220.

questione (alla quale tornerà durante tutta la sua vita) che attraversa la tradizione italiana dai tempi di Petrarca e Dante fino a quel momento, cioè il monolinguisimo o il plurilinguisimo nella produzione poetica. La preoccupazione di Pasolini nei confronti della lingua friulana risponde alle riflessioni sui problemi relativi alla differenza linguistica che, in accento dantesco, nelle parole di Agamben, «corrispond[ono] all'opposizione non solo e non tanto fra due lingue, quanto fra due diverse esperienze del linguaggio, che Dante chiama lingua materna e lingua grammatica»⁷. Così, nel manifesto inaugurale dell'*Academiuta*, pubblicato nello *Stroligùt* (che, come marca di un nuovo inizio, perde la designazione *di cà da l'aga* – riferentesi al Tagliamento che divide il Friuli, demarcando un oriente – Udine – e un occidente – in questo caso, Casarsa), si può leggere:

La nostra lingua poetica è il Friulano occidentale, finora unicamente parlato; (...) Nel nostro Friulano noi troviamo una vivezza, e una nudità, e una cristianità che possono riscattarlo dalla sua sconsolante preistoria poetica. Alle nostre fantasie letterarie è tuttavia necessaria una tradizione non unicamente orale. (...) La nostra vera tradizione, dunque, andremo a cercarla là dove la storia sconsolante del Friuli l'ha disseccata, cioè il Trecento. Quivi troveremo poco friulano, ma tutta una tradizione romanza, donde doveva nascere quella friulana, e che invece è rimasta sterile. Infine, la tradizione che naturalmente dovremo proseguire si trova nell'odierna letteratura francese ed italiana, che pare giunta ad un punto di estrema consumazione di quelle lingue; mentre la nostra può ancora contare su tutta la sua rustica e cristiana purezza. 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 intorno⁸.

L'incontro con la lingua, un'esperienza di un linguaggio che, più di un'istituzione (lingua ufficiale), può portare a un contatto con una «parola assolutamente primordiale e immediata (...), anteriore non solo a ogni altro linguaggio, ma anche a ogni scienza e a ogni sapere, dei quali costituisce la condizione necessaria»⁹. Così come questa *maniera* di entrare in contatto con il *volgare* rappresentato in Dante, anche il friulano, nelle esperienze dei giovani dell'*Academiuta*, sarebbe il punto dell'esperienza primordiale della parola. Nel 1948, rispondendo a un articolo di Bernardino Virgili sulla questione della 'salvazione' della lingua friulana, Pasolini elabora il problema in questi termini:

Il buon friulano che per avventura segua questa piccola discussione (che concerne peraltro la "salvezza" della sua lingua) deve tener presente anzitutto che oltre alla ormai lampante distinzione di "lingua parlata" e "lingua scritta" esiste un'ulteriore, più essenziale distinzione tra lingua letterale come *inventum* e lingua come *inventio*. La prima è la lingua istituzionale, quella di cui non solo si servono comunemente i parlanti (i quali spesso vi pongono come reagente un cuore molto personale e quindi inventivo) ma in specie gli scriventi comuni, cioè non poeti, la seconda è la lingua anti-istituzionale, adoperata, come abbiamo visto, sia dai parlanti in una colorita e dinamica contaminazione con gli istituti (di qui l'evoluzione della lingua), sia dagli

⁷G. Agamben, *Categorie Italiane*, cit., p. 54.

⁸P. P. Pasolini, *Academiuta di lenga furlana*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. I., Milano 2008, pp. 74-75.

⁹G. Agamben, *Categorie Italiane*, cit., p. 54.

scriventi-poeti. Questi ultimo sono coloro, che nel loro campo cioè nei limiti della loro competenza umana, usando una lingua cercano di ridurre al minimo il materiale fornito, e di far funzionare al massimo la loro fantasia inventrice. Stando così le cose, ed è pacifico che stiano così anche se la semplificazione del problema è estrema, adesso bisogna domandarsi se il Virgili nel suo articolo (*Il Mattino del Popolo*, 19 ottobre 1948) fosse preoccupato della salvezza del friulano come istituto o del friulano come atto poetico¹⁰.

Ovviamente, Pasolini allude al primato della lingua come atto poetico e fa notare:

È evidente che si tratta di due problemi diversi che non si possono confondere se non a danno della serietà della discussione. Nel primo caso (che a me, personalmente, interessa in modo relativo) temo che sarebbe facile cadere nell'astrazione e nell'utopia: le istituzioni linguistiche sono un fatto storico, che richiede necessità sociali, politiche ed economiche a cui rispondere con aderenza vitale; mentre è chiaro che qui in Friuli ormai da molti secoli quelle necessità non esistono e l'unica ragione per tenere in vita un friulano come istituzione linguistica è sentimentale o letteraria, e non è certo una ragione sufficiente. (...) Nel caso numero due, cioè che il Virgili volesse alludere a una salvezza del friulano come atto poetico, allora il discorso sarebbe diverso, più lungo e più appassionante. (...) L'amore per il Friuli non è in noi un sentimento "pratico"; la sua gente, i suoi campi, le sue rogge, i grandi paesaggi nordici incoronati dall'alabastro dei monti o bevuti dalle salmastre e muffite azzurrità dell'Adriatico, i suoi borghi allarmati nel buio serale dalle campane, le sue abitudini e i suoi costumi patinati di commozioni secolari, sono in noi "pura sentimentalità", o, meglio ancora, "pura emozione"¹¹.

La passione, il *pathos*, e l'emozione pasoliniane, così, hanno di mira una lingua non immobile, immutabile (quella fissata in una grammatica, istituzionale), ma una lingua viva, in movimento e che, perciò, fornisce l'esperienza di un limite; per così dire, del suo *limite liminare* (poiché mai demarcabile), un'esperienza della sua fine e della sua ripresa. Come fa notare Agamben per quel che concerne Dante, è una lingua nella quale

la primordialità – che è davvero qualcosa come la dimora del *logos* nel principio della teologia giovannea – è, dice Dante, "cagione d'amore generativa", cioè fondamento di quel "perfettissimo amore alla propria loquela" che è, per lui, così importante. Tuttavia, per la sua stessa primordialità, proprio, cioè, perché coincide immediatamente con l'illuminazione della mente da cui scaturisce la conoscenza e fa esperienza della "ineffabilità" che è in essa implicita, il volgare può solo seguire "uso" e non "arte" ed è, perciò, necessariamente caduco e tutto immerso in un'incessante morte. Parlare in volgare significa, anzi, proprio far esperienza di questa incessabile morte e rinascita delle parole, che nessuna grammatica può completamente medicare¹².

Le preoccupazioni e indagini che Pasolini si proponeva nel suo tempo friulano sulle questioni linguistiche riflettono la scelta di Pascoli. Già le ragioni della lettera a Calcaterra puntano ad un posizionamento che prende forza

¹⁰ P. P. Pasolini, *Ragioni del friulano*, in Id., *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*, cit., pp. 298-299.

¹¹ Ivi, pp. 299-300.

¹² G. Agamben, *Categorie Italiane*, cit., p. 54.

nel pensiero pasoliniano. Inoltre, c'è ancora una specie di rispecchiamento di condizione: Pasolini vede in Pascoli – che era anche lui, possiamo dire, un ricercatore delle condizioni linguistiche – un'inquietudine linguistica simile a quella che avvertiva nel confronto tra l'italiano degli incontri bolognesi (lingua del medio intellettuale) e il friulano (cioè l'arcaico e l'infantile nella sua esperienza con la parola poetica). Nella sua tesi, Pasolini percepisce che in Pascoli la coesistenza della tensione tra i poli linguistici è sottomessa a un suo tentativo di inserire elementi vivi nella lingua fissa, grammaticale:

In Pascoli restano, ripeto, il culto e la nostalgia per la lingua italiana classica, acutamente insopprimibile, a questa egli tende fin dalle sue prime esperienze stilistiche; questa gli pare sempre, segretamente, il modello formale a cui l'ispirazione poetica di un italiano debba adeguarsi. Ed eccomi quindi a una specie di definizione, al tema del mio discorso sulla lingua poetica pascoliana: tutto il corso di questa è una continua antinomia tra il gusto romantico per la lingua parlata, cioè romanza, e la nostalgia per il discorso, la sintassi, la distanza, l'altezza della lingua classica¹³.

Negli anni in cui scriveva la sua tesi, Pasolini si sentiva vicino a una concezione poetica la quale cercava una libertà stilistica (che sarebbe la nota tipica di quello che Pasolini avrebbe chiamato, anni dopo, neo-sperimentalismo, dominante negli anni Quaranta in Italia). Cioè, erano anche suoi i tentativi di equilibrare l'antinomia che vedeva in Pascoli (anche se, in Pascoli, possiamo vedere l'opzione per lo sperimentare come lingua poetica, nella dialettica lingua viva/lingua morta, la lingua morta, mentre in Pasolini l'opzione è per la lingua viva del mondo materno, il casarsense¹⁴). Dopo il trasferimento in Friuli, la sua poetica viene fortemente segnata dalla tensione tra l'italiano e il friulano¹⁵. Nonostante questo, la sua formazione letteraria – dalla lettura dei classici all'ultima poesia – non è stata contraddetta. Pasolini voleva un'espressione di vitalità, come dice diciotto anni dopo con *Poesie a Casarsa*, mentre discute pubblicamente con Alberto Moravia: «Ora si sa che i poeti vagheggiano per i loro versi una

¹³ P. P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, cit., p. 32.

¹⁴ Cfr. G. Santato, *Pasolini fra Mito, Storia e Dopostoria*, in «Studi Pasoliniani. Rivista internazionale», 1, 2007, Pisa-Roma 2007, p. 16.

¹⁵ È importante notare che nello «Stroligut di cà da l'Aga» di aprile 1944, Pasolini marcava già delle differenze in quello che per lui sarebbe il significato dei termini dialetti, lingua e stile. Cfr. P. P. Pasolini, *Dialet, lenga e stil*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 64-67. «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. [...] il dialetto è la più umile e comune maniera di esprimersi, è solo parlato, a nessuno viene mai in mente di scriverlo. [...] Se a qualcuno viene quella idea, ed è buono a realizzarla, e altri che parlano quello stesso dialetto, lo seguono e lo imitano, e così, un po' alla volta, si ammuccia una buona quantità di materiale scritto, allora quel dialetto diventa "lingua". La lingua sarebbe così un dialetto scritto e adoperato per esprimere i sentimenti più alti e segreti del cuore. [...] Quando un dialetto diventa lingua, ogni scrittore adopera quella lingua conforme le sue idee, il suo carattere, i suoi desideri. Insomma ogni scrittore scrive e compone in maniera diversa e ognuno ha il suo "stile". Quello stile è qualcosa di interiore, nascosto, privato, e, soprattutto, individuale. Uno stile non è né italiano né tedesco né friulano, è di quel poeta e basta».

lingua assai diversa da quella che normalmente si usa per esprimersi; una lingua adoperata solo per pura poesia ed io ho trovato in questo linguaggio qualcosa che era molto vicino alla natura, che permetteva di esprimersi con maggior vitalità»¹⁶. E dieci anni dopo la conversazione con Moravia, Pasolini pensa ancora nello stesso modo quando pubblica il volume *Poesie* dalla Garzanti di Milano, come può vedersi nell'introduzione che scrive per la raccolta, intitolata *Al lettore nuovo*. Quasi trent'anni dopo la tesi, pertanto, Pasolini parla così delle sue prime esperienze:

Dal '37 al '42, '43, vissi il grande periodo dell'ermetismo, studiando con Longhi all'università, e vivendo ingenua relazioni letterarie coi miei coetanei che si interessavano di queste cose: due di essi sono Francesco Leonetti e Roberto Roversi; ma benché di qualche anno più vecchio era tra noi anche Francesco Arcangeli, e poi Alfonso Gatto. Ero un ragazzino precocemente universitario; ma non vissi quell'esperienza da apprendista soltanto, bensì da iniziato. Nel 1942, infatti, uscì a mie spese, presso la Libreria Antiquaria del signor Landi, il mio primo volumetto di versi, *Poesie a Casarsa*: avevo esattamente vent'anni; ma le poesie lì raccolte le avevo cominciate a scrivere circa tre anni prima – a Casarsa, il paese di mia madre – dove si andava ogni estate nella povera villeggiatura presso i parenti che il magro stipendio di mio padre ufficiale ci permetteva ecc. Erano poesie in dialetto friulano: "l'hésitation prolongée entre le sens et le son" aveva avuto un'apparente definitiva opzione per il suono, e la dilatazione semantica operata dal suono si era spinta fino a trasferire i semantemi in un altro dominio linguistico, donde ritornare gloriosamente indecifrabili¹⁷.

Il friulano che, in un certo senso, serviva come una continuazione dell'esperienza degli ermetici, entra in via di collisione con l'italiano. E le analisi su Pascoli si mostrano ora, nella stessa introduzione, come una specie di autoanalisi:

Continuai a scrivere poesie friulane, ma cominciai a scriverne anche di analoghe in italiano. Il friulano delle poesie adesso era diventato esattamente quello parlato a Casarsa (...); mentre l'italiano, a causa del calco sul dialetto, aveva acquistato un'aria romanza e ingenua. L'italiano letterario – il nuovo latino, che in quegli anni si chiamava, attraverso gli ermetici, soprattutto Leopardi – continuava tuttavia a impormi la sua tradizione elettiva e selettiva, a cui non si sfugge; dunque scrivevo versi (...) e tenevo un giornale (...), che continuavano a seguire un 'filone centrale' iniziato da sempre per privilegio (e destinato a non estinguersi mai), precedente a quelle poesie friulane che dicevo, uscite nel '42: le quali ultime erano dunque, rispetto alla produzione ambiziosamente letteraria, quasi delle *nugae*, per l'appunto volgari. Solo che, nel caso specifico, non so in che modo, ma certamente in qualche modo, io sapevo, pur forse non dicendomelo, che erano proprio quelle *nugae* che contavano¹⁸.

Qui c'è qualcosa come una simmetria speculare con «il gusto romantico per la lingua parlata, cioè romanza, e la nostalgia per il discorso, la sintassi, la

¹⁶ P. P. Pasolini, *Moravia-Pasolini. Dialogo sul romanzo*, in Id., *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2746-2747.

¹⁷ P. P. Pasolini, *Al lettore nuovo*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2513-2514.

¹⁸ Ivi, p. 2515.

distanza, l'altezza della lingua classica»¹⁹ che vedeva in Pascoli. E come forma di manutenzione dell'*hésitation prolongée entre son et sens* (la quale, anche se decisa in favore del *son*, portava le parole ad una *gloria indecifrabile* e che, pertanto, in certo modo l'*hésitation* doveva restare), Pasolini non mantiene una distinzione soltanto nella differenza tra i linguaggi (poesia X diario/giornale), ma la porta anche all'interno della composizione poetica: comincia a scrivere in italiano.

È appunto in quest'epoca, nel 1943, che Pasolini inizia la scrittura dei versi che anni dopo avrebbero fatto parte de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, pubblicato soltanto nel 1958, nel quale la tensione in gioco tra il dialetto e l'italiano è chiara. Infatti, alcuni testi del libro sono stati prima scritti in friulano e in seguito tradotti in italiano da Pasolini, come dice lui stesso in una lettera, del gennaio di 1944, a Luciano Serra²⁰. La citazione di Valéry (indiretta, poiché estratta dai *Saggi di linguistica generale* di Jakobson, che Pasolini leggeva all'epoca della redazione dell'introduzione *Al lettore nuovo*) indica già un successivo sviluppo nell'opera pasoliniana, cioè la sua preoccupazione per il linguaggio. Infatti, nel 1970, mentre scriveva *Al lettore nuovo*, Pasolini era immerso negli studi di linguistica e della sua applicazione al cinema: è il tempo di *Empirismo eretico*, in cui Pasolini pensa il cinema come lingua scritta della realtà.

Negli anni Cinquanta, in un articolo²¹ pubblicato nel primo numero di *Officina* (articolo incluso, anni dopo, in *Passione e ideologia*), Pasolini torna a leggere Pascoli (è davvero importante ricordare che, negli anni di *Officina*, il poeta aveva già scoperto il marxismo e, in un certo senso, dice di esserne curato dalla tendenza all'isolamento interiore). Dopo aver mostrato le differenze tra i presupposti del romanticismo/decadentismo francese e quelli del romanticismo/decadentismo italiano, seguendo Gramsci, afferma che in Italia è avvenuta

¹⁹ Cfr. n. 14.

²⁰ P. P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)*, a cura di N. Naldini, Torino 1986, pp. 188.

²¹ Cfr. P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 998-999. «Visto quasi a sé per l'eccesso di intimismo che la sua personalità poetica comporta, oppure visto in relazione a una storia stilistica complessa e generale (...), si è trascurato finora di circostanziare esaurientemente il Pascoli in un ambiente culturale più immediato e specifico: l'ambiente culturale, cioè, in cui egli si era formato e operava, e che del resto era forse molto meno provinciale e in certo senso molto più europeo di quanto la posizione marginale e ritardataria di un Pascoli rispetto, appunto, al post-romanticismo europeo, possa far pensare. È vero che, per ridurre questo quadro complesso a una sua particella esemplificativa, il Jeanroy poteva ironizzare lecitamente (...) a proposito degli studiosi italiani di quello scorcio di secolo che, con irrazionalismo romantico ritardatario e ritardatario rigore filologico, si accanivano su un surrettizio "problema delle origini", cercando certificati d'italianità ai generi letterari e certificati di benemerenzza e precedenza all'italianità. Ed è vero quello che annota Gramsci in un appunto di *Letteratura e vita nazionale* a proposito dell'attività culturale di quello stesso scorcio di secolo: "Si può forse affermare che tutta la vita intellettuale italiana fino al 1900 (...), in quanto ha tendenze democratiche, cioè in quanto vuole (anche se non ci riesce sempre) prendere contatto con le masse popolari, è semplicemente un riflesso francese, che ha avuto origine dalla rivoluzione del 1789: l'artificiosità di questa vita è nel fatto che in Italia essa non aveva avuto le premesse storiche che invece erano state in Francia. Niente in Italia di simile alla rivoluzione del 1789 e alle lotte che ne seguirono; tuttavia in Italia si 'parlava' come se tali premesse fossero esistite...". Sicché sono fin da quel tempo internamente in atto (per quella legge che Trockij chiama, ci pare, dello sviluppo ritardato) quelle tendenze involutive di cui noi in questi ultimi decenni abbiamo goduto i risultati».

una specie di simulazione del modello francese nello sviluppo di queste idee letterarie (una sorta di sviluppo tardivo); secondo Pasolini, è proprio in quel periodo che si forma una classe dirigente in Italia, la quale porta i fondamenti filologici all'interpretazione della storia letteraria italiana e questa congiuntura sarebbe appunto all'origine necessaria per le ricerche di Pascoli (e si potrebbe anche dire che, in Italia, la tendenza decadentista – cioè, cercare una lingua inedita, un'esperienza interiore di apertura al mistero dell'esistenza – si prolunga *a posteriori* in maniera ancora più tenace)²².

Proprio di questo Pasolini parla nel saggio del 1957 *La libertà stilistica*, pubblicato in *Officina*:

Ora c'è stato un periodo di questa nostra storia in cui l'unica libertà rimasta pareva essere la libertà stilistica: il che implicava passività sul fronte esterno e attività sul fronte interno. Ma non poteva trattarsi che di una libertà illusoria, se, in realtà, l'involuzione anti-democratica fascista era effetto della stessa decadenza dell'ideologia borghese, liberale e romantica, che aveva portato all'involuzione letteraria di una ricerca stilistica a sé, di un formalismo riempito solo della propria coscienza estetica. L'elusività, tipica via di resistenza passiva alle coazioni della realtà, assumeva così le forme dell'assolutezza stilistica, classicheggiante, per ipotassi, per grammaticalità esasperata, "ordinante dall'alto", fin nelle più esteriori e ormai convenzionali dilatazioni semantiche; e lo stesso si può dire per le esperienze letterarie oppositrici, che, qui da noi, fanno capo al Pascoli pre-grammaticale e realista di genere, il cui sforzo linguistico era un allargamento lessicale meglio che un mutamento stilistico. Tuttavia questa serie d'istituti, formatasi per partenogenesi nel primo Novecento, dotava chi iniziava il suo apprendistato fra il '30 e il '40 – e, in parte, tuttora – del senso di una estrema libertà stilistica: una lingua fondamentale eletta e squisita, classicistica nella sostanza, con le tangenti però della dilatazione semantica, del pastiche, della pre-grammaticalità pseudo-realista. Ma erano audacie collaudate: e non c'era invenzione per quanto scandalosa e abnorme che non fosse in realtà prevista. L'inventare, insomma, come in ogni periodo di "fissazione", era un momento individuato e diventato cosciente di una sorta di specializzazione, che si mescolava ormai abitualmente alla stessa ispirazione, che, a sua volta, aveva come oggetto immediato la poesia: la poesia pura. Il salto fra tale lingua che era tutta aprioristicamente invenzione, "lingua per poesia", e la lingua strumentale, era incolmabile: perciò ne conseguiva una identificazione fra il poetico e l'illogico, fra il poetico e l'assoluto: il poetare era un atto mistico, irrazionale e squisito. Quindi, come in ogni comunione strettamente gergale, l'invenzione non era mai un'innovazione: il desueto rientrava sempre e comunque nella norma. Lo ripetiamo: in un simile tipo di lavoro, non si poteva non avere il senso, inebriante, di essere estremamente liberi: quasi che non ci fosse fine alla catena delle invenzioni. Era addirittura possibile inventare un intero sistema linguistico, una lingua privata (secondo l'esempio di Mallarmé), trovandola magari fisicamente già pronta, e con quale splendore, nel dialetto (secondo l'esempio, *in nuce*, del Pascoli)²³.

In questo passo (della fine degli anni Cinquanta), nel ripercorrere il proprio itinerario degli anni Quaranta, Pasolini percepisce quanto, in un gioco di contraddizione, quella intimità fraterna con Pascoli, strettamente collegata al problema linguistico e alla fine di un ciclo (degli studi universitari, del fascismo,

²² Cfr. G. Agamben, *Categorie Italiane*, cit., p. 61.

²³ P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., pp. 1231-1232.

della guerra), dicesse rispetto anche alla posizione del poeta. Ma è ancora negli anni in cui preparava l'antologia pascoliana che percepisce «molti dei problemi interni alla crisi degli ultimi anni di università, con la fine del fascismo e di un ambiguo sogno borghese: il bisogno imperioso di un ritorno al mondo delle origini, il passaggio assiduo da un dialetto “artificiale” a una lingua distillata sui classici, la coincidenza di solitudine e libertà interiore»²⁴. Possiamo quindi leggere nella sua tesi di laurea la riflessione su Pascoli quasi come un'autoriflessione:

La profondità della solitudine pascoliana che tiene il suo cuore sospeso in un perpetuo intimo grido di stupore (e questo rientrare in sé stessi; questo esplorare fino agli estremi limiti il deserto interiore, dal quale, volgendosi indietro, il mondo riappare nella sua originaria e terribile oggettività – *pulchritudo tam antiqua et tam nova!* – è un'esperienza tipicamente cristiana, e qui è il cristianesimo del Pascoli), la profondità della sua solitudine interiore non corrispondeva nel poeta a un pari vigore intellettuale, e quindi lo trascinava spesso verso una quasi fanciullesca “irresponsabilità”. Ma a questa non rara irresponsabilità corrisponde pure di pari passo coll'approfondimento della solitudine, del mistero, dell'infinito, che ormai gli riaffiorano in ogni oggetto esteso, un approfondimento del mezzo espressivo. Questa cruda capacità tecnica, unendosi talvolta a quella irresponsabilità, è origine della sproporzione fantastica che è nella migliore poesia del Pascoli, la poesia appunto dei particolari estranei al corso del pensiero, delle immagini vespertine. Così io vedo nel Pascoli non un passaggio dal positivismo al misticismo (Galletti) ma, in un'accezione fantastica di questi termini, dal misticismo al positivismo. La solitudine interiore, il continuo contatto con l'infinito, la familiarità con le cose invisibili, insomma l'evasione mistica (originaria nell'animo del poeta) si dissolvono infine davanti a un fatto concreto, la scrittura. E, per un processo naturale al mondo fisico, questa attività si deforma, e, pur non essendo che una necessità particolare, per quanto essenziale, assorbe completamente il lavoro spirituale del poeta, che si riduce a quella salutare concretezza²⁵.

Nel tempo in cui le concezioni esistenzialiste erano chiaramente al centro dei dibattiti con concetti come solitudine, libertà, dialettica tra finito e infinito, Pasolini sente, anche se ancora senza piena coscienza di questi concetti, il deserto interiore, e lo vede anche in Pascoli. Siamo alla fine della guerra. I tedeschi, nell'ottobre del 1944, passano per Casarsa e Pasolini, insieme a sua madre Susanna, decide di rifugiarsi a Versuta dove affitta una piccola casa nella quale tenere i suoi libri. Lì, con la madre, comincia a insegnare ai figli dei contadini. È questo anche il periodo in cui suo fratello Guido si unisce ai partigiani della brigata Osoppo-Friuli in guerra contro i nazifascisti. In principio, a seguito della sconfitta dell'Italia, la lotta è rivolta contro l'annessione del Friuli al Reich; però poco dopo, nel febbraio del 1945, con la morte di Guido in un attacco “fratricida” dei partigiani comunisti alleati delle truppe di Tito (che aveva anch'egli mire sul Friuli), Pasolini passa a denunciare senza riserve i complici italiani della morte di suo fratello e, nonostante il dolore della perdita, continua a insegnare.

Durante quell'anno continua il lavoro sulla tesi e le attività letterarie in dialetto. A febbraio c'è la fondazione dell'*Academiuta* e ad agosto lo *Stroligut*

²⁴ M. A. Bazzocchi, E. Raimondi, *Una tesi di laurea e una città*, in P. P. Pasolini, *Antologia della lirica Pascoliana*, cit., p. XXIV.

²⁵ P. P. Pasolini, *Antologia della lirica Pascoliana*, cit., pp. 61-62.

di cà da l'aga si trasforma semplicemente in *Stroligut*, con pretese più alte. Il 26 novembre 1945 è approvata la sua tesi (*l'Antologia*) a Bologna e, una volta finito il lavoro su Pascoli, Pasolini torna in Friuli, dove rimarrà – prima a Versuta, poi a Casarsa – fino all'inizio del 1950 quando, il 28 gennaio, sempre insieme alla madre, si trasferisce a Roma dopo l'accusa di abuso su un minorenne e atti osceni in luogo pubblico. Sono questi gli anni della lettura di Gramsci, dell'affiliazione al PCI, dei contatti epistolari più frequenti con Gianfranco Contini, Giorgio Bassani, delle nuove amicizie (come quella con il pittore Giuseppe Zigaina) e delle sempre più frequenti apparizioni del poeta sui media letterari italiani.

Ancora tra il 1945 e il 1946, però, Pasolini scrive un piccolo testo nitidamente pascoliano, *I nomi o il grido della rana greca*. Il saggio, inedito fino al 1999 (quando viene pubblicato dalla casa editrice Arnoldo Mondadori), rivela delle preoccupazioni fondamentali che, nonostante i cambiamenti nell'orientamento dei suoi scritti (principalmente verso il marxismo durante gli anni Cinquanta), sopravvivono alla sua produzione posteriore. Il testo riprende alcune parti della tesi su Pascoli, anche se ora Pasolini pensa di più alla dimensione del suo lavoro poetico. Riconosce una forza paradossale alla coscienza dell'infinito ed al mistero interiore capace di trasfigurare il mondo esteriore in un lirismo soggettivo²⁶. Le riflessioni si concentrano sulla vita in quanto limite che la separa dall'infinito del mondo:

L'infinità che noi sentiamo da ogni parte, ma più ancora in noi stessi, giunge sempre fino ad un qualche limite sensibile. Giunge ad un limite dietro al quale distendersi, tacere. Ed ogni corpo, cioè ogni cosa presente, è quel limite; chi avverte o sente in sé quell'infinito, dentro l'esteso deserto che è la sua vita; chi si sente un limite o un'ombra di quello spazio fuori delle consuete dimensioni, eppure sperimentabile in ogni momento; non può vedervi una luce o un senso qualsiasi. Ma sentirsi preso, se mai, da un orrore fondo e irreparabile, poiché qui non si tratta solo d'infinito, di luce, che sono parole, o al massimo, estensioni, ma di un ignoto senza luogo, non collocato, non esteso; di cui siamo limiti; di cui, però, siamo coscienti; e la coscienza un altro limite; e dove questo limite si trovi, se non forse ai confini della nostra vita, è indimostrabile; ma la nostra vita confina ad ogni istante, e mostra continuamente una diversità assoluta tra dove *siamo* e dove *non siamo*. (...) Ma quell'istante ci dà il senso della nostra origine immensa; ci fa riconoscere vita, non altro; vita che ha forma animata e collocata in una particolare coscienza²⁷.

Il problema aperto dalla dialettica finitudine/infinitudine si mostra adesso come un diagramma linguistico, nel quale il grido di stupore nel deserto interiore delle analisi su Pascoli ritorna – segnatamente sulla traccia dell'esclamazione agostiniana *pulchritudo tam antiqua et tam nova!*, della ricerca di una bellezza

²⁶ Cfr. su questo punto, M. A. Bazzocchi, E. Raimondi, *Una tesi di laurea e una città* cit., p. XXIII: «Pasolini esplora gli aspetti di un "egoismo continuamente contraddicentesi con i risultati di una meditazione così feconda, così disinteressata", e vi riconosce la forza paradossale che potenzia una smisurata coscienza dell'infinito e del mistero interiori, e che trasfigura la realtà esterna in un nuovo lirismo soggettivo».

²⁷ P. P. Pasolini, *I nomi o il grido della rana greca*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 193-194.

del mondo esteriore che adesso viene cercata nell'interiorità – nelle domande sui limiti che il linguaggio impone al poeta; un limite, per così dire, onto-teologico. Continua Pasolini:

Ma chi provoca quell'istante di chiarezza inumana? Dicevo ogni cosa: luce, suono, oggetto. E non ultima aggiungo adesso la parola, il tenue legame che ci unisce, uomini, sopra la superficie di quel non essere che si stende da ogni parte intorno a noi, dentro il quale il corpo non può, ma come?, dileguare coscientemente. E non parlo della parola poetica condotta alla "quiete nella luce", che è altra cosa; ma della parola umana, così come si è originata in noi nei sensi, nell'ignoto e fulmineo meccanismo dell'intelletto. "Al di là" è una locuzione usata comunemente per significare l'assenza alla vita presente, allo stato sicuro. Ma se superiamo il lieve bagliore che al suono degli L ci vibra nei sensi, e ci colora di un significato troppo consueto quelle sillabe, ecco, la vedremo rianimarsi e assumere un senso assoluto, appunto in quel vivido suono o colore in cui consiste, e che è il limite dell'infinito. *Pulchritudo tam antiqua et tam nova!* In realtà in che cosa consiste propriamente la vita se non in un trovarsi "al di qua"? E si tratta ancora di un confine; di un confine troppo facilmente varcabile perché uno dei due stati possa parere davvero distinto dall'altro. L'AL DI LÀ non è in fondo alla vita, ma vicino a noi in ogni momento. Vicino; ma dove? Il problema è stabilire la dimensione propria di tale vicinanza. Ora, nella precisione terribile di quella locuzione 'al di là', consiste la sua bellezza; la bellezza che sommuove in noi la rassegnazione, ci agita, ci porta a quell'istante profetico. È un alone d'infinito che ci rende care le parole²⁸.

La bellezza che circonda le parole, nella continuazione del testo, è vista nei vocaboli greci che Pasolini legge e, ancora una volta, in un gesto di comparazione tra una lingua alta e una lingua bassa – come in Dante il latino in opposizione al volgare, come in Pascoli il greco e il latino (belle lingue pagane che incontrano l'infinito nell'esteriorità) in contrapposizione alla lingua romanica (cristianizzata e che apre l'infinito nell'interiore delle cose, dentro le parole stesse). «I nomi greci hanno luce, i romanzi colore; i greci suono, i romanzi melodia; i greci perfetti, i romanzi perplessi; i greci sereni, i romanzi annuvolati»²⁹. Queste riflessioni sulla parola scritta, il segno, e sul suo suono collocano Pasolini di fronte a un abisso, a un infinito che pervade il linguaggio (come un alone circondante, nel caso del greco e del latino, e come interiorità profonda, nella lingua romanica cristiana):

Spazi, *abîmes*: è l'infinito dei sensi, pagano; è l'unico che noi possiamo cogliere senza sdoppiarci. (Ma come cristiani è un altro infinito quello che ci tormenta; e non va al di là delle cose, ma è dentro di esse, è dentro di noi; e il limite non è una siepe, ma si trova, ripeto, in quella dimensione paurosa che non sfugge ai mistici (...). E i nomi greci, e i latini, non lo sottintendevano, quell'infinito inesteso, che in ogni nome romanzo e cristiano s'apre inesprimibile³⁰.

Pasolini tocca una dimensione per così dire mistica del linguaggio. E lo fa quando percepisce in sé stesso, cristiano, un altro tipo di angoscia di fronte all'infinito, *Pulchritudo tam antiqua et tam nova!*, che scopre nel proprio intimo.

²⁸ Ivi, p. 194.

²⁹ Ivi, p. 196.

³⁰ *Ibid.*

È questa una dimensione negativa, un abisso inafferrabile, che l'enunciazione della parola promuove. L'analisi della grafia, del suono e del senso trasborda la comprensione della lingua come *langue* e prova a pensare una dimensione della *parole* (per utilizzare i termini di Benveniste). I pensieri di Pasolini – che iniziano circoscrivendo la problematica della differenza di statuto tra lingua alta e bassa in Pascoli e, dopo, si trovano di fronte ai problemi del plurilinguismo dialetto/italiano nel suo quotidiano – arrivano a un punto molto vicino all'investigazione della linguistica moderna, con la quale avrebbe preso contatto soltanto anni dopo. Però, in questi giochi, c'è un altro spazio di linguaggio che Pasolini scopre (oppure che, inavvertitamente, tocca).

Pasolini sente, ancora nel 1946, che le parole eccedono qualsiasi relazione fondamentale tra significante e significato, presupposto del linguaggio comunicazionale, ed esprimono qualcosa di inafferrabile, una dimensione negativa, con la sua esistenza stessa. La valorizzazione delle parole è frutto di un pensiero che oltrepassa la questione segno/significato e che in un certo modo tocca il limite stesso del linguaggio. In questo senso, Agamben sostiene che questa è «una sfera, per così dire, al di qua o al di là del suono, che non *simbolizza* nulla, ma, semplicemente, *indica* un'intenzione di significato, cioè la voce nella sua purezza originaria; indicazione che non ha il suo luogo né nel mero suono né nel significato, ma, potremmo dire, nei puri *grammata*, nelle pure lettere»³¹. È in questo senso che pensiamo la lettura sistematica e l'analisi delle lettere fatta da Pasolini.

Negli stessi anni in cui Pasolini componeva tanto in dialetto come in italiano nella sua idillica Casarsa, Maurice Blanchot scriveva *La part du feu*. Il pensatore francese, come Pasolini, si ritira dalla scena della *urbs* però in modo ancor più radicale poiché, differentemente dal poeta italiano, non tornerà mai più alla città. In *Le mystère dans les lettres*, uno dei saggi che fanno parte del libro, Blanchot parte dall'*evidenza* che il linguaggio è costituito da due elementi diversi – «L'un matériel, souffle, son, image écrite ou tactile, et le second immatériel, pensée, signification, sentiment»³² – per proporre un'idea differente del linguaggio letterario, un'idea che vada al fondo della dicotomia così da mettere in contatto i due piani antagonisti (nella proposizione di Valéry «l'hésitation prolongée entre le sens et le son») e, comunque, poter veder emergere il *mistero* del linguaggio, il suo silenzio – che sarebbe il suo fondamento. Dopo alcune congetture sulle analisi astratte del linguaggio, nelle quali il lettore lo decomporrebbe in due elementi – giustamente i dati *materiali* (il soffio che diventa parola) e quelli *immateriali* (il senso che diventa idea) – per cercare una relazione fra i due, Blanchot tocca il limite di questa ricerca:

Les deux éléments qui n'étaient d'abord que des facteurs, isolées dans l'analyse, mais n'existant pas à part dans la réalité, sont devenus à présent des parties autonomes du langage: le souffle est mot, le sens idée. On a réalisé, sous forme de fragments réels du discours, ce qui n'était encore des constituants abstraits de ce discours. Mais, à

³¹ G. Agamben, *Categorie italiane*, cit., p. 66.

³² M. Blanchot, *La part du feu*, Paris 1949, p. 50.

partir du moment ou le côté matériel du langage devient une portion indépendante du langage, comme l'est un mot, on comprend mieux que le passage de ce côté à l'autre et, plus encore, son indifférence dans ce passage devient un scandale ou du moins assez mystérieux et exactement le mystère même³³.

Quello che è in gioco nelle analisi di Blanchot non è soltanto una dimensione strutturale del linguaggio – e questo si può dire anche per Pasolini –, ma la questione fondamentale del linguaggio letterario, dell'incontro con una dimensione in cui il poeta (lo scrittore) si mette in gioco *nel* linguaggio e sente il suono (materiale) e il senso (immateriale) sospesi e, in questo modo, realizza la sua esperienza fondamentale del linguaggio, un'esperienza che eccede una dimensione puramente estetica per accedere ad un piano etico. Continua Blanchot:

Mais peut-être, effrayé par la voisinage du mystère, notre lecteur à présent éloigne-t-il trop vite. Peut-être oublie-t-il l'essentiel. Nous ne sommes pas à la recherche de n'importe quel mystère, mais du mystère dans les Lettres, et non pas d'une description quelconque du langage, mais de cette description que la littérature suppose. La littérature n'est pas uniquement au repos, le langage définitivement fait, immobilisé et mort, elle est plus que cela, car elle aspire au paradoxe d'une langue qui, en train de se faire et comme naissant, voudrait par cela même être définitivement fait être parfaite. Le langage de la littérature ne veut pas être distinct de la liberté de celui qui parle et, en même temps, il veut avoir la force d'une parole impersonnelle, la subsistance d'*une langue qui se parle tout seule*. Il est une chose, une nature, et la conscience qui ruine tout cela³⁴.

Il mistero sul quale Blanchot richiama l'attenzione, il mistero per eccellenza, è il mistero del mondo, dell'esistenza di qualcosa, il mistero del senso delle cose e che si dà soltanto attraverso il linguaggio e i nomi di ogni cosa. Blanchot, che in questo momento pensa i limiti della letteratura, vede il mistero del nominare le cose e non propriamente quello del *dire* le cose. È in questo senso un problema connesso al limite, dietro al quale, ci dice Pasolini, possiamo solo tacere. Insomma, il problema del limite sarebbe connesso al nominare le cose, e quindi il *nome* delle cose (l'*onoma* dei greci) non sarebbe che un'*evidenza*. E questo è ciò che si mostra nel linguaggio e che, così, espone le relazioni interne al linguaggio come mistero.

Mais c'est à l'occasion de la parole que le mystère joue et c'est peut-être comme une part de non-langage, comme la part qui dans le langage même serait toujours étrangère au langage et sa contradiction et sa fin, mais c'est aussi à partir de cette fin que le langage parle le mieux. Le mystère est moins dans ce nonlangage que dans le rapport de la parole avec lui, rapport indéterminable, car c'est dans ce rapport que la parole s'accomplit, et le non-langage, de son côté, n'apparaît jamais que comme un langage simplement différé, c'est-à-dire tel que les mots doivent le d'écrire pour nous le faire

³³ Ivi, p. 61.

³⁴ *Ibid.*

comprendre, mais tel qu'il ne peut être puisque ces mots mêmes ont besoin de lui pour se fonder dans le rapport qui les constitue³⁵.

Il mistero non è nella relazione tra il non-linguaggio (la presupposizione di un vuoto per cui il linguaggio possa esserci) e la parola (questo calarsi misterico³⁶); infatti può essere letto come l'intrasponibilità degli elementi materiali e immateriali del linguaggio, oppure della lingua nel discorso, o ancora come la sospensione tra suono e senso che Pasolini riprende da Valéry.

Questa esperienza del linguaggio di Pasolini è diretta a un punto che non è il fuori del linguaggio, ma la sua condizione stessa di possibilità. Durante i suoi primi anni di poeta, tale esperienza si compie attraverso questo sprofondarsi nel vuoto che, come un alone, è nelle parole. Ancora nell'aprile del 1946 (in un piccolo testo pubblicato nello *Stroligut*), Pasolini pensa nuovamente il problema di una volontà poetica a partire dalla quale sia possibile questa esperienza e, come Blanchot, si avvicina al mistero, alla condizione presupponente del linguaggio. In questo testo pensa ancora una volta al dialetto. Riferendosi a Pascoli, dice che scrivere in friulano sarebbe un «fortunato mezzo per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto ricercato (anche il nostro Pascoli, per quanto disordinatamente) cioè una "melodia infinita", o il momento poetico in cui ci è concessa un'evasione estetica in quell'infinito che si estende vicino a noi, eppure "invinciblement caché dans un secret impénétrable" (Pascal)»³⁷.

La citazione di Pascal è segno delle letture del poeta *in statu nascenti* Pasolini, decisive per la sua composizione poetica. E da Pascal Pasolini riprende l'epigrafe («joie, joie, joie...») per la parte finale, *Il non credo*, di *Il pianto della rosa*, una delle sezioni di *L'usignolo della Chiesa Cattolica* – composta anch'essa nel 1946. Qui prende corpo il dramma iniziatico (il dramma misterioso) di Pasolini:

Voi non mi conquistate
con le gioie o i terrori
dei freschi silenzi
vostri, stelle invecchiate

E non mi trepidate,
gelide, nel fiore
dove impera un Ardore
dolce, la mia esistenza.

Ma con voi è lontano
(no, non piango, non rido)
in questo cielo il Dio

³⁵ Ivi, p. 64.

³⁶ Su questa dimensione del mistero Giorgio Agamben ha scritto un eccellente saggio. Cfr. G. Agamben, *La Ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Milano 2010 (in particolare, per la questione del mistero vedi pp. 13-16).

³⁷ P. P. Pasolini, *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 161.

che io non so né amo³⁸.

In questa poesia, chiamata *Notturmo* (e che ancora una volta appartiene alla costellazione mistica, la notte oscura, dalla quale il nome proviene), la distanza di un dio freddo che vive nelle stelle si oppone alla dolcezza di un'esistenza che arde; in un gioco di rottura dell'alto e di ingrandimento del basso (il cielo si appaga e il corpo si accende, dando luogo ad un gioco del rovescio), Pasolini fa emergere il dubbio di fronte al segreto impenetrabile – al quale faceva già riferimento la citazione di Pascal nel testo dello *Stroligut* – per sentirlo nel proprio linguaggio, nella composizione poetica stessa che, come la *notte dell'estasi* di Pascal, proviene da questa zona oscura di cui il poeta (l'iniziato) vuole fare esperienza.

Il canto dell'*usignolo* pasoliniano, l'uccello della notte che porta l'iniziato alla ricerca della propria esperienza, ha in questo *non credo* il suo centro. *Il pianto della rosa* è, così, il pianto per il non sapere intarsiato nella notte, il pianto per l'agonia del poeta di fronte agli spazi – *les abîmes* – che per lui si aprono. È in questo modo che si costruisce questa sezione – dalla poesia di apertura, *Il fresco sguardo*, fino alla strofa finale *Splendore*, in cui l'epigrafe di Pascal diventa l'epitaffio del non credo:

O gioia, gioia, gioia...
C'era ancora gioia
in quest'assurda notte
preparata per noi?³⁹

La gioia dell'iniziato è, una volta iniziato, incerta per l'oscurità della notte e il cammino del non credo – il quale comincia in *Il fresco sguardo*, passa per *Carne e cielo*, per *Notturmo*, per *La sorgente*, per *Angelo impuro*, per *Himnus ad nocturnum* – e finisce in questo *splendore* incerto e impenetrabile nell'assurdo della notte (l'assurdo della vita/poesia, pertanto). Per il giovane Pasolini, alla fine di un decennio di guerre e di perdite, l'esperienza della parola poetica, del farsi poeta, accade sotto il segno di un'allegria che lo fa entrare nella notte oscura delle parole, dell'infinito che circonda le parole. Sdraiato sul margine del Tagliamento, Pasolini guarda il cielo oscuro e, cantando come un usignolo, vede disegnarsi una mappa di piccole luci. Alcune di queste sono troppo lontane, però eterne, e formano vere mappe immobili che già guidarono gli uomini del passato nei suoi mondi – le costellazioni –, altre molto vicine che, intanto, fuggacemente si muovono e, illudendo il giovane nelle sue speranze, si accendono e spengono in una danza incantevole e intermittente: le lucciole. In questa danza incerta tra luci eterne e brillii effimeri, Pasolini immaginava le sue icone ispiratrici e sentiva l'intossicazione dell'infinito come un grido di una rana greca o delle voci

³⁸ P. P. Pasolini, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, Milano 2004, p. 92. «Voi non mi conquistate / con le gioie o i terrori / dei freschi silenzi / vostri, stelle invecchiate. // E non mi trepidate, / gelide, nel fiore / dove impera un Ardore / dolce, la mia esistenza. // Ma con voi è lontano / (no, non piango, non rido) / in questo cielo il Dio / che io non so né amo».

³⁹ Ivi, p. 98. «O gioia, gioia, gioia... / C'era ancora gioia / in quest'assurda notte / preparata per noi?»

che colmavano i suoi spazi interni (Pascoli, Pascal, Ungaretti, Montale, Dante), lasciandolo attonito tra le lingue e la sua voce. Come il suo Pascoli, il giovane Pasolini ha un'esperienza poetica in questa istanza liminare del linguaggio, giusto perché, come avverte Jacques Derrida, « Il n'y a que du bord dans le langage... C'est-à-dire de la référence. Du fait qu'il n'y ait jamais que de la référence, une référence irréductible, on peut aussi *bien* conclure que le réfèrent – tout sauf le nom — est ou n'est pas indispensable»⁴⁰. Comunque, ritornando ai *gridi nelle parole*, Pasolini tocca un punto in cui, come dice Agamben rispetto a Pascoli,

parlare, poetare, pensare può allora solo significare, in questa prospettiva: fare esperienza della lettera come esperienza della morte della propria lingua e della propria voce. Questo significa essere “uomo di lettere”, tanto seria ed estrema è, per Pascoli, l'esperienza delle lettere. (...) Poeta della metafisica nell'epoca del suo tramonto, egli compie fino all'estremo l'esperienza del mitologema originale di questa: il mitologema della voce, della sua morte e della sua memoriale conservazione nella lettera⁴¹.

In questo senso, estrema è per Pasolini l'esperienza delle lettere – sia nelle composizioni in italiano, sia in quelle in dialetto – poiché si tratta dell'esperienza della sua stessa vita. Mentre sceglie la lingua materna – il dialetto – perviene al limite indelimitabile dell'espressività poetica e lì, lasciando spazio alle opposizioni⁴², rende la propria vita esperienza, gettandosi completamente nella lingua ed esponendosi al mondo, realizzando così un viaggio iniziatico che però non lo inizia a nessun mistero, se non all'ingresso stesso nella parola. E così, in questo viaggio verso la parola, potrà dire dei suoi libri sul divano: «qui, su questo divano, c'è tutta la mia vita».

Vinicius Nicastro Honesko, Università Federale del Paraná
✉ viniciushonesko@gmail.com

⁴⁰ J. Derrida, *Sauf le nom*, Paris 1993, p. 64.

⁴¹ G. Agamben, *Categorie Italiane*, cit., p. 72.

⁴² J. Derrida, *Khôra*, Paris 1993, p. 18: «comment penser ce qui, excédant la régularité du logos, sa loi, sa généalogie naturelle ou légitime, n'appartient pourtant pas, stricto sensu, au mythos? Par-delà l'opposition arrêtée ou tard venue du logos et du mythos, comment penser la nécessité de ce qui, donnant lieu à cette opposition comme à tant d'autres, semble parfois ne plus se soumettre à la loi de cela même qu'elle situe? Quoi de ce lieu? Est-il nommable? et n'aurait-il pas quelque rapport impossible à la possibilité de nommer? Y a-t-il là quelque chose à penser, comme nous le disions si vite, et à penser selon la nécessité?»

Articoli/10

Pasolini et le néoréalisme

Delphine Wehrli

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 20/08/2015. Accettato il 01/09/2015.

Between poetry, cinema or literature, Pasolini has always been regarded as a marginal intellectual. At the core of the reaction triggered by the Neorealism in the Fifties, one will analyze his standpoints in the debate and his justification about a realistic style, whether dealing with the literary or with the cinematographic field.

1. La question du néoréalisme et la réaction littéraire des années 1950: débats et prises de position de Pasolini

Les années (1945-1955) qui ont précédé les débuts de Pier Paolo Pasolini sur la scène littéraire italienne en tant que romancier (1955) sont généralement considérées comme celles du néoréalisme. Il semble opportun de traiter ce phénomène culturel pour saisir les lignes générales qui influencèrent Pasolini dans sa conception de l'art comme polémique sociale, document et miroir de la vie de tous les jours.

Quand on parle de néoréalisme dans cette introduction, on se réfère à ce mouvement d'idées régénératrices qui emprunta les plus vives manifestations culturelles et artistiques de l'immédiat après-guerre. Sont donc exclues les années entre les deux guerres et les années 1930, parce que la 'quatrième génération' ou la génération du milieu – c'est ainsi qu'on appelle souvent les artistes qui se formèrent culturellement avant la guerre – dut expérimenter sa propre leçon culturelle avec une série d'événements dramatique: la guerre et la Résistance qui influencèrent et transformèrent leur existence. Pier Paolo Pasolini est inclus dans cette génération, non pas par simple donnée civile, mais au sens historique, parce qu'il participa activement à la recherche de nouvelles formes littéraires et artistiques durant la réaction des années 1950 à ce qu'avait été le néoréalisme.

Avant de passer à une définition générale du néoréalisme, il convient de traiter des aspects qui causent des difficultés critiques pour l'analyser et le définir en tant que phénomène culturel. Quand on parle de néoréalisme, nous

avons l'habitude de mentionner Pavese, Vittorini, Moravia, Pratolini comme précurseurs et 'maîtres' ('Réalistes des années 1930'), parce qu'ils avaient réagi à l'optimisme superficiel du Régime mussolinien et qu'ils s'étaient efforcés de renouveler l'homme intérieurement, en plus de chercher un renouveau structurel et expressif de l'art. Cette continuité historique entre l'avant et l'après-guerre crée des équivoques qui doivent être traitées, même si elles sont difficiles à résoudre.

Ainsi, dans les pages qui vont suivre, le néoréalisme sera traité comme phénomène général sans prendre en considération ses caractéristiques spécifiques; nous chercherons donc à en donner une définition, celle-ci n'étant pas là dans l'intention de mettre fin à la recherche sur le néoréalisme mais plutôt pour mettre en relief les aspects les plus significatifs du courant littéraire qui précéda Pasolini et qui donna vie à sa conception artistique comme continuité critique d'un phénomène qu'il acceptait positivement en partie. Pasolini retenait du néoréalisme d'après-guerre son impulsion vers le bas, réellement démocratique et populaire, qui avait mené, d'un point de vue linguistique, à une rupture avec le classicisme petit bourgeois du fascisme. Ce nouvel élan culturel avait en fait conduit à la découverte de l'Italie réelle et périphérique, populaire et dialectale. Pasolini avait également accueilli l'impulsion politique de la littérature de son époque et l'interprétation nationale-populaire de la théorie d'Antonio Gramsci, qu'il découvre en 1948-49. Il dira: «A travers Gramsci, [...] je vérifiai, sur le plan théorique, l'importance du monde paysan dans la perspective révolutionnaire. La résonance de l'œuvre de Gramsci en moi fut décisive»¹. Pour Pasolini, le néoréalisme avait été un phénomène qui avait tenté l'italianisation complète de l'Italie, à travers une extension démocratique au sens politique, mais aussi culturel, en raison de sa découverte des différentes langues et cultures de la péninsule.

Le néoréalisme ne fut donc pas une école, mais un phénomène culturel ressenti par les artistes et les écrivains de l'époque qui cherchaient à se redécouvrir et à dépasser le récent traumatisme qui avait touché le pays. L'homme de lettres se retrouva dans une nouvelle position historique et sentit le besoin de se renouveler, de sortir de l'état d'aliénation dans lequel il était. Tous vivaient dans cette nouvelle expérience historique qui conduisit à une nouvelle conscience, une nouvelle manière de représenter la réalité historique vécue par l'artiste. Le rapport avec la réalité était devenu toujours plus problématique, la position existentielle de tout individu toujours plus précaire et incertaine. Cette nouvelle réalité donna vie à un vaste mouvement d'idées, nées d'expériences et de personnalités différentes vivant toujours dans le même milieu historique et culturel. Presque tous les écrivains étaient envahis par un puissant sentiment humaniste; au fond de leur travail résidait un attachement à l'homme et aux valeurs humanistes.

L'idéal politique qui soutenait le mouvement néoréaliste servit d'opposition au fascisme, sans avoir une véritable idéologie d'école ou de manifeste politique. Le néoréalisme était formé par un ensemble d'idéaux et

¹J. Duflot, *Pier Paolo Pasolini, Les dernières paroles d'un impie*, Paris 1981 [2e éd.], pp. 31-32.

par une aversion instinctive pour la bourgeoisie italienne qui avait soutenu et conduit le fascisme au pouvoir. Les idées étaient elles-mêmes peu claires, portées davantage par l'enthousiasme et la frustration que par un programme précis de renouvellement. Carlo Salinari problématise ainsi la question du néoréalisme:

Il Neorealismo fu l'espressione della frattura storica che si nutrì [...] di un nuovo modo di guardare il mondo, di una morale e di una ideologia nuova che erano proprie della rivoluzione antifascista. In esse vi era la consapevolezza del fallimento della vecchia classe dirigente e del posto che, per la prima volta nella nostra storia, si erano conquistate sulle scene della società civile le masse popolari. Vi era l'esigenza della scoperta dell'Italia reale, nella sua arretratezza, nella sua miseria, nelle sue assurde contraddizioni e insieme una fiducia schietta e rivoluzionaria nelle nostre possibilità di rinnovamento e nel progresso dell'intera umanità [...] si presenta come autentico movimento di avanguardia [...] perché tendeva a riflettere i punti di vista, le esigenze, le denunce, la morale di un movimento rivoluzionario reale e non soltanto culturale [...]. Si presentò così come arte impegnata contro l'arte che tendeva ad eludere i problemi reali del nostro Paese; contrappose polemicamente nuovi contenuti (partigiani, operai, scioperi, signorine) all'arte della pura forma e della morbida memoria [...] cercò un mutamento radicale delle forme espressive che sottolineasse la rottura con l'arte precedente e potesse esprimere più adeguatamente i nuovi sentimenti; si pose il problema di una tradizione di arte autenticamente realista e rivoluzionaria a cui riferirsi scavalcando le esperienze decadenti dell'arte moderna².

Le néoréalisme fut plutôt, comme nous l'avons suggéré ci-dessus, un temps culturel qu'une école programmatique; ce fut un ensemble d'idées utilisées comme lutte contre la vision fasciste de la réalité. Bien que ce mouvement ait été constitué par diverses positions et approches, il est possible d'y distinguer des éléments typiques et proches les uns des autres qui peuvent être identifiés avec une disposition plus pratique, plus engagée de l'artiste envers l'histoire et la période historique dans laquelle il vit. En effet, la fin de la guerre représenta un moment de vérification de tout ce qui s'était développé jusqu'alors avec l'intervention de nouvelles tendances critiques: notamment, intérêt pour l'historicisme et le marxisme, pour la recherche stylistique des narrateurs des années 1930 et leur idéologie américaine (par ex. Pavese et Vittorini). En outre, le mouvement néoréaliste se concentra sur un effort de divulgation et de découverte de la réalité de tous les jours, à la mesure de l'homme, et sur une critique contre la littérature de la prose artistique et la poétique de l'absence de l'histoire.

Les écrivains qui s'étaient formés dans ce climat culturel, comme Pasolini, furent forcés de chercher des nouvelles formes d'expression parce que le néoréalisme, en tant qu'avant-garde culturelle, marquait le pas. Le néoréalisme était le seul qui présentait un caractère brut au niveau de la forme, c'est-à-dire qu'il misait sur le document et sur la chronique (faits divers), enrichis d'exemples de langage parlé, négligé, seulement extérieurement réaliste. Les années durant lesquelles Pasolini débuta étaient des années de véritable réaction littéraire. Il appartenait à cette génération qui avait grandi et s'était formée sous la Résistance et qui, désormais, voyait s'échapper les idéaux antifascistes pour lesquelles elle

²C. Salinari, *La questione del realismo*, Firenze 1960, pp. 40-41.

avait lutté. La société italienne était en pleine crise: la vision unitaire, au sens idéologique, que la Résistance avait créé, n'avait plus raison d'être et avec elle, les bases qui avaient donné naissance au néoréalisme en tant que mouvement historique tombaient. L'homme de lettres devait alors créer un nouveau lien historique avec la réalité de son époque. La méfiance régnait sur tous les idéaux de la Résistance et de l'antifascisme. Ils ne servaient plus comme solution; la crise passive et la renonciation à la lutte dominaient en tout un chacun. On pense alors à des romans comme *Lo Scialo* de Pratolini et *Cinque storie ferraresi* de Bassani. L'histoire n'avait plus valeur de lutte collective, mais de repli sur la conscience individuelle. En somme, le sentiment de culpabilité n'avait plus une valeur historique mais universelle. C'est dans cette nouvelle situation historique que le néoréalisme entra en crise: ce furent les années de la fin des espoirs nés de la Résistance, des désillusions face à la défaite de la gauche (1948) et surtout le début de la guerre froide. En ce moment de crise des valeurs, l'intellectuel tenta de résoudre la situation en cherchant de nouveaux thèmes ou des problématiques différentes. Nous pouvons les regrouper ainsi: crise passive, plus d'écriture de romans (Vittorini); repli sur ses mémoires et l'environnement familial (Bassani); évasion dans la science-fiction (Calvino); pamphlet historique et politique (Sciascia); ou continuation personnelle et subjective du réalisme afin de trouver une solution linguistique et expressive (Pasolini).

Le temps passa et la force de la rupture culturelle et innovante du néoréalisme se fana. En Italie, les années entre 1955 et le début des années 1960 ont été les plus critiques sur la question du réalisme, qui a pris avant tout une grande place dans le champ littéraire – mais également cinématographique – où écrivains, hommes de lettres et critiques ont longuement débattu à son sujet. En témoigne Carlo Cassola dans cet essai:

A quanto mi sembra di capire, in questi ultimi tempi va sempre più diffondendosi un senso di scontentezza per lo stato della nostra letteratura [...] è scomparsa, insomma, quell'euforia che caratterizzò invece i primi anni dopo la guerra, quando si era pronti a giurare su indirizzi letterari, su autori e su opere, oggi già caduti in un oblio pressoché completo. Chi come me, non è stato quasi d'accordo con le valutazioni ufficiali, non può non rallegrarsi di una crisi che dovrebbe preludere a una revisione di valori, ma il fatto è che, se la crisi è visibile non si scorgono nemmeno i sintomi di una revisione e di una migliore impostazione critica. E, tutto sommato, la confusione delle idee sembra giunta al colmo. La narrativa del dopoguerra è sotto accusa [...]. Neorealismo, letteratura meridionalista, letteratura impegnata, letteratura della Resistenza ecc., sarebbero stati tutti indirizzi letterari sbagliati, frutto di equivoci culturali grossolani o addirittura prodotto di sollecitazioni propagandistiche dei partiti di sinistra, e in modo particolare del PCI [...]. A questo proposito è bene dire una parola chiara³.

Après une longue introduction sur la situation de la littérature italienne et moderne et du manque d'implication de l'homme et de la poésie à son égard, il conclut que l'homme fait naître la poésie dans une œuvre d'art et que la fin en soi de l'œuvre d'art est la poésie. A une telle alternative tautologique, Pasolini

³C. Cassola, *Ideologia o Poesia ?* in «Comunità», LX, maggio-giugno 1958, p. 55.

répondit avec une poésie, *In morte del realismo*, pastiche de l'oraison d'Antoine pour César dans *Jules César* de Shakespeare, dans laquelle il fit son autodéfense à propos d'un usage du style réaliste:

Ancora ieri il discorso volgare
dello stile mimetico e oggettivo
– la grande ideologia del reale –
vi sbigottiva ... E ora eccolo là,
per terra: e nessuno, ora, si sente
così indegno da dovergli rispetto⁴.

La poésie était une critique que Pasolini adressait à Cassola, en juin 1960 lors du Prix Strega⁵. Tout en attaquant Cassola quant au manque d'engagement programmatique de son roman *La Ragazza di Bube*, Pasolini redéfinit son rôle au sein de la communauté littéraire et critique la réaction au néoréalisme italien qu'il qualifia de néo-puriste: «Sono qui a seppellire il realismo italiano non a farne l'elogio»⁶. Bien qu'il dît ne pas vouloir faire un éloge au réalisme, il esquissa ce qu'il considérait en être les mérites: style mixte, difficile et vulgaire (*volgare* en italien), qui élargit le vocabulaire de la langue italienne et ouvrit les portes au prolétariat. L'attaque de Pasolini est faite envers la langue qui est mise en avant à cette période par certains écrivains, «una lingua restaurata come il potere, codificata e priva di realtà, come quella del neorealismo (sia letterario che cinematografico)»⁷. Pour Pasolini, le réalisme fut alors un renouvellement historique à portée idéologique et révolutionnaire qui était de toute façon terminé, mais qui avait légué à la postérité Calvino, Morante, Gadda, Levi, la revue *Officina*, Bassani et Cassola. A ce propos, Pasolini avait justement déjà attiré l'attention du monde littéraire, avant même de publier ses romans, dans les pages de sa revue engagée, *Officina*, créée en 1955 avec Francesco Leonetti et Roberto Roversi. Cette revue de poésie et de critique littéraire était une sorte de

laboratorio in cui discutere e proporre un nuovo modo di intendere ed esprimere la poesia e la letteratura in genere dopo le esperienze, considerate concluse e irripetibili, del primo Novecento (le avanguardie e l'Ermetismo) e dell'immediato dopoguerra (il Neorealismo). Se non aveva più senso, secondo i redattori di *Officina*, la chiusura individualista degli ermetici, non ne aveva più nemmeno l'impegno politico ortodosso e oggettivo dei neorealisti, quando, oltre a tutto, l'intellettualità di sinistra in Europa si trovava a dover dare i conti con la crisi dei partiti comunisti occidentali, scossi a loro volta da due avvenimenti storici fondamentali, ambedue verificatisi nel '56: il rapporto di Kruscëv sui crimini dello stalinismo (XX congresso del PC sovietico) e l'intervento armato dell'URSS per reprimere la rivoluzione ungherese⁸.

⁴ P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, Milano 1976, p. 146.

⁵ Poème initialement conçu pour défendre en public Italo Calvino contre son rival Carlo Cassola, représentant d'un type de roman académique, dont Pasolini fustige les conventions stylistiques et narratives. Après cette violente intervention, de nombreux débats sur la question impliqueront bien des intellectuels, y compris Pasolini, durant toute la moitié de la décennie.

⁶ P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit. p. 145.

⁷ Ivi, p. 147.

⁸ A. Mazza, *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*, Pisa-Roma 2002, p. 17.

Selon Pasolini, le néoréalisme avait créé un élargissement linguistique, mais il avait été une forme de connaissance immédiate, à des fins documentaires, un simple goût littéraire. Pasolini s'était proposé alors de créer une idée de la réalité, c'est-à-dire une représentation totale de la réalité vécue par le sous-prolétariat, qu'il applique dans ses deux romans *Ragazzi di vita* (1955) et *Una vita violenta* (1959).

Mais ce dont Pasolini se soucia alors, c'était de comprendre pourquoi lui-même avait été rejeté d'un mouvement d'«écrivains respectables», qui se sentaient seuls autorisés à écrire, bafouant un réalisme, décrété vulgaire, qui désormais avait été massacré (par la littérature bien-pensante) et gisait à terre, comme il l'a affirmé. C'est au nom de ce réalisme trahi que Pasolini a écrit. Et dans son passage de la littérature au cinéma, il conservera cette même dévotion, ce même amour pour la réalité.

2. Du réalisme cinématographique: émergence du film *Accattone*

C'est en 1961 que Pier Paolo Pasolini aborda la création cinématographique en passant à la réalisation avec un premier triptyque appelé 'trilogie sous-prolétaire', qui comprend *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) et *La Ricotta* (1963), qui lui donnera la possibilité de donner une vision du sous-prolétariat tout à fait personnelle, tranchant définitivement avec ce qui fut fait dans le passé. En effet, alors qu'à la même époque, Visconti s'illustrait par ses grandes fresques romanesques (*Senso*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Gattopardo*), qu'Antonioni témoignait de l'interrogation des classes privilégiées (*L'Avventura*, *La Notte*, *L'Eclisse*), et que Fellini était sur le point de plonger dans un onirisme baroque (*Otto e mezzo*, *Giulietta degli spiriti*), Pasolini nous rappelait l'existence d'une réalité sociale oubliée depuis que le néoréalisme était passé de mode; il agressa avec insistance les consciences embourgeoisées, totalement éblouies par le 'boom' économique de la fin des années cinquante qui engendrait des conséquences irréversibles au niveau social: l'écart entre le nord et le sud où l'on mit en évidence l'éclatant développement du nord et une totale arriération du sud, le désespoir moral et matériel de certaines couches sociales, la création de banlieues, des chômeurs, des exilés, finalement tous les exclus de cette société de consommation qui vivaient aux marges de l'élan économique italien.

Ainsi Pasolini décida-t-il de montrer ce que le miracle dissimulait, ses tares, ses vices, placés en dehors du système industriel et du système de la croissance économique. L'existence des personnages d'*Accattone*, nés de son premier roman *Ragazzi di vita*⁹ (1955), apparaissaient en 1961 comme la mauvaise conscience d'une Italie qui croyait être entrée pour toujours dans une nouvelle ère mais qui,

⁹ Voir à ce sujet l'article d'Oreste Del Buono, *Ragazzi romani* (in «Cinema Nuovo», LXII, 10 Luglio 1955, pp. 37-38), qui traite des suggestions cinématographiques – liées au néoréalisme – qui se trouvent dans le roman *Ragazzi di vita*.

découvrant la civilisation de masse, resta tributaire de ses présupposés sociaux, religieux et moraux.

Au niveau cinématographique, les choix linguistiques et thématiques de Pasolini naissent donc de la recherche d'une solution à la crise marquée par la réaction au néoréalisme: en effet, il se rendit compte que le néoréalisme comme l'avant-garde littéraire était dépassé, mais en même temps il ne le renia pas totalement. A travers l'expérimentalisme, il chercha à poursuivre un réalisme basé sur les enseignements gramsciens. Le renouvellement culturel devait coïncider avec une problématique morale, avec une exigence idéologique de connaître le monde et c'était, pour lui, l'idéologie marxiste qui le rendait possible. Comme on peut le constater, Pasolini continua à croire en l'histoire et dans le rôle idéologique de l'intellectuel dans ce processus de renouvellement; Pasolini se proposa donc de créer une idée de la réalité, c'est-à-dire une représentation totale de la réalité, vécue par le sous-prolétariat. Cela l'amena à étudier attentivement les mouvements et les manières des jeunes des banlieues romaines comme s'il en faisait une étude ethnologique et sociologique.

Son réalisme, approché de façon paradoxale, est à voir donc plutôt comme un approfondissement du néoréalisme¹⁰ ou intériorisation de celui-ci car il en reprend les thématiques (l'errance), les décors (rues désertes, terrains vagues, amas de détritiques), les personnages populaires et l'usage du dialecte ainsi que des procédés filmiques comme le tournage dans la rue et le recours à des acteurs non-professionnels, mais il a la volonté de transcender cette réalité.

S'éloignant donc du néoréalisme et d'un réalisme classique, le cinéma de Pasolini est parfois défini de *réalisme mimétique*, dans le sens où son style est issu de la matrice réaliste mais dans lequel règne un expressionnisme qui contamine différents registres stylistiques (citations picturales maniéristes, musique classique en violente contradiction avec le contenu des images, lyrisme dans la façon de filmer et refus de raccorder un plan général avec un autre plan général, à la différence de la plupart des cinéastes néoréalistes).

L'expérimentalisme de Pasolini, de ce fait, s'est réalisé en dehors du courant néoréaliste et en contraste avec l'avant-garde et la néo-avant-garde, et a consisté, plus qu'en des choix expressifs précis et codifiables, à suggérer et stimuler une recherche stylistique entendue non comme fin en soi mais comme la partie d'un projet global d'analyse et de réflexion sur la réalité.

Pasolini souligna, dans son rapport à la réalité, non seulement la capacité auto-expressive du monde, comme représentation et donc comme langage propre, mais également l'identité du cinéma avec la vie et donc avec sa représentation mondaine. Le parcours du réalisme au cinéma, entrepris notamment avec les spéculations baziniennes sur la vocation du cinéma pour révéler le sens de la vie à travers une reproduction fictive et mettre en évidence ses mécanismes les plus

¹⁰ Nous retrouvons des incertitudes quant à la définition du premier cinéma de Pasolini jusque dans les dictionnaires de cinéma où il est dit: «[...] première période de l'œuvre de Pasolini, que l'on ne saurait dire tout à fait néoréaliste [...]». J. Tulard, *Dictionnaire du Cinéma. Les réalisateurs*, Paris 2001, p. 702.

intimes, semble amener ici le cinéma à s'identifier complètement avec la vie, à être vie qui représente la vie.

Chez Pasolini, nous sommes face à une ironie grinçante plutôt qu'une expression de révolte et à un cinéma de 'poésie' dans toute son acception expressive et esthétique, bien plus que simplement lyrique. Bien sûr que le film *Accattone* a porté atteinte de par son orientation dans les milieux sous-prolétaires, qu'il a fait 'polémique', mais pas au sens où on l'entendait pour les néoréalistes - c'était la Résistance même qui avait permis la polémique à travers des élans nationalistes et une profonde révolte sociale. Ce n'est pas le cas pour *Accattone*, car le contexte est différent: il n'y a pas la volonté d'un message de soulèvement mais plutôt celle de la dénonciation 'résignée' d'un contexte social, cristallisée dans la peau du protagoniste Accattone: tout laisse à penser qu'il ne peut lutter contre le déterminisme de son milieu. On peut ajouter à cette différence le fait que les laissés-pour-compte sont, chez Pasolini, solitaires, contrairement aux personnages démunis du néoréalisme qui trouvent espoir dans les liens du sang ou dans la force du groupe (fraternité et solidarité). On passe donc d'un souci collectif à une réalité individuelle dans l'œuvre de Pasolini. Nous pouvons ainsi dire que les thématiques ainsi que l'esthétique peuvent présenter des similitudes avec le néoréalisme mais que la finalité de celles-ci diverge. Avec ces derniers éléments, nous pouvons voir que Pasolini joue avec la forme et le contenu néoréalistes en les opposant, les contraignant et en marquant ainsi un profond détachement envers le mouvement néoréaliste et ce depuis le début. Ainsi le pari de Pasolini semble-t-il avoir été celui de réussir à concilier des opposés grâce à une opération stylistique particulière: mélange d'esthétisme et de rudesse, son style s'interpose entre les deux extrêmes - néoréalisme et surréalisme.

Conclusion

En tant qu'écrivain, le travail littéraire de Pasolini ne peut pas être séparé de son travail critique. Pour lui, la création critique n'a jamais été spontanée, mais étudiée, critiquée et puis appliquée au roman ou à la poésie. Ses choix linguistiques et thématiques sont nés de la recherche d'une résolution à la crise marquée par la réaction au néoréalisme. Quoi que les critiques aient dit sur la valeur théorique du néoréalisme, il faut admettre qu'il influença la culture italienne d'après-guerre. A la fin des années 1950, Pasolini, dans sa tentative de redonner vie au néoréalisme, chercha une série d'inventions stylistiques et linguistiques, tout en ayant l'impression d'approcher un certain épuisement de la réalité. Son réalisme se devait alors d'être total, incluant non seulement les personnages populaires, mais aussi les sons et les différentes formes d'expression du peuple.

Poésie et prose ne furent jamais abandonnées, même pas durant la décennie de sa fructueuse activité cinématographique. Il y eut, toutefois, de la part de l'écrivain, une sorte de méfiance envers les possibilités de la parole écrite: tout en continuant à la cultiver pour soi, il lui apparut qu'elle ne trouvait

plus de destinataires, qu'il fallait désormais trouver des interlocuteurs dans un autre langage: le langage des images, riche à ses yeux de potentialités intactes et inexplorées. Avec sa sensibilité, il s'était senti trahi: le *boom* économique était en train de niveler les classes sociales, les englobant en une seule et unique bourgeoisie et standardisait la culture. Si les premiers films étaient encore inspirés du prolétariat et du sous-prolétariat romains, tant aimés dans les années 1950, ceux-ci devinrent petit à petit méconnaissables à ses yeux; d'autres thèmes commencèrent à l'attirer, et le plus récurrent fut l'analyse et la dénonciation de la bourgeoisie, avec ses rites absurdes, ses mythes égoïstes et sa corruption. Le cinéma, et dans un second temps, également le théâtre, lui apparurent comme les porte-paroles de cette nouvelle prise de conscience.

Delphine Wehrli, University of Lausanne
✉ delphine.wehrli@unil.ch

Appendice

Testi/4

Introduzione al film *Appunti per un'Orestide africana* di Pier Paolo Pasolini*

Con un saggio introduttivo di Toni Hildebrandt¹

Harun Farocki

This paper studies the documentary film genre in Pasolini's work, focusing mainly on *Appunti per un'Orestide africana* (*Notes on an African Orestes*). Editing and technical details are analysed, along with their symbolic meanings in Pasolini's visual poetics.

1. Saggio introduttivo di Toni Hildebrandt: *Farocki e Pasolini: tracce di un dialogo per immagini*

Conobbi Harun Farocki nel Giugno del 2014, a Princeton, in occasione di una *Summer School* dal titolo *Practices, Procedures, Recursions: The Reality of Media* che Bernhard Siegert e Nikolaus Wegmann avevano organizzato presso il dipartimento di studi germanici². Farocki, che nel 2002 aveva partecipato, sempre a Princeton, alla mostra *Anxious Omniscience: Surveillance and Contemporary Cultural Practice*, di Thomas Y. Levin, si comportò, nel corso

* Presentiamo qui per la prima volta in traduzione italiana il testo di Harun Farocki *Einleitung zu Pier Paolo Pasolinis Film Appunti per un'Orestide africana*, pubblicato per la prima (e unica) volta (senza titolo) per la rivista tedesca «Filmkritik» (26/1982, pp. 531-532). La redazione de «Lo Sguardo», nella figura dei curatori, ringrazia sentitamente Antje Ehmann per aver concesso i diritti di traduzione, e Toni Hildebrandt per il prezioso aiuto nel reperimento del testo e nella cura della traduzione. La traduzione di entrambi i testi dal tedesco è di Antonio Lucci. Abbiamo seguito la titolazione che la rivista «Filmkritik» ha dato, nell'edizione originale del testo tedesco, alle pagine – originariamente senza titolo – di Farocki [NdT].

¹ Testo apparso per la prima volta in traduzione inglese in «Senses of Cinema», 73, 2014. <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/corpi-e-luoghi-harun-farocki-on-pasolini/> e nella versione originale tedesca in D. Irrgang, K. D. Haensch, I. Neick, *Forum zur Genealogie des MedienDenkens*, vol. II, Berlin 2014, pp. 16–21.

² *Practices, Procedures, Recursions: The Reality of Media?*, Princeton-Weimar Summer School, German Department, Princeton University, 15–21 Giugno 2014. Assieme a Farocki, Siegert e Wegmann presero parte: Paul Babinski, Friedrich Balke, Boris Buzek, Máximo Farro, Petra McGillen, Mladen Gladić, Toni Hildebrandt, Hannah Hunter-Parker, Daniel Irrgang, Susanne Jany, Diana Kamin, Maren Koehler, Hannes Mandel, Harun Maye, Ido Ramati, Antonia von Schöning, Dennis Tenen, Emily Thompson, Adam Webb-Orentstein, Katharina Wloszczynska, Derek Woods e Grant Wythoff.

della discussione, in maniera singolarmente modesta. Farocki aveva sempre in serbo, per le cavillosità accademiche, la sua fantastica risata, ricordata anche da James Benning³. Nella pausa di mezzogiorno del seminario guardava le partite di qualificazione ai mondiali della nazionale tedesca al Rocky Theater, dove il 17 Giugno tenne anche una conferenza sulla sua serie di opere in quattro parti *Ernste Spiele* [Giochi seri].

A Princeton volevo parlare con Farocki di Pasolini. Per questo lo pregai di leggere un saggio che avevo scritto su *La Sequenza del fiore di carta*, ma che egli, la sera stessa, finì per lasciare in un bar. Perciò, il giorno successivo, parlammo di Pasolini senza appoggiarci al testo, e forse questo fu anche il modo migliore. Farocki, nel 2008, aveva organizzato a Vienna una *Blickschule* [Scuola di sguardi], *Pasolini vor Augen* [Pasolini di fronte agli occhi], che riuscì allo stesso modo, senza letture di testi. L'annuncio indicava le cose più essenziali: «Visione commentata di analisi filmiche e lavorazioni in cui verranno analizzati aspetti (formali, strutturali, contenutistici e romantici) del lavoro di Pasolini. Il bar è aperto»⁴.

Farocki, in quanto regista, mirava naturalmente a indirizzare l'attenzione verso l'analisi filmica, «[ad] analizzare le pietre angolari del lavoro filmico, e più propriamente le singole parti di un film» e a comprendere «la singola immagine, l'inquadratura, le sequenze montate»⁵. Secondo Farocki, per avere un'idea del pensiero di Pasolini, erano decisivi, principalmente, il lavoro con la camera, la sua retorica delle immagini, e la politica del montaggio.

Forse anche per questo Farocki sembrò francamente disinteressato, quando gli nominai la letteratura più recente su Pasolini. Non aveva letto il bellissimo saggio di Alessia Ricciardi *Pasolini for the Future*, né *The Resurrection of the Body* di Alessandro Maggi e neppure l'antologia pubblicata dall'ICI di Berlino *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*. Aveva sentito parlare di *Survivance des lucioles* di Georges Didi-Hubermans e dei quattro volumi su *L'Œil de l'histoire*, in cui Pasolini gioca un ruolo importante⁶.

L'unico libro che Farocki citava ripetutamente, e che mi consigliò con decisione, fu *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*⁷ di Michele Mancini e Giuseppe Perrella. Questo libro, uscito nel 1981 presso le Theorema Edizioni di Roma, a lungo bistrattato e imperdonabilmente dimenticato dalla letteratura, gli era stato donato da Laura Betti già agli inizi degli anni '80. Mancini e Perrella, che da allora sono scomparsi dal campo della ricerca, avevano raccolto testi inediti

³ «A serious man with a great laugh. He lives on in my heart.» James Benning, facebook.com/james.benning.77, 1 Agosto 2014.

⁴ Annuncio dall'archivio online del WUK (www.wuk.at).

⁵ Annuncio dall'archivio online del WUK (www.wuk.at).

⁶ Cfr. A. Ricciardi, *Pasolini for the Future*, in «California Italian Studies», 2,1, 2011 <http://escholarship.org/uc/item/8v81z3sg>; A. Maggi, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago-London 2009; L. di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Wien-Berlin 2012; G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris 2009; Id., *L'Œil de l'histoire*, 4 vol., Paris 2009–2012.

⁷ M. Mancini, G. Perrella, *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Roma 1981.

e approntato un ampio atlante di quattrocento pagine delle sue inquadrature filmiche, dal titolo *Pasolini antropologo*. I testi provenienti dal lascito, per cui essi avevano scelto il titolo di *Corpi e luoghi*, dovevano indirizzare lo sguardo su una fase decisiva nello sviluppo di Pasolini: il confronto con il cosiddetto 'terzo mondo', con la storia (post-)coloniale dell'Eritrea di allora e con i 'sopralluoghi' filmici e gli 'appunti', che Pasolini aveva avvalorato quali forme di documentazione autenticamente cinematografiche⁸.

È possibile ricostruire lo sguardo di Farocki su Pasolini a partire dall'atlante di immagini antropologiche, la cui tipologia è suddivisa in sei categorie: 1) Famiglie 2) Modi di comportamento e gesti 3) Luoghi 4) Oggetti 5) Scrittura 6) Censura.

Mancini e Perrella dividono, per prima cosa, i rapporti familiari a livello anagrafico, i personaggi e gli interpreti ricorrenti. Nei gesti isolano le sfaccettature dei visi, la risata, il sonno e il sogno, il confronto e gli sguardi in macchina così come il linguaggio delle mani. Nei luoghi salta agli occhi la topografia urbana o suburbana: la strada, la piazza, il mercato, la chiesa, il bar. Partendo dal vespasiano ci conducono attraverso i luoghi di lavoro e le dimore del subproletariato, fino ad arrivare al 'set' e ai luoghi reali della sorveglianza (prigione, tribunale, stazione di polizia, ospedale). Da qui i fiumi conducono dalle città alle zone marginali e alle periferie (*Ai margini*). Tra gli oggetti vengono elencati i (tra)vesti(men)ti e i copricapo, le mode ufficiali e dei giorni di festa, e quelle che rendono visibili le differenze di classe. L'atlante suggerisce in maniera convincente che l'impiego di precisi oggetti di scambio e doni, di fiori e generi alimentari, degli escrementi (così importanti negli ultimi film), segua una logica degli affetti. Mancini e Perrella sottintendono con ciò, come fa in generale la teoria filmica strutturalista, che le immagini in movimento si basino fondamentalmente su una semiotica della leggibilità. Il fatto che determinate immagini, di contro, nella loro opacità semantica, siano anche illeggibili, per lo meno fintantoché esse non entrano nel loro «Jetzt der Lesbarkeit» [*ora di leggibilità*]⁹, era noto a Pasolini, che lo aveva rettificato seguendo la sua *liaison* semiologica.

Farocki non ha scritto molto su Pasolini. L'unico testo a se stante che è possibile trovare nei suoi scritti è una breve introduzione del Novembre 1982 agli *Appunti per un'Orestide africana*, comparsa in *Filmkritik*¹⁰. Uscito un anno

⁸ I testi inediti riuniti in *Corpi e luoghi* sono stati stampati in ordine cronologico: Sopralluoghi o la ricerca dei luoghi perduti, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo, In Africa, tra figli obbedienti e ragazzi moderni, La grazia degli Eritrei* e il *Post-Scriptum* a La grazia degli Eritrei. Sulla 'post-western modernity' di Pasolini cfr. T. Hildebrandt, *Jenseits der Mauern von Sana'a: Pasolinis Appell an die UNESCO (1970-74)*, in U. Frohne, L. Haberer, A. Urban, *Display/Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, München 2015 (in corso di pubblicazione); Id., *Allegorien des Profanen im Fremden. Zu Pasolinis Spätwerk*, in U. Haselstein, *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin 2015 (in corso di pubblicazione).

⁹ Sulla «integrazione figurale» (Pasolini) e il suo «Jetzt der Lesbarkeit» (Benjamin) cfr. H. Joubert-Laurencin, *Figura Lacrima*, in L. di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction*, cit., pp. 237-251, qui p. 250 e seguente.

¹⁰ H. Farocki, testo senza titolo [*Über Pier Paolo Pasolinis Appunti per un'Orestide africana*], in «Filmkritik», 26, 1982, pp. 531-532, qui p. 532. Il testo non è stato inserito nella raccolta

dopo *Corpi e luoghi*, il breve saggio mostra la conoscenza dei testi lì riuniti, ma non tratta delle esperienze di viaggio in Africa di Farocki. Lo sguardo di Farocki è però già influenzato da *Orientalism* (1978) di Said, e anticipa, a suo modo, successivi commentari sull'orientalismo eretico di Pasolini¹¹. Farocki, in particolare, vede nei film ciò che c'è di sperimentale e di autocontraddittorio, e cerca di ancorarlo alla manovra della macchina da presa:

Significa molto quando, tra le altre persone che guardano in camera, un uomo sta seduto e dorme, o quando da un prato su cui germogliano dei fiori bianchi come quelli di Warhol, la carrellata va verso l'orizzonte. Uomini con macchine da cucire sotto un cielo sgombro o in mezzo a delle piante che si intrecciano sul terreno argilloso della piazza del mercato formando figure, bottiglie e imbuti, oggetti d'uso degli abitanti di una capanna sul lago Victoria, tutto questo significa molto: ma cosa? L'*Oresteia* è una lingua straniera, forse ignota, (*voi tutti conoscete il dramma dell'Oresteia di Eschilo ...*) e l'Africa è una lingua straniera, forse ignota. Pasolini traduce da una lingua che non capiamo in un'altra. Noi guardiamo questo lavoro (una ricerca delle singole parole, uno sperimentare singole espressioni) e comprendiamo di più di quello che possiamo capire¹².

Farocki si chiede criticamente, con una certa inclinazione fiduciosa, se davvero l'impulso di Pasolini riesca a dare una voce, con gli *Appunti*, agli estranei e ai subalterni, attraverso la sua camera 'inquadrata' da uno sguardo latentemente occidentale. Se a Pasolini questo tentativo riesce, sembra quasi dire Farocki, è perché egli rende visibile la sua posizione egemonica come parte del dispositivo cinematografico: una delle «Unspoken Rules»¹³ [regole non dette] per entrambi i registi era, infatti, che la camera dovesse mostrare anche ciò che essa non può mostrare.

In un'occasione un africano dice qualcosa, la camera lo cerca tra gli altri africani, e non trova proprio quello che sta parlando. Un errore, che il montaggio non ha appianato, che in generale sta di certo pure ad indicare che in questa sequenza non c'è nessun imbroglio. Rovesciato in maniera maldestra, questo non solo significa verosimilmente il contrario, ma deve anche indicare questo: io faccio parlare gli africani¹⁴.

A Farocki anche un altro punto non deve essere affatto sfuggito: in *Appunti per un'Orestide africana* Pasolini mostra come i lavoratori tanzaniani lasciano una fabbrica a Dar es Salaam. Il commento fuori campo parla, qui, letteralmente,

Nachdruck / Imprint. Texte / Writings, Berlin 2001 e viene presentato di seguito per la prima volta in traduzione italiana. I riferimenti successivi a questo testo faranno capo alla traduzione italiana qui presentata.

¹¹ P. Friedl, *Die heimliche Moderne*, in A. Franke, *Die heimliche Moderne. Ausgewählte Texte und Interviews 1981–2009*, Berlin 2000, pp. 249–268; L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano 2007.

¹² H. Farocki, *Introduzione al film Appunti per un'Orestide africana di Pier Paolo Pasolini*, in «Lo Sguardo» XIX, 3, 2015, pp. pp. 318–320. Qui p. 319.

¹³ *06 Never forget to show what the camera cannot show*, in A. Ehmman, K. Eshun, *Harun Farocki. Against what? Against whom?*, London 2009, p. 214.

¹⁴ H. Farocki, *Introduzione al film Appunti per un'Orestide africana di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 320.

dell'«uscita degli operai da una fabbrica». È possibile pensare che Farocki, con *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), dopo la sua lettura di *Corpi e luoghi* (1981) e del testo *Appunti per un'Orestiade africana* (1982), reagisse in prima battuta a Pasolini, prima di completare, in una seconda fase del lavoro, la genealogia con *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) e altre scene tratte da film di Michelangelo Antonioni, Fritz Lang, D. W. Griffith e da riprese anonime?

A supporto di questa tesi andrebbe non da ultimo menzionato il fatto che, Farocki, verso la fine di *Arbeiter verlassen die Fabrik*, ha inserito due scene da *Accattone*¹⁵. A queste scene fa seguito uno spezzone da *Clash by Night* (1952) di Fritz Lang, in cui Marilyn Monroe lascia una fabbrica ittica e viene andata a prendere da un lavoratore. Farocki, nelle sue *Flusser Lecture*, descrive come la Monroe non abbia potuto lasciare la fabbrica dalla vera uscita, visto che il film mostra come debba saltare giù da una rampa. Farocki deduce perciò che l'uscita e la scritta della fabbrica ittica furono spostate per la scena del film, nel senso di una messa in scena quasi iconografica: «La sirena della fabbrica, l'insegna e l'uscita identificano la Monroe come lavoratrice della fabbrica[...]»¹⁶. I suoi gesti sicuri di sé, provocanti, portano inoltre alla memoria come Pasolini avesse descritto la Monroe come una «sorellina più piccola», «bellezza posseduta dal potere», nella cui messa in scena si sarebbe data «tutta la stupidità e la crudeltà del presente»¹⁷. In *Accattone*, di contro, un miserabile magnaccia, interpretato da Franco Citti, aspetta una donna che, fatalmente, si sottometterà a lui e che egli farà prostituire. Poiché entrambi i caratteri dispongono non della propria potenza, ma – in misura assai maggiore – della propria impotenza, a Pasolini riesce la voluta profanazione del suo subproletariato senza futuro.

In *Corpi e Luoghi* Farocki poté trovare conferma del fatto che, in *Accattone*, non è una star a lasciare la fabbrica, ma un 'personaggio' che è nei registri famigliari anagrafici della borgata romana, che non lascerà mai, come il luogo comune del lavapiatti che diventa milionario vorrebbe. Per questo i suoi gesti indicano, come mostrano Mancini e Perrella, non una bellezza sovrana, ossessionata dalla potenza, ma solo un'esistenza esausta, contrassegnata dall'impotenza, che non mostra alcuna motivazione a liberarsi dalla propria miseria. Il commento fuori campo di Farocki sottolinea questo contrasto, quando inquadra «la vita dei singoli uomini» all'uscita della fabbrica. Ma qui, quali 'singoli uomini' vengono mostrati? Pasolini e Farocki, con tutta la simpatia – condivisa con Brecht e

¹⁵ A questo riguardo cfr. W. Ernst, H. Farocki, *Towards an Archive for Visual Concepts*, in T. Elsaesser, *Harun Farocki, Working on the Sight-Line*, Amsterdam 2004, pp. 261–286, qui p. 267, 278.

¹⁶ H. Farocki, *Bilderschatz*, in *Vilem-Flusser-Archiv, 3rd International Flusser Lecture*, Köln 2001, p. 14.

¹⁷ P. P. Pasolini, *Omaggio a Marilyn Monroe/Voce in poesia*, in *La Rabbia* (1963), oggi in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli vol. I, Milano 1999, pp. 397–399, qui p. 399. Il riferimento a Marilyn Monroe ha il suo pendant nel riferimento di Farocki e Pasolini alla sovversione dell'icona pop in Andy Warhol. Pasolini, dopo il suo viaggio a New York, aveva scritto un'introduzione critica su Warhol al catalogo *Ladies and Gentlemen* (1975). Farocki richiama Warhol abbastanza inaspettatamente nel suo testo *Introduzione al film Appunti per un'Orestiade africana di Pier Paolo Pasolini* (cit.). Monroe/Warhol sono per Pasolini/Farocki i frammenti di un rapporto fratturato, scettico con l'«American Dream».

Benjamin – per una politica del senza-nome [*Namenlosen*], lasciano aperta la domanda a un'analitica rappresentazione filmica. Per questo gli *Appunti per un'Orestide africana* di Pasolini, come anche *Arbeiter verlassen die Fabrik* di Farocki, non sono film sentimentali.

In *Corpi e Luoghi* di Mancini e Perrella, alla fine del libro, come ultima delle sei categorie, compare quella di 'censura'. Totò in *Uccellacci e Uccellini* tiene il suo ombrello di fronte agli occhi di Ninetto, dimodoché questo non possa sorridere alla prostituta. Edipo, in *Edipo Re*, perde la propria vista e così censura se stesso. Nell'inquadratura finale di *Porcile* Herdhitze ci guarda negli occhi dall'immagine, dopo l'assassinio di Julian. Il gesto dell'indice sulle labbra dà l'indicazione non verbale di tacere ciò che si sa.

Ci sarebbe ancora molto da dire sulla violenza della censura allegorizzata nelle immagini, e sulla sua preistoria nella condizione di accusato – durata una vita – di Pasolini: la pietra angolare per questo compito, a livello biografico, è stata posta dal ricchissimo resoconto di Laura Betti¹⁸.

L'interesse della critica si è spostato sempre più, partendo dal lavoro di Pasolini negli anni '60 fino a *Salò* e di Farocki nei suoi primi film e in *Ernste Spiele*, da una teoria del soggetto censurato alle tecniche di osservazione del controllo sociale.

Se rendiamo attuale questo passaggio, è possibile connettere in maniera illuminante i film di Farocki e Pasolini.

Corpi e Luoghi ci ricorda in maniera eccezionale la *Blickschule* (con «Pasolini di fronte agli occhi»), a cui siamo grati non solo per ciò che ci ha dato a vedere, ma molto di più, per ciò che ci ha posto di fronte agli occhi.

(Toni Hildebrandt)

Introduzione al film *Appunti per un'Orestide africana* di Pier Paolo Pasolini

Diceva di essere andato a girare degli appunti su un film e non a girare un film.

Quanto spesso qualcuno ha chiamato un piccolo testo 'appunti' o un piccolo dipinto ad olio 'schizzo' [...] questi appunti sono davvero appunti, immagini sperimentate da qualcuno per un progetto futuro.

Pensiamo a un film poliziesco, in cui una persona, in una situazione complicata, scruta il suolo alla ricerca di un oggetto importante. La camera riprende qualcosa di questo sguardo, ed effettua una panoramica, o si allontana dal pavimento. Le fenditure tra le lastre di pietra, un'irregolarità nell'asfalto, un'ammaccatura nella laccatura delle assi, l'umidità nell'argilla. Da qui lo

¹⁸ Cfr. L. Betti, *Pasolini: Cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano 1977.

sguardo va alla ricerca di qualcosa di definito, un bossolo di proiettile, forse. Ma ciò che non viene ricercato non resta l'indeterminato. Nella misura in cui non viene ricercato, ma ciononostante può essere lì, questo qualcosa dimostra il proprio Esser-per-sé [*Für-sich-Sein*], riceve precisione e presenza, può assurgere, nel ricordo, allo stesso rango di ciò che viene cercato, o subentrare al suo posto.

Le immagini nel film di Pasolini sono abbozzi, e lo sguardo passa attraverso di esse in direzione di qualcos'altro, esse devono, intanto, dare prova di sé. Ci sono molti film sul lavoro di ripresa di un film, ma neanche uno che tratti dello sguardo con cui qualcuno elabora un paesaggio, una casa, una persona, prima che possa girarne un film.

Lo sguardo dell'amante spoglia di qualcosa il volto dell'amato e lo dona. Se esso sia bello anche senza questo sguardo, è una domanda sulla verità dell'amore, che non bisognerebbe porre. Si dovrebbe fare una ricerca a questo proposito! Quando si fanno delle ricerche si teme sempre che il soggetto della ricerca possa venirne danneggiato. Mentre è la domanda ad essere in pericolo. Negli ultimi anni i biologi si sono chiesti che cosa sia la vita, rendendo la domanda insignificante. (Si è dimostrato che la vita non è niente di particolare).

Le parole delle sceneggiature di Pasolini si riferiscono direttamente alle immagini. Le parole indicano ciò che c'è nelle immagini, e ciò che viene assieme ad esse. Il testo parla di queste cose: viene visionato un interprete, o una scena; o, ancora più precisamente, talvolta, si tratta solo di un gesto di una persona, o di una scena che viene composta dalle immagini di più luoghi. In seguito, ci sono messe in scena (prove di messe in scena) e immagini, di cui il testo dice che potrebbero rendere in senso metaforico qualcosa dell'*Oresteia*.

Quando Pasolini mostra le riprese documentaristiche dalla guerra del Biafra (1967-70) si interrompe. Salta dall'Africa a uno studio romano (?) e fa cantare un passaggio dall'*Oresteia*. In questa scena la camera è appariscente, vaga qui e lì in una piccola sequenza, lancia alla musica la sfida, che vince sempre, di essere al momento giusto nel posto giusto. In altri luoghi alla camera non è concesso di ottenere una voce propria: immagini semplici, per quanto ve ne siano.

Significa molto quando, tra le altre persone che guardano in camera, un uomo sta seduto e dorme, o quando, da un prato su cui germogliano dei fiori bianchi come quelli di Warhol, la carrellata va verso l'orizzonte. Uomini con macchine da cucire sotto un cielo sgombro o in mezzo a delle piante che si intrecciano, formando figure, sul terreno argilloso della piazza del mercato, bottiglie e imbuti, oggetti d'uso degli abitanti di una capanna sul lago Victoria, tutto questo significa molto: ma cosa?

L'*Oresteia* è una lingua straniera, forse ignota, (voi tutti conoscete il dramma dell'*Oresteia* di Eschilo ...) ¹⁹ e l'Africa è una lingua straniera, forse ignota. Pasolini

¹⁹ In questo punto Farocki cita, in maniera implicita e ironica, le parole di Pasolini all'inizio del film: «Voi tutti conoscete la trama dell'Orestide di Eschilo ...». Questo punto, per Farocki, era di grande importanza, in quanto egli voleva sottolineare che, nell'Italia o nella Germania degli anni '70, non tutti, e nemmeno tutti gli intellettuali di sinistra, conoscevano l'Orestide, e che Pasolini (forse anche giustamente) non teneva in considerazione questo problema. [Nota di T. Hildebrandt]

traduce da una lingua che non capiamo in un'altra. Noi guardiamo questo lavoro (una ricerca delle singole parole, uno sperimentare singole espressioni) e comprendiamo di più di quello che possiamo capire.

Le riprese sono fatte con una camera muta da 16 mm, non si sentono suoni africani. Quando il film, poco prima della fine, mostra una danza, di cui viene detto che potrebbe essere una metafora della metamorfosi delle Furie in Eumenidi, la musica è un commento affiancato ai movimenti dei danzatori, non la forza propulsiva. Poco prima Pasolini mostra alberi e arbusti, che si muovono al vento, prova brevemente un rumore di un vento che aveva in archivio, ma non c'è nessun rumore che suoni più inattendibile del soffio dei venti. Così egli cancella il vento con un crescendo di musica jazz. La tempesta di questa musica è più grande di quella del rumore delle foglie al vento, ed ha l'effetto positivo di liberare la musica dall'essere un rumore. Accanto alla musica jazz ci sono cori russi, *musica politica*, che risuona anche alla fine del film, quando le parole *futuro, nostalgia* [*Sehnsucht*] e *pazienza* vengono messe una accanto all'altra²⁰.

Si vedono per due volte degli studenti africani che studiano in Italia, a cui Pasolini ha mostrato delle immagini dal proiettore, le immagini di quest'([i] appunti per una) *Orestea*. Pasolini ha un microfono in mano e non è del tutto possibile stabilire se le sue labbra dicano quello che si ascolta. In un'occasione un africano dice qualcosa, la camera lo cerca tra gli altri africani, e non trova proprio quello che sta parlando. Un errore, che il montaggio non ha appianato, che, in generale, sta di certo anche ad indicare che in questa sequenza non c'è nessun imbroglio. Rovesciato in maniera maldestra, questo non solo significa verosimilmente il contrario, ma deve anche indicare questo: io faccio parlare gli africani.

Toni Hildebrandt, Bern University
✉ toni.hildebrandt@ikg.unibe.ch

²⁰ Qui Farocki sembra parafrasare – modificandola in maniera indicativa, in quanto attribuisce a Pasolini una parola, *nostalgia*, che questi non dice, e che forse non avrebbe potuto né voluto dire, e che per questo rappresenta la cifra dell'interpretazione farockiana di Pasolini – la frase conclusiva del film, pronunciata da Pasolini fuori campo: «Il futuro di un popolo è nella sua ansia di futuro, e la sua ansia è una grande pazienza». [Nota di T. Hildebrandt e A. Lucci]

*Recensioni,
discussioni e note*

Discussione di

A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*

CISU, 2015

Antonella Tredicine

Le ragioni di un titolo.

Durante il suo viaggio nelle bolge infernali del Potere, Carlo, il protagonista di *Petrolio*, si trova di fronte ad un enorme Tabernacolo, in cui è contenuto un grande simulacro. Su questo un'iscrizione: HO ERETTO UNA STATUA PER RIDERE. Pasolini chiarisce che essa «si pone addirittura come epigrafe di tutta intera la presente opera [e aggiunge] come il riso abbia una funzione risolutrice di crisi cosmiche [rivitalizzando] ogni sacralità»¹.

Nel 2009, interrogandosi sul rapporto fra letteratura e antropologia, Sobrero indicava come nel mondo moderno entrambe si aprono alle infinite voci dell'alterità. Alla base del suo ragionamento, poneva *il principio del riso*, principio di rinascita e rinnovamento

Il riso, per Bachtin, è qualcosa di estremamente serio e importante attraverso cui l'uomo percepisce la realtà in modo diverso, attraverso cui si rende estraneo alle forme date della necessità sociale [...]. Il riso libera l'uomo, costretto nell'ordine del potere, offrendogli la possibilità di altre scelte, di nuove sensazioni².

Leggere è un conversare che si fa con chi scrisse, è un dialogo, un 'parlare attraverso' e attraverso il quale porre domande.

In *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Sobrero si confronta con «la ripetuta richiesta fatta da Pasolini al lettore/spettatore di essere partecipe della sua ricerca. È quel che Wittgenstein pretendeva dai suoi pochi lettori [guardare] amichevolmente allo spirito in cui il libro è scritto» (p. 39).

Chiamando il lettore alla costruzione di un discorso, Pasolini lo sottrae al pericolo di un dominio inavvertito: se «il potere ha deciso che noi siamo

¹ P. P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di Silvia De Laude, Milano 2005, pp. 413-414.

² A. M. Sobrero, *Il cristallo e la fiamma. Antropologia tra scienza e letteratura*, Roma 2009, p. 156.

tutti uguali»³ lo scandalo è quello di opporre all'«uomo-consumatore» che non si appartiene, l'uomo-poeta che si riappropria del suo sé, aprendo vie di fuga ad un pensiero che proclama la sua libertà. Nel libro, l'autore compie un'accurata e densa analisi della poetica pasoliniana, connettendola con il pensiero del Novecento di Wittgenstein, Adorno, Foucault, de Certeau, Illich, intellettuali che, come lui, hanno messo in dubbio ogni regola consueta di 'stile', conducendo il lettore ad affrancarsi dal potere della scrittura, «dalle categorie e parole predisposte da altri» (p. 47).

Negli *Scritti corsari* Pasolini afferma di aver «aggiunto alla [sua] esperienza esistenziale, anche degli interessi specifici: cioè linguistici, per esempio. Ma anche etnologici e antropologici. Non ne ho un'informazione specifica, ma ne ho la conoscenza che deriva da un profondo interesse»⁴.

Il libro, frutto di un *seminario avanzato* dell'a.a. 2012-2013, consta di otto capitoli che rifuggono sia dalla scansione ordinata a cui ci ha abituati la modernità, sia dall'incombente necessità di fornire risposte date una volta per tutte. Lo scrittore si interroga e ci interroga su «Qual è il posto che l'antropologia occupa nel pensiero di Pasolini? [e soprattutto] qual è il confine tra la Storia e la Vita vera? [Con Pasolini, Sobrero] «cerca nuove forme di vita, anch'egli studioso della vita a partire da se stesso» (pp. 34; 46).

Sostenendo che «nella letteratura del Novecento Pasolini è forse l'autore che più di ogni altro ha sentito il bisogno e quasi l'ossessione di narrare, come diritto e dovere di conoscere» (pp. 14-15), Sobrero legge la capacità 'antropologica' di Pasolini di osservare e dare un nome al mondo, decostruendo visioni in piena luce. Attraverso un ordine a *brulichio*, ascoltandolo e dandogli voce, entrambi si rivolgono all'antropologia per «trovare spazi di vita non asserviti al gioco della Storia» (p. 26).

Ho avuto modo di scrivere che Pasolini propone una lezione che può riorientare l'antropologia, resasi responsabile delle visioni del mondo: dal 'parlare degli altri', ad una nuova etnografia caratterizzata dal 'parlare con gli Altri', questa credo sia la svolta rappresentata dallo *scolaro dello scandalo*, che indica mappe per ridefinire l'antropologia dell'educazione⁵.

Le monografie che 'parlavano/parlano degli altri' afferravano il punto di vista dell'indigeno e si rendevano conto della visione del suo mondo; tuttavia l'autore-antropologo creava un'immagine unitaria e standardizzata della cultura oggetto della sua indagine, sottraendo la parola al nativo, al quale assegnava un posto in una storia non sua, quella occidentale. Il lettore aveva un'idea della realtà così costruita, prendeva atto di quella che, tuttavia, era un'«invenzione dell'altro»⁶.

Parlare con gli Altri: nella scrittura di Pasolini, nella poliedricità dei mezzi espressivi usati, i discorsi dei suoi personaggi orientano, spesso disorientano il

³ P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano 1975, p. 60.

⁴ Ivi, p. 212.

⁵ Mi permetto di rinviare al mio studio *Pier Paolo Pasolini, "scolaro dello scandalo"*, Verona 2015.

⁶ M. Kilani, *L'invenzione dell'altro. Saggi sul discorso antropologico*, trad. it. di A. Rivera, Bari 1997.

lettore nella sua avventura interpretativa. Sembra di sentire le sue parole quando, con mite e violenta capacità di svelare l'assurdità della vita, commentava l'omologazione di quella «gente [che] aveva fatto propri i nuovi modelli umani, proposti dalla cultura del potere [...]. Era commovente come ella fosse rimasta nella sua cecità fino all'ultimo e non avesse capito l'umore della società»⁷.

Restituire la parola all'Altro. La relazione interumana non può essere etica se alcuni, molti, individui vedono nell'alterità, infida e sospetta, un peso gravoso che si può tollerare solo se obbediente; svelando le crepe nell'edificio della lineare rappresentazione del mondo, Pasolini, scandalizzando, apre il tempo dell'attesa di «qualcosa di buio in cui si fa luminosa / la vita»⁸ e riporta prepotentemente sulla scena quel «popolo che antropologicamente non esiste più»⁹.

Gli umili, i deboli, i sudditi, diventano i protagonisti nella ricerca etnografica, la costringono a diventare discorsiva, attenta ai diversi punti di vista che ri-negoziano il sapere e ri-conferiscono all'esperienza di campo (l'aula di Versuta, quella di Ciampino, i luoghi del Terzo Mondo) la sua natura dialogica e polifonica: con loro acquisiamo «il sentimento della "diversità" delle minoranze»¹⁰.

È questa multivocalità che esplicita i significati che emergono dall'interazione etnografica. *Dalla sottrazione della parola alla restituzione della parola all'Altro* è il percorso tracciato da Pasolini che inizialmente osserva, ma solo quando entra nel discorso dell'umanità vilipesa e ne occupa tutti i posti, comprende la potenzialità rivoluzionaria della diversità.

Ed è qui che il dialogo con il libro di Sobrero diventa serrato

Al centro dell'antropologia pasoliniana non può che esserci il tema del diverso, della critica a ogni pretesa identitaria [...]. Se il grande problema è un mondo ossessionato dall'identità, un mondo che ha moltiplicato le 'categorie culturali', [che] ha tracciato confini, definito identità [o costruito] false libertà. Quel che Pasolini chiede all'antropologia è testimoniare che è possibile un differente equilibrio, un mondo non ossessionato dall'identità, un mondo dove la 'diversità' di ognuno sia la regola (pp. 37, 95-96).

E in quello che gli antropologi chiamano *sapere incorporato*, Pasolini decostruisce ogni presunta universalità della conoscenza, ponendo al centro della sua scrittura ciò che sta al di là delle parole tracciate dal Potere: in questo consiste la sua in-attuale, disperata e vitale critica verso le nuove forme di omologazione culturale, linguistica.

Tutta l'opera pasoliniana muove dal sentimento dell'altrove, dal 'sentire' l'Altro attraverso il sentimento della propria diversità; ma, si chiede Sobrero, «è possibile una vita "altra", non un'esistenza "alternativa", ma un'esistenza "altra",

⁷ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., pp. 534; 541.

⁸ Id., *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa*, Milano 2001, p. 8.

⁹ Id., *Lettere luterane*, Milano 1976, p. 87.

¹⁰ Ivi, p. 36.

[all'insegna di un nuovo umanesimo] che abbia come suo principio la difesa del diritto alla diversità?» (pp. 23; 70).

Da Casarsa, attraversando le borgate romane, fino ad incontrare i Figli del Sud del Mondo, Pasolini ha ostinatamente lottato contro «una forma di atroce afasia, una faziosa passività»¹¹ provocando uno sguardo-altro, ridestando curiosità nei ragazzi, facendo parlare la lingua muta delle cose, scoprendo quella parola che diventa il fulcro per attivare un percorso conoscitivo.

Cosa domandava, dunque, Pasolini alla prospettiva antropologica? «Chiedeva di aiutarlo a capire quale possa essere il punto d'incontro fra la natura dell'uomo e le sue forme culturali: Was ist der Mensch? [è in questo senso che] l'antropologia fa da sfondo e in qualche modo sostiene l'intera opera pasoliniana» (pp. 85-86).

Calandosi nella descrizione dell'alterità, dei tanti 'volti muti' della Storia, Pasolini compie un movimento che va dal vedere allo scrivere e dallo scrivere al vedere in un'attività laboratoriale mai conclusa e non egemonica in quanto si oppone all'arroganza del Potere di nominare le altre umanità e di assegnare loro un posto.

Interrogare, indagare «il documento del passaggio del pensiero [di un'anima] che accanitamente continua a pensare»¹² è il gesto più rivoluzionario oggi praticabile.

In questa scandalosa tensione morale che produce un magmatico «brusio» di fondo, bisogna sperimentare ogni strumento critico per contrastare un processo di progressiva omologazione culturale e cogliere la lezione di ogni *umanità bandita*, restituendole la parola ancora, troppe volte, negata.

Ah, dolce religione, del resto tante volte tradita,
nell'uomo in cui tu ti sei inaridita, nasce la pazzia.
I suoi occhi non osano guardare, c'è in essi
il rovescio della luce¹³.

Nell'Ordine di un Discorso che tutto normalizza, occorre avvertire *l'elemento sfuggente* della sua rappresentazione, il volto nascosto, immediatamente non visibile, e chiedersi «queste tracce saranno forse, allora, per uno sguardo ignorante qualcosa di diverso da semplici segni neri?»¹⁴.

In una realtà resa opaca dalla tirannia della luce, esistono spie, indizi che consentono di attivare uno sguardo che frantuma le evidenze sulle quali poggiamo il nostro sapere, le nostre pratiche. Nel capitolo *Antropologo pour cause*, Sobrero evidenzia come Pasolini sia stato il primo a cogliere l'esigenza di un approccio antropologico alla città fin dal suo arrivo a Roma: un cantiere aperto nel quale egli entra «per vedere quel che gli altri non hanno visto, quel che “un borghese non immagina nemmeno”» (p. 269).

¹¹ P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 231.

¹² Id., *La Divina Mimesis*, Milano 2006, pp. 45; 11.

¹³ Id., *Pietro II*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 83.

¹⁴ M. Foucault, *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano 2004, p. 101.

L'etnografia di Pasolini è precisa, minuta, i luoghi sono esattamente riprodotti e in questi luoghi gli attori interpretano una parte che qualcuno ha scritto per loro. Attori afasici, automi «che aderiscono all'Autorità del Modello, e dunque, il disprezzo e il razzismo per ogni minoranza» (p. 306).

Citando *La Divina Mimesis e Petrolio*, l'autore indugia sul carattere 'sospeso' del viaggio pasoliniano nell'anomia, sottolineando come esso sia *scientemente incompiuto*, in quanto «si dispiega sui tempi lunghi della condizione umana, volta alla scoperta di un mondo "altro", sottratto alla volgarità del presente» (p. 49). Un viaggio all'insegna dello sguardo antropologico che va oltre le visioni cristallizzate, il comune senso del mondo, e ci fa immaginare la possibilità di riconoscerci e riconoscere «il mondo come il luogo del [nostro] abitare» (p. 99).

È atroce vivere e conoscere un mondo dove gli occhi non sanno più dare uno sguardo non dico d'amore, ma neppure di curiosità o simpatia. [...]. L'illusione è quella di conoscere, e quindi di parlare, tutto il mondo [...]. Chi parla esclude i sentimenti (soprattutto l'ingenuità, lo stupore, il rispetto, l'interesse): ma si attiene rigorosamente al grigiore di chi conosca senza più margini sé, l'altro e il reciproco rapporto¹⁵.

Il mondo come è concepito dai sensi non è altro che un *velo*, uno *specchio* che rifrange identità; Pasolini ci ha insegnato che occorre *sospendere il senso*, Sobrero ci ammonisce ad evitare ogni interpretazione 'realistica'. La critica coeva, ma anche nei successivi decenni la critica letteraria e sociologica, ha considerato *Ragazzi di vita* come espressione estrema del neorealismo frutto di un immersionismo esistenziale e di una sorta di documentarismo ontologico. Se invece leggiamo il romanzo con una qualche attenzione, non solo ci accorgiamo presto di stare in presenza di un'opera molto lontana dal dominante neorealismo dell'epoca.

Lo sguardo antropologico assolve questa funzione, suggerendo molteplici interpretazioni. È fuori dalla struttura codificata della rappresentazione, che il soggetto diventa essenza del mondo, e si ri-appropria della possibilità di 'vedere' e di 'essere visto': Pasolini, lontano dalla struttura che ingloba ogni verità, ha aperto vie di fuga alla riflessione sui rapporti tra apparire ed essere, tra uomo-consumatore-automa e uomo che si riappropria della sua sacralità e la condivide con quella degli altri.

Pasolini interpella lungo l'arco della sua vita il lettore al «dialogo creatore», definendo e ridefinendo una traiettoria di sguardi in cui *cogliere le sfumature rischiose ed emozionanti delle differenze*. In questo egli è

un potente etnografo, un osservatore delle piccole cose, abile come pochi nel tradurre le piccole cose in segni significativi [...]. Segni di una possibile 'alterità' nel mondo più misero, nel vuoto culturale ai margini della [Storia]. Nel saper ascoltare le cose, saper parlare *il dialetto delle cose* [...] l'operazione mimetica riguarda le diversità dei pensieri sulle cose. Il colore delle cose (pp. 37; 244)

¹⁵ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., pp. 405-406.

Spingersi verso ciò che è nascosto, riconoscere il peso di un'assenza, spesso più significativa di una presenza, e «riuscire a pensare diversamente il mondo» (p. 247) credo sia il gesto profondamente *scandaloso* di disobbedienza alla visione di un contesto scontato.

La scrittura in forma di frammenti implica la volontà di 'agire' che è interagire con l'Altro, «attuando un laboratorio della corrente dei pensieri di un altro essere umano studiato nella sua personale realtà»¹⁶.

La resistenza alle 'tecnologie di potere' si esprime nell'andare oltre tutte le rappresentazioni conformi al senso comune del mondo, cercando quell'*elemento sfuggente*, anche attraverso il *folle contraddirsi* pasoliniano che ha alla base la necessità di rompere con gli accreditati principi. E il risultato di questa volontà sono le 521 pagine di *Petrolio*, che

attraverso l'estremizzazione di tutti i precedenti temi e forme di scrittura, è la rappresentazione del potere nelle sue forme più assolute [e] del rifiuto, non solo di ogni menzogna, ma anche di ogni forma narrativa [...]. Il superamento della stessa idea di letteratura. [...]. Frammenti, che tragicamente avrebbero trovato fuori dalla letteratura il loro senso (pp. 123-124).

Negli Anni Settanta, Pasolini connotava un'Italia profondamente divisa tra una classe politica corrotta, un'autorità religiosa assuefatta alle logiche consumistiche, una borghesia ignorante e bigotta, una destra e una sinistra che coincidevano. Denunciava le oculate forme di colonialismo culturale, economico, sociale di ogni differenza attraverso le quali il «nuovo Potere senza volto» si stava impadronendo del comportamento e della vita quotidiana.

Un ritorno mai fine a se stesso, ma principio per ogni altro viaggio: «Così non si può andare avanti [...]. Bisognerà tornare indietro e ricominciare daccapo»¹⁷. Dalla constatazione dell'assenza del sacro nell'intollerabile presente, manipolato dalla *religione del tempo*, nasce la denuncia di Pasolini di quelle «mutazioni antropologiche» che hanno portato all'omologazione culturale, al genocidio delle culture particolari, al conformismo degradato e generalizzato, che rende impossibile anche solo nominare il sacro perché le sue tracce sembrano sparite nel cuore di quegli uomini a cui egli si rivolge.

Il percorso verso *un'antropologia della liberazione* tracciato da Sobrero conduce alla riscoperta del Soggetto come colui che agisce attraverso la coscienza e la conoscenza di Sé attraverso l'Altro. Un Soggetto che prende la parola affrancandosi dalla rappresentazione che lo ha 'costruito'.

Quando Pasolini parla della propria diversità, dopo gli anni della prima giovinezza, non parla della propria diversità sessuale, ma della propria diversità esistenziale, della propria singolarità, del rifiuto di una vita falsa, artefatta, già scritta da altri. La diversità

¹⁶ Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., pp. 919-920.

¹⁷ Id., *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Torino 1975, p. 245.

sessuale è stata semmai il tramite, lo spazio, della rivelazione, la possibilità di scoprire una singolarità che riguarda tutti gli esseri umani (p. 114).

Indagando con sguardo etnografico l'inferno delle borgate e dei paesi terzomondisti, nei gesti, negli angoli più remoti e marginali, Pasolini compie un rito di passaggio, attraversando, *come un senza fissa dimora*, le diverse umanità. Questa volontà lo ha accompagnato in ogni suo agire, soprattutto da quando il potere è diventato un disumano dispositivo formativo che ingloba, incasellando le difformità.

Scandalizzando le consolidate e uniformanti interpretazioni, che vogliono l'Altro come fardello da curare, sorvegliare e, nel caso, punire: se i sistemi di potere si rifiutano di vedere, di ascoltare, perpetrando un sistema panoptico, il dovere è quello di «continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarci col diverso»¹⁸. Vedere e ascoltare i subalterni è il primo passo per dissentire dalla generosità degli oppressori, *coltivando l'atrocità del dubbio attraverso una provocatoria indipendenza*.

Pasolini non ha mai abbandonato *il pensiero che esiste la possibilità di lottare contro tutto questo* ed è ancora qui tra noi, a parlarne.

Sottrarre i popoli alla storia borghese, al nuovo potere che produce realtà omologando attraverso il corpo e la parola: chiosando Sobrero, all'antropologia Pasolini affidava il compito di *liberarsi e liberarci dalla paura dell'altro*, contrastando ogni forma di razzismo nel «riconoscere l'uguaglianza degli uomini proprio in quanto singolari e diversi» (p. 116).

Nella multiformità delle sue opere, Pasolini è mediatore in-consapevole dell'«etica della possibilità [che significa] accogliere una pluralità di visioni della buona vita»¹⁹ che ci affranca dalle nuove forme di egemonia culturale.

Dialogare con lui, la cui avventura è stata una decifrazione del mondo frammentato, tra forme di imprigionamento e possibilità di fuga, ci esorta a prendere appunti all'insegna di una possibile, rinnovata umanità.

¹⁸ Id., *Lettere luterane*, cit., p. 215

¹⁹ Appadurai, *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, tr. it. di M. Moneta e M.P. Ottieni, Milano 2014, p. 411.

Recensione a

F. Kunz-Vitali, *Pier Paolo Pasolini – Vom Verschwinden der Glühwürmchen*

Laika-Verlag 2015

Stephan Strunz

Anlässlich seines 40. Todestags ist nun im Laika-Verlag eine von Fabien Kunz-Vitali begleitete Anthologie einiger später Schriften und Interviews des italienischen Dichters, Filmemachers und Publizisten Pier Paolo Pasolini erschienen. Der in der Serie „Marxist Pocket Books“ aufgelegte Band setzt sich zum Ziel, Pasolinis politische Gedanken rund um die von ihm so bezeichnete „zweite industrielle Revolution“ zu erörtern und auf ihre Relevanz in der Gegenwart der globalisierten Welt hin zu überprüfen. Da es sich bei dem überaus gelungenen Büchlein sowohl um eine Interpretation Kunz-Vitalis als auch Originalschriften Pasolinis handelt, soll es in dieser Rezension in erster Linie nicht um exegetische Feinheiten, sondern das Postulat einer ungebrochenen Relevanz Pasolinis in der Gegenwart gehen.

Kunz-Vitali leitet die Anthologie mit einer 45-seitigen Einführung ein, in der er zunächst kurz die Rezeptionsgeschichte Pasolinis Werks, seine Konzeption politischer Verantwortung und im Folgenden Struktur und Aktualität der Anthologie behandelt.

Gegen die Überstilisierung seines Todes durch einige Interpreten argumentierend, betont Kunz-Vitali, Pasolini habe dem drohenden Tod keine große Beachtung geschenkt. Die von ihm im letzten Interview (in diesem Band abgedruckt) gewitterte „ständige Gefahr“ müsse vor allem in Bezug auf seine kritische Aktivität hin verstanden werden, in der der die Intellektuelle stets Verantwortung für das übernehmen müsse, was er sie von sich gebe – eine Charakterisierung die etwas an die von Foucault im Spätwerk ausgearbeitete *parrhesia*, den Mut zur wahren Rede, erinnert. Den Argumenten einer Vereinnahmung Pasolinis durch die Konsumindustrie hält Kunz-Vitali entgegen, dass Pasolini sich dieser Instrumentalisierung einerseits stets bewusst war und andererseits mittels eines Manövers der Selbst-Distanzierung zu widerstehen versucht habe (12-14). Die Aufgabe politischer Aktivist_innen sei für Pasolini klar dadurch definiert gewesen, nicht auszuweichen und die Wahrheit zu konfrontieren.

Die Anthologie vereint vier exemplarische Beiträge Pasolinis zur sogenannten zweiten anthropologischen (oder auch industriellen) Revolution, mit der die Herausbildung einer ubiquitären Konsumgesellschaft in den 1970er

Jahren gemeint ist. Es handelt sich in der im Buch aufgeführten Reihenfolge um „Die unglücklichen Jugendlichen“, „Vom Verschwinden der Glühwürmchen“ und den „Redebeitrag zum Kongress der Radikalen Partei“, alle 1975 erschienen und in den Lutherbriefen (*Lettere luterane*), bzw. Freibeuterschriften (*Scritti corsari*) veröffentlicht, sowie ein bisher auf Deutsch unveröffentlichtes Interview am Tag vor Pasolinis Tod, das von Kunz-Vitali selbst übersetzt wurde. Die chronologische Organisation des Buches missachtend, möchte ich nun zunächst kurz auf die vier Texte eingehen, bevor ich mit Kunz-Vitalis Pasolini-Interpretation fortfahre.

„Die unglücklichen Jugendlichen“ ist eine Mischung aus Anklage und Verteidigung der zeitgenössischen Jugend. Pasolini diagnostiziert einen Zustand der „Degradierung“ und „primitiven Stumpfheit“ (58), dessen Ursache teilweise auch in der Schuld der Vätergeneration liege, die die Gesellschaft in ausschließlich bourgeoisen Begriffen denke. Scheinbar paradoxerweise schließt Pasolini hier Faschisten, Anti-Faschisten, Reformer und Kapitalisten gleichermaßen ein; die Aufzählung wird allerdings durch die geteilte ideologische Haltung geeint: namentlich die Meinung, das Armut verdammenswert sei. Der kurze Text ist einerseits eine gelungene und überraschende Polemik gegen die damals entstehende Leistungsideologie, andererseits muss an dieser Stelle auch die Konvention des Motivs betont werden, das „Jugend“ gemäß einer konstitutiven Ausschließung (Frauen, Migrant_innen, etc.) analysiert.

Der nächste – laut Kunz-Vitali mit dantesken Verweisen gespickte – Text, „Vom Verschwinden der Glühwürmchen“, kann als grundlegende Diagnose der „zweiten industriellen Revolution“ verstanden werden. Hier wird in eine Zeit vor und nach dem Verschwinden der Glühwürmchen unterteilt (eine metaphorische Analogie zum tatsächlichen, unbemerkten Verschwinden der Glühwürmchen in den 1960er Jahren). Die Glühwürmchen sind dabei metaphorisch als die (gleichzeitig ungleichzeitige?) Präsenz einer präkapitalistischen, archaischen Vorstellungswelt stolzer Armut zu verstehen – eine bei Pasolini immer wiederkehrende sozialromantische Sehnsucht. „Vor dem Verschwinden der Glühwürmchen“ markiert dabei die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, mit dem nahtlosen Kontinuum von „faschistischem Faschismus“ und „christdemokratischen Faschismus“ (65) und den darin vertretenen Werten nationalistischer, formaler Demokratie (die trotz allem noch Elemente des vorkapitalistischen Italiens enthielt). Mit Beginn der anthropologischen Revolution in den 1970er Jahren seien diese Werte plötzlich verschwunden und an ihre Stelle habe sich eine erbarmungslose Hegemonie des Kapitals und Konsums gesetzt, die nur an der subtilen Veränderung des ideologischen Vokabulars erkennbar sei. Man muss Pasolinis Sehnsucht nach dem (etwas mythisch anmutenden) Vorzustand nicht teilen – der Beginn einer ungehemmten Neoliberalisierung der Alltagswelt (gerade auch in kultureller Hinsicht) ist mit diesem Text jedoch äußerst treffend beschrieben.

Der dritte Beitrag der Anthologie ist eine Rede, die Pasolini anlässlich des Kongress der radikalen demokratischen Partei halten wollte. Ähnlich wie die

beiden vorhergehenden Texte ist das Thema die ideologische Vereinnahmung aller Lebensbereiche – selbst der links-alternativen – durch bürgerlich-neoliberale Rhetorik. In diesem Fall klagt Pasolini das generelle Insistieren der politisch Linken auf der Durchsetzung bürgerlicher Rechte an. Diese Rechte seien von vornherein klassistisch geprägt und auf die Assimilation jeglicher Alterität gerichtet. Die Rede endet mit einem leidenschaftlichen Appell unfassbar und nicht einordbar zu bleiben (86) – eine überaus wirksame, politische Strategie die in jüngster Zeit vor allem vom Unsichtbaren Komitee angewandt wurde.

Den letzten Teil des Buchs bildet Pasolinis letztes Interview „Wir sind alle in Gefahr...“, das vor allem aus zwei Gründen äußerst interessant ist. Einerseits betont Pasolini hier mit Nachdruck die Essentialität der Verweigerung als politisches Instrument (91). Andererseits erkennt Pasolini mit beeindruckender Klarheit die Gefährlichkeit all dessen, was – um mit Foucault zu sprechen, der neun Jahre später dieselbe Terminologie der Gefährlichkeit übernahm – unproblematisiert und selbstverständlich erscheint. Die von Pasolini als „Situation“ (94) beschriebene Wirklichkeit des Jahres 1975 zeichne sich nämlich gerade durch die unhinterfragte Disziplinierung der Gesellschaft im alltäglichen Erziehungssystem des Neoliberalismus aus.

Wie bereits bemerkt, widmet sich Kunz-Vitali im zweiten Teil seiner Einführung der politischen Evaluierung von Pasolinis Schriften. Er schlägt vor, ihn nicht nur als Künstler und Dichter, sondern auch als klugen Soziologen, Politiker und Anthropologen der italienischen Wirklichkeit der 1970er Jahre zu lesen, eine Beschreibung die angesichts der in der Anthologie vorliegenden Texte durchaus passend erscheint.

Ganz im Sinne der oben bereits erwähnten Unnachgiebigkeit interpretiert Kunz-Vitali Pasolinis teilweise widersprüchliche Ansichten als „extrem rational“ (24), insofern sie Beispiele eines unbeugsamen kritischen Widerstands sind (die durch ihre Widersprüchlichkeit der Vereinnahmung entgehen wollen). Pasolinis widersprüchliche Argumentationsstruktur in den Freibeuterschriften und Lutherbriefen wird hier als strategisch, pragmatisch und konsequent gedeutet. Kunz-Vitali sieht hier eine machtvolle – man könnte sagen Bartleby'sche – Geste der Verweigerung am Werk, vereint mit einer beinahe prophetischen Bildlichkeit der Beschreibung (31).

Das aktuelle Italien, aber auch die generelle Ordnung der globalisierten Welt zeige, so Kunz-Vitali, viele von Pasolinis Vorhersagen verwirklicht, allen voran das Primat der Ökonomie und des Konsums vor „realem zivilen Fortschritt“ (38). Eingegangen wird hier auch auf die (wie bereits betont etwas sozialromantische) Unterscheidung Pasolinis zwischen der Zeit vor und nach der zweiten industriellen Revolution. Den in Pasolinis Werken vorliegenden Pessimismus verteidigt Kunz-Vitali dadurch, dass sich in ihr einerseits auch Momente des Aufzeigens konkret-utopischer Alternativen erkennen ließen, die ich jedoch eher in den Bereich der schwärmerischen Verklärung der Vergangenheit einordnen würde. Andererseits (und das ist wohl das gewichtigere Argument) verstrahle Pasolinis Entlarven der Wirklichkeit aber auch einen

gewissen Optimismus insofern er die Kontingenz des aktuellen Zustands betont und metaphorisch-poetische Visionen entwirft. Kunz-Vitali liefert abschließend drei Gründe Pasolini weiterhin zu lesen, denen ich im Großen und Ganzen zustimmen würde. Erstens zeige sich in ihnen ein differenziertes Verständnis der Voraussetzungen der heutigen Situation, zweitens offenbare es den realen Stillstand der politischen Situation seit 1975 und drittens verwiese Pasolinis Bildlichkeit als Hyperbel über Italien hinaus auf die globale Situation (45).

Wie ist dieses Buch nun einzuschätzen? Möchte man Pasolinis politische Strategien und Visionen bewerten, so sollte zunächst sicherlich seine schwärmerische Idealisierung eines „vor-kapitalistisch“, „primitiven“ Zustands betont werden, dem in gewisser Weise der globale Blick für die jahrhundertelange Genealogie kapitalistischer Rationalitäten fehlt (an der beispielsweise nicht zuletzt die italienischen Handelshäuser bedeutenden Anteil hatten). Zwar mögen die Frühformen des Kapitalismus nicht allesverinnahmend gewesen sein, ihre Tendenz zur Kolonisierung aller Lebensbereiche ist aber (gerade auch angesichts des realen Kolonialismus) mit Sicherheit eine über das 20. Jahrhundert (und das „Verschwinden der Glühwürmchen“) hinausreichende Konstante. Die sozialromantische Sehnsucht nach „primitiveren“ Lebensformen gewinnt auch angesichts der in den letzten drei Jahrzehnten gewachsenen postkolonialen Forschung einen schalen Beigeschmack: war die Exotisierung der radikalen Alterität nicht-westlicher, vor-kapitalistischer Menschen eben auch ein Kernmerkmal des europäischen Orientalismus. Genauso wie es keine Rückkehr zu der Zeit vor dem Kolonialismus geben kann, kann es auch keine Rückkehr in den vorkapitalistischen Zustand geben. Der rückwärtsgewandte Blick verkennt etwas die reale Potenz und strategische Manipulationsfähigkeit von Konsument_innen (oder wie de Certeau schreibt: „Nutzer_innen“) im Kapitalismus.

Eine wesentliche Stärke des Buchs besteht hingegen darin, dass es Pasolinis Beharren auf radikaler Verweigerung und seinen Aufruf zur Nicht-Vereinnahmung vor Augen führt. Den politisch interessierten Leser_innen wird hier ein äußerst wirksames und konkretes Werkzeug des politischen Widerstands demonstriert, das nicht zuletzt von Pasolini selbst erfolgreich angewandt worden ist. Pasolini zeigt im Sinne des „Schwachen Denkens“ die notwendige Abkehr von der ubiquitär-apodiktischen Rationalität des Kapitalismus und eine Flexibilisierung von Wahrheit auf. Kunz-Vitali ist mit dieser Anthologie deshalb eine überaus ansprechende Einführung in das Denken des späten Pasolinis gelungen, dessen Analysen und Instrumente politischen Widerstands weiterhin hochaktuell sind.

Recensione a

Paolo Lombardi, Gianluca Nesi, *Cercarsi nel buio. Cinque storie di nazisti*

Le Lettere 2015

Andrea Pinazzi

Nel libro scritto a quattro mani da Paolo Lombardi, psicoanalista e psichiatra, e Gianluca Nesi, storico, si presentano le storie di cinque personaggi eminenti, ma non di primo piano, del regime nazista o, comunque, collusi con esso. Cinque personaggi divisi, per dir così, in categorie professionali di cui, è bene dirlo in anticipo, non possono in alcun modo rappresentare la totalità, né, forse, la maggioranza. Ad essere presentati sono Bernhard Lösener, giurista che diede un contributo sostanziale alla stesura delle Leggi di Norimberga, Werner Heisenberg, fisico premio Nobel che occupò un ruolo di primo piano nello sviluppo del programma atomico tedesco, Martin Heidegger, il filosofo di Essere e Tempo, ma anche del discorso sull'Autoaffermazione dell'Università tedesca, e i cui rapporti col regime sono tornati di piena attualità all'indomani della pubblicazione dei *Quaderni neri*, Adolf Eichmann, funzionario di partito responsabile dei trasporti verso i campi di sterminio, processato in Israele e impiccato nel carcere di Ramla nel 1962, e la cui testimonianza al processo spinse la filosofa Hannah Arendt la famosa tesi sulla banalità del male e il diplomatico Ernst von Weizsäcker.

Cinque personaggi, cinque biografie e cinque approcci teorici e pratici al nazismo molto diversi in cui, è bene dirlo subito, non è immediato scorgere un filo conduttore unitario che non sia quello per cui, contrariamente a quanto sostenuto dalla Arendt, il male non fu affatto banale. Perché, allora, riunire questi cinque nomi in un unico libro dalla lettura gradevole, ma che, per rivelare il suo assunto unitario, richiede al lettore una notevole attenzione? Perché, in qualche modo, questi cinque personaggi diversamente collusi col regime, e che diversamente ne hanno pagato le conseguenze, rappresentano quello che si potrebbe definire lo spirito di un'epoca. Ad accomunarli è, soprattutto, l'atteggiamento - che non esiteremmo a definire 'psicologico' - preso all'indomani del secondo conflitto mondiale, quando furono a vario titolo chiamati a rispondere delle proprie azioni. Certamente non si può porre sullo stesso piano il Lösener autore delle Leggi di Norimberga - e che, pure, si dimise dal suo incarico quando vide che il regime andava in una direzione che non era quella sperata - con lo Heisenberg non

antisemita, ma che mise le sue competenze scientifiche al servizio del Reich. Né si possono accostare lo Heidegger che minò l'indipendenza dell'Università con l'introduzione del *Führerprinzip*, al nazionalista conservatore e monarchico von Weizsäcker, il cui ruolo nel regime rimane contraddittorio. Il caso di Eichmann, per la sua emblematicità, rimane a parte.

A costituire il tratto comune dei protagonisti del libro è la convinzione di non essersi resi responsabili delle azioni che venivano loro ascritte, quando non di essere stati dei più o meno attivi oppositori del regime. Così, Lösener rivendica il ruolo di baluardo del diritto costituito dalle Leggi di Norimberga, scritte - a suo parere - non per rendere possibile, ma, anzi, per porre un argine alla barbarie antisemita che, altrimenti, avrebbe potuto agire ancor più liberamente e, in second'ordine, assegna una grande rilevanza alle sue dimissioni. Heisenberg, che di tutti è il più credibile, si trincerò dietro la maschera dello scienziato astratto dalle cose della politica, e che evitò di emigrare solo per la preoccupazione di non sottrarre ai giovani fisici tedeschi ulteriori possibilità di ricerca. Heidegger rivendica il suo allontanamento dal nazionalsocialismo fin dal 1934, quando gli divenne chiaro che il nazismo aveva tradito la propria vocazione metafisica. Su Heidegger è opportuno spendere qualche parola in più, non solo perché la ricostruzione storica dei fatti smentisce questo allontanamento - Heidegger, come si è ricordato, introdusse all'Università il *Führerprinzip* e le dimissioni da Rettore gli furono, di fatto, imposte a causa delle scarse capacità organizzative - ma anche perché gli Autori, rifiutando la tesi dell'astoricità della filosofia heideggeriana, tendono a rendere più stretto il rapporto del filosofo col regime. Gli Autori rimarcano come il pensiero di Heidegger non possa in alcun modo essere letto all'infuori dello spirito del tempo in cui si era prodotto e, usando le parole di Jaspers, come esso avesse un'intrinseca valenza dittatoriale. Non solo col pensiero, poi, Heidegger si sarebbe compromesso con il regime: come membro della *Asschuss für die Rechtsphilosophie*, egli avrebbe dato un «importante contributo» (p. 122) alla scrittura delle leggi razziali, e durante il corso della Seconda guerra mondiale avrebbe condotto un'opera di idealizzazione e sacralizzazione del conflitto bellico (cfr. p. 137). Il caso di Eichmann è noto: funzionario incaricato della gestione dei treni verso i campi di sterminio, al processo affermava di aver eseguito degli ordini che non avrebbe potuto evitare di eseguire e all'accusa di genocidio opponeva la sua innocenza, perché, in fin dei conti, mettere qualcuno su un treno non significa ucciderlo. Vero, a patto che di quel treno non si conosca la destinazione. La vicenda di von Weizsäcker è diversa: già funzionario diplomatico prima dell'avvento del nazismo, sostenne di aver continuato a svolgere le sue mansioni ministeriali per favorire la resistenza. La sua scarsa simpatia per il nazismo trova svariati riscontri testimoniali, non così il ruolo centrale per la resistenza che egli affermava - essendone convinto - di aver avuto.

Ad accomunare i protagonisti che, come abbiamo cercato molto brevemente di mostrare, furono molto diversi tra loro, per sentimento e per responsabilità, è, allora la comune affermazione della propria innocenza, dell'inevitabilità del

loro agire, dell'aver agito contro la propria volontà, dell'esser stati, se non degli oppositori del regime, almeno degli 'uomini di buona volontà', che all'interno del regime operarono per evitare che i suoi effetti potessero essere ancor più catastrofici, oppure degli uomini di scienza e di cultura, che continuarono ad occuparsi dei propri studi disinteressandosi delle cose della politica. Non si tratta, come potrebbe sembrare a un primo sguardo, semplicemente di una strategia difensiva - peraltro inefficace - volta ad allontanare le responsabilità più gravi, dando di sé l'immagine del burocrate impotente, dell'oppositore silenzioso che, ligio al proprio dovere, cercava, nel ristretto limite delle proprie competenze, di operare per rendere meno gravosa l'applicazione di decisioni che sentiva in contrasto con la propria coscienza, o, addirittura, dell'uomo di studi geniale, ma totalmente inetto per quanto riguarda le questioni pratiche, ma di reale convinzione. Una convinzione che potrebbe avere i tratti di un "auto-inganno", una reduplication, ovvero di quella condizione per cui gli esseri umani, per evitare a prendere coscienza di sé, si costruiscono una seconda personalità (cfr. p. 242), ma che, agli occhi degli Autori, non riesce a dissipare del tutto la malafede consistente «nel muoversi con astuzia tra il mondo mentale nazista, quasi una realtà duplicata e parallela, e il mondo vero» (p. 250), e che, in definitiva, porta ad affermare che del male non si possa mai dire che esso fu banale.

Discussione di

M. Costa, *Dopo la tecnica. Dal chopper alle simlcosse*

Seguito da: Il sublime tecnologico trent'anni dopo

Liguori 2015

Igor Pelgreffi

“L'essenza della tecnica non è nulla di tecnico”
Martin Heidegger

“L'essenza della tecnica è la tecnica stessa, e niente altro”
Mario Costa

“Nietzsche ci permette di pensare la tecnica tecnicamente”
Jacques Derrida

Nel suo ultimo lavoro, Mario Costa torna sui temi della tecnica, delle tecnologie e del significato che esse hanno (o non hanno) per noi. *Dopo la tecnica*, uscito in prima edizione italiana nel maggio 2015 sia in cartaceo che in ebook, presso l'editore Liguori di Napoli, si inserisce nel vivo del dibattito filosofico internazionale sulla tecnica, tema spesso declinato secondo registri multipli: teorici, teorico-pratici, economici, ma anche psicanalitici, critici, sociali. Si prenda il problema della *techne* applicata al *bios*, e dunque al biopolitico che, via Foucault o Agamben, imperversa da diversi anni. Si pensi ai motivi, in autori come Stiegler o altri esponenti del pensiero critico, della digitalizzazione delle coscienze, derivata dall'esposizione al combinato disposto internet/nuovi media. Diciamolo subito: il libro di Costa si inserisce in questo quadro, ma lo fa secondo un suo carattere di autodistanziamento. Molto tipico, del resto, di questo autore che resta fra i più interessanti e, a conti fatti, meno valorizzati, nel panorama italiano, e non solo.

La tesi di fondo del libro porta dritto al cuore del discorso filosofico sulla tecnica: non è vero che *l'essenza della tecnica non è nulla di tecnico*; al contrario, “l'essenza della tecnica è la tecnica stessa, e niente altro” (p. 101). L'apparente tautologia di questo giudizio va ‘inspessita’ mediante una ricostruzione delle sue origini storiche e va misurata, dunque, tramite l'analisi di un percorso

rigorosamente letto da Costa come *processo di auto-emancipazione*: la *techné*, per scansioni epocali successive, si rende via via sempre più indipendente dall'essere umano (da cui origina), sino a raggiungere una capacità di funzionamento totalmente autonoma. Vale la pena, allora, di spendere qualche parola sul senso generale del gesto di Costa.

In primo luogo, la questione del *sensu della tecnica in relazione al destino dell'uomo e dell'essere* viene in lui da lontano. Esiste, io credo, una relazione col sostrato heideggeriano tipico di certa filosofia italiana negli anni Ottanta, in rapporto al quale Costa definisce la propria *démarche* per reazione o opposizione, nel senso di una *differenza storica*. Pensiamo alle posizioni di Vattimo, di Severino, a tutto un clima in cui regnava la necessità, più o meno esplicitata, di 'pensare Heidegger', magari in combinazione con Nietzsche e spesso proprio su tematiche "epocali" come quella della tecnica: ecco che l'idea costiana di una *intrinsecità a se stessa della tecnica* si segnala immediatamente come un centro di interesse. Peraltro, assieme a questo auto-distanziamento da Heidegger si potrebbe notare anche un'inattesa vicinanza a Nietzsche. Ma a quale Nietzsche? Non certo quello legato alla lettura heideggeriana, che lo eleggeva *ultimo metafisico* ma, casomai, legato a una *visione differente*, come ad esempio quella di Derrida (altro autore per cui Costa nutre rispetto ma di cui spesso non condivide gli esiti). Quale sarebbe, per Derrida, la differenza strutturale tra Heidegger e Nietzsche? Si tratta esattamente del modo di pensare la tecnica, nel senso specifico che, a differenza di Heidegger, "Nietzsche ci permette di pensare la tecnica tecnicamente" (cfr. J. Derrida, *Nietzsche e la macchina*, 2010, p. 64).

Tutto questo per dire che vi sarebbe non solo in *Dopo la tecnica*, ma in tutta la produzione di Costa degli ultimi trent'anni, qualcosa come uno "scarto originario", un "differire teoretico" molto rilevante rispetto al contesto coevo. È l'autodistanziamento intrapreso da Costa, almeno da *Il sublime tecnologico* (1990), ciò che lo situa in una sorta di inattualità nietzschiana rispetto ai suoi contemporanei. Dico questo anche per la ragione che in *Dopo la tecnica* noi troviamo tra le righe l'attestazione da parte di Costa del suo percorso intellettuale, la descrizione di un itinerario dove si pone l'accento sui misconoscimenti ricevuti o sulle interpretazioni mancate del proprio lavoro, fatto che diviene esplicito nelle ultime trenta pagine, cioè nel lungo paragrafo intitolato "*Il sublime tecnologico trent'anni dopo*" che rappresenta *anche* un'originale forma di *self-review*.

In effetti, il *sublime tecnologico* rappresenta il vero punto di partenza teorico della filosofia di Costa. Come sa il suo lettore, la combinazione del concetto di sublime con quello di tecnologia significava indagare sì la categoria romantica della dismisura (tensione tra finito e infinito, tra soggetto spettatore e spettacolo naturale) ma sotto l'impulso di matrice postmoderna dato dal complesso di stimolazioni elettriche, elettroniche e digitali che invadono il campo esperienziale provocando una nuova forma della nozione di 'destabilizzazione del soggetto'. In altri termini: rispetto a quella percepita nel sublime naturale, la crisi del soggetto è qui più strutturale e più accelerata. Nel *sublime* Costa poneva le basi di un nuovo pensiero estetico che non rimuovesse la scissione, lo strappo violento del *senza*

precedenti e del *non-umano*. Per riassumere, e per dirla con le sue parole tratte da un volume del 2005, *Dimenticare l'arte*, i termini filosofici della questione erano: “declino del soggetto, dell'espressione, del significato e dello stile; aseità dei nuovi prodotti e loro carattere epifanico; costruzione di un ipersoggetto estetico; declino della spiritualità dell'arte e sensorialità come componente dominante dell'esperienza estetica” (cfr. A. Costa, *Dimenticare l'arte. Nuovi orientamenti nella teoria e nella sperimentazione estetica*, FrancoAngeli, Milano, 2005, p. 15).

La tendenza operante ne *Il sublime tecnologico*, come pure nel precedente libri del 1983 *L'estetica della comunicazione*, era in fondo quella del concetto di auto-sviluppo e auto-organizzazione della tecnologia entro un protoplasmatico “sistema che sfuggiva completamente ad ogni possibilità umana di controllo e di gestione” (*Dopo la tecnica*, p. 128). In che modo, si chiede Costa, l'estetica reagì all'incursione delle nuove tecnologie? “Era necessario dire qualcosa su quello che stava succedendo e, più ancora, che sarebbe successo, nel campo dell'arte e dell'estetica, ma non solo” (p. 123). In quel “ma non solo” è contenuto il senso e il valore dello sforzo teoretico di Costa, che si sintetizza nell'idea di fare dello spaesamento di fronte all'altro un *nuovo* centro. Certo: nel sublime tecnologico l'altro (o, se vogliamo, l'eterogeneo) era rappresentato dal digitale, inteso specificatamente quale minaccia per la sfera dell'arte. Tuttavia, nel suo senso più generale, il ragionamento di Costa implicava un riferimento forte all'idea di una modificazione profonda delle condizioni storico-materiali delle nostre vite – individuali o anche sociali – circostanza che trent'anni dopo ci pare persino banale (pervasività di internet e groviglio di possibilità implicate nell'*essere-on-line*). “Si trattava – aggiunge Costa – di capire quello che, dopo l'irruzione e la pervasività delle post-tecnologie, che appena si annunciava e che nessuno prevedeva, ne sarebbe stato della sensibilità, del modo di percepire il mondo e della stessa vita umana” (p. 123).

Fermiamoci qui, non senza aver ricordato un'altra analogia con il carattere inattuale di Nietzsche. Costa, si diceva, nelle ultime pagine del libro ripercorre la storia della ricezione de *Il sublime tecnologico* redigendone un'accurata (e utilissima) *review*. Al di là di un aspetto psicocritico o autoanalitico, non è forse questo un gesto in qualche modo ancora nietzschiano, nel senso di un'istanza autobiobibliografica? L'auto-riferire la propria posizione, cui si perviene commentando le proprie opere; così come il coraggio di auto-testimoniarsi tramite indizi sia biografici che bibliografici, non rivela forse qualche analogia col Nietzsche che parla dei propri libri, della propria *posizione* nel mondo culturale, del suo essere non ancora compreso?

Vengo ora ad alcuni temi affrontati in *Dopo la tecnica*. Il primo aspetto messo in luce nel testo è la convinzione che non si possa più parlare di tecnica ‘in generale’, situando all'interno di un unico insieme concetti molto differenti tra loro quali l'utensile, la macchina automatica, le tecnologie più evolute o anche le *tecniche intellettuali* (di qualsiasi tipologia). L'equivoco inizia forse nel *Protagora* di Platone (l'idea che la virtù politica costituisca una forma di tecnica), attraversa poi tutta la storia della filosofia, defluendo in modo decisivo

nell'antropologia filosofica del Novecento. Non è accettabile sostenere che *ogni dispositivo artificiale è tecnica*: “questo modo di ragionare, più diffuso di quanto si creda, non serve a niente e non porta da nessun parte” (p. VII).

Che cosa sta a cuore a Costa? Lo si è detto: l'idea di emancipazione. Ma di quale soggetto? Non dell'uomo, né della società, bensì della tecnica, la cui autonomizzazione può però essere afferrata solo a patto di precisare quale sia *l'essenza dello strumento tecnico*. Non si deve partire dall'uomo per comprendere lo strumento, ma “bisognerà partire dagli strumenti, mettersi dal loro punto di vista e vedere come le loro tecno-logiche fanno funzionare l'uomo” (p. 50). Costa individua quindi quattro epoche nell'evoluzione della tecnica: il periodo tecnico, quello tecnologico, quello neo-tecnologico e quello post-tecnologico. Le prime due epoche coprono pressoché l'intero arco dell'evoluzione umana. I primi strumenti tecnici, come il *chopper* usato dagli ominidi fra ternario e quaternario, erano sostanzialmente prolungamenti del corpo umano. La tesi della protesi come dettato dell'esistenza nel corpo ma già fuori dal corpo è da intendere quale “prodotto di una intelligenza che si origina secondo natura dalla situazione stessa” (p. 45). Ma sin da allora, avverte Costa, “non si tratta di attribuire significato al mondo, tutto viene prima del significato e si esaurisce nel ritrovamento di un modo di farlo funzionare, di agire su di esso secondo la sua logica” (p. 45). Si noterà la forza teoretica di questo passaggio nodale: *l'emancipazione della tecnica dal limite organico è una proprietà intrinseca alla tecnica*. È la *tecnicità* stessa. Ma è anche una *proprietà naturale* della tecnica.

Tra natura e *techne* non c'è vera opposizione, come già osservava Jacques Derrida, e sempre riferendosi a Nietzsche: “la relazione fra *physis* e tecnica non è un'opposizione; sin dall'origine vi è strumentalizzazione [*instrumentalisation*]. Il termine “strumento” è inappropriato nel contesto della tecnicità originaria” (J. Derrida, *Nietzsche e la macchina*, p. 63). Precisiamolo: uno dei movimenti centrali del libro è quello di pensare a un'intelligenza che, già dentro la natura (in un senso post-schellinghiano), tramite la *techne* “si svincola dalla sua funzione originaria, che è quella di servire alla vita per risolvere problemi e permetterle di continuare, e si rende autonoma” (*Dopo la tecnica*, p. 45).

Dopo l'era dell'utensile, che resta nonostante tutto ancora un oggetto legato al corpo e alla mano, ecco una cesura epocale che si annuncia già nel XIV secolo, con i primi congegni automatici, tra cui l'orologio meccanico (pp. 52 e ss.). È quanto Costa designa come frattura tra epoca tecnica ed epoca tecnologica. L'orologio meccanico, è un dispositivo che scandisce e raddoppia il tempo. L'orologio non fa altro che manifestare l'enigma del tempo e dell'automatismo (nel senso dell'automa di Erone, il fantoccio meccanico antropomorfo e semovente) nel loro essere confusi in un unico corpo-tecnico: innaturalizzazione delle forze di spunto e loro riproducibilità artificiale. Il passaggio dalla tecnica alla tecnologia è interconnesso naturalmente alla modificazione ulteriore dei rapporti di produzione e delle condizioni storico-materiali. Ecco, cioè, all'opera una *macchinizzazione dello strumento protesico*; ed è importante rimarcare, in effetti, come per connotare filosoficamente la distinzione tra strumento e

macchina, l'autore di riferimento sia il Marx de *Il capitale*, libro I, capitolo XIII, quello cioè del paragrafo intitolato *Sviluppo del macchinismo*. Tesi ben note: la macchina prende il posto dell'artigiano; ma ciò accade, specie nelle prime fasi della rivoluzione industriale, lasciando spesso invariato l'utensile tecnico, il che risponde a uno schema di ibridazione e novità: vi è un'invarianza tecnica all'interno di un nuovo quadro tecnologico già formato e che già trasforma il senso dello strumento, come avviene appunto nella macchina utensile, che è *una macchina produce altre macchine o parti di macchine*. Storicamente, poi, col pieno dispiegarsi della rivoluzione industriale, accade che la macchina 1) si autonomizza, obbedendo solo alle proprie funzioni meccaniche; 2) prende a funzionare senza uomo, proprio in quanto ne "macchinizza" lo strumento; 3) diviene, infine, capace di autoriproduzione, manifestando la tendenza a *produrre macchine per mezzo di macchine* (p. 54).

Per consolidare il proprio argomento, Costa prende anche in esame la nozione di *oggetto tecnico* approfondendo il senso della sua autonomia e del segno che a questa è stata data sia dalla filosofia della tecnica che dalla storia critica della tecnologia. L'autore spazia, nella parte centrale del libro, da Henri Bergson (di cui si sottolinea la convinzione che l'invenzione meccanica appartenga ancora alla natura umana) a André Leroi-Gourhan, sino a Gilbert Simondon, con cui si istituisce un confronto prolungato. Ma naturalmente, in coerenza con quanto scritto sinora, dell'autore di *Du mode d'existence des objets techniques* interessa soprattutto l'idea che il *motore immobile* dello sviluppo tecnologico di un oggetto tecnico, non risiederebbe (il condizionale mi pare d'obbligo) né in una causa esterna (economica, politica, pratica), né nell'intenzione umana, ma in una "necessità per così dire 'intra-tecnologica', cioè interna all'oggetto stesso" (p. 66).

Ancora un commento sui periodi tecnico e tecnologico. Il primo comprende non solo la fase dell'invenzione e uso di utensili manuali, ma anche quello delle macchine tecniche, quelle macchine, cioè, che vengono azionate da energie di origine antropica o naturale (l'acqua, il vento, etc.). Qui nella tecnica "agiscono due *logiche materiali*, quella della situazione oggettiva che richiede una soluzione e quella interna alla soluzione stessa una volta trovata" (p. 80), come per la ruota. La ruota appare nel neolitico in diverse aree geografiche, e dunque sottende a una necessità oggettiva nella risoluzione di quel problema (spostare i corpi). I suoi sviluppi, come i raggi in ferro e il cerchione, restano circoscritti alla "logica oggettiva interna alla stessa ruota, logica che tende a renderla più leggera, più resistente e più adatta allo spostamento" (*ibid.*). Ma la postulazione di una co-esistenza di due logiche, una oggettiva e una funzionale, significa anche ammettere che sia "la natura stessa a ricercare e a trovare la sua tecnica" (*ibid.*). A questa lunghissima fase segue il periodo tecnologico, cioè quello della macchina a vapore che "muove tutto il resto, e trasforma il mondo" (p. 81), dove "dal punto di vista antropologico le cose cambiano profondamente. Il corpo subisce un soprassalto: l'utensile lo mantiene nel passato, la tecnologia lo scaraventa fuori di se stesso" (p. 83).

Ma è solo nel terzo periodo, quello *neo-tecnologico*, quello in cui “alla termodinamica subentra l’elettromagnetismo” (p. 83) che la macchina diviene significativamente e irreversibilmente più immateriale: “gli utensili elettrificati standardizzano il modo d’uso che diventa impersonale e distratto, e strumenti come il telefono, la radio, il magnetofono, la fotografia, il cinema ... annullano il corpo e restituiscono in vario modo una presenza smaterializzata e dispersa” (p. 85). Con la locuzione ‘trasformazione del mondo’ dobbiamo cogliere una correlatività di un’altra radicale trasformazione, cioè quella che si attua sul piano antropologico. Per il soggetto, alla relazione con il mondo reale subentra una relazione nuova col mondo, strutturalmente spaesante e sempre più legata al virtuale. Il processo è a scatti, e c’è come un trasferimento: nella lettura fornita da Costa, a ogni *surplus* di emancipazione della tecnica dall’uomo, corrisponde un indebolimento della sovranità dell’*anthropos*, secondo una modalità di ‘correlato oggettivo’ delle due, sia pure inverso. Ma bisogna intendersi: tutto ciò sarebbe già inscritto nelle possibilità della materia e, assieme, della natura, intesa in senso agonistico, cioè non come fondo omogeneo e passivo (la *sostanza*), ma come, lei stessa, una dinamica tra un negativo (l’elemento tecnico) e la possibilità di auto-superamento. In altre parole, sia l’uomo che la tecnica attingono – in questo loro movimento di potenziamento della prima e depotenziamento del secondo – a una medesima struttura formale. Dove il termine *potenziamento* suggerisce il rimando simultaneo sia al *possibile* che alla *potenza*, quest’ultima intesa come grandezza fisica misurata in Watt, cioè una energia (capacità di un corpo o di una macchina di compiere un *lavoro*) rapportata, però, al *tempo* necessario a compiere tale lavoro.

Bisogna arrivare, tuttavia, all’ultima epoca, quella *post-tecnologica*, per chiarire definitivamente il senso della tecnica. Il digitale modifica interamente le coordinate del quadro concettuale di riferimento rispetto a quello del periodo neo-tecnologico, cioè rispetto all’insieme delle tele-tecnologie analogiche. Va notato come il post-tecnologico non indichi solo l’insieme delle tecnologie il cui uso è ormai riferibile direttamente a internet (*Smartphone, Ipad, google glass ...*), cioè dispositivi accomunati dal fatto che in essi, secondo Costa, la tecnologia degli stadi storici antecedenti si è resa totalmente immateriale, autonoma e, per certi versi, inconscia. Nel post-tecnologico accade alla natura stessa qualcosa di irreversibile: la posta in gioco per l’uomo è ancora più alta. Si tratterebbe, difatti, della costruzione, da parte della tecnica, di un “nuovo livello cosmico di realtà” (p. 86). Riporto, a questo proposito, un passo significativo: “la dimostrazione che la tecnica sta lavorando alla realizzazione di un nuovo livello evolutivo rispetto a quelli già raggiunti dalla natura, sta poi nel fatto che essa è in grado di generare elementi non presenti in natura [qui Costa si riferisce agli acceleratori di particelle, *NdR*], di manipolarla dall’interno per ottenere fenomeni naturali inediti e estranei alla natura [come la clonazione, o la ricerca sull’arresto dell’invecchiamento, o addirittura la sua reversibilità, *NdR*], la stessa nozione di ‘materia’ è in questione [la Claytronica tenta di realizzare una nuova tipologia di materia: sintetica e mutante, cioè priva di una forma fissa e adattabile

a ogni circostanza, *NdR*], la tecnica insomma si sta preparando al grande salto, all'oltrepassamento di se stessa, a rompere con la storia ancora umana e troppo rozza della tecnologia" (pp. 86-87). Eccoci giunti quindi a una tecnica in cui dietro la tecnica, sparito l'uomo, non resterebbe che altra tecnica. Che questa enigmatica *Überwindung* sia uno dei pilastri dell'intero argomento costiano, lo si evince anche dalla forza di alcune affermazioni: "ebbene, che altro può voler dire tutto questo se non che la tecnica se ne frega dell'uomo, che produce ignorandolo e che si sta servendo dell'uomo per realizzare se stessa?" (p. 86).

Se questa idea di una tecnica autonomizzantesi risulta essere l'asse centrale del libro, non va dimenticata la presenza di altri temi di riflessione. Innanzitutto la questione di un'analisi dell'antropologia filosofica del Novecento. Un intero capitolo, *Günther Anders e la non-estetica dei media*, è dedicato alla decostruzione delle tesi sulla natura dell'uomo in rapporto alla tecnica in Anders. Ma tutto il libro è variamente popolato di riferimenti (di impronta critica verso l'ingenuità di un atteggiamento nascostamente tecnofobico) a Gehlen, allo Spengler de *L'uomo e la macchina* e anche, per certi versi, a Heidegger.

Nello sviluppo *senza fine* della tecnica, si consuma la questione antropologica. *L'antropologia si risolve*: il *Dasein* risulta un falso problema, così come la *posizione dell'uomo nel mondo* si rivela inessenziale e indifferente. Di qui, Costa accenna anche a un'altra questione cardinale della storia della filosofia: il tempo. La rarefazione del soggetto esistenziale comporta anche un'alterazione del suo senso del tempo. Il soggetto esiste entro "un presente qualunque, avvertito come un ronzio continuo e ubiquitario, e che coincide con lo stesso banale scorrere della vita" (p. 92). Ma ciò, lascia intendere l'autore, non è necessariamente un male. E, mi pare, quello del tempo si deposita come un resto, qualche cosa che rimane ancora da pensare, come problema ancora da porre. Le parole con cui si chiude il libro, lo suggeriscono: "tutto questo è 'l'inquietudine', il sentimento del tempo che ci sta addosso, ed il sublime tecnologico è stato il tentativo di pensarlo" (p. 153).

Vengo a qualche osservazione conclusiva. Sul piano formale, *Dopo la tecnica* è un'esplorazione riflessiva del *Welt* tecnologico e tecnico, concepita come un grande affresco. Vi troviamo fonti più note accanto ad altre meno note e vi apprezziamo un'alternanza di miniaturizzazioni raffinatissime e di voli di ampio respiro. Una ricchezza dal sapore hegeliano: l'occhio si perde in un gioco di giustapposizioni di figure e controfigure, un po' come accadeva nella *Fenomenologia dello spirito*. Ma il fatto importante, che neutralizza questa varietà, è che, qui come là, in fondo tutto è già pre-scritto e articolato attorno ad un motivo unitario che ha il carattere dell'auto-manifestazione qui della tecnica, là dello spirito (manifestazione *di sé* e, simultaneamente, manifestazione automatica, cioè che viene *da sé*). È possibile insomma, ma occorrerebbero approfondimenti specifici per dirlo, che anche il doppio riferimento allo spirito e alla storia, cioè a un progresso tecnico auto-riferito (sia pure totalmente a-umano, o *post-human*, come si dice oggi) abbia a che vedere, nel suo valore speculativo, con una forma basale di tipo hegelianamente tautologico. *La tecnica è spiegabile solo tramite la*

tecnica? La tecnica come la *ragione* di se stessa, e in quanto tale sussunta come *ragione* sia della natura che dell'essere-umano? Oppure: forse che la tecnica svolge il ruolo, nel sistema costiano, di una *forma pura trascendentale*, una forma che – nella pre-istoria – si incarna nell'uomo, per poi destinalmente svanire (come in una *catarsi tecnologica della tecnica*)? Talvolta, Costa usa il termine spirito, termine che *rende ragione* pienamente del campo semantico necessario a descrivere il meta-movimento della tecnica che emancipandosi dall'uomo si raffina, diviene più sottile, più penetrante, più "spirituale". Bisogna sempre ricordare come Costa legge il nostro essere oggi *en situation* post-tecnologica. L'automatismo spinto; la fuori-uscita da tutti gli schemi precedenti (per cui l'estraneità finiva ormai per esser familiare); l'attuale digitalizzazione delle tecnologie e del nostro *Welt*, che ruolo giocano in questo pensiero della tecnica? Scrive Costa: "non si tratta di un meccanismo, di una 'macchina di tutte le macchine', ma di un fluido sottile e penetrante che invade, unifica e dissolve tutto l'edificio macchinico" (p. 85). Quello del termine spirito è, naturalmente, il sintomo di un problema maggiore, che travaglia il testo di Costa nella ricerca di un'espressione adeguata a un fenomeno, lo si è detto, del tutto senza precedenti. È il problema della metafora e della paleonimia. Ad esempio, il termine spirito sembra, talvolta, riecheggiare tematiche classiche nella storia della scienza, come quelle inerenti le difficoltà di trovare il nome da assegnare a nuovi fenomeni: i fluidi e gli spiriti sottili, la leggerezza di certe sostanze, etc.

Tutto questo mostra, insomma, non la debolezza, ma, al contrario, la serietà del tentativo di Costa: pensare ad una tecnica che si prepara al grande salto, prefigurando una sorta di iper-tecnica immanente, richiede un nuovo lessico e una nuova grammatica. È una questione aperta, che semplicemente segnaliamo; ma è chiaro che parlare di spiritualizzazione, quasi, della tecnica, non è un indice privo di importanza. Così come il fatto che grammaticalmente la tecnica divenga soggetto ("la tecnica se ne frega dell'uomo, [...] procede ignorandolo e che si sta servendo dell'uomo per realizzare se stessa") apre ad altre e complesse questioni. Per esempio: che cosa significa che la tecnica *realizza se stessa*? Divenire ciò che si era (di nuovo il sospetto di una struttura latente nietzschiana)? Farsi *res, Ding*, e ritornare così questione filosofica? E, se non è questo, allora dov'era la tecnica prima di se stessa? In questo *tourbillon* di domande, resta un punto fermo: 1) l'idea che l'essenza della tecnica sia interna alla tecnica, e non altro da essa; 2) questo 'interno' è già nella natura, giacché il movimento automatico di auto-riproduzione della tecnica, ridefinisce, alterandoli, i limiti della natura (ci saranno, prima o poi, nuove forme di atomi, di molecole, di organismi).

Si diceva del *rapporto correlativo* tra emancipazione tecnica e assoggettamento inconsapevole di un soggetto che, del resto, perde definitivamente la propria *souveraineté* de-soggettivandosi; e di come in questo contro-movimento è la stessa tecnica che diviene soggetto, o ipersoggetto. Non si tratta, a mio avviso, di una mera riproposizione di tematiche postmoderne, e credo c'entri poco con altre suggestioni, come quella del *general intellect*. Si tratta invece di un'ipotesi di lettura 'altra', che laicamente pensi la pervasività tecnica del contemporaneo prendendo

sul serio una possibilità estrema: una *soluzione finale*, indicibile, come lo è l'idea della *mutazione della natura* stessa. Non solo gli atomi, le particelle subatomiche, l'antimateria; ma anche le relazioni tra queste, che divengono poi nuove forme biologiche, potrebbero alterarsi (cioè: *divenire altro*). I rapporti molecolari alla base del *bios* vengono anch'essi snaturati dallo sviluppo autoemanicipativo della *techne*: le relazioni biologiche muteranno, e di qui, persino il senso del tempo. Costa accenna parimenti al tema del rallentamento dell'invecchiamento, e alla sua frontiera più incredibile o *unheimlich*: invertirne il corso.

Con *Dopo la tecnica* Costa ci consegna una visione apocalittica, nella misura in cui interroga un *post*, una nuova modalità di pensare assieme tecnica-natura-uomo, come se questi tre concetti fossero parte di un medesimo macro-organismo autonomo. Una visione apocalittica che dischiude un mondo non più di cose (perché svanisce l'opposizione fenomeno-noumeno, e permane sulla scena solamente un fluttuante fenomeno generalizzato), ma di *similcose*. Il campo delle *similcose* equivale a un nuovo modo di pensare il dualismo fra la *res cogitans* e la *res extensa*, superandolo e dissolvendolo: il *cogitans* e l'*extensio* "coesistono e si scambiano continuamente i ruoli" (p. 88). E questo perché le *similcose* non sono né spirituali, né materiali. Sono una sorta di terza sostanza de-sostanzializzata o, per così dire, *tecnicizzata in ogni sua parte*. Su tutto questo, cedo per l'ultima volta la parola all'autore: "il presentimento di un livello evolutivo del mondo, più alto rispetto a quelli fin qui raggiunti, si sta verificando ma non nei termini variamente spiritualistici nei quali è stato pensato, bensì come un proseguimento dell'opera della natura, e di essa soltanto, che si nega oltrepassandosi e che, dopo la materia, la vita vegetale, la vita animale e l'uomo, sta ora lavorando, tramite l'uomo e la tecnica che egli sta edificando, alla realizzazione di un nuovo livello evolutivo nel quale tutti i livelli evolutivi precedenti convergono tecnologicamente e danno luogo ad un tecno-cosmo perfettamente autonomo ed auto funzionante" (pp. 97-98).